

«GLI INDIFFERENTI» DI ALBERTO MORAVIA

di *Lucia Strappini*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1.	<i>Genesi e storia.</i>	4
2.	<i>Struttura.</i>	6
3.	<i>Tematiche e contenuti.</i>	17
4.	<i>Modelli e fonti.</i>	24
5.	<i>Valutazione critica.</i>	27
6.	<i>Nota bibliografica.</i>	29

1. *Genesis e storia.*

Quando nel febbraio 1929 fu pubblicato *Gli indifferenti*, Alberto Moravia (pseudonimo di Alberto Pincherle) non aveva ancora compiuto ventidue anni, essendo nato nel novembre del 1907.

Ho cominciato a scrivere *Gli indifferenti* nell'ottobre del 1925 e l'ho finito nel marzo del 1928. Prima de *Gli indifferenti* avevo scritto parecchio ma senza aver mai la certezza di incontrare me stesso sotto la penna. Avevo scritto molte poesie, novelle e persino un paio di romanzi. Si trattava nella grande maggioranza di imitazioni da questo o quest'altro autore di cui via via mi infatuavo¹.

Già da due anni Moravia collaborava alla rivista di Massimo Bontempelli, «900», per invito di Corrado Alvaro che ne era segretario di redazione; sulla rivista comparvero i racconti *Cortigiana stanca* (II, 1927, n. 3), *Delitto al circolo del tennis* (III, 1928, n. 3), *Il ladro curioso* (IV, 1929, n. 1) e *Apparizione* (IV, 1929, n. 5), come anche due corsivi nella sezione *Carovana immobile* (II, 1927, n. 5, e III, 1928, n. 6). A questi vanno affiancati i racconti pubblicati su un'altra rivista, «L'interplanetario»², un quindicinale diretto da Luigi Diemoz e Libero De Libero che si muoveva su una linea di affinità con «900» (vi collaboravano, tra gli altri, Alvaro, Sinisgalli, Gallian, Marinetti, Bragaglia, oltre lo stesso Bontempelli). I pezzi sono intitolati: *Cinque sogni* (I, 1928, n. 2), *Assunzione in cielo di Maria Luisa* (I, 1928, n. 4), *Albergo di terz'ordine* (I, 1928, n. 5), *Villa Mercedes* (I, 1928, nn. 7-8). Infine il *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca* veniva pubblicato (I, 1929, n. 3) su «I Lupi», «giornale della medesima area dell'«Interplanetario» (anche se, rispetto a questo, un po' più bontempelliano e un po' meno bragagliano)»³.

Un'attività, come si vede, intensa per un giovanissimo che aveva eletto la scrittura a «surrogato delle esperienze che non avevo fatto e non riuscivo a fare»⁴. Una adolescenza segnata dalla malattia, dalla lunga degenza in sanatorio (dal

¹ A. MORAVIA, *Ricordo degli «Indifferenti»*, in ID., *L'uomo come fine*, Milano 1964, p. 62.

² Il numero 37 (XXXVII, gennaio-marzo 1991) di «Nuovi Argomenti» dedicato monograficamente a Moravia, contiene, tra l'altro, la ristampa dei quattro racconti giovanili comparsi sull'«Interplanetario» (pp. 17-30), con una *Nota* di R. Paris.

³ A Umberto Carpi si deve la segnalazione dell'interesse di questa attività d'esordio di Moravia, con l'opportuno inquadramento nell'ambiente letterario e culturale di Roma negli anni Venti, caratterizzato, come ampiamente informa Carpi, da incroci di tendenze e posizioni per nulla riducibili agli schemi oppositivi a lungo invalsi che identificavano con sicurezza, sul terreno ideologico e politico, fronti fascisti di contro a fronti antifascisti, come, per la letteratura, arroccamenti restauratori opposti a continuità avanguardistiche e tensioni innovative. Cfr. U. CARPI, «*Gli indifferenti* rimossi», in «Belfagor», XXXVI (1981), 6, pp. 696-700 (sono ristampati anche qui i racconti giovanili), e ID., *L'esordio «avanguardistico» di Moravia*, in «Critica letteraria», X (1982), 1, pp. 78-90.

⁴ A. MORAVIA, *Ricordo degli «Indifferenti»* cit., p. 63.

maggio '24 al settembre '25), dalla reclusione insomma rispetto alla vita “normale”, ma anche dal rapporto con intellettuali lucidi e orientati (oltre quelli dell'ambiente novecentista, i cugini Nello e Carlo Rosselli, per esempio): ecco le esperienze e lo “stato d'animo” di quegli anni che

aveva un forte carattere romantico e pur essendo il risultato di fatti extra artistici era al tempo stesso perfettamente intonato a tutta la letteratura decadente e realistica dell'ultimo quarto di secolo. Insomma, per un lungo periodo, ogni diaframma critico tra la letteratura e la vita per me non esistette⁵.

Alla radice del libro, dunque, una disposizione di forte proiezione autobiografica⁶ filtrata però da modi narrativi sempre più affinati nella direzione dell'oggettività; di qui scaturisce l'idea degli *Indifferenti* che, in virtù di una prodigiosa immaginazione di temi e di scrittura, divenne il romanzo simbolo non solo della condizione esistenziale di una generazione intellettuale, ma insieme di ampi settori della vita letteraria e ideologica del paese che vi ritrovarono motivi e suggestioni sotterraneamente circolanti già da qualche anno.

Essendo nato e facendo parte di una società borghese ed essendo allora borghese io stesso (almeno per quanto riguardava il modo di vivere) *Gli indifferenti* furono tutt'al più un mezzo per rendermi consapevole di questa mia condizione [...]. Ho scritto *Gli indifferenti* perché stavo *dentro* la borghesia e non *fuori*⁷.

Così anche il valore ideologico antifascista che fu, già all'epoca, intuito nel romanzo, sotto la forma del microcosmo familiare, pertiene alla carica dissezionante della rappresentazione “obiettiva” piuttosto che a un'intenzione consapevole o esplicita dell'autore. Del resto ai meriti attribuiti al libro si aggiunse anche quello di avere potentemente squarciato il clima di prezioso isolamento del quale, nel corso degli anni Venti, si era nutrita tanta parte della letteratura italiana che saprà prolungare, nel decennio successivo, in forme diverse l'opzione per la “repubblica delle lettere”.

In sostanza sugli *Indifferenti* vennero caricati, dalla sua uscita in poi, una serie di significati di ordine strettamente letterario, per un verso, nella direzione del neo-realismo, e di ordine latamente ideologico-politico, per valenza antifascista; un destino non incongruo se si pensa che proprio attorno agli anni dell'esordio di Moravia si stavano consumando vari tipi di battaglie all'interno di filoni, correnti

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ «Le esperienze di fondo sono autobiografiche, ma i personaggi non lo sono. Il romanzo voleva essere un giudizio sull'esperienza che avevo della vita di famiglia e per formulare inventai una famiglia che non era la mia» (E. SICALIANO, *Moravia*, Milano 1971, p. 36).

⁷ A. MORAVIA, *Ricordo degli «Indifferenti»* cit., p. 66.

e modalità espressive che investivano tutti i campi della cultura e dell'arte⁸. Di qui il grande successo del romanzo, a ridosso della pubblicazione, tra la critica; ma anche un successo commerciale straordinario per l'epoca (cinque edizioni in pochi mesi), dovuto certamente alla convergenza dell'elemento più superficialmente e banalmente scandalistico con la "forza d'urto" prodotta da una scrittura che mimava perfettamente il motivo dominante del romanzo, l'indifferenza, trattata in modo tale da superare la dimensione psicologista per proporre una visione più comprensiva delle esistenze degli uomini come della vitalità delle "cose". «Quel che colpiva in questo suo primo romanzo era la convergenza d'un contenuto ostensivamente immorale e squallido con un'espressione secca e sbrigativa, anch'essa disadorna e impoetica»⁹. Ma anche: «*Gli indifferenti* poterono essere giudicati uno scandalo: uno scandalo, si badi bene, non soltanto d'ordine morale ma uno scandalo anche dal punto di vista delle strutture»¹⁰.

2. Struttura.

«Il romanzo si fonda [...] su delle strutture: se si cancella una parola, non succede nulla. Le strutture si riducono a due ordini di fantasmi formali: i personaggi e le situazioni»¹¹. Così Moravia precisava, a distanza di anni, l'idea che aveva sostenuto il suo primo progetto romanzesco, ricordando ancora una volta che la principale «delle idee sulla letteratura» che in quella fase lo animava consisteva nel proposito di «comporre un romanzo nel quale potessi accoppiare la tecnica narrativa con quella drammatica»¹². Di qui la scelta di concentrare l'azione nel tempo ristretto delle quarantott'ore, di fissare un luogo d'azione essenziale (la villa degli Ardenigo) con due sole varianti (la casa di Lisa e la casa di Leo) e pochissimi squarci di esterno; di qui anche la riduzione a cinque dei personaggi, secondo un sistema di relazioni che coinciderebbe perfettamente con la figura del chiasmo se non fosse

⁸ Cfr. ad esempio R. BOSSAGLIA, *Il «Novecento italiano». Storia, documenti, iconografia*, Milano 1979; A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, IV. *Dall'Unità a oggi*, Torino 1975, in particolare le pp. 1500-26, e A. ASOR ROSA e A. CICCHETTI, *Roma*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, III. *L'età contemporanea*, Torino 1989, in particolare le pp. 591-608.

⁹ S. BATTAGLIA, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, in «Le ragioni narrative», II (1961), 8-9, p. 96.

¹⁰ C. BO, *Il neorealismo trent'anni dopo*, in «Lettere italiane», XXVII (1975), 4, p. 398.

¹¹ N. AJELLO, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma-Bari 1978, p. 101.

¹² *Ibid.*, p. 97. Già nell'intervista a E. SICILIANO, *Moravia* cit., aveva ricordato quegli anni, la suggestione delle letture che andava facendo e, in particolare, l'idea del restringimento dell'azione narrativa alla quale era arrivato, a suo dire, anche per l'influenza dell'*Ulysses* di Joyce («Restrinsi il più possibile la vicenda, la condensai in due giorni e ridussi i personaggi a cinque», p. 40).

evidente l'assenza della figura paterna. I rapporti tra i due giovani, Michele e Carla, con i due adulti, Lisa e Leo, che, lusingandoli, ne insidiano le velleità di rivolta, alludono a una degenerazione paraincestuosa dei legami familiari in modo così trasparente da sostenere, in numerosi passaggi, la esibizione dei ruoli, materno e paterno, nella loro evidente funzione di ulteriore spinta alla degradazione¹³. Completa benissimo il quadro la assoluta inadeguatezza della "madre", Mariagrazia, complemento in negativo di una così geometrica distribuzione di ruoli, che incontra un solo singolare vuoto, quello appunto della figura anagraficamente paterna, rispetto alla quale però andrebbero cercate forse motivazioni non rilevanti, in fondo, per l'aspetto che qui si tocca. La tragedia, anche per questo verso, è continuamente elusa, bloccata dal "quasi" che ricorre, letteralmente o nella veste metaforica, in tutte le occasioni tendenzialmente conflittuali del romanzo.

Dunque per il giovane Moravia la tragedia è «l'apice dell'arte» e, di conseguenza, la struttura del romanzo deve ispirarsi a quella teatrale:

un romanzo con pochi personaggi, con pochissimi luoghi, con un'azione svolta in poco tempo. Un romanzo in cui non ci fossero che il dialogo e gli sfondi e nel quale tutti i commenti, le analisi e gli interventi dell'autore fossero accuratamente aboliti in una perfetta oggettività¹⁴.

Ma il valore del modello tragedia non risiede tanto in ragioni di ordine estetico-formale, soprattutto se si ricorda quanto lo stesso Moravia scriveva negli anni in cui stava componendo il romanzo. In un articolo del 1927 pubblicato sulla «Fiera letteraria»¹⁵ Moravia concludeva la sua analisi della crisi del romanzo moderno sottolineando proprio la necessità di non "contaminare" in misura eccessiva la forma romanzo con moduli stilistici di pertinenza del teatro, del cinema, della coreografia, ecc.¹⁶. Dunque, incrociando le dichiarazioni del '27, il *Ricordo* del '45 e la lettura delle sue prime prove narrative (oltre il romanzo, i racconti di que-

¹³ Solo a titolo di esempio: «quell'impudenza, quella compiacenza di Leo che la chiamava 'sua quasi figlia' le ricondussero in mente, per contrasto e così bruscamente che ne fremette, il senso angoscioso e in un certo modo incestuoso di questo suo intrigo» (A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Milano 1989, pp. 66-67; da questa edizione sono tratte tutte le citazioni nel testo, indicate col solo numero di pagina).

