



**HAL**  
open science

# Consciousness and facticity of the being: alienation and alterity: a study about Pirandello, Moravia and Sartre works

Alessandro Buratti

## ► To cite this version:

Alessandro Buratti. Consciousness and facticity of the being: alienation and alterity: a study about Pirandello, Moravia and Sartre works. Literature. Université Grenoble Alpes; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2015. Italian. NNT: 2015GREAL005 . tel-01396375

**HAL Id: tel-01396375**

**<https://theses.hal.science/tel-01396375>**

Submitted on 14 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ  
GRENOBLE  
ALPES

## THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre  
l'Université Grenoble Alpes et l'Université La  
Sapienza de Rome**

Spécialité : **Etudes italiennes / Philosophie**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

**Alessandro Buratti**

Thèse dirigée par **Enzo Neppi** et **Irene Kajon**

préparée au sein des **Laboratoires: GERCI (Groupe d'études et de recherches sur la culture italienne)** et **le département de philosophie de Rome**

dans **les Écoles Doctorales de LLSH (Langues, littératures et sciences humaines)** et de **Filosofia**

**Conscience, facticité de l'être.  
Altérité et aliénation. Une étude  
sur les œuvres littéraires de  
Pirandello, Moravia et Sartre.**

Thèse soutenue publiquement le **13 novembre 2015**,  
devant le jury composé de :

**M Enzo Neppi** Professeur Université Grenoble Alpes – directeur

**Mme Irene Kajon** Professeur Università La Sapienza Roma -directrice

**M Davide Luglio** Professeur Université Sorbonne Paris 4 – Président du jury

**Mme Emilia D'Antuono** Professeur Université Federico II Napoli





## Indice

Introduzione generale

### Parte Prima – Fonti, influenze e pensiero di Luigi Pirandello

Introduzione

Le forme letterarie nella vita di Pirandello.

#### CAPITOLO 1. *Il Fu Mattia Pascal*

1.1. La dimensione europea dello stile e del personaggio

1.2. L'uomo del *Mattia Pascal*

1.3. La coscienza e il sentirsi vivere

1.4. La dialettica nella vicenda del *Mattia Pascal* e nella vita dell'uomo. Le tre fasi della vita incompiuta - Prima fase del *Mattia Pascal*: la liberazione dalla maschera -Decadenza della prima fase di Mattia Pascal: noia e menzogne -La resurrezione di Mattia Pascal

1.5. Pirandello, lo stato e l'etica

#### CAPITOLO 2. Dall'illusione di essere soli alla coscienza popolata di moltitudine

2.1. Noia e libertà di un personaggio

2.2. L'uscita da sé e il ritorno su di sé. Temporalità della coscienza

2.3. L'alterità e la ricerca dello sguardo dell'estraneo

2.4. La costruzione della coscienza

2.5. La condanna del corpo e degli sguardi: la fatticità e l'atto

2.6. La pazzia come comprensione dell'essere

2.7. La salvezza

2.8. Pirandello e Dostoevskij: la condanna complice della coscienza ipertrofica dei contemporanei

2.9. L'amore e l'aggressività nelle relazioni con gli altri

#### CAPITOLO 3. I *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* ovvero la macchina annientatrice della società contemporanea

3.1. Volontà di essere una cosa

3.2. Serafino Gubbio: la formazione e l'integrazione

3.3. Le macchine e la materia - Pirandello e Freud - La macchina, la bestia e l'anima -Materia e memoria

3.4. Uomo e società

3.5. La vita e la fuga da essa

#### CAPITOLO 4. Il teatro, materializzazione della coscienza

4.1 Mettere in scena lo spirito- Spontaneità e autenticità - Ostacoli alla spontaneità -La fortuna di Pirandello nel pirandellismo - Maschera e poliedro: una realtà pluridimensionale

## **Parte seconda – Azione, rivolta e vita interiore: Moravia**

### CAPITOLO 1. Moravia figlio di Dostoevskij. Fortuna del mito di Lazzaro

- 1.1 Una letteratura esistenzialista per la liberazione dell'inconscio
- 1.2. Delitti e castighi in U.R.S.S
- 1.3 Il mito di Lazzaro

### CAPITOLO 2. Forme pirandelliane ne *Gli indifferenti*

- 2.1. Libertà e sentimenti nell'essere indifferente - Struttura edipica del libro - L'indifferenza di Michele: né libero né prigioniero
- 2.2 Autenticità, alienazione e malafede - Vivere l'alienazione: altri tentativi di fuga nella libertà
- 2.3. Il denaro regolatore dei rapporti interpersonali

### CAPITOLO 3. Lo studio del processo di formazione dell'identità sociale

- 3.1. Gli anni Trenta: la fine del "mondo chiuso" e il difficile raggiungimento di una nuova letteratura
- 3.2. Un paternalismo malvagio
- 3.3. La scoperta cosciente della sessualità nell'allontanamento dalla madre
- 3.4. La disobbedienza o il rifiuto dell'ambiente educativo verso una rinascita - Illuminismo più che marxismo - La scuola come elemento educativo negativo - Istinto di morte - Il denaro sacro
- 3.5. La nuova nascita dopo la malattia e il delirio
- 3.6. La scelta del conformismo e il rifugio nella folla

### CAPITOLO 4. Fascino e insopportabilità della noia

- 4.1. Forma, struttura, significato e rapporti con l'indifferenza della noia - Forza e debolezze dell'indifferenza
- 4.2. L'amore come possesso e la conquista della realtà attraverso la donna - Complessità e sadomasochismo del rapporto tra Dino e sua madre - Cecilia: tra realtà e illusione - Cecilia ovvero una realtà - Elementi dell'istinto di morte verso la rinascita
- 4.3. La condanna definitiva dell'indifferenza come inconsapevolezza e la possibilità di vivere autenticamente tramite l'attenzione

### CAPITOLO 5. Speranze e disagi a confronto con la donna

- 5.1. La donna tradizionale e conformista - Ulisse primo dei moderni
- 5.2. L'accettazione naturale nella donna e nel popolo - *La ciociara*

## **Parte terza – Muoversi nella moltitudine: Sartre**

Introduzione: influenze e opinioni - Pirandello e Sartre - Sartre e Moravia

### **CAPITOLO 1. Una qualità del nulla: la rigenerazione**

1.1 *La nausée* prosecuzione de *Il Fu Mattia Pascal*. Coscienza luminosa e coscienza oscura

1.2 Vivere o scrivere

1.3 Noia e nausea

### **CAPITOLO 2. Libertà e liberazione**

2.1 *Le mosche*: folle e complesso di Elettra alla prova della liberazione

2.2 Il folle solo contro gli altri e la storia - Follie di gruppo - Il tempo inventato - Responsabilità e parricidio

### **CAPITOLO 3. Inferno e moltitudine**

Conclusione



## Introduzione generale

Pirandello, Moravia e Sartre sono riconosciuti come autori tra i più rappresentativi della letteratura europea del Ventesimo secolo. La loro produzione letteraria e la loro riflessione sulla visione dell'uomo su di sé nella società contemporanea, giungono a conclusioni simili e identificano in temi molto vicini tra essi i fulcri delle loro creazioni e teorie.

Si vedrà come una fonte comune ai tre scrittori sia la reazione al pensiero positivista portata dalle teorie nichiliste col tentativo di ripresentare un nuovo umanismo per il Ventesimo secolo. Di conseguenza porteremo una particolare attenzione all'influenza della letteratura e la filosofia dell'Ottocento sugli autori al centro di questo nostro studio.

La struttura di fondo che abbiamo deciso di adottare per la nostra esposizione segue un ordine cronologico e di integrazione crescente. Ossia si è scelto di seguire gli autori nel corso dell'evoluzione del loro pensiero e solo in un secondo momento proporre confronti tra le loro diverse opere e le tematiche presentate.

Tale scelta ci è sembrata da subito una necessità data la grande prolificità, longevità artistica e lavorativa di Pirandello, Moravia e Sartre, nonché l'abbondanza degli studi critici su di loro. Al fine di costruire la nostra ricerca e la sua esposizione con solide basi, la scelta di precisare bene il fattore cronologico e storico di ogni singola opera apporta il vantaggio di poter seguire lo sviluppo di temi e rappresentazioni in parallelo con le vicende storiche e biografiche degli autori. Il limite cui tale organizzazione di base va incontro è di non poter proporre un confronto più immediato su base tematica, che pure avrebbe presentato la convenienza di giungere prima alle conclusioni ultime dello studio, ma in modo secondo noi più affrettato e meno solidamente sviluppato.

Sempre nell'ambito di mantenere un rigore storico fondamentale, l'altro criterio cui abbiamo fatto riferimento per l'organizzazione della nostra redazione è l'integrazione crescente. Abbiamo deciso di non confrontare opere successive nel corso di capitoli che hanno come argomento centrale opere precedenti, e così voglia dirsi anche per gli autori. La prima parte tratterà di Pirandello e si studieranno le fonti e le specificità del suo pensiero. Moravia e Sartre non entreranno quasi in tale parte dello studio. La seconda parte, che invece vede al centro l'opera di Moravia, sarà ricca di riferimenti a Pirandello. La terza, su Sartre, troverà i tre scrittori in continuo confronto e riferimento.

Lo stesso criterio si seguirà, come detto per le opere degli autori. Se si sta trattando de *Gli indifferenti* (1929), come tema centrale del capitolo, non si troveranno riferimenti a *La noia* (1960). Ciò naturalmente non sarà vero per il contrario, in quanto trattando del libro del 1960 ci si riferirà liberamente a *Gli indifferenti*.

In definitiva ci sentiamo di definire l'esposizione del nostro studio come seguente un ordine tematico in un quadro cronologico.

Riguardo alla già citata ricchissima produzione dei tre scrittori, si è scelto di preferire i romanzi come fonte di riferimento principale, rispetto ai racconti, le novelle, gli articoli di viaggio, di critica, di politica, i testi filosofici e le poesie, perché ci è sembrato che in tale forma letteraria i tre autori tendessero ad includere tutta la loro attività intellettuale, grazie al più ampio respiro della scrittura romanzesca rispetto a testi più brevi o a quelli legati a un linguaggio specifico, come nel caso dei testi teorici o filosofici. Un discorso a parte merita il teatro, che specialmente nel caso di Pirandello e Sartre assumerà il ruolo di forma prediletta in lunghi periodi della loro vita, e per tale ragione lo assimileremo ai romanzi come fonte principale del nostro discorso.



Del resto, Sartre ha ammesso, che nel suo caso, più che la messa in scena, anche per le opere teatrali, quello che veramente lo interessava era la pubblicazione in volume del suo testo.

Tale scelta non ci precluderà il guardare e riferirci anche alla produzione non romanzesca dei tre scrittori, si tratta soltanto di una scelta di carattere generale col fine di rispettare un ordine più chiaro e coerente possibile. Sottovalutare l'importanza del complesso delle forme letterarie e degli interessi di Pirandello, Moravia e Sartre, significherebbe, infatti, ridurre l'importanza e sminuirne il valore complessivo della loro attività d'intellettuali nell'ambito della società europea del Ventesimo secolo.<sup>1</sup>

Proprio una tale globalità d'interessi, ambiti di azione, e, in un certo senso il rifiuto di una specializzazione, costituiscono il centro del progetto umanista cui si faceva riferimento in principio e una delle peculiarità comuni ai tre scrittori rispetto ad altri intellettuali del nostro tempo.

Nel corso delle nostre ricerche ci è sembrato che le figure di riferimento per Pirandello, Moravia e Sartre a proposito di un simile ruolo dell'intellettuale e dell'artista fossero da ricercare anche nell'antichità classica greca e romana e in alcuni rappresentanti della spiritualità medioevale.

Una figura che, affianco ad altre ma che ci appare come particolarmente foriera d'interesse e sviluppi possibili, utilizzeremo quale riferimento costante, è quella di Dostoevskij, scrittore che tutti e tre gli autori hanno amato molto e non a caso spesso ritenuto il fondatore dell'esistenzialismo e del nichilismo contemporanei.

Ma, oltre che i rapporti comuni nelle loro fonti e nelle letture di formazione, dei tre autori al centro del nostro studio, si potrà mettere in luce anche la loro stima reciproca e perfino dei rapporti personali di conoscenza o amicizia non trascurabili.

Pirandello e Moravia si conoscevano, abitavano a Roma, il più giovane aveva letto e ammirava Pirandello, il quale a sua volta apprezzava *Gli indifferenti*, che aveva salutato come una delle migliori novità della letteratura italiana dell'epoca.

Pirandello fu uno degli autori stranieri più importanti per la formazione di Sartre e probabilmente decisivo per i suoi primi tentativi di scrittura letteraria importanti, nonché per la successiva scelta della forma teatrale.

Moravia e Sartre si conobbero bene e si frequentarono nel corso dei molti viaggi di Sartre a Roma.

È evidente come il rapporto tra i tre non sia dunque paritetico, poiché Pirandello rappresenta rispetto agli altri due scrittori piuttosto il maestro, legato tra l'altro ad anni ed eventi diversi della contemporaneità.

In effetti, dovendo precisare il periodo storico al centro del nostro studio, potremmo dire che esso riguarda i decenni tra il 1900 e il 1960, anno che prendiamo arbitrariamente come simbolo della definitiva affermazione della società dei consumi di massa in Europa Occidentale. I primi trent'anni del Ventesimo secolo saranno per noi rappresentati da Pirandello, con gli anni Trenta, invece, ci sposteremo più sulle opere di Moravia e Sartre.

Nello specifico gli obiettivi che ci proponiamo di ricercare, oltre alla questione dei rapporti e le influenze tra i tre scrittori e la comunanza dei temi trattati di cui si è già detto, riguardano la percezione in queste opere dell'uomo contemporaneo su di sé, innanzitutto nell'identificarsi come contemporaneo e in seguito nel modo in cui si rappresenta e come si propone di migliorare e profittare della propria condizione.

---

<sup>1</sup> Da non trascurare oltre le altre forme letterarie già citate è la scrittura per il cinema.

Possiamo anticipare che alcuni tra i personaggi e le trame dei tre scrittori si assomigliano molto, a volte anche per una diretta influenza che mostreremo.

Si vedrà come il ruolo della coscienza nella definizione dell'identità e dell'alterità assumerà una funzione chiave nel nostro discorso, al pari del rapporto della coscienza con la fatticità, il modo dell'essere di presentarsi e interagire col mondo degli oggetti e degli altri.

In negativo rispetto alla fatticità, noteremo la crescente importanza nell'uomo contemporaneo del senso di alienazione, rappresentato come follia, vita interiore, noia, nausea o indifferenza.

Coscienza, fatticità, alterità e alienazione, sono per tale ragione le parole chiave che abbiamo individuato per il titolo del nostro studio come riassuntivi della rappresentazione e la riflessione di Pirandello, Moravia e Sartre sulla contemporaneità.

Un'ultima questione che occorre precisare in questa sede è riguardante il linguaggio che sarà adottato. Ci si è trovati confrontati all'esigenza di costruire una lingua che tenesse conto della pluridisciplinarietà dell'obiettivo delle nostre ricerche, coinvolgendo in primo luogo la letteratura e la filosofia, in modo minore anche la storia e la psicologia. Non volendo che uno dei linguaggi specifici di queste discipline divenisse preponderante abbiamo provato a generare una mediazione.

In particolare il primo pericolo che ci si è presentato era quello di favorire l'uso dell'originale e preciso linguaggio filosofico sartriano, che tra l'altro era anche l'autore che era stato più approfondito da parte nostra, al momento di iniziare questo studio, per definire le teorie di tutti e tre gli autori. Ci siamo presto resi conto che tale semplificazione ci avrebbe condotto a non riconoscere le specificità profonde del pensiero degli altri due autori e la loro originalità. Abbiamo così tentato di mettere in opera una lingua che fosse nel lessico in grado di riconoscere tutte le differenze disciplinari e degli autori presenti nel nostro argomento.



## Parte Prima – Fonti, influenze e pensiero di Luigi Pirandello

### Introduzione

La prima parte di questo lavoro è dedicata allo studio del pensiero di Pirandello prendendo come riferimento principale i suoi tre romanzi più noti *Il fu Mattia Pascal*; *Uno, nessuno e centomila*; *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*. Ci avvarremo però, a sostegno delle tesi che apporteremo al discorso anche dei saggi, delle novelle e della copiosa critica che negli anni si è interessata a un autore di così grande successo e notorietà. Il quarto capitolo di questa prima parte è invece dedicata al teatro, che è probabilmente il campo in cui Pirandello è più noto nel mondo. Abbiamo ritenuto che in realtà le tematiche principali che Pirandello affrontò nella sua produzione drammaturgica matura siano, nelle grandi linee, già tutte presenti nella sua produzione letteraria precedente la fine della grande guerra. Notiamo a questo proposito che l'autore siciliano aveva una forte tendenza a rielaborare personaggi e situazioni e nel riutilizzare le intuizioni o le trame presenti nelle novelle, trasportandoli poi nel teatro, la cui produzione si concentrerà soprattutto dopo la guerra, e non per caso; in quanto, come vedremo meglio a tempo debito, è anche nella situazione psicologica prodotta da questa nel grande pubblico internazionale, che l'opera di Pirandello riuscirà ad arrivare a un pubblico molto vasto, ed egli deciderà di cambiare il suo mezzo principale di diffusione e di produzione letterario, dai romanzi al teatro.