¹⁴ ID., *Ricordo degli «Indifferenti»* cit., p. 63.

¹⁵ A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera letteraria», III (1927), 41, p. 1. È stato Voza a segnalare l'articolo, che ha ripubblicato su «Belfagor», XXXVII (1982), 2, pp. 210-12 (da cui si cita), assieme a una sua *Nota* (P. VOZA, *Nel Ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, *ibid.*, pp. 207-10) all'interno della quale si può leggere la lettera, anch'essa, in questo senso, interessante, poiché documenta la volontà decisa di Moravia, allora, di prendere le distanze da Joyce e da quanto la sua proposta innovativa presentava.

¹⁶ «Le contaminazioni teatrali, cerebrali, coreografiche, persino cinematografiche, hanno un innegabile fondamento di modernità e grande efficacia, se usate con parsimonia, ma, portate al loro massimo sviluppo, finiscono per far barbaramente degenerare il romanzo. Ripeto: in capo a questa strada sono forse nuove forme letterarie ma il romanzo no» (A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?* cit., p. 212).

gli anni), si può concludere che la tensione verso la forma, la struttura della tragedia poggia piuttosto su un'istanza precisamente espressiva, al limite dell'autobiografico. Perché in sostanza negli *Indifferenti* è raccontata o sceneggiata la impossibilità della tragedia («dato l'ambiente e i personaggi, la tragedia non era possibile») ¹⁷ ed è chiaro per lo scrittore, che riflette a distanza di anni sul suo romanzo, che «non si trattava mai di idee bensì di sentimenti più o meno bene riordinati e illuminati dalla ragione» ¹⁸. I sentimenti sono naturalmente e per eccellenza quelli dei due protagonisti giovani, Michele e Carla, ma anche del giovanissimo autore che proietta su di loro tensioni, attitudini e modi di essere propri della sua sensibilità di allora ¹⁹.

Il modello tragedia ha insomma innanzitutto il valore di una straordinaria spinta alla concentrazione. Concentrazione intanto della materia narrata all'interno di coordinate spaziali e temporali fortemente tagliate e scandite da un ritmo che arriva a mimare nell'andamento stanco, ripetitivo e meschinamente ineluttabile, il motivo stesso della narrazione, quella indifferenza che sembra essere la malattia dei due giovani imprigionati in un sistema di vita che è tanto più opprimente in quanto maggiormente coincidente con la vita stessa. Ma anche e insieme concentrazione nel disegno dei personaggi, seccamente fissati a pochi tratti essenziali fisiognomici e comportamentali, in misura così accentuata e insistita da permettere l'analogia con maschere piuttosto che con individui psicologicamente scandagliati e delineati ²⁰. Obbedisce, poi, al medesimo motivo espressivo e inventivo la estrema riduzione del ventaglio lessicale, al limite spesso della sciattezza, che rinuncia al registro inventivo a favore di una tonalità greve e reiterativa che traduce sul terreno linguistico e stilistico la unilateralità, lo schiacciamento unidimensionale che Moravia applica alla sua visione delle vicende e alla loro resa nar-

¹⁷ «Mi si chiariva insomma l'impossibilità della tragedia in un mondo nel quale i valori non materiali parevano non aver diritto di esistenza e la coscienza morale si era incallita fin al punto in cui gli uomini, muovendosi per solo appetito, tendono sempre più a rassomigliare ad automi» (ID., *Ricordo degli «Indifferenti»* cit., p. 65).

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ «Io, prima ancora che scriverne, desideravo vivere la tragedia. Tutto ciò che era delitto, contrasto sanguinoso e insanabile, passione spinta al grado estremo, violenza, mi attraeva infinitamente. Ciò che si chiama vita normale non mi piaceva, mi annoiava e mi pareva privo di sapore. Con ogni probabilità in quel tempo scrivere per me fu un surrogato delle esperienze che non avevo fatto e non riuscivo a fare» (*ibid.*, p. 63).

²⁰ Del carattere prosciugato dei personaggi, si era avveduto Ungaretti: «Negli *Indifferenti* la psicologia è esaurita dalle prime battute. Pochi tratti, giusti, quelli bastevoli, ripetuti con insistenza» (G. UNGARETTI, *Un romanzo* (1929), in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano 1974, p. 205). Di qui la frequenza, nei romanzi, dell'analogia dei volti con le maschere, in particolare a proposito di Mariagrazia, fino dalla sua presentazione: «si avanzò, là, dalla porta, con quel suo passo malsicuro; e nell'ombra la faccia immobile dai tratti indecisi e dai colori vivaci pareva una maschera stupida e patetica» (p. 9). Insistentemente l'immagine della «maschera stupida e patetica» torna a definire il personaggio in diretta corrispondenza con il motivo della finzione e della «insincerità»; con il suggello del travestimento delle due donne, madre e figlia, pronte per recarsi alla festa mascherata che conclude il romanzo.

rativa²¹.

La stretta relazione esistente tra le componenti diverse del libro, concorrenti equanimente a renderne nella sua pienezza il senso, è implicitamente dimostrata dalla scarsa resa della riduzione teatrale che molti anni dopo Moravia elaborò assieme a Luigi Squarzina²². Pure riportando, a volte alla lettera, i dialoghi tra i personaggi e, naturalmente, tentando di sceneggiare fantasticherie e pensieri, il testo drammaturgico offre una visione irrimediabilmente appiattita e banalizzata, proprio per la soppressione, formalmente obbligata, dello sfondo descrittivo ambientale, per la mancanza insomma di quelle corrispondenze simbiotiche tra “figure” e cose” sulle quali poggia molto del senso del romanzo. Vale a dire, in altri termini, che la dimensione teatrale svolge sì una funzione di guida alla strutturazione dell'intreccio, ma solo in quanto è subordinata e finalizzata all'invenzione precisamente e precipuamente narrativa.

Il romanzo è diviso in sedici capitoli di ampiezza molto diversa. La parola ‘indifferente’ vi ricorre cinquantatre volte (ripetuta spesso a poche righe di distanza), ma di analoghi conteggi si potrebbe riferire per parole come ‘stupido’, ‘bianco’, ecc.²³, combinate in locuzioni che davvero permettono lo sviluppo della vicenda secondo un ritmo che poco è influenzato dai fatti e molto invece dal riproporsi di atmosfere, ambienti, situazioni. Insomma una struttura ad andamento ciclico, non lineare progressivo; in questo senso poco importa “l'evento” che si vuole individuare come perno dello svolgimento narrativo, perché essenziale è il fatto che la materia è organizzata attorno ad alcuni blocchi che riassumono le tensioni precedentemente accumulate, potendosi isolare ognuno di essi, tendenzialmente, a dare il senso dell'intera vicenda.

I protagonisti, si è detto, sono cinque, tre adulti e due giovani, legati da rapporti di parentela o di consuetudine tanto intensi da avere costruito attorno a ciascuno di essi una sorta di reticolato al quale è impossibile sottrarsi. Benché si possa, per certi versi, sostenere con le medesime parole di Moravia che *Gli indiffe-*

²¹ Di «prosa inespressiva, rozza e disadorna» scriveva, ad esempio, E. DI GOTTI, *Un cattivo romanzo*, in «Leonardo», V (1929), 11-12, p. 289, che pure annotava questo tratto a merito dell'espressività del giovane romanziere; una vera violenta stroncatura compariva invece a firma A. CAMPANILE, *Gli indifferenti*, in «Antieuropa», I (1929), 8, pp. 653-56, che caricava negativamente il romanzo, oltretutto di immoralità e disfattismo, di uno «stile pessimo»: «Nelle prime pagine specialmente battute di dialogo sciatte, puerili, d'una sorprendente cafoneria» (p. 654). Del resto, pure sottolineandone il pregio antiformalistico, G. GRANATA, *Alberto Moravia o dell'indifferenza*, in «Il Saggiatore», 11 (1931), p. 390, rilevava il «periodare nudo sciatto».

²² A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, due parti di A. Moravia, riduzione di A. Moravia e L. Squarzina dal romanzo omonimo, pubblicata in «Sipario», II (1947), pp. 33-56. La *pièce* fu rappresentata al teatro Quirino di Roma dalla compagnia di Nino Besozzi nell'aprile 1948.

²³ Sulla funzione, in generale, degli aggettivi nella prosa moraviana cfr. F. SCHETTINO, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, in «Revue des études italiennes», XX (1974), 3-4, pp. 302-5, che tuttavia, a mio parere, carica il romanzo di una poco convincente dimensione caricaturale e parodistica.

renti sembra «un romanzo scritto sul nulla, a riguardarlo oggi»²⁴, è tuttavia evidente che un tema e un intreccio sono sviluppati, con un andamento, ripeto, piuttosto per blocchi che per inanellamento di eventi. «*Gli indifferenti* è la rivolta di due ragazzi contro due adulti, all'interno di una famiglia»²⁵: più precisamente, diremmo, è la percezione dei due ragazzi di essere immersi in una atmosfera oppressiva e malsana che coincide, per loro, perfettamente con la casa e con la vita che vi si svolge («in quel corridoio l'abitudine e la noia stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi ne avessero esalato i velenosi spiriti [...] tutto era ripetizione [...] la vita non cambiava», p. 25). Di fronte alla meschinità della madre, Mariagrazia, del suo amante, Leo, e della matura amica di famiglia, Lisa, dal dubbio passato, i due giovani non trovano altra via di illusoria fuga che nell'accettare di rimanere all'interno del quadro modificando, però, i ruoli: Carla diverrà l'amante di Leo e Michele accetterà le profferte di Lisa.

Come notava Borgese, fin qui il romanzo procede con grande sicurezza, mostrando con tutta evidenza il «crescere d'un ingegno narrativo» stupefacente in un giovane di ventuno anni²⁶. A partire da questo snodo dell'intreccio che Borgese colloca «poco dopo la fine del capitolo nono» (precisamente con la prima notte passata da Carla con Leo), l'indifferenza, finora attribuito di Michele e di Carla come sinonimo quasi di disgusto, repulsione, rifiuto, diviene motivo direttamente portante della narrazione, spostando decisamente il fulcro sulla figura, i pensieri, gli abbozzi di azione di Michele; senonché i «fatti» sono sempre meno caricati di realtà per coincidere in modo pressoché totale con i sogni, le fantasticherie, le allucinazioni, fino al tentativo del giovane di uccidere Leo per contrastare in qualche modo l'«insincerità» dalla quale si sente dominato. Il tentativo fallisce grottescamente, avendo Michele dimenticato di caricare il revolver sicché l'epilogo li coglie tutti definitivamente consegnati al conformismo e alla ipocrisia della «piacevole serata» che li attende.

La struttura del romanzo è davvero, allora e in un certo senso, bipartita, modificandosi il punto di vista da una resa oggettiva e gelidamente neutra allo spostamento «in soggettiva» su Michele. In altri termini, notava ancora Borgese, il romanzo procede in modo tale che dalla prima alla seconda parte «Michele da protagonista ne diventa l'autore, e Alberto Moravia si mette tutto intero, metamorfosandosi, nei suoi panni»²⁷. Il rilievo autobiografico della vicenda, più precisamen-

²⁴ In E. SICILIANO, *Moravia* cit., p. 40. Anche Jovine, recensendo le novelle di Moravia, tornava sul romanzo per notare che «nel libro non accade veramente nulla: i personaggi inchiodati alla tristissima sordità mentale mancano di interna dialettica» (F. JOVINE, *Le novelle di Moravia*, in «Italia letteraria», VII (1935), p. 2).

²⁵ N. AJELLO, *Intervista* cit., p. 5.

²⁶ G. A. BORGESE, *Alberto Moravia* (1929), in ID., *La città assoluta*, Milano 1962, pp. 214-20.

²⁷ *Ibid.*, p. 218.

te delle sensazioni che stanno dietro di essa, era del resto perfettamente presente a Moravia che riconosceva anche per sé «quel sentimento di noia e di insofferenza che [...] destava allora nel mio animo la vita normale»²⁸.

Al di là della tendenziale bipartizione della struttura romanzesca si può tuttavia individuare un senso più profondo che guida l'organizzazione della materia e che risponde ad una logica di scansione e persino di ritmo interno fondato su nuclei narrativi che concentrano attorno a sé lo svolgersi dell'intreccio, riverberandone il significato su ciò che precede e su ciò che segue²⁹.

C'è chi, come Sanguineti, ha considerato centrali «i ripetuti scontri di Michele con Leo su cui è fondata, in ultima analisi, tutta la costruzione narrativa»³⁰, dal momento che «l'agire di Michele è fondato sopra un principio di semplice ripetizione, e quasi si direbbe di vera e propria coazione a ripetere»³¹. Che è certamente una molla di quel personaggio, come è anche, pervasivamente, un attributo della struttura del romanzo nel suo insieme. Ma, piuttosto che nel personaggio o nell'interazione tra personaggi, a me pare si debbano identificare in altri momenti-situazioni, anch'esse ripetute con funzione strutturante, gli assi attorno ai quali la vicenda propriamente ruota. Questi momenti coincidono precisamente con i pasti (la cena, cap. II; il pranzo, cap. VI; la cena, cap. VII; il pranzo, cap. XII), quattro occasioni che riuniscono i personaggi e li fanno re-agire, secondo la logica della «meschina fatalità» che fin dall'inizio si propone come vera cifra dell'intera vicenda³². Nel *Ricordo* di Moravia la ricorrenza dei pasti si lega alla necessità di riempire il romanzo, come diretta conseguenza della scelta strutturante iniziale.

Ristretta la vicenda a due giorni, venne come conseguenza che dovevo descrivere oltre allo svolgimento delle passioni dei miei personaggi anche tutto ciò che facevano all'infuori di queste passioni. Ne seguirono tutte quelle descrizioni di pranzi, di cene e di scene di genere che riempiono il romanzo³³.

E tuttavia la funzione di queste «scene di genere» è in realtà più profonda. Non a caso si può facilmente verificare un nesso forte e ben visibile tra la descri-

²⁸ A. MORAVIA, *Ricordo degli «Indifferenti»* cit., p. 65.

²⁹ «In altre parole, all'inizio del lavoro, fui spinto a continuare non da una volontà pratica, bensì da un senso di ritmo che per la prima volta si inseriva nelle parole e ne regolava la disposizione» (*ibid.*, pp. 62-63). Nel ritratto autobiografico raccolto da E. F. ACCROCCA, *Ritratti su misura*, Venezia 1960, pp. 288-91, così Moravia sottolineava il metodo di scrittura adottato all'epoca del primo romanzo che fu concepito «ad alta voce, ossia prima componendo la frase secondo l'orecchio e poi trascrivendola sulla carta» (p. 289).

³⁰ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano 1962, p. 17.

³¹ *Ibid.*

³² «Non c'era rimedio, tutto era inamovibile e dominato da una meschina fatalità» (p. 11). Sulla funzione strutturante dei pasti cfr. L. STRAPPINI, *Le cose e le figure negli Indifferenti di Moravia*, Roma 1978, pp. 42-64.

³³ A. MORAVIA, *Ricordo degli «Indifferenti»* cit., p. 64.

zione di tali scene e la insistenza sulla consuetudine, sull'angustia di vita e di prospettive che i due giovani percepiscono³⁴. In sostanza alla scelta della restrizione di spazio e di tempo risponde pienamente la sottolineata angustia degli ambienti e la carica bloccata degli avvenimenti; e dunque la costruzione del romanzo è motivata dall'idea portante di far vivere e poi precipitare, nelle occasioni rituali di riunione familiare o parafamiliare, le aspirazioni, le angosce, le potenziali e mai pienamente realizzate collisioni tra i personaggi, bloccati, ancora prima che dagli altri, da se stessi, dalla propria fragilità, dalla inconsistenza del loro ribellismo³⁵.

La dimensione claustrofobica nella quale i personaggi sono immersi si manifesta allora sul doppio piano della assenza di comunicazione, che traspare da tutti i dialoghi del romanzo, e della parallela e conclamata "mancanza di sincerità", che anima e motiva l'"indifferenza" di Michele (e Carla), in quanto è espressione morale e fisica della tensione verso un esterno vissuto solo come fantasticherie e utopia. Una volta fissati i ruoli e anticipato nella sostanza l'esito "fatale" delle sorti di ognuno degli attori del dramma, la narrazione non può che essere affidata alla organizzazione e alla distribuzione del succedersi dei fatti, e, in stretta connessione e dipendenza da queste, alla "variazione tonale", alla sottolineatura dell'iterazione che simmetricamente si riflette appunto nella costruzione linguistica (fino alle formule ripetute testualmente), usando uniformemente i medesimi ingredienti base, i colori, le luci, le ombre, in perfetta corrispondenza con le singole, plastiche scene. La luce è dunque il luogo dell'azione, un'azione meschina, costretta alla replica, ma pur sempre azione, laddove l'ombra è il luogo dell'intimità, vale a dire dell'inazione, del non-essere («E rovesciò la testa fuori da quella luce e da quei discorsi; nell'ombra», p. 12).

La logica stilistica è sempre quella (tipica del Moravia esordiente ma persistente anche nelle sue successive prove) che promuove e sostiene la evidente semplificazione dei modi espressivi, la ossificazione del dire, la riduzione insomma dei tratti linguistici a moduli elementari ricorrenti. «Nel quadro *luminoso* della

³⁴ Solo qualche citazione: «Ecco, ella sedeva alla tavola familiare, come tante altre sere; c'erano i soliti discorsi, le solite cose, più forti del tempo, e soprattutto la solita luce senza illusioni e senza speranze, particolarmente abitudinaria, consumata dall'uso come la stoffa di un vestito e tanto inseparabile dalle loro facce, che qualche volta accendendola bruscamente sulla tavola vuota ella aveva avuto la netta impressione di vedere i loro quattro volti, della madre, del fratello, di Leo e di se stessa, là, sospesi in quel meschino alone; c'erano dunque tutti gli oggetti della sua noia» (p. 18); «Questo vorrei sapere, ripeté, e se sia possibile continuare così, tutti i giorni, con questa noia, e non cambiare mai e non lasciar mai queste miserie e compiacerci di tutte le stupidità che ci passano per la testa, e discutere e litigarci sempre per le stesse ragioni e non staccarci mai da terra, neppure di tanto» (p. 75); «Invece la madre le appariva ferma per sempre al suo posto, pietrificata in quell'atteggiamento e in quella parola di rimpianto» (p. 219). Sul ruolo degli oggetti nella trama del romanzo cfr. E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., in particolare le pp. 7-8; L. STRAPPINI, *Le cose e le figure* cit., pp. 11-41.

³⁵ Cfr. *ibid.*, in particolare le pp. 51-58.

porta aperta, la figura della madre piena di *ombre* e di *rilievi*, esprimeva lo *stupore* e l'*incomprensione*» (pp. 39-40: qui e d'ora in poi corsivi nostri). Oppure: Michele «aveva gli occhi pieni di *oscurità*»; «gli pareva di non aver mai veduto la luce» (pp. 57-58)³⁶. Ancora: «i sentimenti che l'avevano ispirata, erano svaniti; l'*oscurità* era tornata» (p. 94). E: «l'ombra del salotto aumentava, *ingojava* pareti e mobili» (p. 129)³⁷, fino a: «le pareva che l'*oscurità* che le riempiva gli occhi, le fosse entrata, chissà come, nell'anima» (p. 144).

Insomma la luce e l'ombra divengono soggetti attivi, portatori di azione *in luogo dei* presunti soggetti, di questi individui cioè che esistono solo in quanto sono immersi completamente nelle atmosfere precisamente disegnate e depositarie dei loro modi di essere («l'oscurità della casa li aveva raggiunti», p. 301)³⁸. Così anche gli ambienti, i mobili, gli oggetti sono animati, per gusto di simmetria e di corrispondenza simbolica, dalle medesime sensazioni e tensioni che dominano gli individui. Dunque «la tenda fremette da cima a fondo» (p. 39); «in quella *bianca luminosità* pareva che i mobili e tutte le altre cose stessero in attesa della sua venuta» (p. 43); «il cristallo dei calici tintinnava, tintinnava *dolorosamente* ad ogni urto» (p. 82); «tutti guardavano stupiti quella violenza fatta di nulla che *ruggiva, gemeva, scricchiolava e lacrimava* sulla soglia vuota»³⁹ (p. 160); «e quelle cose che cadevano, lacrime e perle, si confondevano sull'eguale rigidità del volto e del corpo, ambedue contratti, tremuli e dolorosi» (p. 231); «la pioggia silenziosa lacrimava violentemente» (p. 298); ecc., fino a espressioni come «lo sguardo bianco della finestra» (p. 275) e soprattutto a passaggi che riassumono perfettamente il senso di questa narrazione, come:

in verità questa stanza nella quale avrebbe dovuto nutrirsi, *si era nutrita* di lei: tutti quegli oggetti inanimati *avevano succhiato* giorno per giorno la sua vitalità, con una tenacia più forte dei suoi vani tentativi di liberazione: nel legno cupo delle credenze panciute fluiva il suo miglior sangue; in quell'eterno *biancore* dell'aria si era dissolto il latte della

³⁶ Cfr. anche «l'incomprensione della madre le dava il senso doloroso di una cecità e di una oscurità nella quale essi tutti si trovavano avvolti senza speranza di liberazione» (p. 64).

³⁷ Ma cfr. anche «rifiutò con un gesto il piatto che la cameriera le tendeva dall'oscurità» (p. 142); «da luce e l'oscurità che le due candele ad ogni guizzo agitavano intorno aumentavano la rabbia contenuta dalle mascelle dell'uomo sulle quali, sotto la pelle rossa e rasata, si vedevano contrarsi dei nervi impazienti; gli angoli degli occhi da cui le pupille irritate fissavano la madre ne acquistavano due fregghi brutali di fatica sensuale; lo sberleffo tra sprezzante e violento della bocca, come di chi si trattiene dall'inveire, ne veniva sottolineato da un cono d'ombra che copriva mezzo il mento» (pp. 142-43).

³⁸ Cfr. anche G. RAVEGNANI, *Figure e libri del Novecento. Uomini visti*, Milano 1955, p. 208: «In Moravia, certo, [...] cotesta 'fisicità' è tutta in rapporto agli ambienti, alle cose, al costume, persino al paesaggio».

³⁹ Anche nel brano *Cinque sogni* (uno dei quattro pubblicati sull'«Interplanetario» di cui già si è detto e che sarebbe stato propriamente uno dei capitoli del romanzo se non fosse stato rifiutato dall'editore) si legge di «presenze nere dei mobili», «certi vestiti stanchi», ecc. (A. MORAVIA, *Cinque sogni*, in «Nuovi Argomenti», XXXVII (1991), 37, p. 18).

sua carne, nel vecchio specchio là, di fronte al suo posto, era rimasta prigioniera l'immagine della sua adolescenza. (p. 222).

Naturalmente non è affatto casuale che questa carica metaforizzante si espliciti più diffusamente nelle scene che vedono riuniti attorno al tavolo da pranzo i personaggi della storia, dal momento che il massimo di significato si produce esattamente nelle occasioni della massima tensione tra gli attori del dramma e dunque per eccellenza nei quadri che li raccolgono a inevitabilmente scontrare le proprie immaginazioni e le proprie solitudini⁴⁰.

Dunque personaggi, come si è detto, di scarso o nullo rilievo sotto il profilo psicologico, nel senso che nessuno di essi è soggetto oppure oggetto di modificazioni in dipendenza dallo snodarsi della vicenda; al contrario, ognuno di essi è identificato attraverso una condizione di esistenza bloccata rispetto alla quale l'andamento narrativo ha i caratteri della dimostrazione, della esemplificazione, piuttosto che della vera e propria progressione narrativa, sulla linea di certi modi stilistici tipici del bontempellismo, dai quali, del resto, Moravia aveva, in qualche misura, preso le mosse⁴¹.

Certamente svolge un ruolo determinante in questo senso quella dimensione tendenzialmente drammaturgica della struttura romanzesca della quale si diceva, che rappresenta del resto un carattere stilistico che molta critica ha ritrovato, in misura più o meno accentuata, nell'intera produzione di Moravia. Tra le due polarità di una «oggettività estrema» («realizzo naturalistico del racconto»)⁴², per un verso, e dell'impianto obiettivo proprio statutariamente della struttura teatrale, dall'altro, si colloca in effetti la maniera moraviana che manifesta con chiarezza l'intenzione di allontanare i modelli allora più acclamati e, in qualche modo, «tornare indietro», ovvero «ridare al romanzo le sue funzioni che non sono filosofiche

⁴⁰ Cfr. L. STRAPPINI, *Le cose e le figure* cit., pp. 11-17.