L'attenzione al pubblico, alla risposta immediata da parte di esso divenne dunque più importante nella seconda parte della produzione pirandelliana. Consideriamo quindi la prima parte, come quella in cui l'autore si dedicò di più allo studio e alla creazione di una teoria artistica e di pensiero, che solo poi troverà la più ampia diffusione<sup>2</sup>.

Il nostro tentativo sarà di rileggere il pensiero pirandelliano in modo quanto possibile completo, liberandoci però da quelle interpretazioni critiche così importanti e influenti, su tutte quella del Tilgher, da aver molto condizionato l'idea di Pirandello che ci si è costituita nel corso dell'ultimo secolo.

Gli elementi caratterizzanti della nostra lettura si aggirano intorno a un particolare sviluppo dialettico delle opere del nostro, aventi sempre nella conclusione un paradosso, un procedere per negazioni che finisce per non sintetizzarsi veramente, ma per procedere a liberazioni successive, operate per mezzo del nulla.<sup>3</sup> Si noterà come peculiare dell'autore l'ipotesi dell'esistenza di un punto vivo in cui è custodita la libertà dell'individuo, inestirpabile dall'uomo.

La centralità della libertà individuale e la preminenza data al movimento di liberazione del represso o del nascosto verso la coscienza, purificatore secondo Pirandello, fanno di lui un autore ascrivibile alla tradizione esistenzialistica, seppur il termine sia molto generico, e comunque un autore precursore di tutta la letteratura del Ventesimo secolo.

---

<sup>2</sup> A proposito di *Uno, nessuno e centomila* Pirandello scrisse che il romanzo conteneva tutto quello che avrebbe scritto in seguito ed effettivamente siamo portati a considerare questa sua impressione, per quanto approssimativa, riscontrabile nel proseguimento delle sue opere. In L. Pirandello, *Carteggi inediti*, Bulzoni, Roma 1980.

<sup>3</sup> “Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista, si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene infine ad assumere lo stesso valore del sì”. Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1976.

In quest'ambito abbiamo trovato molto interessante, anche per il proseguimento del nostro lavoro che coinvolgerà autori successivi come Sartre e Moravia, il confronto con un autore importante per Pirandello, come Dostoevskij: un rapporto non sempre evidenziato a dovere.

Un altro elemento è la concezione della coscienza come una piazza, in cui i pensieri, o le rappresentazioni, termine che preferiamo, s'incontrano emergendo dall'inconscio, dal resto dell'essere. Da ciò emerge, gradualmente nel tempo, una visione dell'alterità come moltitudine che popola l'essere (possiamo suggerire su tale prospettiva una similarità con i testi di Spinoza) veramente originale e innovativa, anche perché proposta in un momento cruciale della formazione della civiltà di massa, in cui evidentemente l'allargamento delle prospettive nello spazio e nell'aumento delle persone coinvolte negli stessi fenomeni, sarà decisivo. Vedremo poi, come da una concezione piuttosto dualistica dell'individuo, molto studiata e riportata dalla critica, il tema del doppio, egli evolverà verso questa moltitudine, meno conosciuta, procedendo verso il superamento del semplice doppio che arriva a essere una sorta di ricomposizione della divisione dell'io tramite il passaggio continuo della moltitudine nella piazza della coscienza, trovando in questo flusso la possibilità di contatto sempre possibile col mondo e riconciliazione con esso. In questo senso molta importanza avranno le teorie spiritualiste e teosofiche, raramente riconosciute, forse per paura di macchiare di superstizione e così degradare agli occhi positivisti dei più, le opere pirandelliane: tuttavia è in questo mondo spirituale difficilmente visibile che i personaggi esistono, sosteneva l'autore, e vivono di vita propria.

Tratteremo poi del rapporto dell'autore con la società contemporanea e potremo rilevare quanto egli compia un mutamento rispetto alla letteratura ottocentesca, ponendo lo spirito, inteso come individuale, in lotta con la macchina che lo vorrebbe distruggere, o meglio mangiare. Vi ritroveremo il Pirandello apologeta della libertà, dunque della responsabilità individuale, e delle relazioni tra gli uomini talmente decadute e impossibilitate da essere ormai come o peggio di quelle delle bestie, perché frutto di solo inganno.

### *Le forme letterarie nella vita di Pirandello*

Nel descrivere e analizzare l'opera e il pensiero di Luigi Pirandello muoveremo da quello che è il suo romanzo probabilmente più conosciuto e più fortunato: *Il fu Mattia Pascal*, del 1904.

Premettiamo però che la vastissima opera di Pirandello si compone di poesie, novelle, romanzi, saggi e teatro. Secondo i periodi della sua vita egli preferì l'una o l'altra di queste forme letterarie. Quando era ancora studente, in Italia e in Germania, i suoi sforzi si concentrarono sulla poesia. La scelta era originata dalla sua grande sensibilità che ancor giovane non era schiacciata dalla grande massa di pensiero razionale e di costruzioni logiche che si vanno a sovrapporre alla semplice vita del sentire e del partecipare alla vita: come vedremo spesso, Pirandello stesso nel corso della sua vita la individuerà come l'ostacolo che inibisce il vivere veramente la vita, salvo poi custodirvi le speranze quale importantissima fonte della morale e della creazione, artistica in particolare. L'altro elemento che fece di Pirandello un giovane poeta furono i suoi studi filologici e la grande influenza che ebbero su di lui i poeti classici, Leopardi e Dante.

In questa prima fase, che possiamo datare tra il 1887 anno della sua partenza per Roma dalla Sicilia al fine di seguire corsi della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Roma fino al 1901-1902 anno di pubblicazione dei suoi primi due romanzi *L'esclusa* e *Il turno*, Pirandello rimase nella capitale solo per poco tempo, ben presto decidendosi a partire, in

seguito ad un incidente con un insegnante, con destinazione Bonn. La sua tesi di laurea riguardò il dialetto agrigentino:<sup>4</sup> il dialetto, legato a una tradizione orale, contribuì a caratterizzare la sua opera proprio in funzione di una visione evocativa della parola. Nel 1989 pubblicò la prima raccolta di poesie *Mal giocondo*, a spese del padre, cui seguirono in breve tempo le *Elegie renane* e *Pasqua di Egea*.<sup>5</sup> Le raccolte ricevettero recensioni anche importanti e positive. Accanto a questi componimenti poetici che mettono in luce i due aspetti dell'autore siciliano, la passionalità e la cultura umanistica, una fonte molto importante da tenere in conto sono le numerose lettere che Pirandello scrisse alla sua famiglia e alle sue fidanzate da Roma, da Bonn e poi nuovamente da Roma, dove tornerà alla conclusione dei suoi studi in Germania per insegnare all'Istituto superiore di Magistero (1897). Grazie all'insieme di questo corpo epistolare assistiamo alla formazione definitiva della personalità adulta dello scrittore anche tramite le sue difficoltà e i suoi dubbi. Proveniente da una famiglia borghese di origine ligure, il padre di Pirandello, Stefano, viveva dell'industria estrattiva dello zolfo in Sicilia, ossia dal nolo di miniere e in seguito, grazie anche al basso costo della miserabile mano d'opera siciliana, guadagnava bene dalla vendita del minerale estratto. Ci si sarebbe aspettato che il primogenito Luigi si sarebbe ben adattato a farsi carico della continuazione e dell'ampliamento della fiorente attività paterna. Invece la sua propensione per gli studi e per la vita letteraria s'impose. Durante l'estate del 1886, dopo gli studi medi superiori prima di ordine professionale e poi al liceo di Girgenti, andò a lavorare col padre ma al termine della stagione lo stesso genitore, vedendo il figlio sofferente e non a suo agio lo reindirizzò verso gli studi.

Nelle lettere ritroviamo un grande impegno nel tentativo di riuscire negli studi e nell'attività di scrittore, ma a causa delle difficoltà, che saranno molto più che decennali a raggiungere un'indipendenza economica dalla famiglia, si nota anche la crescita di un senso di colpa e d'impotenza legato allo scarso reddito delle attività letterarie.

In questo periodo, Pirandello vede nei lavori più strettamente commerciali o finalizzati al guadagno immediato la sua missione, che sarebbe anche quella di essere un buon padre di famiglia e un figlio che provvede ai bisogni di tutti, e di conseguenza, un membro attivo della società. Ciò si scontra con la sua natura solitaria, riflessiva e la ricerca di un'autenticità del proprio essere nel mondo che l'assumere quel ruolo poco fa accennato, o maschera per dirla con un termine spesso usato in ambito pirandelliano, gli precluderebbe.<sup>6</sup>

Egli per tutta la vita vivrà a fasi alterne nella ricerca dell'isolamento e della ricerca degli altri, e condurrà una vita di solito molto morigerata in cui dispenserà anche moltissimi soldi, quando diverrà autore di fama mondiale, ma non a fini estetizzanti, come D'Annunzio, piuttosto per la diffusione del teatro o per opere mecenatesche. Negli anni dei suoi studi si forma questa tendenza: la vita ritirata e di studi fatta di sacrifici ed economie gli procura le sue soddisfazioni più autentiche: il lavoro, il denaro, la fama rimarranno per lui sempre qualcosa di esterno che egli fa per gli altri e per compensare il suo complesso di colpa nei confronti della sua famiglia e della società intera: mai significheranno per lui vera soddisfazione.

---

<sup>4</sup> Il titolo esatto della tesi è *Laute und Lautenwicklung der Mundart von Girgenti*, trad. it. *Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti*.

<sup>5</sup> L. Pirandello, *Pasqua di Gea*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1891. *Mal Giocondo* è del 1989 e le *Elegie Renane* saranno pubblicate nel 1895.

<sup>6</sup> L. Pirandello, *Lettere da Bonn*, Roma 1984, p. 113: "Dovrò io spezzarla quest'anima ribelle?"

Il rapporto col denaro, che qui trovo interessante rilevare come sintesi dell'approccio di Pirandello al mondo, sarà di continua lamentela, preoccupazione nei periodi della sua gioventù e fino ai quarant'anni: in seguito quando divenne ricco, lo dilapidò. Anche della sua attività d'insegnamento si lamentò sempre perché lo distraeva dalla scrittura e dalla creazione artistica. È in questo modo che la vita, quando non è arte, diviene per lui una specie di condanna<sup>7</sup>.

Nello stesso tempo tanto le poesie quanto le lettere mettono in luce un altro interesse di Pirandello che è quello filosofico. Vediamo un brano di queste lettere da Bonn in cui è evidente tanto la sua tendenza a condannarsi, in questo caso per non essere dedito alla sola "purezza" della creazione artistica, quanto il modo filosofico in cui egli comincerà sempre più a osservare le cose:

Non vi è altro premio, né altro godimento nella vita, che quello di avere effettuato un nostro ideale; e voi sapete qual è il mio ideale, quello a cui seguitando di questo passo, dovrò per sempre rinunciare. [...] l'orrenda punizione è questo impulso vuoto che circonda la mia vita, questo disamor di ogni cosa, la coscienza di perdere il mio tempo in una cosa inferiore e quasi vile [la sua tesi universitaria]. A che son riuscito io? A domar ogni impeto generoso dell'anima mia, a soffocare ogni pensiero creatore nel mio cervello, a rinunciare al mio santo e unico ideale, ad avvilirmi, in una parola – oh bene! E credi tu, babbo mio, che l'uomo abbia bisogno di ferrea volontà per rendersi vile?<sup>8</sup>

Quest'altro estratto da una sua lettera giovanile, testimonia, invece, l'atmosfera e lo spirito con cui Pirandello affrontò la difficile fase della formazione del suo carattere e delle sue abitudini:

Io, per me, non so proprio come riempire le quattro paginette; faccio sempre la stessa vita, e mandarvi una fogliata di malinconie mi sa male. Divento ogni giorno più seccato e più aborrente da ogni pratica sociale e temo non debba finire un bel giorno col farmi monaco e chiudermi nella solitudine di un convento coi miei libri. Peccato che per poter ciò fare, mi manchi l'essenziale: la fede!<sup>9</sup>

È interessante che sia l'espressione "mancanza di fede" a sintetizzare qui, non senza umorismo, la sua situazione esistenziale, fatta di malinconia, di solitudine e di studi apparentemente senza scopo. In questa fase egli si rende conto che quello che contraddistingue l'uomo contemporaneo è proprio l'impossibilità di trovare una base, un appoggio, un'indicazione nella fede. Con la società moderna e la preminenza del pensiero razionale si è posta la tendenza a dover trovare, dimostrare, sperimentare le cose, incluso Dio o le idee o le leggi morali. Questo ha creato la coscienza sempre più crescente col passare del tempo dell'impossibilità di avere una fede nonostante essa si sia ripresentata sotto numerose forme sia nei pensatori moderni successori di Cartesio, che poneva come prima premessa alla sua filosofia quella di presumere di non darsi nessuna verità per data, il cosiddetto dubbio

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 166. Lettera 73 del 31/12/1890 ai genitori in seguito alla scrittura di *Pasqua di Gea*: "pure ancora al meglio non vedo fine; e non c'è che fare, è forza bene che in questa insaziabile, irrefrenabile aspirazione logori e distrugga l'anima mia e il mio corpo. Nacqui per morir così: siate sempre benedetti, o miei adorati genitori – la vita è dolorosa d'acutissime spine, ma più nobile via non si può dare".

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 144.

iperbolico<sup>10</sup>, sia negli illuministi sia nei positivisti. Pirandello diviso, per dirla con Kierkegaard<sup>11</sup>, tra l'uomo etico e l'uomo estetico, non riesce a convincersi ad assumere nessuno dei due ruoli poiché percepisce che in fondo l'autenticità del suo essere è solo quella di essere un vuoto, un impulso vuoto; e qualsiasi fede in qualcosa lo porterebbe ad allontanarsi da questo piccolo spazio di autenticità che, seppur fosco e malinconico, gli appare come l'unico possibile se non vuole mortificare se stesso.

Questa prima fase giovanile della produzione incentrata sulla creazione poetica viene sempre più soppiantata dalla scrittura di novelle, che più facilmente vengono pubblicate e meglio si adattano ai cambiamenti anche dell'autore nell'approccio all'arte. Pirandello sviluppa negli anni alla fine dell'Ottocento una maggior tendenza a creare storie e personaggi che oltre le novelle porterà il suo autore alla scrittura di romanzi. A dir il vero anche il teatro è da sempre una passione e un'occupazione importante per l'autore siciliano ma quello che contraddistingue questo periodo è la scrittura di romanzi. Nel 1901 *L'esclusa*, nel 1902 *Il turno*, nel 1904 *Il fu Mattia Pascal*, nel 1909 *I vecchi e i giovani*, romanzo sociale, storico e politico ambientato nella Sicilia dell'unificazione italiana. Ha scritto Vicentini:

Gli ultimi decenni dell'ottocento al giovane Pirandello come a molti autori dell'epoca, apparivano un'età di crisi generata dalla caduta di valori e degli ideali tradizionali su cui per secoli si era orientata l'umanità. Ogni legge, regola, principio generale sembrava dissolversi agli occhi dei contemporanei sotto la critica corrosiva del nuovo pensiero razionalistico e positivista, lasciando negli animi e nelle menti il vuoto, il dubbio, la confusione. [...] Scompagnate dalla crisi di fine secolo le certezze residue della cultura ottocentesca, non poteva più ritrovare un ideale profondo di armonia, compiutezza ed organicità nell'agitazione scomposta della vita quotidiana.<sup>12</sup>

Effettivamente le opere di questo periodo hanno forti caratteristiche ottocentesche, tuttavia in esse i personaggi si trovano sempre più staccati dalla natura e dagli altri, ossia dalle usanze sociali. Questa prerogativa arriverà al suo culmine proprio ne *Il fu Mattia Pascal*, mentre ne *L'esclusa* la protagonista femminile di impronta flaubertiana viene emarginata per una presunta infedeltà e condannata da tutti, in primis dalla famiglia: tramite il lavoro di insegnante riesce però a trovare una sua indipendenza, o opportunamente un suo spazio libero nella scoperta dell'indipendenza della sua coscienza dal mondo:

Marta [la protagonista del romanzo] ora si affissava a lungo su qualche mobile della camera; e le pareva che soltanto adesso le si chiarisse, ma stranamente, il significato dei singoli oggetti, e li esaminava, ne concepiva quasi l'esistenza astraendoli dalle relazioni tra essi e lei.<sup>13</sup>

Pirandello è evidentemente proiettato nella letteratura del nuovo secolo: il suo soggetto tramite la sua coscienza si ritira e si stacca dagli oggetti di tutto il mondo, ma nello stesso

---

<sup>10</sup> R. Descartes, *Discours de la méthode*, 1637.