⁴¹ «I novecentisti si erano impegnati con Bontempelli a scrivere ciascuno un romanzo. Ma il solo che scrisse il romanzo fui io» (O. DEL BUONO, *Intervista a Moravia*, in ID., *Moravia*, Milano 1962, p. 11). «Ha tutti i requisiti per chiamarsi novecentista o novecentiere», scriveva G. A. BORGESE, *La città assoluta* cit., p. 214, notando una certa sintonia tra il romanzo moraviano e l'ideologia letteraria bontempelliana. Anche per A. FRATEILI, *Un romanzo del nostro tempo*, in «La Tribuna», 13 agosto 1929, «Il Moravia è veramente figlio del suo tempo, prodotto d'una tale opera di sbandamento e di dispersione d'ogni certezza» e, riconoscendogli la capacità di tradurre tale attitudine in un metodo narrativo originale, osservava che «il novecentismo s'è allevato nel seno un neofita che riconduce in terra il suo vangelo, dandogli una consistenza e una autorità che questa religione troppo spesso disperde in predicazioni alle nuvole e in giuochi di prestigio». È un metodo, quello di Moravia, in virtù del quale tutto appare «preordinato a un fine di rappresentare in un certo modo quella realtà, che dia nell'incubo e nell'allucinazione» attraverso «particolari di ordine puramente descrittivo». Da notare, infine, la notazione di Piovene sul romanzo nel quale trovava anche «brani che ricordano il peggior Bontempelli» (G. PIOVENE, *Su Alberto Moravia*, in «La libra», 11 (1929), 5-6, p. 5).

⁴² C. E. GADDA, «Agostino» di Alberto Moravia (1945), in ID., *I viaggi la morte. Opere*, edizione diretta da D. Isella, III. *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano 1991, p. 606.

o didattiche o religiose o sperimentali, ma solamente di testimonianza»⁴³. La spinta forte è a «una rappresentazione vera, e soprattutto convincente della vita» e allora la scelta espressiva della oggettività è propriamente lo strumento che prodigiosamente riesce a darsi il giovane autore per la resa di una porzione di realtà che ambisce ad essere colta nel suo valore più veritiero.

«La scena è ‘veduta’» scriveva Gadda a proposito di *Agostino*⁴⁵, ma con facile estensione alla migliore narrativa moraviana; e aggiungeva che «i fatti delle anime sono annotati dall'esterno: più osservati che ‘compatiti’»; dunque, ripetiamo, una puntuale situazione compositiva teatrale; e tuttavia c'è ancora da aggiungere qualcosa sulla singolarità della elaborazione moraviana, per questo aspetto. Si tratta precisamente del fatto che, negli *Indifferenti*, il rapporto tra la scenografia e i dialoghi, tra lo sfondo ambientale e lo scambio di battute tra gli attori è esattamente rovesciato rispetto alla norma, nel senso che la definizione dell'ambiente tramite quei brani che in un testo drammaturgico chiameremmo didascalie (e che talora nel romanzo di Moravia ne hanno anche la configurazione funzionale), precede e anticipa i dialoghi, nell'andamento come nell'esito, facendo insomma di questi un elemento sussidiario anziché, com'è usuale, portante.

Un solo esempio, tra i tanti: il primo appuntamento, da soli, di Lisa e Michele. L'andamento, il tono e l'esito dell'incontro è precisamente anticipato dalla accurata, minuziosa descrizione dell'ambiente e degli oggetti che sostituiscono compiutamente qualunque analisi introspettiva di Lisa. I «vecchi mobili» «muti e morti», «gli specchi silenziosi», i «grandi armadi dello stesso legno casalingo e malodorante».

A prima vista tutto appariva puro e innocente ma ancora uno sguardo e si era convinti: si rivelavano gli strappi delle tendine, i vetri spezzati degli acquerelli, i libri polverosi o sdruciti, le larghe screpolature del soffitto; e se poi infine era presente la padrona di casa, non c'era neppure bisogno di cercare, tutta questa corruzione saltava agli occhi come accusata dalla figura della donna. (p. 50).

Tutto quel che segue, allora, tra i due non può che essere segnato da questa cappa di false apparenze, di corruzione mal mascherata, di quella “insincerità” che, ancora una volta, prima di essere un attributo degli individui, è un carattere strutturante degli ambienti e delle atmosfere nelle quali essi sono costretti a vivere.

L'unica forma di allontanamento da questa attitudine tendenzialmente mime-

⁴³ A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?* cit., p. 212.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ C. E. GADDA, «*Agostino*» di Alberto Moravia cit., p. 607.

tica⁴⁶ si concretizza, sul terreno propriamente stilistico, in quelle «bravure cubico-espressionistiche», che, rilevava acutamente Borgese, il giovane autore «tenta», «sceneggiando gli spigoli dei mobili o inseguendo l'ombra dei personaggi sulle pareti»⁴⁷. Di sceneggiatura parlava anche un critico poco benevolo come Di Gotti che, recensendo il romanzo, ne sottolineava, in senso negativo, la teatralità (sinonimo qui di artificiosità)⁴⁸ ma, soprattutto, per quanto ci interessa, riprendeva l'immagine di Borgese per evocare un «eccellente fotografo» (piuttosto che un narratore) «che corre qua e là per fissare i primi piani, gli sfondi, i gruppi e sempre ritraendo *interni*, senza mai *girare* alla luce del sole»⁴⁹.

Dello stesso ordine le osservazioni di Cesare Zavattini, nella recensione al romanzo appena uscito; nella quale spicca l'individuazione degli «sfondi espressionistici che accolgono il dialogo e lo scompongono in sensazioni pittoriche», insieme a «una tecnica, diciamo, propria del cinematografo d'avanguardia (Epstein particolarmente)»⁵⁰. Il «richiamo al cinematografo» si concretizza ancora per una certa «stravaganza degli scorci e il giuoco delle luci», insomma in una modalità tecnica descrittiva e rappresentativa che, nel giudizio di Zavattini, mescolando suggestioni cinematografiche e pittoriche⁵¹, colloca l'autore degli *Indifferenti* «in pieno novecento, senza bizzarrie, esatto e cantato».

Del resto un racconto come *Villa Mercedes*, coevo al romanzo e a questo legato da profonde affinità tematiche e stilistiche⁵² si può leggere facilmente come una vera e propria sceneggiatura⁵³, che di questa ha anche alcune movenze preci-

⁴⁶ Cfr. A. ASOR ROSA, *La cultura* cit., pp. 1525-26, che accentua la coincidenza del punto di vista dei personaggi con quello dell'autore, tanto da concludere che «il risultato rappresentativo è, per intenderci, più mimetico che realistico».

⁴⁷ G. A. BORGESE, *La città assoluta* cit., p. 186.

⁴⁸ «[...] nella sceneggiatura, negli ambienti, negli atti e nelle mosse dei personaggi, spira largamente l'artificioso e il teatrale» (E. DI GOTTI, *Un cattivo romanzo* cit., p. 289). Con tutt'altra intenzione Borgese notava il carattere della scena «di luci e di stoffe, come in certe messe in scena d'oggi» (G. A. BORGESE, *La città assoluta* cit., p. 187).

⁴⁹ E. DI GOTTI, *Un cattivo romanzo* cit., p. 289.

⁵⁰ C. ZAVATTINI, *Gli indifferenti di Moravia*, in «Italia letteraria», V (1929), p. 8; anche G. ALBERTI, *Gli indifferenti*, in «Solaria», IV (1929) 9-10, p. 46, scriveva che il romanzo «scorre denso e grigio per queste insopportabili 48 ore, vivo di una persuasione un po' pedantesca che tien del cinematografico».

⁵¹ Di Borgese si è già ricordata l'annotazione sulle «bravure cubico-espressionistiche». E, tra gli altri, C. ZAVATTINI, *Gli indifferenti di Moravia* cit., osservava che «nei momenti in cui la preoccupazione dell'esame, il rilievo clinico, sembrano prevalere, crea degli sfondi espressionistici che accolgono il dialogo o lo scompongono in sensazioni pittoriche» (p. 8). Ha insistito sul valore delle influenze reciproche tra certe esperienze della letteratura e analoghe manifestazioni artistiche e architettoniche, in quel giro di anni, Asor Rosa (in A. ASOR ROSA e A. CICHETTI, *Roma* cit., in particolare alle pp. 612-16).

⁵² Cfr. U. CARPI, *L'esordio "avanguardistico" di Moravia* cit., pp. 83-86, e ID., «*Gli Indifferenti* rimossi cit., pp. 699-700.

⁵³ Per esempio proprio all'inizio: «È un quartiere nuovo, sorto in soli venticinque anni, in una specie di valle, sull'orlo estremo della città; la ricchezza degli abitanti, l'abbondanza dei terreni hanno permesso agli architetti, pur seguendo i piani regolatori già esistenti, di sbizzarrirsi in costosi esperimenti di stili puramente moderni; non case bana-

samente di scrittura, di indicazioni di movimento per la macchina da presa.

Via dalla stanza: sulla soglia della porta il piede urta contro qualche cosa di duro che rotola e brilla con due fosforescenti occhi di gatto; poi va a rintanarsi sotto le cortine; ci si china; è l'altro manubrio d'acciaio nichelato compagno di quello che si è veduto nel bagno. L'anticamera⁵⁴.

Oppure «Dietro l'uomo. Ma il corridoio è già vuoto e le tre porte sono chiuse [...]»⁵⁵.

Che questo tipo di lettura sia autorizzato dal testo è del resto confermato da una delle ultime battute del racconto: «Ci accorgiamo che abbiamo saputo soltanto vedere», rispetto alla quale la frase che segue e che effettivamente suggella il pezzo va letta come una precisa anticipazione, tematica questa volta, degli *Indifferenti*: «Trovare l'idea che come una molla insospettata fa scattare l'uomo dalla scatola delle sue abitudini, oppure rassegnarsi a queste finte facciate, a queste superfici. La vecchia molla è rotta e non serve più».

3. Tematiche e contenuti.

All'intervistatore Jean Duflot che osservava come *Gli indifferenti* fosse «l'un de vos romans les plus obscurs», Moravia, assentendo, rispondeva:

L'obscurité vient du décalage où se trouve le personnage principal des *Indifferenti*, par rapport au niveau de la réalité, du complexe d'irréalité qui me tenait moi-même, à l'écart de la vie réelle. La maladie et l'isolement, je m'en souviens très bien, avaient produit, dans mon esprit, une sorte de 'scission', de cassure irréductible, j'étais au bord de la schizophrénie, en tout cas j'étais profondément divisé [...]. En moi, je sentais constamment le regard d'un autre, mon propre regard, qui me regardait vivre. Je vivais à côté, en marge de ma vie⁵⁶.

Dunque ancora una volta rileviamo l'ispirazione latamente autobiografica di un romanzo caratterizzato, al converso, da una tale capacità di distanziamento

li e civili o palazzi di pietra e di ferro, non negozi o portoni [...] le strade vi sono larghe e solitarie, con alti muri di cinta e marciapiedi erbosi, un cielo bianco e gradevole sovrasta impigliato tra i rami dei grandi alberi, nessuno passa, ma non è raro vedere qualche grossa automobile sull'orlo della via come un cetaceo morto; i tram carichi di miseria filano senza rumore sulla linea lontana dell'orizzonte; il brusio della città vi giunge soffocato; una brezza discreta vola di terrazza in terrazza; tutto qui respira l'agiatezza e il benessere» (A. MORAVIA, *Villa Mercedes* (1928), in «Nuovi Argomenti», XXXVII (1991), 37, p. 25).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ J. DUFLLOT, *Entretiens avec Alberto Moravia*, Paris 1970, p. 16. Sulla malattia e l'importanza che Moravia le attribuiva per la sua formazione cfr. anche E. F. ACCROCCA, *Ritratti su misura* cit., p. 289.

dalla materia narrata e di sua restituzione oggettiva, da indurre molta critica dell'epoca ad accogliere *Gli indifferenti* come il segnale tutto positivo del ritorno al romanzo, della restaurazione del realismo, della rinnovata piena adesione della letteratura alla vita. Si tratta in effetti solo in parte di un paradosso. La singolarità della vita adolescenziale di Moravia consiste nella esperienza della malattia e del sanatorio, ma consiste anche nella partecipazione precocissima, come si è visto, alla vita intellettuale e culturale della Roma degli anni Venti ancora animata da una molteplicità di iniziative e di presenze diverse.

Quello che stupì soprattutto i suoi lettori di allora e continua, in qualche misura, a stupire ancora oggi è la capacità di un giovanissimo di far convergere su un motivo tematico come l'*indifferenza* del suo romanzo, il clima di un'epoca insieme al frutto della propria individuale e singolare esperienza di vita. Ancora nel dialogo con DufLOT troviamo questa considerazione su se stesso e sulla propria letteratura: «la difficulté d'agir, l'impossibilité d'agir, c'est-à-dire le problème de l'action en tant que rapport avec la réalité, voilà le thème central de tous mes livres, comme de ma vie»⁵⁷. Dunque il tema degli *Indifferenti* è propriamente riconducibile a «une théorie de l'action», proseguendo, sostiene Moravia, sulla via tracciata da Dostoevskij con *I Fratelli Karamazov* che, come del resto gli altri suoi romanzi, è costruito attorno alla drammaticità di esistenze in conflitto con una qualche dimensione morale dell'agire. Perché qui risiede propriamente la radice della incapacità soggettiva: nel carattere «muto» e «morto» della realtà, priva di spessore morale⁵⁸.