<sup>11</sup> È noto come Kierkegaard nel *Diario di un seduttore* abbia distinto tre tipologie di condotta etica per l'uomo: quella estetica, quella etica e quella della fede, tra le quali quest'ultima risulta la più completa.

<sup>12</sup> C. Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia 1993.

<sup>13</sup> L. Pirandello, *L'esclusa*, Mondadori, Milano 1992, p. 44.



tempo è cosciente di essere esso stesso a dare significato a tutto. Potremmo definire questa fase come quella dell'analisi dei rapporti tra il soggetto duale e il mondo.

Verso il 1912 si assiste invece a un'intensificazione dell'attività novellistica, una cinquantina sono le novelle scritte in circa tre anni, e poi a una produzione teatrale crescente fatta soprattutto di commedie.<sup>14</sup> È di questo periodo anche il romanzo *Si gira*, che sarà pubblicato poi negli anni venti col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore e Uno, nessuno e centomila* scritto nel 1910 ma pubblicato solo nel 1926. Si delinea in questo periodo sempre più il distacco dal Verismo e dalle caratteristiche più ottocentesche della prosa.

La terza fase dell'opera pirandelliana è quella che è contraddistinta dalla fortunatissima produzione teatrale, e che sposterà Pirandello dall'interesse verso il mondo all'attenzione ai personaggi, ossia verso l'alterità e le sue conseguenze. Si passerà da un teatro del mondo, in cui l'autore rimane esterno alla vicenda narrata e perfino i personaggi in qualche modo lo sono, a un teatro dei personaggi in cui lo stesso autore viene inserito nella narrazione, viene posto allo stesso livello dei personaggi, che addirittura lo reclamano, protestano contro di lui, lo evocano ed egli perde il controllo della vicenda; è definitivamente obbligato dall'alterità a lasciare quello spazio chiuso dell'isolamento, anche nella creazione artistica, che ha perduto quella presunta dimensione di autenticità e di purezza.<sup>15</sup> I numerosissimi personaggi che Pirandello creava per le sue novelle sono portati tutti insieme sul palcoscenico, spesso recuperandoli direttamente dalla produzione novellistica precedente, e di conseguenza essa va a costituire una massa critica di personaggi e intrecci che a un certo punto sembra esplodere nel teatro carnevalesco e volutamente caotico<sup>16</sup> dello scrittore.

Troviamo una quarta fase alla fine della vita dello scrittore in cui egli tramite le novelle e il teatro sembra voglia recuperare una tematica riguardante il mito o il sacro, che sarà un po' l'approdo della concezione spiritualistica della vita, soprattutto nei confronti del tema della morte che pervade tutta la sua opera. Si tratta degli anni Trenta e la scrittura di *Non si sa come*, *Lazzaro*, *I Giganti della montagna*, *Trovarsi*, e altri.

Infine dobbiamo accennare anche all'attività di Pirandello saggista e critico. Egli non amò questa sua veste. Per lui la composizione di saggi fu principalmente un mezzo per ottenere la cattedra di professore ordinario al magistero, o almeno così egli ha dichiarato a proposito della più conosciuta delle sue opere teoriche, *L'umorismo*. Il Pirandello saggista ci mostra molto chiaramente quali sono le sue fonti predilette e i suoi gusti artistici e letterari, ci ricorda la sua preparazione filologica e la conoscenza delle lingue straniere contemporanee. Ad esempio in *Arte e scienza* espone una vera e propria teorizzazione di una sua estetica, aspetto molto raro per lui, che aveva sempre cercato di comunicare solo tramite l'opera d'arte vera e propria lasciando da parte altre forme di espressione. Dall'attività d'insegnante ci restano inoltre alcune lezioni e appunti, come le *Chiose al Paradiso di Dante*.

---

<sup>14</sup> L. Pirandello, *Tutte le novelle*, Milano 2007, introduzione a cura di L. Lucagni, p. 22. Si ipotizza in questa introduzione che Pirandello abbia scritto molte novelle perché non riusciva a far pubblicare il suo teatro e, infatti, dal 1920, quando il suo teatro raggiunge il massimo della fama e della creatività, la produzione di storie brevi diminuirà notevolmente per riprendere solo degli ultimi 6 anni della vita dell'autore.

<sup>15</sup> La ricerca della purezza e del candore è stata indicata dal suo caro amico Bontempelli, come la chiave attraverso la quale comprendere tutta l'opera e l'uomo Pirandello. M. Bontempelli, *Commemorazione di Pirandello alla reale accademia d'Italia* del 17 gennaio 1967.

<sup>16</sup> Uso l'aggettivo caotico ispirandomi a un'associazione fatta da uno dei principali biografi pirandelliani, Nardelli, e peraltro molto nota poiché Pirandello stesso amava raccontare che a causa di un'epidemia di colera Pirandello sarebbe nato nella casa di campagna di Porto Empedocle e non ad Agrigento, e che tale casa di campagna veniva chiamata "Caos", il che sembrerebbe predestinare lo scrittore a divenire il poeta della confusione o quantomeno in senso più greco della fatalità e accidentalità dell'esistenza.

## CAPITOLO 1. *Il Fu Mattia Pascal*

### 1.1. La dimensione europea dello stile e del personaggio

*Il fu Mattia Pascal* uscì nel 1904. In quel tempo Pirandello era quasi caduto in miseria poiché suo padre aveva avuto un tracollo finanziario, che travolse anche la dote del matrimonio del figlio della cui rendita in particolare viveva la famiglia dello scrittore. Il libro vide la luce a puntate e Pirandello lo scrisse di quindici giorni in quindici giorni, seguendo le scadenze della rivista *Marzocco* e ottenendo un immediato successo, come mostra il fatto che venne subito tradotto in francese.<sup>17</sup>

La storia di Mattia Pascal è molto nota: rimasto orfano, con la madre reclusa in casa e disinteressata all'amministrazione degli ingenti beni di famiglia, quando diviene adulto è costretto a impiegarsi nella Biblioteca comunale a causa della fine del patrimonio per la cattiva gestione e le reiterate truffe subite. La sua caratteristica fisica principale è quella di avere un occhio strabico, comune anche al suo ideatore. La biblioteca è infestata dai topi che sono gli unici effettivi fruitori dei libri ivi presenti. Così egli inizia a leggere un po', soprattutto di filosofia (non a caso si chiama Pascal) e quando guarda il mare si sente sgomento perché associa la ripetitività del suo rumore a quello della sua vita monotona. Si sposa con Romilda in un matrimonio senza amore che presto vedrà arrivare in casa anche la madre della sposa con la quale egli avrà pessimi rapporti e che lo incalzerà sempre sulle sue scarse risorse economiche. Quando Romilda partorisce due gemelline, queste muoiono quasi subito e nello stesso periodo Mattia perde anche l'adorata madre. Con pochi soldi fugge un giorno in Costa Azzurra, dove comincia a vincere grosse somme alla roulette, tanto da ripartire per tornare al suo paese convinto di poter ricomprare alcune delle sue proprietà paterne. Ma proprio sul treno del ritorno, da un giornale apprende che la sua scomparsa è stata presa per suicidio, complice il cadavere di un forestiero ritrovato in quei giorni. Egli dunque si sente libero dai suoi legami, decide di farsi chiamare Adriano Meis e di viaggiare senza meta, finché stanco del senso di precarietà, si stabilisce in una camera in affitto, dove s'innamora della figlia del proprietario e fa conoscenza con gli altri abitanti della casa. Si fa operare all'occhio per raddrizzarlo, ma la mancanza di documenti, un furto e la prospettiva di un duello lo convincono a riprendere i panni di Mattia Pascal.

Al suo ritorno trova la moglie risposata con un suo amico e con prole, così decide di non far ritorno alla sua famiglia ma di riprendere soltanto il suo posto in biblioteca, col privilegio di poter andare di tanto in tanto a visitare la lapide che gli avevano posto al cimitero.

#### *Lo stile*

Sull'impostazione del libro appare molto interessante quanto ha scritto Lombardi:

Nel *Fu Mattia Pascal* Pirandello ha presentato di poter rappresentare i fatti col flusso di pensiero; che poi viene ampliato in *Si gira* e nell'ultimo romanzo *Uno, nessuno e centomila* tenta di raggiungere la mimesi della pluralità dei piani della coscienza e sostegno della sua teoria della relatività e scomponibilità della

---

<sup>17</sup> F. V. Nardelli, *Pirandello. L'uomo segreto*, a cura di M. Abba, Milano 1986.

personalità umana e nel divario tra essenza e apparenza. [...] un processo di erosione del naturalismo e del mondo cui era legato.<sup>18</sup>

Dunque, come avevamo già rilevato, nei suoi romanzi Pirandello arriva a far emergere un personaggio, una coscienza che si stacca dal mondo e da se stessa, attraversandosi (o specchiandosi) per riuscire a dare dei significati al mondo e quindi a guardarlo, raccontarlo, descriverlo in conformità a se stessa. Pirandello centerà il racconto sulla soggettività inventando che sia il protagonista stesso, una volta terminate le sue avventure, a scriverle. Questa impostazione si contrappone a tutta la letteratura dell'Ottocento, alla quale pure Pirandello è molto legato, proprio perché qui appare evidente che la storia, il modo di descriverla, di vederla, di giudicarla dipende tutta dal personaggio che la sta raccontando.

Oltre che al quasi flusso di coscienza questo effetto di soggettività del racconto è ottenuto tramite la scarsità di descrizioni dettagliate degli oggetti, degli ambienti, delle persone o delle città: Pirandello si limita a fare riferimento ad alcuni particolari che poi assumono un valore per il personaggio, ma solo tramite la sua coscienza e il valore che le dà, ne veniamo a conoscenza.

È la coscienza che guarda le cose, in questo caso di Mattia, e noi come lui solo quelle possiamo veramente guardare. L'individuo si stacca dall'illusione dell'oggettività, anche solo da quella data dal senso comune e la sua facoltà di guardare e quindi di giudicare lo rende totalmente indipendente, anche se totalmente solo. Presentiamo una di queste descrizioni a titolo esemplificativo. Essa riguarda la signorina Caporale, che è ospite in affitto presso la sua stessa casa a Roma:

Io, per conto mio, posso attestare di non aver mai veduto in vita mia una faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca, un pajo d'occhi più dolenti di quelli della signorina Silvia Caporale. Eran nerissimi, intensi, ovati, e davan l'impressione che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche. La signorina Caporale aveva più di quarant'anni e anche un bel pajo di baffi, sotto il naso a pallottola sempre acceso.<sup>19</sup>

Notiamo bene come questa descrizione di una persona si riduca agli occhi e poi solo in seguito si allarghi un po' al resto della faccia e all'età. Soprattutto si osserva come sia una descrizione permeata dai giudizi e dalle sensazioni che Mattia riceve da quell'incontro. Anche l'inizio "Io, per me [...]" è indicativo della forte connotazione personale che qualsiasi oggetto assume alla coscienza:

Essere realisti, per Pirandello, significa tener conto che la realtà non è affatto una cosa da cogliere nella sua oggettività, ma al contrario, è qualcosa che sta sempre al di là delle infinite forme in cui essa si presenta. Questo, per Pirandello, è l'unico modo per essere realisti.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> O. Lombardi, *La narrativa italiana nelle crisi del novecento*, Roma-Caltanissetta 1971.

<sup>19</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 80.

<sup>20</sup> G. Querci, *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 14.

Unica eccezione alla soggettività del racconto sono i numerosi dialoghi che vengono magistralmente usati per le situazioni più cariche di umorismo e di scontro tra Mattia e gli altri personaggi.

### *Un personaggio europeo*

Prima di entrare definitivamente nel testo del libro in questione vale la pena di spendere ancora due parole sul personaggio di Mattia Pascal. La sua prima caratteristica è di essere stato talmente sfortunato e tradito dalla sua gente e dalla sua terra da sentirsi sradicato da esse, estraneo e straniero. Orfano di padre e con una madre assente dedita solo alla preghiera, non si applica negli studi né s'interessa agli altri aspetti della vita sociale ed economica locale. Costretto al matrimonio in realtà, perde subito le sue figlie e vive molto male con moglie e suocera, le quali tormentano anche sua madre. Il suo migliore amico non vuole più vederlo proprio per una questione legata al suo matrimonio. Il suo vero figlio, l'ha concepito con la moglie del vecchio amministratore, e quindi non può avere con lui alcun rapporto. Egli non sente di avere alcun talento né di avere conoscenze atte a fare qualche cosa. Decaduto, si sente piccolo e incapace:

Fin dall'infanzia a questo personaggio è sfuggita la spiegazione del vivere. Se una spiegazione c'era, egli non l'ha trovata: quindi fin dall'infanzia si è limitato a vedersi vivere. Ma vedersi vivere è un modo di non-vivere che costa dolore: così la sua vita è soltanto un lento fluire di dolore che non ha neanche il momentaneo sollievo della comprensione. [...] Se gli uomini sono esseri trascurabili che popolano un granellino di sabbia che gira impazzito, essi popolano la terra come un « forestiero a vita ». [...] E' proprio l'inetto la figura dominante della letteratura del Novecento.<sup>21</sup>

Il senso di estraneità che prova Mattia Pascal verso tutto e tutti è però anche la scoperta della sua libertà: man mano che egli avverte la crescita dell'allontanamento cerca di percorrere strade che lo portano ad ampliare questo suo spazio di solitudine. In principio comincia a leggere i libri della biblioteca, poi parte per viaggi vagabondi, spinge spesso la sua solitudine fino ai pensieri di suicidio, una situazione in cui ci si può sentire soli con se stessi, e prossimi alla liberazione da tutto, sicuramente uno dei possibili svolgimenti dei pensieri e modi di vita di un personaggio come il nostro che sacralizza la solitudine fino a cercare il solipsismo. Tuttavia nessun personaggio di Pirandello arriva mai veramente a tentare la barricata del solipsismo, troppo presenti sono gli altri anche nella follia o nell'ascesi. Su questo ha scritto Gramsci:

L'importanza di Pirandello mi pare di carattere più intellettuale e morale, cioè culturale, che artistica: egli ha cercato di introdurre nella cultura popolare la "dialettica" della filosofia moderna, in opposizione al modo aristotelico-cattolico di concepire l'"oggettività del reale". L'ha fatto come si può fare nel teatro e come può farlo il Pirandello stesso: questa concezione dialettica dell'oggettività si

---

<sup>21</sup> G. Querci, *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 31, 35 e 50. Più avanti nel corso di questo studio l'autrice suggerisce ripetutamente il paragone dei personaggi di Pirandello con quelli di Kafka e Musil.

presenta al pubblico come accettabile, in quanto essa è impersonata da caratteri di eccezione, quindi sotto veste romantica, di lotta paradossale contro il senso comune e il buon senso. Ma potrebbe essere altrimenti? Solo così i drammi di Pirandello mostrano meno il carattere di "dialoghi filosofici", che tuttavia hanno abbastanza, poiché i protagonisti devono troppo spesso "spiegare e giustificare" il nuovo modo di concepire il reale; d'altronde il Pirandello stesso non sempre sfugge da un vero e proprio solipsismo, poiché la dialettica in lui è più sofisticata che dialettica.<sup>22</sup>

Gramsci giunge ad affermare che i personaggi pirandelliani non sfuggono sempre dal solipsismo. In realtà ci sembra che Pirandello tenti e cerchi la strada del solipsismo, desidererebbe che fosse percorribile, ma alla fine essa si dimostra sempre assurda e impossibile: la vicenda di Mattia Pascal ha proprio questa tendenza alla ricerca della solitudine, quando poi egli si stanca di questa condizione, ricerca gli altri. Infine decide addirittura di tornare presso la sua famiglia dove però troverà ormai soltanto la sua tomba, orfano di se stesso e nel rimpianto del suo passato per sempre.