Due anni prima dell'uscita del romanzo un altro giovane, impegnato però sul terreno della critica e della storia letteraria, Natalino Sapegno, aveva scritto:

Questo è il vero male che rode, più segreto e profondo, la nostra moderna critica, come anche, in un campo più vasto, tutta l'attività letteraria dei contemporanei; la mancanza d'una vita interiore organizzata e salda, guidata da leggi e scopi ben fermi, sorretta da principi venerati e sacri, e quindi l'irrequietezza che si protende ad ogni fantasia o novità, un tono falso e artificioso, un contenuto povero e fiacco⁵⁹.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ «Come non avvicinare la non-partecipazione morale dei suoi protagonisti, le loro smorfie di abituale annoiato disgusto accettato come un dato ineliminabile, come non avvicinarla al tema che è proprio di tutta la sua generazione letteraria: il tema appunto della non-adesione, del rapporto negativo col mondo?» (I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in «Paragone», VI (1955), 66, p. 19).

⁵⁹ N. SAPEGNO, *La critica letteraria*, in «Leonardo», IV (1928), 3, p. 72. Naturalmente è forte in queste posizioni l'eco del magistero crociano che, com'è noto, allargava la propria capacità suggestiva molto al di là degli ambienti direttamente a lui connessi, ma insieme sollecitava, indirettamente, forme di impaziente superamento. Elio Vittorini, ad esempio, scriveva, nello stesso anno della pubblicazione degli *Indifferenti*, facendosi interprete delle aspirazioni di un'intera generazione: «Poi, chi avevamo davanti a noi? *L'Estetica* di Croce ci lasciava freddi come una stella notturna, lontana nel ricordo e nell'astronomia letteraria; nessuno aveva del resto bisogno di canoni artistici ma di una realtà

Dunque una percezione quella di Moravia che rispondeva a una sensibilità diffusa, almeno in certi ambienti, in stretta connessione con quel bisogno di moralità che si manifestava nelle forme più diverse della vita politica e artistica. Sul terreno specificamente letterario questa aspirazione coincideva con un'istanza, apparentemente contraddittoria, di restaurazione, di ritorno a una solidità, a una concretezza che era parsa negata dall'ideologia rondesca e, ancora prima, dall'estetica frammentista e, insomma, dal privilegiare ostentatamente la dimensione formale del fatto letterario rispetto a quello tematico e contenutistico. In questo senso Moravia appartiene pienamente, già dall'esordio e anzi proprio a muovere da questo, alla stagione nella quale all'interno della cultura italiana si propone un nuovo realismo che, facendo della forma romanzo il perno di una decisa innovazione ideologica, respinge tutti quei modi del fare letterario che postulavano l'obbligo della distanza, quando non proprio dell'annullamento della realtà nel processo di produzione artistica.

L'eroe del romanzo di Moravia è dunque qualificato, definito dal suo rapporto con la realtà, ovvero dall'assenza di rapporto originata dalla sua specifica insufficienza. Perché «seul un rapport authentique avec elle justifierait moralement l'action»⁶⁰. La ricerca e la richiesta di una dimensione morale dell'agire e quindi anche del produrre, sul terreno artistico e letterario, è leggibile nelle posizioni, più o meno esplicite, di diversi scrittori, critici e artisti attivi negli anni Venti⁶¹ sulla linea che portò a «Solaria», ma anche, distanziata dalla prospettiva della rivista fiorentina, al primo concretizzarsi di un'ideologia letteraria neo-realista⁶².

Scriveva per esempio proprio su «Solaria» Leo Ferrero, riflettendo sulle ragioni della persistenza di un'ottica provinciale nella letteratura italiana: «Gli scrittori italiani non sono più europei, perché non hanno la chiave della vita, non solo europea, ma universale, che è il sentimento morale [...]. Che altro sentimento può

palpabile, sicura, una terra a cui saldamente attaccarsi» (E. VITTORINI, *Scarico di coscienza* (1929), in ID., *Diario in pubblico*, Milano 1957, p. 5).

⁶⁰ J. DUFLLOT, *Entretiens* cit., p. 66.

⁶¹ Cfr. U. CARPI, *L'esordio "avanguardistico" di Moravia* cit., pp. 79-81 e 87-88.

⁶² «Grazie allo scandalo Moravia si acuì la questione del realismo, anche se per il momento la si limitava a quella delle strutture stesse del romanzo. Si evitava, cioè, il tema riportando tutto nell'ambito delle grandi questioni istituzionali per continuare a discutere sulla prosa poetica, sull'aura poetica, sui "capitoli", insomma sull'eredità dei maggiori rondisti, Cecchi in testa [...]. Dall'altra parte si invocava il ritorno degli italiani al romanzo [...] molti giovani [...] operarono per favorire questa correzione di rotta della letteratura verso il romanzo e quindi verso la realtà» (C. BO, *Il neorealismo* cit., p. 398). Sul neorealismo e in particolare sulle caratteristiche della prima fase della sua manifestazione letteraria attraverso una figura particolarmente rappresentativa come Barbaro, autore, tra l'altro, di un romanzo, *Luce fredda* (Lanciano 1931), che fu da molti apparentato agli *Indifferenti*, cfr. L. STRAPPINI, *Letteratura neorealista agli esordi: Umberto Barbaro*, in *Cultura letteraria e realtà sociale. Per Giuliano Manacorda*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma 1993, pp. 441-56.

animare un romanziere all'infuori del sentimento morale?»⁶³. A Giansiro Ferrata che, sulla stessa rivista, definiva il romanzo di Moravia «un'impetuosa moralità»⁶⁴, faceva eco Mario Bonfantini, il quale, passando in rassegna gli scrittori del momento su una rivista come «La libra», per molti versi da considerare limitrofa a «Solaria», rilevava, in polemica con Vittorini, che

oggi vorremmo invece tentare di giungere ad una moralità dell'arte per la via maestra, direttamente ritrovandone i segreti e indispensabili legami con la vita vissuta, con i pensieri e con gli ideali dell'individuo e anche della società [...]. Insomma, l'esperienza di un venticinquennio sembra si debba concludere in una nuova e profondamente sentita esigenza di moralità⁶⁵.

È la premessa per fare degli *Indifferenti* il «documento di una battaglia coraggiosamente impegnata, se pure non ancor vinta, dai giovani di oggi, contro il dilettantismo morale dei giovani di ieri»⁶⁶. Tutti i nodi attorno ai quali si era svolta la battaglia culturale nei venti anni precedenti, tornano qui, anche sul piano direttamente lessicale, a segnare con chiarezza un percorso che attraversa esperienze diverse di aggregazioni in riviste, di dichiarazioni di poetica e di ideologia letteraria facenti capo a singoli, come a gruppi, in qualche modo, organizzati. Moravia, dunque, viene subito riconosciuto come simile da questa area culturale che, anzi, del suo romanzo fa una vera e propria bandiera, in chiara polemica, naturalmente, contro quanti attribuirono al romanzo una visione integralmente negativa, «disfattista» della vita e della società che rappresentava⁶⁷. Apparteneva pienamente alla medesima prospettiva disfattista, secondo questo tipo di critica, la vocazione «pornografica» del romanziere al quale veniva imputato di dare eccessivo spazio al sesso e all'erotismo e, ancor più, di rappresentarne manifestazioni ed esi-

⁶³ L. FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in «Solaria», III (1928), 1, p. 34.

⁶⁴ G. FERRATA, *Un modo di saturazione*, *ibid.*, V (1930), 1, p. 61.

⁶⁵ M. BONFANTINI, *Dai venti ai quaranta*, in «La libra», 11 (1929), 5-6, p. 3. Gadda, sempre a proposito di *Agostino*, scriveva: «più che moralista (nell'accezione parenetica) lo direi un premoralista, cioè un epico del fenomenalismo dei rapporti umani» (C. E. GADDA, «*Agostino*» di Alberto Moravia cit., p. 607).

⁶⁶ M. BONFANTINI, *Dai venti ai quaranta* cit., p. 4. Del resto Moravia, che pure ha sempre rifiutato l'attribuzione di un valore politico definito al suo romanzo, quando fu scritto e pubblicato, ha voluto sottolineare la carica morale del suo atteggiarsi di allora. «Tuttavia, esisteva in me un elemento che inconsciamente stava diventando politica: ed era il mio moralismo, qualcosa che si sviluppava prepotente e istintivo come un bisogno fisiologico» (in N. AJELLO, *Intervista* cit., p. 3).

⁶⁷ Cfr. E. DI GOTTI, *Un cattivo romanzo* cit., pp. 288-89: «Ora il difetto del romanzo è alla base: una società costruita così come ce la rappresenta il Moravia, non può vivere nella realtà, ché sarebbe condannata a distruggersi»; G. SAVIOTTI, *La letteratura dei minorenni*, in «Leonardo», V (1929), 9-10, p. 213: «Meglio tacere. Il parlare, da un segno altissimo, di libri che rappresentano appunto il mal frutto della licenza concessa ai giovani, non più tenuti a freno dal salutare timore del controllo, è un favorire sempre più il disordine; cosicché non ci stupiremmo se domani, lusingati dal successo dei compagni, altri ci dessero dei volumi anche più atroci di quello del Moravia o più sottilmente equivoci di quello del Soldati»; ancora, A. CAMPANILE, *Gli indifferenti* cit., e tanti altri, sulla medesima linea.

ti con una sorta di compiacimento morboso⁶⁸. Guardando anche a racconti contemporanei agli *Indifferenti* come *Cortigiana stanca*, per esempio, è indubbio che sia nelle corde di Moravia la capacità di cogliere venature erotiche di situazioni e comportamenti dei suoi personaggi⁶⁹; componenti tuttavia di un quadro che, almeno per il primo romanzo, riceve il massimo di senso dalla cornice che a tutti i motivi (o contenuti) della narrazione è apposta; sicché certamente nessun elemento isolato può fungere da tema conduttore, poiché a dominare è l'immersione completa di ogni ingrediente in una prospettiva inventiva di «spietato rigore morale»⁷⁰.

È noto che i contenuti dell'impegno che si invocavano erano pensati e furono concretizzati in forme molto diverse e con intenzioni ed esiti tanto vari da essere, spesso, contrapposti, sul terreno letterario come su quello ideologico e politico; tuttavia qui importa sottolineare l'appartenenza piena del Moravia degli *Indifferenti* a quella zona di vita culturale che riconobbe nel suo romanzo un'occasione importante per la costruzione di un'ideologia che si svilupperà, benché in modo contraddittorio e frammentario, per tutti gli anni Trenta, arrivando, nel decennio successivo, a imporsi, sotto la formula del neorealismo, come la migliore espressione dell'innovazione sul terreno letterario ma anche su quello più comprensivo della ideologia e della politica. Per ora, ossia nel 1929, *Gli indifferenti* è un romanzo che esprime perfettamente quella ripresa di carattere "naturalistico", o neorealistico che si era andata manifestando nel corso del decennio in pittura, prima di tutto, con la creazione della etichetta *Novecento*, che dal gruppo artistico fu tradotta da Bontempelli a segnare la "avventura" sua e dei suoi collaboratori, tra i quali si ritrova il giovanissimo Moravia⁷¹.

⁶⁸ *Gli indifferenti*, osservava Moravia in un'intervista pubblicata sull'«Espresso» (1961), ora in O. DEL BUONO, *Moravia* cit., p. 180, «ebbe successo perché fu considerato un libro pornografico. C'era il fascismo, si viveva in un clima d'ovattamento provinciale: l'Italia retorica e prolifica di Mussolini rifiutò ciò che nel mio libro c'era di polemico. Divenne per le signore della borghesia un romanzo proibito da leggersi di nascosto dal marito».

⁶⁹ In rapporto a questo aspetto così si esprimeva Moravia nella conversazione con J. DUFLLOT, *Entretiens* cit., pp. 129-32, a proposito di Michele, negli *Indifferenti*: «c'est un être profondément inhibé. Mais l'érotisme se retrouve dans certaines situations, certains moments symboliques. Le suicide manqué, le revolver qui ne part pas, la découverte à l'improviste des amours de sa sœur»; «Michele est un compromis entre Ivan Karamazov et l'homme méditerranéen, qui, lui, exprime sans détours la violence du sexe, au lieu de la faire par métaphores comme les personnages de Dostoevskij». Insomma, per l'autore, l'unico personaggio davvero erotico del romanzo è Leo. «C'est le tombeur, pervers, qui use de la puissance du sexe pour le plaisir. C'est un tempérament [...] érotique».

⁷⁰ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 29, insiste, nel corso della sua analisi (cfr. in particolare le pp. 28 sgg.), sul legame che nel romanzo (e in genere nei romanzi di Moravia) si istituisce tra il sesso e il denaro, anch'esso «tema» ben presente negli *Indifferenti*, come fondamentale movente di tutti i personaggi della storia.

⁷¹ Cfr. M. SARFATTI, *Dal catalogo della mostra del Novecento italiano*, in R. BOSSAGLIA, *Il «Novecento italiano»* cit., pp. 118-20, che definisce gli artisti protagonisti della tendenza novecentista come «rivoluzionari della moderna restaurazione», in quanto antiavanguardisti e guida del «ritorno all'ordine». Ad una «ripresa naturalistica degli anni Venti», sempre in riferimento alla pittura, allude la stessa R. BOSSAGLIA, *L'influenza di Sironi sui contempora-*

Del resto, di una certa affinità della scrittura moraviana con modi della pittura metafisica di De Chirico e Carrà si era accorto benissimo Pancrazi che vedeva la presenza nel romanzo di «interni, ambienti simmetrizzati con un gusto metafisico»⁷², come, qualche anno dopo, Giuseppe De Robertis che osservava come nei racconti giovanili «gli prestavano colori e ardire certi pittori moderni, De Chirico, Carrà»⁷³. Recentemente Carpi, proponendo una più che opportuna riflessione sugli anni di formazione di Moravia e, in particolare, la sua collaborazione ad alcuni periodici giovanili romani, ha voluto sottolineare come proprio uno di questi, «L'interplanetario», fosse stato il «più precoce e generoso nel dare spazio all'apologia dell'architettura razionalistica intesa come specifico linguaggio antiborghese»⁷⁴.

Presumibilmente contribuirono in buona misura a fare del romanzo un prototipo per i giovani ansiosi di marcare la distanza dalla tradizione narrativa nazionale, con l'occhio rivolto piuttosto all'Europa, sia la felicità del titolo che la modulazione della parola che diviene tema conduttore: l'indifferenza, che avrà la sua fortuna nei decenni successivi in tante prove narrative, tra le quali spiccano *La nausée* di Sartre e *L'étranger* di Camus⁷⁵. Tuttavia le ragioni di affinità sono decisamente inferiori rispetto a quelle che segnalano l'autonomia dal disegno moraviano, non solo nel senso che la sua prospettiva di allora (ma, del resto, anche quella successiva) non possiede nulla della carica teoretica e problematica dell'esistenzialismo, ma ancora di più perché è profondamente diverso il tipo di interesse che Moravia ha sempre nutrito per una "realtà", per una "vita" che esiste, per lui, soltanto in quanto diviene trama di una narrazione.

Quando scrissi *Gli indifferenti* non sapevo nulla dell'esistenzialismo. I problemi che i miei personaggi tentavano di risolvere erano, in ultima analisi, i problemi stessi della mia vita, e il fatto che fossero anche, a mia insaputa, i problemi dell'epoca si deve alla facoltà che allora avevo di stabilire un rapporto con la realtà, senza alcun diaframma

nei, catalogo della mostra Mario Sironi 1885-1961, Milano 1993, p. 39.

⁷² P. PANCRAZI, *Il realismo di Moravia* (1929), in ID., *Scrittori d'oggi*, II, Roma 1946, p. 121. Si ricordi, del resto, il rilievo, sottolineato da più parti e di cui già si è detto, della tonalità pittorica, impressionista, espressionista (o "cubo-espressionista") di tanti passi descrittivi del romanzo.

⁷³ G. DE ROBERTIS, *Alberto Moravia. La bella vita*, in «Pan», III (1935), 5, p. 137.

⁷⁴ U. CARPI, *L'esordio "avanguardistico" di Moravia* cit., p. 85.

⁷⁵ «Le personnage de *L'étranger* de Camus est le sosie de Michele des *Indifferenti*» (così Moravia, in J. DUFLLOT, *Entretiens* cit., p. 52). Sull'argomento esiste un vero e proprio filone critico, per il quale si rimanda alla bibliografia. Ma che l'originalità di Moravia non consista propriamente nella individuazione di questo tema, che in varie forme circolava da decenni nella letteratura italiana (come in quella europea), può essere confermato, per esempio, da un passo di I. SVEVO, *Diario per la fidanzata*, Trieste 1962, p. 49 (12 gennaio 1896): «La mia indifferenza per la vita sussiste sempre: Anche quando godo della vita a te da canto, mi resta nell'anima qualche cosa che non gode con me e che m'avverte: Bada, non è tutto come a te sembra e tutto resta comedia [*sic*] perché calerà poi il sipario».

estetico e ideologico⁷⁶.

Siamo così tornati, anche per questa via, a quella commistione di autobiografismo e realismo che funge davvero da tema e contenuto del primo romanzo di Moravia.

Il suo “eroe”, Michele, vagheggia «quel fantastico mondo istintivo e sincero dove egli avrebbe voluto vivere» (p. 150), e dunque non si riconosce nel mondo, nelle figure che lo circondano («tutto qui diviene comico, falso; non c'è sincerità [...] io non ero fatto per questa vita», p. 158). Dalla immoralità della sua condizione non scaturisce affatto, come immagina dovrebbe avvenire, la spinta all'azione, la conquista della «fede, sincerità, tragicità»; al contrario, «tutto attraverso la sua noia gli appariva pietoso, ridicolo, falso»; insomma per lui al pensiero non riesce più a seguire l'azione e questa incapacità è vissuta come una colpa (p. 211).

Negli anni in cui era impegnato nella stesura degli *Indifferenti*, Moravia si dedicò anche ad alcuni brevi racconti, pubblicati tra il '27 e il '29. Di qualcuno si è già detto; ora converrà tornare sui quel *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca* che contiene *in nuce* gli elementi essenziali della tematica del romanzo. Il Principe di Danimarca nel confronto con Amleto che ha compiuto, nonostante tutto, la sua vendetta ed è qui, perciò, paradossalmente l'incarnazione della determinazione all'agire, si confessa dominato dall'indifferenza, vale a dire dall'incapacità di provare i sentimenti appropriati alle circostanze in cui si trova a vivere⁷⁷; e non conta tanto che le figure della sua storia siano smitizzate, siano abbassate a un livello miserabilmente ordinario (e qui si sente l'eco di quel Cocteau che aveva beffardamente riletto e attualizzato per il teatro il mito e la tragedia di Edipo), conta piuttosto la consapevolezza che, in assenza di sentimenti, l'azione è negata, esattamente come avverterà Michele impossibilitato all'azione e neppure capace di fingere, destinato perciò al più inglorioso dei fallimenti.

Di “malattia della volontà” e di malati di questo genere era già stata popolata

⁷⁶ O. DEL BUONO, *Moravia* cit., pp. 19-20.

⁷⁷ «Vendicare mio padre, vendicarmi? O ombra tenta di comprendermi: ci si può vendicare, si può agire in un modo qualsiasi, soltanto se si è agitati da un sentimento corrispondente, in una parola se si odia; ma io invece non provo alcun sentimento, tutto questo mi lascia completamente indifferente» (A. MORAVIA, *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca*, in «Belfagor», XXXVI (1981), 6, p. 701). A cui si potrebbero affiancare numerosi passi del romanzo. Tra i tanti: «soltanto un intollerabile disgusto di questa sua versatile indifferenza che gli permetteva di cambiare ogni giorno, come altri il vestito, le proprie idee e i propri atteggiamenti» (p. 240); «aveva veduto, aveva provato quel che sarebbe diventato, se non avesse saputo vincere la propria indifferenza: senza fede, senza amore, solo, per salvarsi bisognava o vivere con sincerità e secondo degli schemi tradizionali questa sua intollerabile situazione, o uscirne per sempre» (p. 246); «Invece egli non era così; schermo bianco e piatto, sulla sua indifferenza, i dolori e le gioie passavano come ombre senza lasciare traccia, e di riflesso, come se questa sua inconsistenza si comunicasse anche al suo mondo esterno, tutto intorno a lui era senza peso, senza valore, effimero come un giuoco di ombre e di luci» (pp. 248-49); «si sentiva indifferente, come sempre, speculativo e indifferente» (p. 298), ecc.

la nostra letteratura romanzesca: bastino solo i nomi di Oriani, Fogazzaro, Svevo, Borgese, Tozzi, per una tematica ampiamente diffusa dagli ultimi anni dell'Ottocento; ma, nonostante le parentele, qui la prospettiva è decisamente cambiata. Non è più ritratto un personaggio "malato" in dissidio con un mondo "sano". È invece il mondo intero che ha ormai assunto tutti i caratteri dell'insania che si trasmette quindi a chi dentro di esso si trova a vivere senza riuscire a spezzarne i contorni. L'indifferenza, insomma, «ancora prima di essere un dato psicologico particolare, è il carattere fondamentale, obiettivo, della realtà stessa, esattamente come tornerà ad esserlo, trent'anni più tardi, la noia dell'ultimo romanzo»⁷⁸.

Allora è ancora una volta nelle cose, nello sfondo, nell'esterno da sé che si concretizza la sorgente dell'indifferenza alla quale Michele potrebbe sfuggire solo se riuscisse ad «andarsene altrove a cercare la sua gente, i suoi luoghi, quel paradiso dove tutto, i gesti, le parole, i sentimenti avrebbero avuto una subita aderenza alla realtà che li avrebbe originati» (pp. 246-47).

4. *Modelli e fonti.*

Il secco intervento di Moravia su «La Tribuna», al quale si è già accennato, pochi mesi dopo l'uscita del suo romanzo, manifestava «meraviglia» per «l'accostamento degli *Indifferenti* all'*Ulysses* di Joyce», poiché «il mio romanzo vuol essere una reazione all'andazzo joyciano»⁷⁹; rimandava perciò, per chiarire meglio la sua posizione, all'articolo sulla crisi del romanzo comparso due anni prima sulla «Fiera letteraria», anch'esso ricordato più sopra. Prendiamo allora atto, intanto, del rifiuto che lo scrittore esordiente esprimeva con grande sicurezza nei confronti delle forme di romanzo che autori come Joyce, Proust e Pirandello avevano in qualche modo imposto all'imitazione di una schiera di seguaci, contribuendo indirettamente ad accentuare e ad aggravare, a suo parere, la crisi di questo genere di narrazione.

Nel modello di romanzo che Moravia auspica è centrale «un equilibrio rigoroso del pensiero e della azione», perché il problema fondamentale del romanzo moderno (dal quale tuttavia si rimane ancora lontani) è quello della «rappresen-

⁷⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 29. Ad avvalorare una certa affinità tra il metodo narrativo inaugurato da Moravia, negli *Indifferenti*, e l'ideologia letteraria, di parecchio successiva, che produsse il *nouveau roman*, si può citare, ad esempio, questo passo di un protagonista come J. BLOCH-MICHEL, *Le présent de l'indicatif*, 1963 (trad. it. *L'indicativo presente*, Milano 1965, p. 51): «Il *nouveau roman* non ha inteso esprimere la situazione di persone alle prese con il mondo della noia: bensì esprimere e rappresentare questo stesso mondo».

⁷⁹ P. VOZA, *Nel Ventisette* cit., p. 207.

tazione vera, e soprattutto convincente della vita»⁸⁰; ovvero «alla realtà concreta, sensuale, di tutti i tempi, si è venuta sostituendo una realtà di pensiero». Dunque bando a ogni «cerebralità», a ogni «zavorra psico-analitica», alla «famigerata associazione delle idee», per una rappresentazione della realtà che sappia cogliere «il vero». Dalle numerose interviste rilasciate dal Moravia maturo a proposito degli anni della sua formazione, si apprende che, ragazzo, aveva letto, tra i titoli che lui stesso vuole ricordare, *L'idiota* e *Delitto e castigo* di Dostoevskij, *Ulysses* di Joyce, *Thomas l'imposteur* di Cocteau, *Paludes* e *Thésée* di Gide, *À l'ombre de jeunes filles en fleur* di Proust. «I grandi avvenimenti della mia adolescenza furono la scoperta di Rimbaud e di Dostoevskij»⁸¹. Molto poco, invece, aveva letto di letteratura italiana e i nomi, singolarmente scarsi, sono quelli di Pirandello (per il solo teatro però) e di Goldoni⁸²; e se, più tardi, recupererà tra i grandi della tradizione Manzoni e Verga e «alcuni narratori come Svevo, Tozzi, Pirandello»⁸³, il richiamo varrà tuttavia all'interno di una prospettiva che sottolineando come, allora, «il romanzo era ritenuto un genere perduto»⁸⁴, tende a dare di sé l'immagine di colui che seppe fondare, in Italia, il romanzo moderno, con l'occhio rivolto piuttosto all'Europa che alla cultura letteraria nazionale.