La critica di Gramsci è viziata dal fatto che, provando a ragionare in termini dialettici, in Pirandello la tesi e l'antitesi sono molto ben poste, in modo chiaro ed evidente argomentate e giustificate, mentre la sintesi, il terzo termine è lasciata dall'autore siciliano in modo sempre molto aperto, casuale e spesso indefinito. E' questo che Gramsci nella sua interpretazione del marxismo non vuole ammettere, poiché egli vorrebbe la dialettica con un ultimo termine sempre sicuro e definitivo. La debolezza del terzo termine in Pirandello lo fa tacciare di sofismo: a causa del non imporre una direzione alle sue storie e personaggi. In realtà in questo riteniamo sia rintracciabile una delle principali novità dello scrittore siciliano poiché egli ancor più che superare le credenze in una realtà non relativizzata, afferma anche che nel caso dell'uomo il suo scontro col mondo diviene un assurdo o un caos. Non c'è alcun finalismo nella dialettica pirandelliana, o meglio si tratta di un finalismo puramente democriteo, probabilmente proprio di lontana origine greca, un'escatologia che riconduce soltanto al rinnovo dell'ordine caotico degli atomi senza alcun accrescimento di senso, né miglioramento morale o funzionale.

La dialettica è in realtà la struttura portante di tutti gli scritti pirandelliani: nel *Fu Mattia Pascal* ad esempio notiamo: una prima fase (tesi) in cui egli si libera, una seconda (antitesi) in cui questa libertà trova i suoi limiti e si nega: il risultato (sintesi) è che egli si trova mezzo vivo e mezzo morto, in una situazione chiaramente assurda e caotica, a metà tra l'essere soggetto e oggetto. Oppure più semplicemente possiamo dire: prima fase o dell'io (Mattia Pascal), seconda fase o del non-io (Adriano Meis): in sintesi Il Fu Mattia Pascal, che potremmo chiamare dell'io perduto, dell'io passato o dell'io sfuggito, nel senso negativo; ma anche dell'io liberato o dell'io risorto nel senso positivo. La sintesi Pirandelliana lascia aperte le due polarità in un paradosso insolubile che è composto di questi stessi termini messi insieme, come ha scritto anche Kafka a proposito della verità come paradosso.<sup>23</sup>

Del resto anche lo stesso Engels parlando della dialettica sosteneva che mentre essa è molto precisa quando si tratta delle cose della natura, nelle questioni umane essa diviene sempre più complessa e di difficile risultante.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Editori riuniti, Roma 1971, p. 705.

<sup>23</sup> F. Kafka, *Aforismi e frammenti*, Adelphi, Milano 2004.

<sup>24</sup> F. Engels, *Anti-Duhring* in *Marx- Engels, Editori riuniti, Opere Complete XXV*, Roma 1974.

È bene notare inoltre come nella considerazione di Gramsci, anche già nella citazione precedente, sia presente un encomio verso Pirandello per aver modificato nella letteratura italiana la tendenza al conservatorismo, fissatosi nel verismo, specchio della società agricola, spesso arretrata del sud dell'Italia e aver tolto l'uomo dal legame, spesso drammatico, con la terra, tipico delle società contadine. Stiamo parlando di un uomo nuovo, un uomo diverso, più legato alla società industriale e commerciale di cui Pirandello in fondo era figlio e quindi rappresentante anche di un'Italia che cambiava radicalmente e accedeva definitivamente all'epoca contemporanea:

E in Pirandello abbiamo di più: la coscienza di essere nello stesso tempo «siciliano», «italiano» ed «europeo», ed è in ciò la debolezza artistica del Pirandello accanto al suo grande significato «culturale».<sup>25</sup>

Anche in questo caso ci sentiamo di dissentire da Gramsci, il quale nota la complessità di Pirandello, come intellettuale siciliano trapiantato a Roma e poi in Germania e con l'intenzione di vivere della sua arte e delle sue capacità indipendentemente dal posto in cui si trova a vivere. Ma questa è la grande forza e importanza artistica dello scrittore. Infatti, in altre note lo stesso Gramsci ammette:

Egli ha contribuito molto più dei futuristi a "sprovvincializzare" l'"uomo italiano", a suscitare un atteggiamento "critico" moderno in opposizione all'atteggiamento "melodrammatico" tradizionale e ottocentista.<sup>26</sup>

Passeremo ora a osservare le caratteristiche di questo Pirandello europeo ma profondamente siciliano osservando come si ponga di fronte alla condizione dell'uomo e alla questione della sua libertà:

La stessa idea madre del prototipo dei suoi personaggi e della sua vicenda potrebbe essere quella della crisi d'identità, ma io preferisco chiamare quella di Mattia Pascal una storia d'identità in chiave europea.<sup>27</sup>

## 1.2. L'uomo del Mattia Pascal

Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era che mi chiamavo Mattia Pascal. E me ne approfittavo. Ogni volta che qualcuno de' miei amici o conoscenti dimostrava d'aver perduto il senno fino al punto di venire da me per qualche consiglio o suggerimento, mi stringevo nelle spalle, socchiudevo gli occhi e gli rispondevo:

- Io mi chiamo Mattia Pascal.
- Grazie, caro. Questo lo so.
- E ti par poco?

---

<sup>25</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Editori riuniti, Roma 1971, p. 1672.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 1196.

<sup>27</sup> AA.VV., *Pirandello e l'Europa*, Lecce 2001, p. 5.

Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppure questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all'occorrenza:

-Io mi chiamo Mattia Pascal.<sup>28</sup>

Questo è l'incipit del libro nel quale possiamo già rimarcare diversi punti. In primo luogo vediamo la ripetizione ossessiva del nome, Mattia Pascal proprio perché l'onomastica in Pirandello ha una valenza molto importante. Essi sono da una parte il riassunto di come gli altri vedono qualcuno e di quello che si aspettano da lui. Proprio come nel teatro classico e in quello popolare a un nome corrisponde un personaggio che però varia secondo le singole opere e rappresentazioni. Il nome per questi personaggi è la loro parte più intima dunque il primo elemento sul quale poi è costruito il resto del personaggio.<sup>29</sup>

La scelta che Pirandello fa dei nomi non è quindi mai casuale ma sempre molto curata e importante. In questo caso Mattia sta per matto, tema fondamentale quello della follia, che vedremo più accuratamente più avanti nel corso di questo studio, mentre Pascal, con riferimento al filosofo e scienziato francese, è una caratterizzazione, ma anche un riferimento all'uomo che rinasce libero dai "condizionamenti congeniti",<sup>30</sup> nella volontà di descrivere quest'uomo nuovo staccato dal suo passato di fissità di vita, riferimenti e valori, come avevamo visto poc'anzi. Pascal inoltre, tra i primi in epoca moderna aveva visto la miseria della condizione umana, instabile e incerta, cui l'unica dignità gli è conferita dal pensiero: la grandezza dell'uomo, per Pascal, sta nel riconoscersi miserabile.<sup>31</sup>

Il nome contribuisce a creare due tipologie di legami con gli altri e con se stessi: quello a posteriori che dipende dal giudizio sulle azioni, le situazioni, tutto quello che la persona ai suoi occhi o a quelli degli altri rappresenta; quello a priori che è legato invece alle attese che su quella persona si hanno. Normalmente i genitori scelgono un nome al loro figlio, tale nome costituisce già un progetto, degli intenti, o almeno essendo il risultato di una scelta esso avrà il peso dell'ambiente in cui è stata fatta:

Di valore dominante per l'identità di una persona è il suo nome. Anche se di per sé non ne cambierebbe il carattere, il nome, a causa del messaggio che manda al bambino, contribuisce spesso al suo copione, negativamente o positivamente.<sup>32</sup>

Siccome Pirandello nella scrittura parte dai personaggi e poi scopre la storia nello scriverla, è chiaro come per lui dare il nome al personaggio sia il primo atto creativo, decisivo perché contiene, intuitivamente e *in nuce* tutto il carattere del personaggio, le sue caratteristiche

---

<sup>28</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 3.

<sup>29</sup> Su questo argomento rimandiamo, ad esempio, a M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998.

<sup>30</sup> G. Vené, *Pirandello fascista*, Sugar, Milano 1971, p. 32.

<sup>31</sup> Nei *Pensieri* Pascal aveva fatto il tentativo, da uomo di fede di adeguare il cristianesimo al mondo moderno. Non vedeva nessun rapporto tra scienza e religione, un po' nello stesso senso che troviamo in Pirandello nelle sue critiche all'esaltazione della scienza: nella natura, sosteneva il filosofo francese, non si può scoprire la ragione di Dio; bisognerebbe dunque rassegnarsi al mistero e penetrarlo con l'estasi mistica o col cuore, mai con la mente. Mantiene un'inquieto ricerca della fede che si manifesta nella conservazione del dubbio, comune anche alla filosofia di Descartes. Dobbiamo inferire che Pirandello fosse ben conscio della similarità delle sue posizioni rispetto a quelle di Pascal, almeno sugli argomenti del dubbio, del nessun significato spirituale della conoscenza scientifica e nel desiderio di valorizzazione del misticismo.

<sup>32</sup> M. James, D. Joneward, *Nati per vincere*, San Paolo, Milano 1987, p. 201.

fisiche e le sue venture. Così troviamo i Vitangelo Moscarda, Madame Pace, Chiarichiaro, tutti sempre legati strettamente all'intenzione creativa, o ispirazione del loro autore.

Tornando all'inizio del libro del 1904, notiamo come questo primo passaggio abbia subito un tono molto socratico: il protagonista dichiara di non conoscere nulla, manifesta agli altri il senso di tranquillità che ottiene da questa posizione e sta per scoprire che non conosce neanche se stesso quando rinuncerà al suo nome, che è la base della sua maschera, quella più epidermica, per giungere alla scoperta di questo vuoto che è la sua coscienza. Egli seguirà fino in fondo l'imperativo socratico "Conosci te stesso", e proprio come nel pensiero socratico viene data una grande importanza alla ricerca scettica e negativa, anch'egli si troverà in rapporto diretto col nulla, e al termine della sua avventura- ricerca, in fondo tutto quello che avrà ottenuto, che lo avrà cambiato, sarà la coscienza di questo nulla, anche se ciò lo dividerà ancor di più dagli altri. Fino a sentirsi marcato dalla differenza per cui lui sarebbe morto e gli altri vivi.

Mattia Pascal è dunque in principio quest'uomo che vede gli altri uscire di senno, cui risponde con l'affermazione del suo personaggio, o della sua maschera come unico punto fermo che riesce a trovare. Egli dunque si rende conto che gli uomini mancano di stabilità e di certezze. Qualche pagina più avanti approfondisce questo concetto:

In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*

-Oh oh oh, che c'entra Copernico! Esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia.

- C'entra don Eligio. Perché quando la terra non girava ....

- E dàlli! Ma se ha sempre girato!

- Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso, non gira. L'ho detto l'altro giorno ad un vecchio contadino, e sapete che m'ha risposto? Ch'era una buona scusa per gli ubriachi.<sup>33</sup>

Ritroviamo in questo passaggio quanto abbiamo detto su un Pirandello alfiere di una concezione dell'uomo cambiata che si è complicata con la società moderna e la rivoluzione copernicana. L'uomo sta ancor facendo i conti con la fine dell'antropocentrismo dell'universo mostrandosi ora costretto a girare in continuazione, senza sosta e senza scopo apparente. Vediamo inoltre come l'agrigentino abbia sempre un occhio a quella società contadina che è rimasta ferma al medioevo, e su cui egli ironizza: il contadino vede in tutto ciò una scusa per gli ubriachi.

Un'ironia che continua anche verso i modelli classici:

Io dico che quando la Terra non girava stava bene l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé [...].<sup>34</sup>

Gli antichi, sono rappresentati come gente in costume, mascherati, scrive infatti l'autore che l'uomo non *era* greco o romano, ma era *vestito da romano*. Fortemente inautentico, grazie alla presunzione di essere il centro di tutto, l'uomo antico aveva comportamenti conseguenti

---

<sup>33</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori Milano 2005, p. 6.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



che alla luce delle conoscenze attuali sembrano però ridicoli, sciocchi e banali rispetto alla realtà della sua posizione.

Nel proseguimento del brano incontriamo una descrizione più completa della condizione umana:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira, senza sapere perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche le generali calamità?<sup>35</sup>

Troviamo qui il ritratto di una natura veramente ostile a causa della sua grandezza e indifferenza al piccolissimo uomo che essa fa nascere come morire, scaldare come raffreddare. La natura è nella concezione pirandelliana un termine sempre negativo, da combattere molto spesso nei rari casi in cui si può, con la morale. Prendiamo ad esempio il titolo di un'altra opera *L'uomo, la bestia, la virtù* in cui nel solito sviluppo dialettico vediamo l'uomo negarsi, trovare il suo opposto nella bestia, nel ritorno alla natura, e tramite il superamento di questa riuscire a raggiungere la virtù. La natura è il termine negativo tramite il quale l'uomo può trovare la sua identità di uomo, che è, a questo punto possiamo dire, la coscienza di essere uomo e non bestia.

La capacità dell'uomo di distaccarsi dalla natura è la sua coscienza ossia la capacità di immaginare che egli è lì vivo, ma potrebbe anche non esserci. Le possibilità, la contingenza, sia razionalmente che nella percezione sono il centro del riconoscimento dell'uomo di sé. Questa situazione dell'uomo, impotente senza guida e senza scopi, viene definita da Mattia Pascal tragica, ed egli si vede come un attore di una tragedia che più buffa non si può immaginare.<sup>36</sup> Il buffo deriva dalla ridicolezza dei comportamenti degli uomini troppo attaccati a delle piccolezze rispetto alla vastità della loro esistenza e si affannano, lottano, gioiscono o si sentono affranti. Le loro passioni non fanno che renderli ancor più ridicoli nei confronti del grandissimo universo che non li guarda e non li considera quasi, non li giudica e li uccide rendendo il tempo solo una condanna a morte.

Questa concezione della natura fa sì che venga superata anche la concezione positivista della vita. Che cosa contano le belle scoperte e invenzioni a confronto di questa situazione disperata?

È chiaro che una natura che perde il suo potere rivelatore finisce per togliere molto interesse allo studio di essa. Se dalla natura non possiamo apprendere altro che dei movimenti e delle leggi che non modificano però la nostra condizione, la scienza è dunque tanto importante? Se la scienza non ci aiuta più a risolvere alcun problema ontologico né morale, perché sacralizzarla?

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 30.

[Mattia non sa se sta sanguinando o piangendo] Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi si era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo.<sup>37</sup>

Questa caratteristica del personaggio di avere un occhio storto è molto importante perché amplifica l'importanza che in Pirandello riveste la capacità di vedere le cose allontanandole, ritirandosi. Ciò in un'altra parte del libro sarà chiamato *Filosofia del lontano*<sup>38</sup>. Il personaggio di fronte allo specchio si guarda, e in questo caso si piace perché il suo occhio gli permette di guardare altrove, e quindi quella possibilità che è la contingenza della coscienza di cui abbiamo parlato è amplificata. Pirandello continua la sua visione socratica proponendo un distacco dagli eventi occasionali della vita per privilegiare invece una continua visione e partecipazione a sé e alla propria possibilità di sentirsi e proiettarsi. Nonostante la sua posizione nell'universo non sia incoraggiante l'uomo non può che centrarsi sull'uomo, è perfettamente inutile ricercare punti di vista che siano ad esempio, l'eterno, il cosmo o l'umanità. Alla disperazione reagisce con l'allontanamento dello sguardo, prima importante facoltà di ogni individuo.

È chiaro come questa centralità dello sguardo faccia sì che l'uomo contemporaneo sia un individuo e siccome tutti gli uomini sono dotati di propri occhi, ognuno ha un suo modo di vedere le cose e gli uomini, diverso in continuazione a seconda delle condizioni. Da qui ha origine il cosiddetto relativismo pirandelliano, che qualcuno ha considerato addirittura come la base del suo pensiero, ma di cui in realtà è soltanto un aspetto e di certo non la conclusione. Proprio per la stessa centralità dello sguardo il protagonista Mattia Pascal, divenuto Adriano Meis, si fa operare agli occhi, sperando di compiere in tal modo il cambiamento in modo totale:

Quaranta giorni al buio.

Riuscita, oh riuscita benissimo l'operazione.[...] Potei sperimentare che l'uomo, quando soffre, si fa una particolare idea del bene e del male, e cioè del bene che gli altri dovrebbero fargli e a cui egli pretende, come se dalle proprie sofferenze gli derivasse un diritto al compenso; e del male che egli può fare a gli altri, come se parimenti alle proprie sofferenze vi fosse abilitato. E se gli altri non gli fanno il bene quasi per dovere, egli li accusa e di tutto il male che egli fa quasi per diritto egli si scusa.<sup>39</sup>

Dopo quaranta giorni di solitudine, buio e sofferenze, durata evangelica, il protagonista sente il desiderio degli altri, di qualcuno che lo consoli nella malattia, ha bisogno degli altri. Il passaggio che abbiamo sopra riportato mostra ancora una volta come Pirandello faccia notare l'eccesso di importanza che gli uomini danno agli altri, e ai sentimenti o alle passioni così generate, ritenendo che sia un modo per compensare la propria sofferenza, affinché questa assuma un valore presago di riscatto, che invece non ha. L'autore sembra quindi ancora una

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> Anche Pirandello aveva un "occhio storto" e ciò conforta il parere di tutti coloro che hanno visto in Mattia Pascal un alter ego dell'autore.

<sup>39</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 110.

volta affermare una visione socratico- stoica della vita umana in cui è ridicolo, illusorio e inutile lasciarsi prendere da meccanismi psicologici che infine non donano mai una risposta alle loro promesse, e non fanno che rinviare all'infinito il raggiungimento di una felicità o tranquillità.

Per bocca del padrone di casa, appassionato di spiritismo, durante la convalescenza, Pirandello ci ripete ancora una volta il suo parere sull'uomo e la sua condizione; il brano seguente è quello che illustra la nota "lanterninosofia":

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che siano cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna.<sup>40</sup>

Fin qui si riepiloga quello che abbiamo già evidenziato, aggiungendovi la capacità della coscienza di dare giudizi, giudicare quello che è amico o no, buono o malvagio.

E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso, un lanternino che ci fa vedere sperduti sulla terra, e che ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo purtroppo credere vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?<sup>41</sup>

Dallo spiritualismo Pirandello prende la visione dell'uomo come un'energia condensata che alla fine si spegne, disperdendosi e cancellando l'aggregazione specifica che l'aveva resa uomo: per dirla col linguaggio che stiamo usando, la coscienza e la materia del suo corpo, svaniscono. All'energia vitale corrisponde anche un'ombra nera e paurosa che ci accompagna per tutta la nostra esistenza sotto questa forma, che è appunto ciò che noi riusciamo a *vedere* grazie al nostro piccolo lanternino. L'ombra come possibilità dell'uomo di conoscere la realtà ci rimanda questa volta al mito della caverna di Platone, siamo così rimasti prossimi a Socrate.<sup>42</sup>

In seguito, come vedremo, Pirandello si avvicinerà a una dimensione più panteistica ma che, al tempo del suo romanzo più noto, ha solo questa caratteristica di natura contro la coscienza:

La dilacerazione sta nella duplicità della situazione dell'uomo che vive la vita dell'universo, ma ne è separato perché è dotato di coscienza individuale: mentre la sua vita autentica è la stessa vita delle cose, il senso di questa gli sfugge [...] le

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>41</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 113.

<sup>42</sup> F. Zangrilli, *Pirandello e i classici*, Cadmo, Firenze 1995, p. 21: "La Grecia è dentro di me".

cose, nella loro «nuda realtà» ci urtano, ci turbano con la dura fredda impassibile stupidità «inanimata». Poiché la coscienza individuale è la fonte di separazione, di errore, la realtà autentica è al di là della coscienza e quindi assolutamente estranea all'uomo. Questi perciò o subisce l'inganno della propria prospettiva, soggettiva e illusoria, o, se ne avverte l'arbitrarietà e l'errore, si trova di fronte al nulla, al vuoto, all'abisso: alla pura estraneità.<sup>43</sup>

In questo paragrafo dal titolo *La lanterninosofia: estraneità delle cose ed esperienza del nulla* in realtà viene un po' anticipata quella che diverrà la concezione filosofica definitiva del siciliano, e che ritroveremo nelle novelle e in modo più articolato e completo in *Uno, nessuno e centomila*. Nel *Fu Mattia Pascal* e nell'esposizione della "lanterninosofia", non è possibile ancora riconoscere uno scontro chiaro e diretto col nulla, che è solo accennato.

In quest'opera ciò su cui più viene posto l'accento è la ristrettezza delle possibilità dell'uomo di accedere a una verità e di guardare il mondo. Uno scontro più aperto col nulla si vedrà più avanti quando Pirandello si avvicinerà a una concezione più moderna e contemporanea della coscienza. Come abbiamo detto, in questa fase egli è più che altro vicino ai filosofi greci, anche il lanternino è un'immagine presa direttamente da Diogene, che con la sua lanterna cercava l'uomo<sup>44</sup>.

L'ideale greco è così forte, date sue origini, da risaltare con evidenza agli occhi del lettore. Il modo di vedere l'uomo è diverso da quello moderno. Ad esempio in Cartesio seppur marcando la differenza fra gli individui, il concetto di sostanza fa di ognuno il componente di un tutto, messo in comunicazione con l'assoluto dalla *res cogitans* e che nella *res extensa* può leggere i grandi disegni della natura. Stessa cosa si può dire per un paragone col pensiero di Leibniz, Kant e Hegel mentre per quello che riguarda il pensiero di Spinoza la questione è più complessa poiché se ne possono cogliere molte similarità nella concezione dell'uomo, legate ad una realtà universale ma che si definisce attraverso la negazione di essa, "omnis determinatio est negatio". Allo stesso modo vedremo più avanti le similarità presenti nel Pirandello successivo col pensiero di Schopenhauer e Nietzsche, e successivamente, con gli esistenzialisti e in particolare con Sartre cui dedicheremo la terza parte di questo studio.

Quanto qui ci interessava affermare è come l'"uomo" di Pirandello sia molto più vicino a quello dei greci che a quello dei moderni: dal mondo classico anche presocratico, come del resto hanno fatto anche Nietzsche e Heidegger, egli partirà per costruire il suo pensiero. E anche in questo possiamo vedere il superamento del positivismo e del romanticismo.

Altra questione è invece quella dell'influenza dello spiritualismo, già citato, e del vitalismo che è molto importante in questa fase.<sup>45</sup>

Riprendiamo dunque *Il Fu Mattia Pascal* dove l'avevamo lasciato, ossia nell'esposizione della "filosofia del lanternino". Pirandello dopo aver descritto la posizione dell'uomo nel cosmo, passa a quella della società, del rapporto di quell'uomo con gli altri.

---

<sup>43</sup> C. Vicentini, *L'Estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1985, p. 50.

<sup>44</sup> Si noterà più avanti come nella visione comunitaria e di stretto legame con la natura tipico degli antichi, Pirandello vedrà una contraddizione della modernità, in cui l'uomo si trova a specializzarsi in un ruolo o in un mestiere ad esempio, perdendo così a sua interezza spontanea.

<sup>45</sup> Sulla questione dei legami di Pirandello con il vitalismo e lo spiritualismo, inglese e francese soprattutto, vedi ad esempio: G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981; G. Bussino, *Alle fonti di Pirandello*, ABC, Firenze 1979.

Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo; se questo sentimento però si scinde, rimane si in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son detti di transizione. Non son poi tanto rare nella storia certe fiere ventate che spengono d'un tratto tutti quei lanternini. Che piacere! Nell'improvviso bujo, allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanternine: chi va di qua, chi di là, chi torna indietro, chi si raggira; nessuna più trova la via: si urtano, si aggregano per un momento in dieci, in venti; ma non possono mettersi d'accordo, e tornano a sparpagliarsi in gran confusione, in furia angosciosa: come le formiche che non trovino più la bocca del formicaio, otturata per ispasso da un bambino crudele. Mi pare, signor Meis, che noi ci troviamo adesso in uno di questi momenti. Gran bujo e gran confusione! Tutti i lanternoni, spenti.<sup>46</sup>

Per Pirandello non solo il cosmo è incostante e non ci offre che una malferma terra su cui camminare, ma il caos regna ovunque. Ci sono periodi storici in cui gli uomini riescono a vivere insieme, ma poi iniziano le crisi, di cui delle epoche passate non rimangono che i concetti o i valori, ormai non sono più funzionali.

L'influenza delle epoche classiche si bilancia con l'inutilità di inseguire il passato inutilmente e creando nuovi danni. Pirandello, spesso definito poeta della crisi, vede il suo tempo come quello d'individui divisi e lontanissimi da un ideale collettivo. Tale resta la prospettiva morale nell'autore siciliano che coltiverà a lungo e alla luce della quale possiamo comprendere ad esempio la sua adesione al fascismo.<sup>47</sup> L'immagine delle formiche che sono costrette fuori dalla tana dal dispetto di un bambino, ancora una volta in formulazione mitica, ci dà l'idea di un uomo costretto fuori dalla sua casa, cacciato, che angosciosamente si dibatte nella gran confusione ognuno per proprio conto casualmente dagli altri, forse con una vaga idea di riuscire a rientrare tra le pareti materne della tana ormai distrutte. "Nessuno più trova la via". Poi lo scrittore passa a dissociarsi definitivamente da tutti quelli che trovano una risposta alla disperata condizione umana tramite la religione o la fede nella scienza, questi ultimi, definiti come coloro che portano in trionfo una lampadina elettrica in luogo delle lanterne, come a dire che stanno usando solo una illusoria copertura alla reale "questione metafisica" dell'uomo su se stesso. E infine propone:

Se noi finalmente ci persuadessimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita, del lanternino cioè, di cui finora le ho parlato? Se la morte, insomma, che ci fa tanta paura, non esistesse e fosse soltanto, non l'estinzione della vita, ma il soffio che spegne in noi questo lanternino, lo sciagurato sentimento che noi abbiamo di essa, penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia, oltre il breve ambito dello scarso lume, che noi, povere lucciole sperdute, ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale,

---

<sup>46</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 112.

<sup>47</sup> G. Venè, *Pirandello fascista*, Sugar, Milano 1971.

eterne, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di angoscia?<sup>48</sup>

Con questo passaggio ipotetico Pirandello s'immette verso una concezione panteistica, ispirato dalle teorie spiritistiche della permanenza delle anime per periodi indeterminati sotto diverse forme e in mondi a noi paralleli e difficilmente contattabili. Lo scrittore siciliano comprende come una delle fonti di angoscia principali per gli individui contemporanei sia la morte come fine di tutto: il fatto di non poter contare su un senso di eternità è la prima difficoltà che la coscienza incontra e di cui soffre. La rinuncia alla vita, la sua fine, è su tutte le altre la più difficile delle situazioni che l'uomo può incontrare. Come ha scritto Dostoevskij se si mette un uomo su una piccola mattonella e gli si dirà che ogni passo che fa per spostarsi sarà morto, egli resterà fermo,<sup>49</sup> una legge di conservazione dell'individuo, che in realtà lo porta a soffrire ancor di più la sua condizione limitata.

Liberarsi dalla paura della morte: tema socratico e poi stoico ed epicureo per eccellenza, con la crisi della completa affidabilità della religione, si vorrebbe trovare un'altra soluzione, meno illusoria, che affranchi l'uomo da questa paura terrorizzante e lo riporti ad acquisire un po' più di dignità che gli possa rendere una qualche più fiducia nell'universo.

Nel *Mattia Pascal* il problema rimane aperto. Con il periodo ipotetico, Pirandello si riserva di porre il problema senza dare una risposta definitiva, suggerendola soltanto. È necessario rimarcare come Pirandello rifiuti una morte definitiva corrispondente al momento del decesso e questo ha origine dal considerare l'uomo come interezza, come entità unica, privo nella sua struttura originaria di divisioni, quali quella di corpo e anima, proposta dal cristianesimo e le filosofie tardo romane. Con una concezione olistica dell'uomo, che è poi quella dei greci e dei romani fino all'affermazione del cristianesimo, si propone il superamento di alcune logiche moderne sulla limitatezza dell'individuo.

Il limite è illusorio, è relativo al poco lume nostro, della nostra individualità: nella realtà della natura non esiste.<sup>50</sup>

Quest'ampliamento della condizione umana, del superamento della visione del mondo ristretta al singolo individuo, giunge nella pagina successiva a una condanna alla presunzione totalitaria della scienza positivista.

### **1.3. La coscienza e il sentirsi vivere**

La natura, si è visto, possiede una duplice possibile concezione, maggiormente evidente nell'opera del 1904 rispetto ai romanzi successivi. Per un verso essa appare estranea e indifferente, proprio mentre l'uomo la interroga e cerca di trovare significato al suo caos a-finalistico, per l'altro l'uomo stesso è parte della natura, in essa si nutre e vi decade, totalmente immerso. In quest'ultima accezione, l'uomo non può che considerare la natura come benefica. Il non-essere, che viene al mondo con la coscienza dell'uomo, non è invece natura ma tutte quelle conoscenze illusorie e forme apparenti, peculiari dell'esperienza umana,

---

<sup>48</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 113.

<sup>49</sup> F. Dostoevskij, *I capolavori*, Newton Compton, Roma 2002.

<sup>50</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 113.

cui Pirandello attribuirà un valore negativo per l'allontanamento che produce dalla natura, positivo perché fine della condizione bestiale.

Osserviamo più chiaramente le caratteristiche dei termini natura e coscienza:

Ebbene, a pensarci, non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? E non ci sembra di cogliere un senso nelle voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desideri, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione. [...] No, no, via, non era logica la mia condotta. Così, non avrei potuto più oltre durarla. Bisognava che io vincessi ogni ritegno, prendessi a ogni costo una risoluzione. Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere.<sup>51</sup>

La natura è ostile e ingrata per l'uomo, ma anche termine positivo poiché reale e presente che noi allontaniamo tramite le nostre illusorie coscienze. Il brano riportato mostra come, Pirandello, organizza una progressione dialettica, in cui al primo termine, natura, negato dall'uomo tramite la coscienza, ne nasce un terzo che è il "dover vivere".

Vivere è dunque un obbligo, una necessità. È insito nella condizione dell'uomo stesso come "sentirsi vivere" poiché è il risultato dialettico della coscienza e l'esistenza bruta. Il "sentirsi vivere" diviene così la base dell'uomo pirandelliano, la sua sensazione primaria, quella in cui trova se stesso e la familiarità che agognava. Perduto in mezzo ad un mondo ostile e con sole costruzioni illusorie a tentare di guidarlo, la sensazione di essere vivo è la percezione più importante e, fondamentalmente positiva, e di solito piacevole. Potremmo dire, usando le metafore dello scrittore siciliano, che il fatto di vedere il proprio lanternino e di saperne l'esistenza è ciò che da una possibilità all'uomo contemporaneo di minima felicità, seppur istantanea e parziale. Invece di essere stritolato dalla grande malvagia natura e dalla fallimentarità delle sue conoscenze illusorie, l'uomo emerge dal rapporto con se stesso e con la percezione della sua vita.

Da qui l'importanza del tema ricorrente della morte e della continua battaglia dello scrittore per sentirsi vivo. Egli individuerà nella creazione artistica il modo migliore di farlo. Nota è la sua frase:

La vita o si vive o si scrive.<sup>52</sup>

Il motto a volte erroneamente interpretato come il risultato dell'incapacità di Pirandello di condividere i costumi sociali correnti nasconde una maggiore verità. In questa frase si contrappone la semplice vita bruta con il sentirsi vivere, sapere di vivere e sentirlo, sentimento quanto mai forte nella creazione artistica, poiché in essa, l'uomo, cercando di staccarsi al massimo dalla natura e andando a ricreare un mondo è nel pieno del suo sentirsi vivo, del sapere di essere vivo, negando la natura e producendo un'azione creativa che lo rende, possiamo dire, libero. Il "sentirsi vivere" è sentire la propria libertà individuale. Naturalmente non solo l'arte ha questa funzione, ma per l'autore siciliano, come per Schopenhauer ad esempio, essa ne è la forma più pura ed evidente:

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>52</sup> Pirandello lo disse in più occasioni. Una celebre è il discorso al convegno "Volta sul teatro drammatico", a Roma, l'8 ottobre 1934.

Non soltanto la filosofia, ma anche le arti belle mirano in fondo a risolvere il problema dell'esistenza. Giacché in ogni spirito che si abbandoni una volta alla contemplazione puramente oggettiva del mondo si è risvegliata, per nascosta e inconscia che possa essere, un'aspirazione ad afferrare il vero essere delle cose, della vita, dell'esistenza.<sup>53</sup>

Questo vivere che nell'arte è d'altro canto una pura illusione, poiché non esiste in concreto una vita fatta solo di forme pure, forse il sogno segreto di Pirandello o almeno il desiderio da cui spesso gli sembra di sentirsi spinto.<sup>54</sup>

Sia sui rapporti di Pirandello con Schopenhauer che sulla sua concezione dell'arte torneremo in seguito. Stiamo qui tentando di definire la situazione esistenziale dell'uomo nel *Fu Mattia Pascal*.