La critica più avvertita, del resto, segnalò subito con sicurezza il debito degli *Indifferenti* nei confronti di Dostoevskij, accentuando probabilmente in modo eccessivo le analogie, sul terreno della tecnica narrativa, ma segnalando una componente indubbiamente forte della maniera espressiva, particolarmente avvertibile nella seconda parte del romanzo⁸⁵. Recentemente Cesare Garboli, commentando le prove narrative di un altro giovanissimo esordiente, Mario Soldati, che pubblicò nel medesimo 1929 un volume di racconti, *Salmace*⁸⁶, ha rilevato «la forza

⁸⁰ A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?* cit., p. 211.

⁸¹ N. AJELLO, *Intervista* cit., p. 3. Cfr. anche le pp. 98-106; ma anche E. SICILIANO, *Moravia* cit., pp. 12-40.

⁸² Per quanto riguarda Pirandello: «Quando scrivevo *Gli indifferenti* avevo un'idea del tragico che ricavo dalla lettura di un po' di teatro pirandelliano» (*ibid.*, p. 83). Per Goldoni: «Je dois à Manzoni le goût de la narration, à Rimbaud celui de la révolte, à Goldoni le sens de la technique du dialogue» (in J. DUFLOT, *Entretiens* cit., p. 12).

⁸³ In O. DEL BUONO, *Moravia* cit., p. 22. Del resto, notava Borgese, che «in fondo ai personaggi egli e qualcun altro san guardare senza batter ciglio, e non truccano niente coi frasarii. Questo psicologismo ben solido, ben tridimensionale, non l'hanno certo appreso dal complesso della letteratura italiana di questi ultimi tempi» (G. A. BORGESE, *La città assoluta* cit., p. 186).

⁸⁴ In O. DEL BUONO, *Moravia* cit., p. 22. Moravia non fa che condividere qui quell'idea, divenuta ben presto mito (e tale rimasta a lungo), dell'assenza di romanzo in Italia nel primo Novecento, un'idea-mito sulla quale converrebbe, in altra occasione, ritornare.

⁸⁵ Dopo Borgese, il richiamo a Dostoevskij per *Gli indifferenti* è divenuto un vero e proprio luogo comune. Qualche riserva è stata espressa da G. DEBENEDETTI, *L'«imbroglio» di Moravia*, in ID., *Saggi*, nuova serie, Milano 1955, p. 206: «Ma meglio che a Dostjevski [*sic*] converrebbe forse pensare a un gusto specifico, perfino un po' ossessivo dell'intrigo, che Moravia mostra di avere in proprio».

⁸⁶ Ora opportunamente riproposto da Adelphi (M. SOLDATI, *Salmace*, Milano 1993) con una *Nota* appunto di Garboli, dalla quale è estratta la citazione che segue (p. 138).

d'urto degli *Indifferenti*, l'autenticità e la quadratura di Moravia, la sua luce artificiale e dichiaratamente novecentesca, quasi un Pirandello o un Bontempelli rinvigoriti da un avido lettore di Dostoevskij». Un Dostoevskij, aggiungerei, filtrato attraverso quell'altro nume tutelare di una certa modernità della letteratura che è stato André Gide, grande lettore anche lui e, soprattutto, fervido divulgatore di Dostoevskij⁸⁷. E forse non è casuale che uno dei primi titoli che Moravia aveva pensato per il suo romanzo fosse *La palude*, con evidente rimando al celebre *Paludes* di Gide⁸⁸.

Al di là, però, dei nomi segnalati dalla critica⁸⁹ e dallo stesso Moravia, è l'oggetto romanzo da considerare per come si presenta effettivamente alla lettura e all'analisi. È indubbio, in questo senso, che l'impianto degli *Indifferenti* non si discosta sensibilmente dal tipo di assemblaggio che caratterizza strutturalmente il genere romanzesco nell'Ottocento. Narrazione in terza persona, accorta e tendenzialmente equilibrata alternanza di parti descrittive e di parti dialogate, il tempo dei verbi al passato, la «narrazione pura e semplice dei fatti» assieme al «commento psicologico»⁹⁰: siamo, in questi termini generali, all'interno dei modelli romanzeschi saldamente piantati nello sviluppo della letteratura europea moderna, senza, insomma, alcun tratto di quelle vistose innovazioni tecniche ed espressive che nei primi decenni del XX secolo concorsero a mettere in crisi precisamente le strutture consolidate del narrare letterario. Anzi, si è visto, Moravia esprimeva una buona dose di scetticismo nei confronti degli esempi più acclamati di intervento corrosivo sulla struttura romanzesca.

Dopo Raskolnikoff è venuto Leopold Bloom: dopo l'allucinante analisi del delitto quella non altrettanto interessante della defecazione o d'altre simili... atrocità [...]. Abbiamo i monologhi più o meno ampi (come quello bellissimo della signora Bloom di Joyce o quello della Signorina Elsa di Schnitzler), più o meno freudiani, i quali però, è bene osservarlo, non danno alcuna luce sulla psiche del personaggio⁹¹.

⁸⁷ Gide dedicò, dal 1908 in avanti, diversi scritti e conferenze allo scrittore russo, poi raccolti in un volume tradotto anche in italiano (A. GIDE, *Dostoevskij*, Milano 1946). Sull'importanza della mediazione gideiana per la conoscenza e la diffusione di Dostoevskij in Europa scrisse P. GOBETTI, *Dostoievschi [sic] classico* (1921), in ID., *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di P. Spriano, note di F. Venturi e V. Strada, Torino 1969, pp. 383-86).

⁸⁸ Un'analisi delle questioni legate alla scelta del titolo del romanzo è in T. TORNITORE, «*Gli indifferenti*» e la critica, in «Nuovi Argomenti», XXXVII (1991), 37, pp. 63-64, il quale ricorda anche il corsivo redazionale dell'«Interplanetario» che annunciava la prossima uscita del romanzo e presentava due ipotesi di titolo e precisamente: *Cinque persone e due giorni*, oppure *Gli Ardengo*, *Lisa* e *Merumeci*.

⁸⁹ Oltre Dostoevskij e Bontempelli, dei quali si è detto, sono vari i nomi ai quali i critici apparentarono il giovane Moravia: Drieu La Rochelle, Soupault, per esempio (C. ZAVATTINI, *Gli indifferenti di Moravia* cit.), (*Èchov e Gor'kij* (A. FRATEILI, *Un romanzo del nostro tempo* cit., che notava anche movenze verghiane e perfino manzoniane nella sua scrittura), Freud e Joyce (G. UNGARETTI, *Un romanzo* cit., p. 205), ecc.

⁹⁰ A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?* cit., p. 211.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 211-12.

Analoga avversione esprime per «un degenerato proustismo», come per «i romanzi di ispirazione [*sic*] pirandelliana (non di Pirandello) dove l'azione è a tal punto violata dalla fantasia e dal pensiero, che tra il sovrapporsi delle finzioni, si finisce per perdere il contatto con la realtà»⁹².

In questo senso anche un motivo come quello dei sogni dei personaggi, ripetutamente introdotto nel romanzo (precisamente nei capitoli X e XII)⁹³, scarsamente o per nulla rimanda a Freud e al freudismo diffuso in certa narrativa coeva, disponendosi piuttosto come strumento illustrativo dei pensieri, dei comportamenti, delle fantasie ben conscie dei personaggi alle prese con se stessi nello stato di sonno come in quello di veglia⁹⁴.

Dunque quella di Moravia è un'opzione decisa a favore di una rappresentazione di tipo realistico che, come si è visto, non può non fondare le proprie capacità espressive su un impianto in qualche misura restauratore.

Il rapporto dialettico sempre complesso tra innovazione e tradizione può trovare nel caso degli *Indifferenti* un altro notevole momento di esemplarità. Percepito, allora, immediatamente, come simbolo del nuovo, del moderno, in opposizione a un modo di scrivere e di vivere la letteratura tanto riduttivo da espungere il romanzo dall'orizzonte significativo del fare, il romanzo d'esordio di Moravia assunse, con tutta evidenza, la funzione di ripristinare, rinsaldare e rilanciare, fuori di ogni sperimentalismo "avanguardistico" e di ogni ostentato "modernismo", delle regole e delle forme espressive precocemente diagnosticate in irreversibile crisi. La attribuzione di modernità al romanzo di Moravia passò proprio attraverso quella riconosciuta capacità restauratrice, la capacità cioè di riallacciare una "tradizione" narrativa, interrotta o comunque insidiata dall'invadenza del formalismo nelle varianti rondesche, calligrafiche e, in genere, antiromanzesche.

5. Valutazione critica.

Si è detto dello straordinario successo che accolse il romanzo, frutto probabilmente anche di una attesa inaugurata da quanti, da anni, auspicavano il "ritorno"

⁹² *Ibid.*

⁹³ Si è già detto del brano *Cinque sogni* e dell'iniziale intenzione di Moravia di farne un capitolo del romanzo. In generale su questo tema cfr. F. LONGOBARDI, *Moravia, i sogni*, in «Aut aut», VI (1956), 31, pp. 39-51; L. STRAPPINI, *Le cose e le figure* cit., pp. 65-90.

⁹⁴ «Quanto alla tecnica — che rimarrà stabilmente quella di tutta l'opera di Moravia — essa è tradizionale e prefreudiana: i sogni rimangono in gran parte "artificiali", come nella tragedia classica, e non rimandano a una realtà inconscia, bensì chiaramente alle situazioni del romanzo» (M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino 1966, p. 490). Del resto Moravia, con quel tocco di civetteria intellettuale che gli era proprio, non ha mai voluto ac-

del e al romanzo. *Gli indifferenti* corrispose a queste aspettative tanto più in quanto dotato di quella carica dirompente che derivava dalla novità della sua strutturazione linguistica e stilistica.

Rilevati con vivo apprezzamento o, al converso, con indignata riprovazione, il linguaggio e lo stile di Moravia colpivano per la secchezza del lessico come per la essenzialità della costruzione sintattica, precisi strumenti espressivi della dimensione antisentimentale e sostanzialmente lineare dell'intreccio. «Arte di scrittura molto bella, perché depurata di ogni belluria, giusto il contrario del vescicante calligrafico, del falso e intossicato bello scrivere che ha ridotto tanta prosa e prosa poetica recente come se le avessero fatto un tatuaggio al vetriolo»: così scriveva Borgese⁹⁵, tra i più fervidi ammiratori del romanzo, per le sue doti certamente, ma anche, come appare chiaro dalle sue parole, per la capacità di contrastare la linea formalista antiromanzesca di grande presenza, allora, sulla scena letteraria italiana. Dunque l'apprezzamento di Borgese per la lingua di Moravia è direttamente funzionale alla sua convinzione, maturata già da molti anni, della necessità di restituire al genere romanzesco un ruolo centrale nella attività della letteratura⁹⁶; e tuttavia non ha solamente un valore strumentale poiché coglie con acutezza il tratto più innovativo e originale del romanzo moraviano. Una lingua e uno stile nudi, si direbbe, che corrispondono con grande efficacia espressiva alla unilateralità del narratore, impegnato a orientare sul mondo uno sguardo freddo e obiettivo, capace perciò di rivelare le falle delle vite e delle coscienze indagate, senza compiacimenti e ostentata partecipazione⁹⁷. Qui sta essenzialmente l'originalità dell'invenzione moraviana che va oltre la geometria razionalizzante della narrazione alla Bontempelli, per proporre una propria convincente maniera fatta di rigore e di secchezza in quanto a ottica e in quanto a resa scrittoria.

La catalogazione delle goffaggini stilistiche su cui si impegnò la critica ostile o comunque più fredda, si accompagnava alla denuncia della sciattezza di una scrittura troppo lontana dal gusto e dagli umori di una certa porzione della società delle lettere di allora. Non è difficile rilevare la presenza di espressioni davvero

creditarci come freudiano: «Al tempo de *Gli indifferenti* non sapevo nulla di Freud, ho letto testi di divulgazione psicanalitica solo più tardi e si è trattato soprattutto di testi americani. Freud l'ho leggiucchiato più che letto, capisco che è scienziato serio ma lo trovo abbastanza noioso» (in O. DEL BUONO, *Moravia* cit., p. 72).

⁹⁵ G. A. BORGESE, *La città assoluta* cit., p. 186.

⁹⁶ Fino dal 1923 Borgese aveva voluto proporre una diversa prospettiva per la rifondazione del genere narrativo sul terreno critico, con *Tempo di edificare* che avrebbe dovuto consolidare quanto aveva espresso sotto forma di romanzo, due anni prima, con *Rubè*.