Un riferimento che Pirandello suggerisce al fine di descrivere il cambiamento dell'uomo moderno rispetto all'antico è il mutamento di Oreste in Amleto. Parlando di una rappresentazione di Sofocle presso un teatro delle marionette, il padrone di casa di Mattia, dice che a oggi le cose stanno come se nel teatrino si producesse un buco, anzi che uno dei personaggi producesse un buco con la spada, e tutti sarebbero distratti dalle loro passioni nel guardare quel buco. Oreste nel seguire gli impulsi di vendetta "si sentirebbe cadere le braccia", sconcertato dal buco nel cielo di carta.

L'uomo moderno- contemporaneo ha dunque in questa sua possibilità di vedere un buco, uno sviluppo della speculazione razionale. Egli si concentra su quel buco, fa teorie e osservazioni e poi nuove teorie: da ciò conseguono almeno due considerazioni: nella prima l'uomo non vede che un buco o dal buco e quindi ogni sua visione è talmente parziale e limitata da non dargli nessuna sicurezza o tranquillità; nella seconda egli risulta fortemente depotenziato dal portarsi completamente verso la razionalità e il perdere fiducia nel lasciarsi guidare dalle passioni e dal corpo.

L'uomo moderno perde il suo centro in se stesso, ossia nel suo sentire se stesso, e lo sposta verso la speculazione sull'apertura del cielo, e prova a vedersi dal di fuori. Questo produce uno sdoppiamento nell'uomo poiché da una parte egli si sente dentro di sé, mentre da un'altra è fuori di sé, e questi due aspetti coesistono, inconciliabilmente, creando un doppio, un individuo schizofrenico.

Il moderno non crede alle sue passioni, ne diffida, le interpreta come un istinto animale da superare o un prodotto educativo e storico che non porta a niente di buono per sé e per gli altri. Egli non può credere alle passioni perché esse sono avversate della sua morale, o dalla morale vigente, spesso originata più da una coercizione esterna che da un sentire interiore. Nietzsche, Schopenhauer, Freud tra gli altri hanno dato molta importanza a questo recupero del controllo e al soddisfacimento delle passioni per l'uomo contemporaneo, al fine di potenziare l'individuo stesso. Per fare ciò è necessario, sostiene Nietzsche, conoscere le passioni, riconoscerle: in fondo la base di tutta la "terapia" psicanalitica.

---

<sup>53</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, BUR, vol. II, Milano 2002, p. 570.

<sup>54</sup> "L'arte è intuizione di una intuizione, l'arte non è una sola attività dello spirito ma tutto lo spirito. Né il fine e la materia limitano o determinano l'arte: dicono soltanto che la concezione non è a caso: essa tuttavia è libera, perché voluta per se stessa, e com'essa si vuole". L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1995, p. 163.



L'io diviso è così la caratteristica dell'uomo contemporaneo e l'origine dei suoi mali e delle sue sofferenze nello stato di conflitto tra parti della sua interezza perduta.

Pirandello fa sovente rimarcare a Mattia Pascal, la sofferenza e la nostalgia per la più franca situazione precedente dell'uomo:

«Beate Marionette», sospirai, «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prendere gusto alla loro commedia e amare e tenere se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato».<sup>55</sup>

Molti esempi sul tema del doppio sono presenti nella storia della letteratura dell'Ottocento, costituendo precedenti diretti di Mattia Pascal: Dr. Jekyll e Mr. Hide, Dorian Gray, *Il sosia* di Dostoevskij e altri. Tuttavia assistiamo nel Ventesimo secolo a una diffusione generalizzata del tema del doppio. Esso viene visto sia come un distacco dell'io dal corpo, con un rifiuto della corporeità che origina l'impossibilità di vivere, sia come la continua inadeguatezza della situazione in cui ci si trova a vivere rispetto a una presunta altra esigenza. Mattia Pascal si trova continuamente immerso in una situazione che non gli va bene, che gli è intollerabile. Una volta che la sua famiglia d'origine è distrutta, le famiglie che in seguito acquisisce divengono i luoghi dell'invivibilità.<sup>56</sup> Così Mattia è costretto a fuggire prima dalla moglie e dalla suocera, poi dalla nuova famiglia seppur meno ufficiale in cui vive a Roma, infine di nuovo dalla famiglia della moglie che si è risposata. L'uscita di tale personaggio dal mondo narcisistico (o circolo narcisistico per dirla con Freud) dell'infanzia è dunque stata non un processo evolutivo ma una rottura violenta di un ordine che non è stato sostituito da un altro, ma da una realtà caotica e complessa peraltro parca di soddisfazioni. Otto Rank ha rilevato che i fenomeni dello sdoppiamento sono sempre regressioni da riferirsi al narcisismo primario. Questa è senz'altro una delle caratteristiche più importanti dal punto di vista psicologico della letteratura pirandelliana, soprattutto per quello che riguarda Mattia Pascal. Egli è il frutto di una scissione: quando si tratta di scegliere un nuovo nome, che come abbiamo visto ha valore di progetto, egli lo crea da due fonti differenti, ispirato da un discorso sulla patristica che stanno facendo due vicini di treno in quel momento focale.

Inoltre notiamo come il brano poc'anzi riportato sul cielo squarciato dalle spade delle marionette che depotenzia l'uomo, riflette bene come il trauma che ha originato, peggiorandola nell'interpretazione di Pirandello, la condizione umana attuale, è anche frutto di un trauma psicologico individuale dovuto alla fine dell'infanzia e del suo narcisismo. Riguardo a ciò ci sembra necessario osservare bene la novella *Dialoghi tra il grande me ed il piccolo me*<sup>57</sup>, che appunto, come si evince già dal titolo, tratta peculiarmente il tema in questione.

Come hanno rilevato sia Franz Rahut<sup>58</sup>, che Gosta Anderson<sup>59</sup> gli interessi di Pirandello per la psicologia e la psichiatria risalgono ai primi anni dell'ultimo decennio dell'Ottocento. La

---

<sup>55</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 100.

<sup>56</sup> E. Gianola, *Pirandello e la follia*, Jacabook, Milano 1997. In questo importante studio, tra le altre cose, notevole importanza è data alle tematiche del doppio e dell'invivibilità legata alla repressione delle pulsioni sessuali.

<sup>57</sup> L. Pirandello, *Le novelle*, Mondadori, Milano 2005.

<sup>58</sup> F. Rahut, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Monaco 1964.

prima parte di questa novella fu pubblicata nel 1895. Si tratta dei discorsi "interni" a un uomo in cui sono coinvolti il "piccolo me" che corrisponde pressappoco al corpo e alle sue esigenze più animalesche, e il "grande me" che è più speculativo e intellettuale.

Nella novella il protagonista torna a casa e il "grande me" resta sveglio, preso dalle sue visioni ispirate dalla giornata, mentre il "piccolo me" vorrebbe addormentarsi. In conformità a questo contraddittorio i due cominciano ad accusarsi. Il grande dice al piccolo che l'ha imbarazzato tentando degli approcci sessuali durante la giornata; il piccolo dice al grande che lo costringe a essere sempre chiuso nello studio e che con i suoi pensieri e la sua noia gli rovina tutto, perfino i pasti. Nel proseguimento del contraddittorio il protagonista sta per prendere moglie: il piccolo comincia subito ad accusare il grande di aver sempre allontanato e messo in difficoltà le donne con le sue riflessioni, egli non vuole essere sempre solo come invece il "grande me" sembra prediligere, e ammonisce anche l'altro di lasciare a lui l'educazione dei futuri figli, al fine di non farne degli infelici, come il piccolo interpreta l'altra sua metà.

Nella seconda parte della novella Pirandello prova a proporre una soluzione, un accordo tra i due me: essi giungono prima alla conclusione di provare schifo di vivere, poi proclamano beati gli anni dell'infanzia, proprio come Mattia Pascal: il "piccolo me" accusa:

Beati, beati gli anni dell'infanzia. Perché voglio sperare che tu non fossi grande anche allora, quando tutti e due eravamo piccoli. A proposito, di: o come mai t'è venuto in mente di diventar così grande? Che infelicità caro mio, seppur non è stata una pazzia ... basta. Perdona la mia piccolezza, io dico: il senso, lo scopo della vita, come potrai trovarlo, se non lo cerchi nella vita stessa?<sup>60</sup>

La troppa crescita dell'attività intellettuale, l'abuso della logica che conduce alla pazzia come ricerca delle consequenzialità di tutto (sull'importante tema della pazzia torneremo più tardi), un'immagine di sé o morale inarrivabile, troppo lontana dalla vita reale, hanno portato il fanciullo, che invece era forse felice quando non era condannato dal continuo lavoro di censura che fa il grande me nel suo orrore per l'animalità. Anche il "piccolo me" nutre il dubbio che sia legittimo allontanarsi dall'animalità, è la dimensione raggiunta dal grande che egli giudica smisurata. Così i due arrivano nella novella a mettersi d'accordo per una divisione pari di attività e per un dominio alternato. Ciò significherà soprattutto che il "piccolo me" si occuperà dei rapporti con gli altri, che dunque diverranno un'attività apparente e solo funzionale ad una parte dell'individuo mentre l'altra rimarrà nascosta e alienata nella noia per tutto il tempo. Col matrimonio questo diverrà ancor più evidente perché ci sarà, presumibilmente, per molto più a lungo, durante la giornata, una persona presente a far emergere i rapporti formali del "piccolo me" e anche con la prole sarà la stessa cosa. Il "grande me" è condannato all'esclusione e al massimo a trovare uno sfogo nell'arte.

Dunque Pirandello segue il principio darwinista comune anche alla psicanalisi in cui all'evoluzione dell'individuo corrisponde quella della specie: nella giovinezza l'uomo è intero vive le sue passioni e le segue corrispondendole. A un certo punto e sempre più si rompe quest'ordine, per l'imposizione dall'altro o incidente e mentre il corpo e le sue passioni rimangono sempre le stesse, entrano in conflitto con un'altra parte che si distacca e che cerca la comprensione del mondo a fini morali o conoscitivi razionali. Tale conflitto è l'origine della sofferenza dell'individuo, che poi per giunta ha due strade da percorrere essendo così diviso.

---

<sup>59</sup> G. Anderson, *Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma 1967.

<sup>60</sup> L. Pirandello, *Le novelle*, Mondadori, Milano 2005.

Se ne fa prevalere una, egli rimarrà chiuso nella sua noia e nel suo isolamento senza soluzioni. Se l'altra vivrà in modo parziale e privato della sua parte spirituale e artistica, uomo a metà. Proprio come vedrà C.G. Jung qualche anno più avanti, quello che fa soffrire l'uomo contemporaneo è la mancanza di corrispondenza tra la sua parte spirituale e la sua espressione nella vita. L'uomo contemporaneo non essendosi ancora affrancato dai complessi legati al cibo e a quelli legati al sesso, resta un uomo a metà, poiché nel prevalere dell'una o dell'altra sua parte una soccombe ed è l'essere tutto a soffrirne. In Pirandello, che evidentemente aveva scelto di prediligere la parte del "grande me", l'altra parte assume sempre un tono accusatorio e di rivendicazione per la scelta fatta, come si vede anche dalla citazione che abbiamo riportato, ed è per questo che egli si sentirà sempre tagliato fuori dalla vita. Quello che egli prospetta è un accordo, che sembra tuttavia in questi termini impossibile.

*Il fu Mattia Pascal* contiene una descrizione della coscienza molto precisa e contenente i conflitti di cui stiamo trattando, legati alla percezione dell'alterità dentro e fuori di sé. Mattia sostiene:

Ma di che teme la signorina Adriana? – mi scappò detto, nella cresciuta irritazione. – Non capisce che facendo così, da più ansa a colui da insuperbire e da far peggio tiranno? Senta, signorina, io le confesso che provo una grande invidia per tutti coloro che sanno prender gusto e interessarsi alla vita, e li ammiro. Tra chi si rassegna a far la parte della schiava e chi si assume, sia pure con prepotenza, quella del padrone, la mia simpatia è per quest'ultimo.

La Caporale notò l'animazione con cui avevo parlato e con aria di sfida mi disse:

- E perché non prova lei a ribellarsi per primo?

- Io?

- Lei, lei, - affermò ella, guardandomi negli occhi, aizzosa.

- Ma che c'entro io? – risposi- io potrei ribellarmi in una sola maniera: andandomene.<sup>61</sup>

Da questo sfogo di Mattia Pascal, solito non prendere posizione per proteggersi e non esprimersi apertamente sulle questioni, notiamo come sia implicita la visione di un uomo pieno di conflitti. Il primo è quello insito nel fatto di essere ritirati dagli altri o di esporsi a essi, Adriana viene accusata di non interessarsi alla vita, quindi di essere dalla parte del "grande me", la parte oscura, spirituale e visionaria. Altro conflitto è quello con l'Altro che Pirandello descrive secondo la classica dialettica servo-padrone di origine hegeliana.

Inoltre in questo passaggio troviamo molto di più, vi si può notare anche un Pirandello proto-fascista e un'anticipazione della sua vita futura. La tendenza che qui egli descrive è quella di cercare di prendere sempre il ruolo del padrone, di imporsi un gusto della vita (vita intesa nel senso del "piccolo me": della soddisfazione immediata degli appetiti sessuali e alimentari, e delle abitudini sociali), e quando si è dall'altra parte prendere il ruolo di ribelle, che non è in fondo altri da chi non è padrone, ma è schiavo che vorrebbe non esserlo. E' noto quanto nel primo fascismo conterà la sua iniziale caratterizzazione ribelle, la quale tenterà di alimentarsi in questo senso di uno spirito anti-borghese molto marcato.

Ancora una volta, facendo un paragone con la dialettica hegeliana, troviamo quella di Pirandello monca nel terzo termine. Mentre in Hegel la dialettica tra servo e padrone serve a

---

<sup>61</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005.

produrre l'uomo libero, nel siciliano essa è solo l'affermazione di uno dei due, che non diviene la totalità auspicata dal tedesco, ma solo un uomo a metà deprivato di qualcosa. In questo caso sembrerebbe che siano le caratteristiche del "grande me" a essere accantonate per affermarsi nel mondo come padroni.

Nel mettere da parte il "grande me", l'uomo contemporaneo mette da parte la morale, o la questione morale. Mentre prima essa era tutt'uno con l'individuo e le sue passioni, anche tramite le religioni, i simboli, le consuetudini e la vita comunitaria. La questione morale così come la percepiscono i moderni è invece radicalmente diversa. Gli antichi, o almeno i pre-moderni non si ponevano il problema della morale come qualcosa di staccato dalla vita o dalla natura, anzi esso sembrava essere insito in essa. Ancora in Kant troviamo un'adesione a questo: la morale è nell'imperativo categorico dell'io penso, essa, la storia e la natura non differiscono.<sup>62</sup>

La questione della divisione dell'uomo era stata però posta col problema del male da tutte quelle religioni che potremmo definire manichee o dualistiche. Non per niente Nietzsche si rifarà a Zarathustra e allo Zoroastrismo, importante antica religione dualistica, per descrivere l'uomo moderno e le sue possibilità. Tale divisione era generalmente ricondotta a tutto l'universo e potremmo dire a due nature, una buona e una maligna. Nei moderni la divisione è interna all'individuo, la natura, il mondo resta una totalità, proprio come le religioni monoteiste affermano.

Ora la domanda che sentiamo di porci è: qual è la relazione tra la concezione del "grande me e piccolo me" e la nozione, molto nota ma alquanto generica se non precisata, viste le numerose interpretazioni, di inconscio?

Che ci sia qualcosa che lavora all'interno dell'individuo, che sia sommerso e censurato, ma che infine vada a condizionare l'individuo è evidente e su ciò gli studi Freud non possono essere equivocati. Tale contrasto si ritrova facilmente nel contraddittorio tra due alterità, in cui una si scontra con l'altra e nessuna delle due raggiunge mai la vittoria definitiva. Possiamo dire che sul grande vuoto dell'essere, si appoggiano queste due componenti che insieme sono il me, e che il soggetto può anche osservare come due alterità oggetti. Come avevamo notato nel principio della trattazione del *Fu Mattia Pascal*, c'è un fondo dell'essere da cui partono le intuizioni e si antepone al riconoscimento dell'io da parte di se stesso: prima che l'essere possa dichiarare «io sono Mattia Pascal».

Per questo più che il pronome "io" usato di preferenza da Freud (io e super-io), Pirandello preferisce il "me" (piccolo me e grande me), pronome personale oggetto, visto che è qualcosa di già percepito e che da luogo, se vogliamo ad un'altra divisione tra il fondo dell'essere e la sua parte più esterna, quella che dibatte sul momento presente. Tuttavia questa parte, che abbiamo ora chiamato fondo dell'essere, sembra essere più un vuoto in Pirandello, che quel ricchissimo serbatoio di esperienze che è l'inconscio psicanalitico.

Proponiamo un passaggio del libro in cui è evidente questa differenza:

La coscienza? Ma la coscienza non serve, caro signore! La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe forse, ma se essa fosse castello e non piazza, per così dire; se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale ... sicuro essenziale tra me che penso e gli altri esseri che io

---

<sup>62</sup> I. Kant, *Scritti di storia, politica e diritto*, Laterza, Roma- Bari 1999.

penso. E dunque non è un assoluto che basti a se stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi né tranquilli, né lieti; tanto vero che tutti lottiamo perché i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. E se questo non avviene, perché ... diciamo così, l'aria del momento non si presta a trasportare e a far fiorire, caro signore, i germi ... i germi della sua idea nella mente altrui, lei non può dire che la sua coscienza le basta. A che le basta? Le basta per viver solo? Per sterilire nell'ombra? [...]  
Me lo sarei baciato.<sup>63</sup>

Pirandello, come vediamo e a differenza di Kafka, pensa la coscienza come una piazza e non come un castello. La piazza: un vuoto che si riempie di alterità- oggetti che compaiono e la rendono il luogo d'incontro di tutti questi esseri, tra cui ci sono anche i me, o forse a quel punto divengono tutti me. In questo brano inoltre lo scrittore siciliano ripropone il tema del limite posto alla coscienza per il suo non essere assoluta e il necessitare degli altri.

Nello stesso tempo egli coglie il muro che divide gli altri dalla coscienza, per il fatto di essere diversi, cioè che la coscienza stessa tenda a limitarsi rispetto all'esterno. Da una parte si ha bisogno dell'altro ed esso è necessario, dall'altra ciò conferisce un'apertura continuamente indisponente all'essere. Si è dunque condannati a non essere soli o a soffrire della solitudine, come Mattia Pascal, nel brano che proponiamo successivamente, in cui dopo tre anni di viaggi solitari si sente francamente stanco di stare da solo, anche perché tale condizione è impossibile, gli appare solo come un "sterilimento nell'ombra" un rifiuto della luce e della vita. Immergersi nella vita e nei suoi frutti, tuttavia, significherebbe abbandonare il mondo morale e puro del "grande me", gettarsi in quella catena di relazioni tra padrone e schiavo che sono i rapporti con gli altri o con l'altro, inclusi se stessi:

Chi comprende, infatti, dice: «io non devo far questo, non devo far quest'altro, per non commettere questa o quella bestialità». Benissimo! Ma a un certo punto s'accorge che la vita è tutta una bestialità, e allora dica un po' lei cosa significa il non averne commessa nessuna: significa per lo meno non aver vissuto, caro signore.<sup>64</sup>

Insomma la situazione appare in questa fase senza soluzione. Le due componenti sono inconciliabili. E così Pirandello dirà che la vita o la si scrive o la si vive, tale è la condizione dell'uomo contemporaneo per la sua visione del cosmo e per la formazione storica attuale della sua coscienza.

#### **1.4. La dialettica nella vicenda del Mattia Pascal e nella vita dell'uomo. Le tre fasi della vita incompiuta**

Abbiamo nelle pagine precedenti, descritto e analizzato l'importanza in Pirandello della dialettica, l'influenza in questa delle filosofie dell'Ottocento e antiche, greche in particolare.

---

<sup>63</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 72.

<sup>64</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 73.

Essa costituisce la struttura portante di tutte le opere dello scrittore siciliano, il quale ha più volte richiamato l'attenzione sull'importanza del "sentimento del contrario", e quindi del rovesciamento e della contemporaneità di opposti nella vita della coscienza. Nel caso del *Fu Mattia Pascal* distingueremo tre fasi: la liberazione dalla maschera, la fase della noia e delle menzogne e quella del ritorno o della resurrezione.

#### *Prima fase del Mattia Pascal: la liberazione dalla maschera*

Si è visto che l'inizio del libro vede il protagonista sostenere di aver compreso di non essere sicuro della possibilità di continuare a identificarsi col suo personaggio, ossia con colui il quale è venuto al mondo quando gli hanno attribuito un nome: quando oltre ad essere se stesso ha cominciato ad essere anche per gli altri. Altro anche per se stesso nel momento in cui si guarda, si percepisce e si progetta nel mondo.

La comprensione della mancanza d'identificazione<sup>65</sup> suggerisce a Mattia Pascal l'inizio di un'esplorazione e un esercizio della propria dualità, poiché una volta che sarà stanco del suo personaggio, quando questi arriverà a recitare una vita scomoda e umiliante se ne libererà. Successivamente colta l'occasione propizia della sua presunta morte, si sceglierà un altro nome, Adriano Meis, ancora vuoto e sconosciuto al mondo, privo dell'imprigionamento che il ruolo inautentico di Mattia Pascal ormai comportava.<sup>66</sup> Mattia Pascal, a quel punto, diviene per lui un'identità da cancellare dalla vita e dalla memoria:

Ora mi sarebbe piaciuto che, non solo esteriormente, ma anche nell'intimo, non rimanesse in me alcuna traccia di lui. Ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere sulla terra, sciolto nel presente di ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire dinanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio.<sup>67</sup>

Si sente libero perché non ha più gli obblighi che prima lo costringevano e si sente libero anche di auto-crearsi, finalmente egli deciderà per intero chi vuole essere e cosa fare della sua vita. Libero anche dal passato, dai vissuti, forma spesso traumatica di condizionamento che estrania da sé e non rende capaci di formare un rapporto con se stessi privo di contraddizioni: insomma egli vuole essere tutto gettato nel futuro. La scelta e l'atteggiamento di Adriano Meis evidenziano due motivi molto importanti dell'opera pirandelliana.

Il primo è quello del suicidio, poiché la decisione di Mattia Pascal ne ha tutte le caratteristiche. Esso ci riporta al connubio tra vita e morte di cui è pervaso il pensiero di Pirandello. In molti casi di altre fonti pirandelliane ci ritroviamo di fronte a personaggi che sono morti e tornano in vita oppure che essendo morti da poco la loro anima continua ad abitare il mondo per un periodo, secondo le teorie spiritualiste caratterizzanti una presenza della morte nella vita.

Conviene a questo momento del discorso ricordarci che la categoria d'istinto di morte freudiano di cui discuteremo meglio più avanti analizzando altri romanzi pirandelliani, fu effettivamente esposta solo nel 1920, anche se già negli studi precedenti del padre della

---

<sup>65</sup> Il passaggio che si riferisce alle prime frasi del libro lo abbiamo già riportato in precedenza

<sup>66</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Milano 2005, Mondadori, p. 54. "Avevo con me ottantadue mila lire, e non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera: nessuno! Libero! Libero! Libero! Che cercavo di più?"

<sup>67</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Milano 2005, Mondadori, p. 59.

psicanalisi era presente la morte come liberatrice dalla vita e portatrice del destino dell'uomo di eterno ritorno, secondo la lezione di Nietzsche.<sup>68</sup>

Secondo motivo è quello del personaggio che si crea da solo, o com'è stato detto, che è madre e padre di se stesso: l'autodeterminazione è un grande sogno impossibile della letteratura pirandelliana.<sup>69</sup>

È stato rilevato come una delle modalità tentate da Pirandello per risolvere la dualità della coscienza dell'uomo moderno e tutti i connessi problemi che abbiamo visto, sarebbe la possibilità di crearsi da sé. La nascita da una madre procura già l'origine di un'alterità, una separazione che crea una dualità nell'individuo nuovo. La nascita è il primo momento in cui l'altro s'impone alla nostra attenzione, e il rapporto tra madre e feto anche facendo riferimento alla vita prenatale è la prima alterità che ognuno vive, come distacco: potremmo dire, potremmo dire, riferendoci al pensiero manicheo "l'origine del male", nonché origine della sessualità, vista appunto come contatto con l'altro o ricerca di esso.

Il personaggio pirandelliano resta sempre nel profondo questo bambino traumatizzato dalla scoperta della sessualità.<sup>70</sup>

Questa "sessualità impossibile", non accettata, è, in fondo, l'origine dei molti personaggi ascetici e del mito dell'uomo solo. L'eros, negato al raggiungimento di una meta nell'altro, è vissuto come una sublimazione e aspirazione a una totale comunione d'anime, che è presente in maniera molto chiara anche nel rapporto di Pirandello con Marta Abba e nelle opere teatrali che scriverà per lei.

In generale i personaggi femminili sono portatori del rigetto della sessualità, e ne incontreremo molti esempi nel corso della nostra esposizione, uno tra gli altri, ma molto rilevante, è la protagonista de *L'esclusa*.

Un simile atteggiamento può essere ricondotto con chiarezza alla vita coniugale dello scrittore, il quale ravvisava una fonte d'ispirazione nella moglie, perfino quando fu gravemente malata di mente, ne sopportò le stravaganze e le assurde gelosie, probabilmente proprio dal punto di vista di un rapporto puro non sporcato dalla fisicità. L'immagine di Pirandello nella sua casa di Roma che passa la notte a scrivere davanti al letto della moglie pazza poiché lei lo vuole controllare, è illuminante, metafora perfetta della sua sublimazione dell'eros in arte e della visione dell'oggetto amato come pura alterità lontana dal contatto. Una comunione d'anime è l'ideale dell'amore pirandelliano. La "bestia" è lontana e con essa la prigionia della catena dei bisogni fisici. Quasi mai troviamo l'unione di uomo e donna come portatrice d'amore o generatrice di vita, moltissime sono le madri sole e gli orfani. La paternità e la sua legge persecutrice sono altra cosa, una competizione, edipicamente rifiutata, in una ribellione lontana dal caratterizzarsi come vincitrice o almeno emancipatrice.

Allo stesso modo Mattia Pascal si libera dalla sessualità e anzi tenta di renderla impossibile, creandosi "da sé" come il titolo di una nota novella:

Tutto questo Matteo Singarda avrebbe fatto risparmiare ai parenti [le spese per il funerale], andando co' suoi piedi a uccidersi, economicamente, al cimitero, davanti al cancelletto della sua gentilizia.[...] i morti hanno l'aria di credere che il

---

<sup>68</sup> Tratteremo più specificamente il rapporto tra Freud e Pirandello nel capitolo terzo.

<sup>69</sup> E. Gianola, *Pirandello, la follia*, Jacabook, Milano 1997.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 152.

forte sia perdere la vita e che tutto sia finito con essa. Per loro senza dubbio. Ma non pensano all'orribile ingombro del corpo che resta lì duro sul letto uno o due giorni e ai fastidi e alle spese dei vivi che, pur piangendogli attorno, debbono liberarsene.<sup>71</sup>

In questa novella troviamo il protagonista nell'atto di porre fine alla sua vita e di fare tutto da solo, anche le pratiche e i rituali funerari, poi troviamo un accenno alla persistenza dell'uomo dopo il decesso, in questo caso dal punto di vista del corpo. Il personaggio percorre la strada che lo porta al cimitero come un suicida, o come un morto che cammina:

Ed ecco: quella via che conduce al cimitero, a farla così da morto, per l'ultima volta, senza ritorno, gli si rappresenta in un modo nuovo, che lo riempie d'una gioia di liberazione, che è veramente già fuori della vita, oltre la vita.<sup>72</sup>

Ecco il punto nodale di questo personaggio così vicino a Mattia Pascal: nel suicidio e nella morte cerca una liberazione, una possibilità finalmente di fuga da una situazione compromessa e irresolubile, sperando nella rinascita.

La liberazione dona a Mattia Pascal, ormai Adriano Meis, in un primo momento grandissima gioia di vivere, un po' come il personaggio che abbiamo visto approssimarsi alla sua tomba:

Questo sentimento, questa costruzione fantastica d'una vita non realmente vissuta, ma colta man mano negli altri e nei luoghi ma fatta e sentita mia, mi procurò una gioia strana e nuova, non priva d'una certa mestizia, nei primi tempi del mio vagabondaggio. Me ne feci un'occupazione. Vivevo non nel presente soltanto, ma anche per il mio passato, cioè per gli anni che Adriano Meis non aveva vissuti.<sup>73</sup>

Finalmente la morte ha risolto i conflitti esistenti nell'individuo facendolo un puro testimone del fluire della vita, libero anche dal suo passato che non lo determina né lo influenza, anzi egli è libero di inventarlo come vuole. Libero dai bisogni economici, perché arricchito al casinò, sessuali perché non ha alcun rapporto con altre persone e può sfuggire il contatto con chiunque voglia in ogni momento. Abbiamo anche una descrizione di questa libertà:

Ma io volevo vivere anche per me, nel presente. Mi assaliva di tratto in tratto l'idea di quella mia libertà sconfinata, unica, e provavo una felicità improvvisa, così forte che quasi mi ci smarrivo in un beato stupore; me la sentivo entrar nel petto con un respiro lunghissimo e largo, che mi sollevava tutto lo spirito. Solo! Solo! Solo! Padrone di me! Senza dover dar conto di nulla a nessuno! Ecco potevo andare dove mi piaceva: a Venezia? a Venezia! a Firenze? A Firenze! e quella mia felicità mi seguiva dovunque. Ah ricordo un tramonto, a Torino, nei primi mesi di quella mia nuova vita, sul lungo Po, presso [...] l'aria era d'una trasparenza meravigliosa; tutte le cose in ombra parevano smaltate in quella

---

<sup>71</sup> L. Pirandello, *Da sé*, in *Le novelle*, Mondadori, Milano 2005, p. 470.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 473.

<sup>73</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 65.



l'impeccabilità; e io, guardando, mi sentii così ebbro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire, di non potervi resistere a lungo.<sup>74</sup>

Una libertà finalmente sconfinata nella quale egli vive ed è felice, nella contemplazione e nelle azioni che gliela ricordano, le quali ne sono un'affermazione. Egli nota in questa fase di non provare gusto alla menzogna quando si trova nella condizione di dover mentire a qualcuno. Vorrebbe credersi in questo momento pura libertà e quindi pura autenticità. Chi è autentico non è costretto a mentire né a se stesso né agli altri. La menzogna origina dalla dualità del soggetto quando egli nelle sue percezioni e rappresentazioni trasfigura l'oggetto filtrandolo attraverso di sé.

Il fatto che egli *debba* mentire potrebbe procurargli il sospetto che la sua situazione, ontologicamente, non è cambiata: l'autenticità è puramente teorica, illusoria. La prima menzogna è, evidentemente, costituita proprio dal fatto di negarsi il proprio passato. La purezza che egli si auspica nel restare solo e nell'evitare gli altri e il contatto con essi non esiste in realtà. Egli spera solo di esser fuggito alla bestialità e di non avere più neanche l'esigenza della morale, ma ciò non è vero. La sua situazione è cambiata di panorama, ma vive con le stesse contraddizioni di prima. L'ascesi, che tante volte Pirandello vorrà evocare con i suoi personaggi, in realtà non lo libera.

Così la gioia dei primi mesi di vita di Adriano Meis è destinata a terminare, fallendo, e nella sua crisi, egli comincia a provare la voglia contraria a questa situazione abbiamo definito di continuo fluire: la stabilità.

M'ero spassato abbastanza, correndo di qua e di là: Adriano Meis aveva avuto in quell'anno la sua giovinezza spensierata; ora bisognava che diventasse uomo, si raccogliesse in sé, si formasse un abito di vita quieto e modesto. Oh, gli sarebbe stato facile, libero com'era e senz'obblighi di sorta.<sup>75</sup>

Comincia in questo modo la crisi dell'artefatta situazione che si è creato, ma è ancora fiducioso nella sua sconfinata libertà. Avrà di che ricredersi. L'insofferenza verso la sua vita attuale si aggrava:

Questo senso penoso di precarietà mi teneva ancora e non mi faceva amare il letto su cui mi ponevo a dormire, i vari oggetti che mi stavano intorno.<sup>76</sup>

Adriano Meis pensa che la mancanza di amore sia dovuta alla mancanza di passato, di vissuti, che l'accordo con gli oggetti sia stabilito dunque non dagli oggetti stessi ma da quello che il soggetto vi proietta:

Nell'oggetto, insomma noi amiamo quel che vi mettiamo noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 70.

In realtà i suoi problemi sostanziali sono anche altri e contribuiscono a fargli riuscire intollerabile anche la sua vita relativamente nuova. Abbiamo individuato la questione fondamentale della malafede. Seppur la maschera che indossa sia meno stringente, più recente, e più ideata da se stesso, essa resta una maschera come un'altra delle innumerevoli possibili e senza alcuna base affinché questa si possa definire quella autentica o affinché se ne possa trovare una migliore: anzi per il fatto di dover nascondere continuamente il suo passato e la sua identità si trova costretto a mentire sempre e quindi a perdere la sua agognata libertà, visto che quando vi è necessità vi è anche costrizione, contraddittoria dal punto di vista della libertà. Appena incontra qualcuno, deve mentire. Non può dunque avere veri amici, non può permettersi la confidenza ma solamente "un breve scambio di parole aliene". Riconosce che il travestimento da Adriano Meis che indossa è stato fatto per gli altri, non per sé: in fondo sarebbe anche accettabile se gli permettesse di vivere bene con gli altri, ma non è così.