⁹⁷ «Il Moravia non approva e non condanna: il suo compito è quello di raccontare, di dare verità ed evidenza ai fatti [...]. Egli si tiene ugualmente lontano dalla compiacenza immoralistica degli esteti di cinquant'anni fa, e dalla volontà polemica dei naturalisti di allora [...]. Il naturalismo integrale, moralmente neutro e del tutto indifferente, è sì una formula di cinquant'anni fa, ma lo si applica a dovere soltanto oggi» (P. PANCRAZI, *Il realismo di Moravia* cit.,

poco felici nel romanzo⁹⁸ come anche di qualche stonatura narrativa⁹⁹. Tuttavia *Gli indifferenti* ha, tuttora, una sua tenuta, intanto certamente come “documento” di un’epoca, di una sensibilità e di una ben visibile tensione ideologica; e poi fondamentalmente perché, pure alla distanza, mantiene un vigore espressivo non molto frequentemente riscontrabile nel nostro patrimonio narrativo.

Autore di un solo romanzo, si è detto spesso di Moravia; perché *Gli indifferenti* è certamente la sua migliore prova narrativa (eguagliata forse soltanto da qualche racconto), ma anche perché contiene tutte le ragioni, sul terreno stilistico come su quello tematico, che successivamente svilupperà negli altri numerosi romanzi. È singolare infatti il destino di questo scrittore, esaltato all’esordio da una critica che ne ha influenzato in misura decisiva gli orientamenti e la stessa consapevolezza di intenti; e, d’altra parte, emarginato in sostanza per quasi un ventennio dopo la comparsa del primo romanzo, forse proprio perché, come lui stesso ha detto, *Gli indifferenti* «era in anticipo d’almeno quindici anni sul tempo in cui era stato pubblicato»¹⁰⁰.

6. Nota bibliografica.

Gli indifferenti fu pubblicato nel 1929 dall’editore Alpes di Milano (che ne diede cinque ristampe in pochi mesi); si ebbero poi varie edizioni successive (Milano 1933, 1947 e 1974, ecc.) fino al volume A. MORAVIA, *Opere 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, Milano 1986, su¹ quale sono esemplate le ristampe nei Tascabili Bompiani. Moravia intervenne a modificare qualche tratto della prima edizione, ma solo per quanto riguarda la punteggiatura (che, secondo le sue ripetute dichiarazioni, era assente dalla primitiva stesura del romanzo) e alcuni aspetti di carattere lessicale. Scriveva, per esempio, in *Ricordo degli «Indifferenti»* (1945), in ID., *L’uomo come fine*, Milano 1964, p. 67: «Tornando a *Gli indifferenti* fu notato che la punteggiatura del libro lascia molto a desiderare. Ciò dipende dal fatto che mentre lo scrivevo non usavo alcuna punteggiatura, limitandomi a separare l’un periodo dall’altro con una lineetta o uno spazio bianco. E questo perché sebbene

p. 120).

⁹⁸ Solo un succinto campionario: «la musica era finita e dopo dei vani applausi [...]» (p. 118); «le labbra scolorite dall’uso» (p. 292); «la fanciulla ricevette quell’occhiata inespressiva e pesante come un urto che fece crollare in pezzi il suo stupore di vetro» (p. 10); «Michele alzò la mano... ma per il polso, con una sorprendente rapidità, il gesto venne afferrato, rintuzzato» (p. 70).

⁹⁹ Stride, per esempio, nella obiettività della narrazione una intrusione del narratore come la seguente: «da questo momento è lecito affermare che ella perse l’esatta conoscenza di quel che faceva» (p. 87).

¹⁰⁰ In O. DEL BUONO, *Moravia* cit., p. 180.

scrivessi in prosa, ogni frase mi veniva fuori con la proprietà ritmica e solitaria di un verso. Poi, a composizione finita, distribuì un po' a caso la punteggiatura. Ma in molti luoghi il periodo era così fatto che nessuna punteggiatura ragionevole mi fu possibile. Ora mi accorgo troppo tardi che forse non avrei dovuto mettere alcuna punteggiatura e presentare il libro così come mi era venuto di scriverlo. Qualche esempio di variante: «famigliare» viene sostituito ovunque con «familiare», «vecchia vita» della edizione Alpes diviene semplicemente «vita» (rispettivamente pp. 11 e 8), «dei buoni amici» diventa «buoni amici» (pp. 11 e 9), «pel corridoio» si trasforma in «nel corridoio» (pp. 18 e 15), «una filma magnifica» è corretto in «un film magnifico» (pp. 17 e 15), ecc.

Una ampia bibliografia ragionata sul romanzo, accuratamente organizzata secondo un criterio tematico, è in T. TORNITORE, «*Gli indifferenti*» e la critica, in «Nuovi Argomenti», 37 (1991), 37, pp. 60-98, che elenca più di duecento titoli. Bibliografie riguardanti l'intera attività di Moravia in F. ALFONSI, *Moravia in Italia. Un quarantennio di critica (1929-1969)*, Catanzaro 1986, e F. ALFONSI e S. ALFONSI, *An Annotated Bibliography of Moravia Criticism in Italy and in the English-Speaking World (1929-1975)*, New York - London 1976.

Furono moltissime le recensioni al romanzo comparse sulla stampa periodica nei mesi immediatamente successivi alla prima edizione e, ancora oggi, non tutte rintracciate dalla critica. Qui si ricordano solo le più interessanti: F. AGNOLETTI, *Zaino in spalla*, in «Il Bargello», n. 17 (1929); G. ALBERTI, *Gli indifferenti*, in «Solaria», 4 (1929), 9-10, pp. 44-47; G. A. BORGESSE, *Alberto Moravia* (1929), in ID., *La città assoluta*, Milano 1962, pp. 214-20; A. CAMPANILE, *Gli indifferenti*, in «Antieuropa», 1(1929), 8, pp. 653-56; E. DI GOTTI, *Un cattivo romanzo*, in «Leonardo», V (1929), n. 11-12, pp. 288-89; A. FRATEILI, *Un romanzo del nostro tempo*, in «La Tribuna», 13 agosto 1929; P. PANCRAZI, *Il realismo di Moravia* (1929), in ID., *Scrittori d'oggi*, II, Bari 1946, pp. 118-22; G. PIOVENE, *Su Alberto Moravia*, in «La libra», settembre-ottobre 1929, pp. 4-7; G. RAVEGNANI, *Scrittori nuovi*, in «La Stampa», 25 settembre 1929; M. SARFATTI, *Gli indifferenti*, in «Il popolo d'Italia», 25 settembre 1929; S. SOLMI, *Gli indifferenti* (1929), in ID., *La letteratura italiana contemporanea*, I. *Scrittori negli anni*, Milano 1992, pp. 116-21; G. UNGARETTI, *Un romanzo* (1929), in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano 1974, pp. 205-6; C. ZAVATTINI, *Gli indifferenti di Moravia*, in «L'Italia letteraria», 21 luglio 1929, p. 8. Ai quali vanno aggiunti, tra gli interventi degli anni immediatamente successivi: G. FERRATA, *Un modo di saturazione*, in «Solaria», gennaio 1930, pp. 61-62; G. GRANATA, *Alberto Moravia o dell'indifferenza*, in «Il saggiatore», dicembre 1931, pp. 387-95; G. DE ROBER-

TIS, *Alberto Moravia. La bella vita*, in «Pan», V (1935), pp. 136-38; F. JOVINE, *Le novelle di Moravia*, in «L'Italia letteraria», 2 marzo 1935, p. 2. Fino a C. E. GADDA, «Agostino» di Alberto Moravia (1945), in ID., *I viaggi, la morte. Opere*, edizione diretta da D. Isella, III. *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano 1991, pp. 606-11.

Dati rilevanti sulla biografia di Moravia, sulla sua formazione e sulla composizione degli *Indifferenti* si trovano in articoli pubblicati dallo scrittore nel corso degli anni; tra gli altri: A. MORAVIA, *Gli indifferenti giudicato d'autore*, in «Il Tevere», 6 gennaio 1933; ID., *Ricordo degli «Indifferenti»*, in «La nuova Europa», 4 novembre 1945, poi in ID., *L'uomo come fine*, Milano 1964, pp. 61-67; ID., *Storia dei miei libri*, in «Epoca», 28 marzo 1953, E. L. p. 23; ID., *Risposta a nove domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», n. 38-39 (1959), pp. 38-44; ID., *Risposta a otto domande sulla critica letteraria*, *ibid.*, n. 44-45 (1960), pp. 59-62; ID., *Perché scrissi Gli indifferenti*, in «L'Espresso», X (1964), 5, p. 11; ID., *Volevo scrivere una tragedia, è nato un romanzo*, in «Corriere della Sera illustrato», III (1979), 20, p. 26. E ancora, nella breve autobiografia pubblicata in *Ritratti su misura*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia 1960, in *Vita di Alberto Moravia*, scritto in collaborazione con A. Elkan, Milano 1990, nonché nei libri che raccolgono lunghe interviste con lui realizzate. Tra questi ultimi: O. DEL BUONO, *Moravia*, Milano 1962; J. DUFLOT, *Entretiens avec Alberto Moravia*, Paris 1970; E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita parole idee di un romanziere*, Milano 1971; N. AJELLO, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma-Bari 1978; D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, Milano 1986.

Tra le monografie sullo scrittore: C. BENUSSI, *Il punto su Moravia*, Roma-Bari 1987; E. DE MICHELIS, *Introduzione a Moravia*, Firenze 1954; A. LIMEN-TANI, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Vicenza 1962; F. LONGOBARDI, *Alberto Moravia*, Firenze 1969; G. PANDINI, *Invito alla lettura di Alberto Moravia*, Milano 1973; E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano 1962; R. TESSARI, *Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze 1975.

Per l'inquadramento storico-critico del romanzo nel panorama letterario dell'epoca vanno segnalati, oltre, naturalmente, tutte le storie letterarie, i dizionari e i repertori relativi al Novecento italiano: A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, IV. *Dall'Unità a oggi*, Torino 1975, pp. 1471-583; A. ASOR ROSA e A. CICCHETTI, *Roma*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, III. *L'età contemporanea*, Torino 1989, pp. 591-608; R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano 1980; D. FERNANDEZ, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, 1958 (trad. it. *Il ro-*

manzo italiano e la crisi della coscienza moderna, Milano 1960); G. LUTI, *Narrativa italiana dell'800 e 900*, Firenze 1964; R. TORDI, *Alberto Moravia e i suoi critici statunitensi*, in «Studi americani», V (1970), 16, pp. 453-80; C. VARESE, *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa 1951. Un'attenzione particolare alle esperienze letterarie di Moravia precedenti l'uscita degli *Indifferenti* è in U. CARPI, *Gli indifferenti rimossi*, in «Belfagor», XXXVI (1981), 6, pp. 696-707, e ID., *L'esordio "avanguardistico" di Moravia*, in «Critica letteraria», X (1982), I, pp. 78-90; nonché in P. VOZA, *Nel Ventisette sconosciuto*, in «Belfagor», XXXVII (1982), 2, pp. 207-12. Per l'inserimento della produzione narrativa moraviana nel contesto neorealistico: C. BO, *Il neorealismo trent'anni dopo*, in «Lettere italiane», XXVII (1975), 4, pp. 396-409; G. DE VAN, *Il realismo culturale di Alberto Moravia*, in «Belfagor», XXVIII (1973), 2, pp. 222-34; G. FERRETTI, *Introduzione al neorealismo*, Roma 1974; G. RAVEGNANI, *Figure e libri del Novecento. Uomini visti*, Milano 1955, pp. 201-9.

Presentano inoltre ipotesi variamente orientate di lettura degli *Indifferenti*: B. BASILE, *Lo specchio e la finestra negli Indifferenti di Moravia*, in *Dal Novellino a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna 1979, pp. 241-87; S. BATTAGLIA, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, in «Filologia e letteratura», VIII (1961), 8-9, pp. 113-42; E. CANE, *Il discorso indiretto libero negli Indifferenti*, in «Sigma», n. 16 (1967), pp. 49-62; M. DAVID, *Letteratura e psicanalisi*, Milano 1966; M. MASCIA GALATERIA, *Come leggere Gli indifferenti di Alberto Moravia*, Milano 1975; F. SCHETTINO, *Polivalenza e funzione critica dell'aggettivo negli Indifferenti*, in «Forum italicum», III (1969), pp. 355-74; ID., *Oggettività e polivalenza del narratore negli Indifferenti di Moravia*, in «Revue des Études Italiennes», XX (1974), 3-4, pp. 300-23; L. STRAPPINI, *Le cose e le figure negli Indifferenti di Moravia*, Roma 1978; T. WLASSICS, *L'indifferenza del romanzo di Moravia*, in «Italica», XLVIII (1971), 3, pp. 301-13.