La maschera non funziona, il personaggio si rinchiude in albergo ritrovando Mattia Pascal, non può cancellare quella persona che abita però solo nell'isolamento, quando non ci sono altri ad assistere. Si passa così al conflitto tra le due identità, una lotta aperta e chiara tra io e non-io in cui stenta a prevalere uno sull'altro. L'io, ossia Mattia, è rimasto fermo, nessuno lo può vedere, per tutto il mondo è morto, è passato. Torna in vita grazie al potere negatore del non-io, alias Adriano Meis, la coscienza attuale, la quale sa di non essere nessuno dei due parzialmente, ma entrambi contemporaneamente. L'uno non può vivere senza l'altro, e se Adriano Meis si ripiega continuamente in se stesso per far emergere Mattia Pascal, egli non può essere morto definitivamente finché è in vita Adriano Meis.

Oltre queste due fasi, quella di riflessione o ripiegamento e quella della riemersione dell'essere passato ce n'è un'altra dedicata all'alterità, scambio, cioè ricezione e proiezione tra interiore ed esteriore, e contemporanea alle altre due: in realtà tutto avviene simultaneamente, le distinzioni sono solo nostre a scopo descrittivo.

Sintetizzando possiamo cominciare a notare come Pirandello si porti verso la visione di una coscienza come lotta tra molti che compaiono in una piazza e si trovano continuamente a confrontarsi con altri che si presentano di momento in momento. Lo ritroveremo applicato in modo evidente nel suo teatro, ma già presente nel Mattia Pascal.

In quest'epoca e in tutti i romanzi però egli crede ancora possibile sottrarsi agli altri, con l'isolamento, l'ascesi o l'arte. A un certo punto della sua vita comprenderà che tale progetto è sempre fallimentare dato che l'alterità è insita nelle strutture della coscienza attuale e non se ne può fuggire in alcun modo. Allora, abbandonerà definitivamente i romanzi per dedicarsi al teatro o a quel continuo fluire di personaggi, che appaiono, scompaiono e riappaiono che sono le novelle.

Adriano Meis, solo, senza casa e senza amici, costretto alla menzogna anche per i più semplici rapporti con gli altri, decide che una difficoltà più delle altre gli divenga insormontabile: è troppo libero. La sua libertà è talmente sconfinata che non vi trova alcun appoggio per fare le scelte, per trovare una risoluzione, anche perché in questa totalità che è la libertà, trova ogni volta anche tutte le critiche e le negatività alla sua risoluzione. Non può neanche continuare a vivere da "spettatore estraneo" come sta facendo perché la vita in quel modo gli sembra "senza costruito e senza scopo".<sup>78</sup>

Dagli altri non gli arriva alcun soddisfacimento, essi non gli danno alcun riferimento morale, che è quello che egli sta in fondo cercando, ossia una via per essere felice, di vivere secondo

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 75.

qualcosa che lo faccia sentire bene, completo, al limite anche funzionale a un fine buono. Ciò è però impossibile, la sua libertà è un vuoto, una totalità vuota.

Così egli si accanisce ancora una volta con la società moderna capitalistica e industriale, rea di aver distrutto e degradato l'uomo e di averlo allontanato dalla sua ricerca della felicità.

« Oh perché gli uomini », domandavo a me stesso, smaniosamente, « si affannano così a render man mano più complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il cosiddetto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente di arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi anche ammirandole? ». <sup>79</sup>

La scienza è accusata di rendere la vita meccanizzata. Dal punto di vista sociale, scrive Pirandello, i poveri continuano a soffrire la mancanza di tranquillità per i beni primari (che vantaggio ha uno che guadagna "due lire" a correre dietro il tram elettrico?). I ricchi invece si prestano a rendere più facile una vita che ha ancor di più il sapore di vacuità. Torneremo sul Pirandello politico e l'origine socialista-garibaldina del suo pensiero per ragioni d'influenze familiari, e per le conclusioni che aveva tratto dall'osservazione dei minatori di zolfo nella sua terra natale e nell'impresa di famiglia in particolare. <sup>80</sup>

Il protagonista non ha fiducia né nella meccanizzazione della vita né nell'estraneità della natura che non ha il più lontano sentore "di noi e della nostra vana illusione".

Le due tendenze morali più importanti dell'epoca moderna sono scartate da Pirandello. Né il giuspositivismo, né il giusnaturalismo comportano un indirizzo corretto o conveniente. L'unica soluzione che il personaggio di Pirandello trova è pragmatica: egli deve vivere. <sup>81</sup>

Comincia così a frequentare di più le persone della casa e cerca l'amore in Adriana.

#### *Decadenza della prima fase e seconda fase di Mattia Pascal: noia e menzogne*

Libero! Dicevo ancora; ma già cominciavo a penetrare il senso e a misurare i confini di questa mia libertà. [...] libertà, libertà, - mormoravo - ma pure non sarebbe lo stesso anche altrove? <sup>82</sup>

Afflitto da una "noia smaniosa", originata da questa sua libertà non investita, da cui cerca di liberarsi girovagando per la città o coinvolgendosi in una storia sentimentale: tale possibilità in mezzo all'infinito campo dei possibili, gli piace:

---

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> Forse il più famoso esempio sono le novelle *Ciaula scopre la luna* e *La Giara*. Nel suo superamento del Verismo Pirandello si discosta dal genere di descrizioni sociali tipiche del romanzo ottocentesco europeo, concentrandosi sui personaggi e sulle dinamiche sociali e psicologiche che li muovono, mettendole sempre al presente, come se egli stesse descrivendo qualcosa in atto di avvenire, non segnata da prima o da grandi leggi psicologiche o sociologiche. Ciaula stesso scopre qualcosa di totalmente nuovo anche se semplice, come la Luna. Siamo invitati da Pirandello a guardare i personaggi come liberi seppur chiusi in angusti panorami sociali o geografici.

<sup>81</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 76: "Io insomma dovevo vivere, vivere, vivere".

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 86.

Ella avrebbe potuto amarmi [...] avevo finalmente acquistato l'equilibrio, raggiunto l'ideale che m'ero prefisso, di far di me un altr'uomo, per vivere un'altra vita, che ora, ecco, sentivo, sentivo piena di me.<sup>83</sup>

Anche gli oggetti intorno a lui sembrano acquistare nuova luce e bellezza, alla luce del nuovo progetto o sentimento si trova bene con gli uomini e li comprende. Definisce una "crudeltà umana" la giustizia, che prima ricercava assolutamente, errare diviene umano. Insomma, nell'affezionarsi agli altri trova una limitazione tanto agognata alla sua libertà e la fine della noia smaniosa.

Questo innamoramento ha le caratteristiche pirandelliane incontrate qualche pagina fa: è descritto come comunione d'anime che entrano in intimità, i cui corpi evitano il contatto e le convenzioni sociali, provando un turbamento angoscioso. Il sesso, il contatto sessuale, è da Pirandello<sup>84</sup> valutato come portatore di conformismo, allontanamento da se stessi e dalla purezza dell'essere e del sentimento. Ancor più che un Pirandello puritano, o un Pirandello che vuole inibire alla meta la sessualità per ragioni inconscie e personali, suggeriamo un motivo ontologico fondamentale: se la ricerca, l'oggetto della nostra indagine e della felicità, della base della morale, della conoscenza di noi stessi o della divinità si trova in noi e nella nostra coscienza, il contatto con gli altri come potrà portarci al nostro fine se non allontanandoci dalla centratura sulla nostra persona? Inoltre se si considera il "grande me", come il conduttore logico dell'emancipazione dalla condizione di assoggettamento alla natura, come possiamo trovare positive le attività che abbiamo visto assegnate al piccolo me?

Questo discorso era stato posto in maniera equivalente ancora una volta da Schopenhauer che individuava nell'amore sessuale il mezzo della specie per propagarsi. La volontà ossia quella che possiamo assimilare al "piccolo me", la forza che propaga la specie per scopi suoi o inesistenti soggioga l'individuo. Ne fa, con un'espressione che sarebbe piaciuta sicuramente molto anche a Pirandello, lo "zimbello della volontà della specie".<sup>85</sup>

Adriano Meis, in uno slancio di entusiasmo sentimentale, credendo che la sua gioia sia dovuta alla liberazione da Mattia Pascal decide di farsi operare per raddrizzarsi l'occhio, nutre ancora l'illusione di poter rinascere nuovo privo di tracce del vecchio e senza più il bisogno di nascondere, di mentire per dimostrarsi altro. In quest'affanno, o illusione come abbiamo detto, ritroviamo la funzione nullificatrice della coscienza, che di suo, per caratteristica propria, deve differenziarsi sempre nelle sue parti. Dopo essersi operato e dopo quaranta giorni di buio dovuto alla bendatura, non prova alcuna gioia nel rivedere la luce per le conseguenze del fatto di aver sedotto Adriana, la figlia dell'affittacamere che gli faceva da infermiera. Questo lo fa stare male, lo fa sentire assoggettato a forze esterne,<sup>86</sup> le quali hanno vanificato il "ritegno" che si era imposto e gli ricordano la facilità con cui decadono le scelte della "misera coscienza", debole stavolta per la facilità con cui fa cadere le sue scelte.

Com'altro è il giorno, altro la notte, così forse una cosa siamo noi di giorno, altra di notte: miserabilissima cosa, ahimè, così di notte come di giorno.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>84</sup> Ritroveremo questo tema nella seconda parte, a proposito dell'opera di Moravia.

<sup>85</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, BUR, vol. II, p. 782.

<sup>86</sup> Il capitolo s'intitola io e l'ombra mia, altra immagine di alterità e dualità interna all'individuo.

<sup>87</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 128.

Macchiatosi dunque della colpa di aver ceduto alla carne e aver lasciato cadere le sue decisioni torna a riflettere sulla sua libertà:

Avevo già sperimentato come la mia libertà, che a principio m'era parsa senza limiti, ne avesse purtroppo nella scarsezza del mio denaro; poi m'ero anche accorto ch'essa più propriamente avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noja, e che mi condannava a una terribile pena: quella della compagnia di me stesso; mi ero allora accostato agli altri; ma il proponimento di guardarmi bene dal riallacciare, foss'anche debolissimamente, le file recise, a che era valso? Ecco s'erano riallacciate da sé, quelle fila; e la vita, per quanto io, già in guardia, mi fossi opposto, la vita mi aveva trascinato, con la foga irresistibile: la vita che non era più per me.<sup>88</sup>

Ormai il protagonista valuta tutta la sua avventura e la sensazione di libertà che ha vissuto come la continuazione della sua vecchia vita, che è la verità, e che in fondo egli non era più libero prima che dopo. Il primo matrimonio, infelice, aveva avuto un'origine, gestuale e sentimentale, simile a quanto poi è avvenuto a Roma con Adriana:

Finché m'ero contentato di star chiuso in me e di veder vivere gli altri, sì, avevo potuto bene o male salvar l'illusione ch'io stessi vivendo un'altra vita, ma ora che a questa m'ero accostato fino a cogliere un bacio da due care labbra, ecco, mi toccava ritrarmene inorridito, come se avessi baciato Adriana con le labbra di un morto, d'un morto che non poteva rivivere per lei.<sup>89</sup>

La sua liberazione da Mattia Pascal è finita anche perché non ha più il riconoscimento sociale, nell'esclusione dalla società egli è in difficoltà e vi trova altrettanti limiti che quando ne faceva parte. Nessuna delle due situazioni sembra convenirgli oppure tutte e due gli convengono a metà. Subisce un furto di parte del patrimonio che gli permette di vivere di rendita e deve mantenere in contanti visto che non può depositarlo, non può inoltre fare la denuncia essendo privo di documenti. Deve continuare a mentire perdendo in continuazione l'autonomia e l'autenticità che riteneva le cose positive della libertà: si sente di nuovo prigioniero e gli sembra di non essersi mai liberato. La logica folle delle menzogne che deve sostenere diviene inaccettabile:

Sentii soffocarmi dalla nausea, dall'ira, dall'odio per me stesso.<sup>90</sup>

Giunto a una tale situazione difficile, decide di sfidare a duello il suo rivale.<sup>91</sup> Mattia Pascal, con la morte nel cuore, la voglia di dimostrare la sua esistenza, recuperare una stima di sé e sfuggire alla sua coscienza accusatoria tenta di convincersi che nel duello, come nel gioco, la roulette che lo ha reso benestante, possa trovare una rivincita e forse una nuova speranza.

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>91</sup> Facciamo in questo caso riferimento a *I demoni* che sono stati commentati anche da A. Camus ne *Le mythe de Sisyphe*, in cui l'autore di origine algerina esprimeva il suo concetto di assurdità dell'esistenza particolarmente forte nei duelli nel romanzo russo.

«Ma almeno prima, prima ...» dissi tra me, vagheggiando, «almeno prima tentare ... perché no? Se mi venisse fatto ... almeno tentare ... per non rimanere di fronte a me stesso così vile ... se mi venisse fatto ... avrei meno schifo di me ... tanto, non ho più nulla da perdere ... perché non tentare?». <sup>92</sup>

Alla fine prevale un altro ragionamento, un'altra sensazione, forse dettata dalla prudenza per il rischio di morte in duello: egli pensa che siano state sua moglie e sua suocera a cacciarlo in quella situazione, riconoscendo affrettatamente il cadavere di qualcuno come il suo, che invece era solo partito ignaro di tutto ciò che dalla sua partenza avrebbe potuto scaturire. Allora Mattia Pascal ritrova in un sussulto il suo entusiasmo sotto il sentimento di vendetta e decide di tornare a casa. Non prima di aver inscenato la morte di Adriano Meis, averlo ucciso, a livello psicologico, coperto d'insulti come vile mentitore e falso, proprio lui che fino a poco fa era l'immagine della sua libertà e della gioia di vivere. Da questa morte accediamo alla terza fase, risultante e sintesi dialettica delle prime due ma dialettica pirandelliana, quindi con terzo termine assurdo e aperto al paradosso.

### *La resurrezione di Mattia Pascal*

Il protagonista torna nella sua casa d'origine, pieno di nuove energie e finalmente sembra abbia superato la sua tendenza ed essere una parte di se stesso piuttosto che un'altra: si sente sollevato e come se tornasse ad essere vivo. Sensazioni però, che aveva già provato quando si era liberato del suo personaggio di Mattia Pascal. L'alternanza di sentimenti sembra essere la norma dell'esistenza. Specificamente Pirandello sembra porre l'accento sulle liberazioni, come se si trattasse di assumere necessariamente un personaggio e poi liberarsene, assumerne un altro e liberarsene ancora, gioendo e rattristandosi alternativamente nelle varie fasi. Così viene ritratto il destino di un uomo alla ricerca dell'autenticità e che rifugge i tranelli dell'alienazione. Si potrebbe forse decidere di rimanere in un personaggio costante per tutta la vita, sempre lo stesso personaggio: tuttavia ciò sarebbe perseverare in una menzogna e chiudersi in un'illusione.

Pirandello noterà che tale alternanza è rischiosa e difficile per l'incapacità degli uomini di comprenderla negli altri e solo i folli e gli artisti potranno vivere in questo flusso e nella continua mutazione di personaggi. Così la coscienza per Pirandello assume costumi carnevaleschi. In questa piazza dove appaiono e scompaiono continuamente oggetti, persone e cose, inventati o reali, tutte di solito mascherate, la coscienza individuale in realtà è tutti loro e il vuoto che li accoglie (la piazza).

La concezione pirandelliana dell'essere ricorda molto quella di Martin Heidegger. Nella "*Lettera sull'umanismo*" egli scrisse che l'essere è una radura <sup>93</sup> della quale l'uomo è il pastore. Così come nell'autore siciliano l'uomo è solo un personaggio che di volta in volta assiste e un po' guida il gregge. La sua coscienza del momento (il pastore) è parziale e lungi dall'essere definitiva. L'essere heideggeriano ha poi due caratteristiche: è gettato in una situazione (*Dasein*) proprio come ne *Il fu Mattia Pascal* abbiamo trovato i personaggi che si trovano in situazioni strettamente definite e ciò costituisce un limite alla loro esistenza. I personaggi sono solo in quella precisa situazione e se fossero in un'altra, sarebbero profondamente

---

<sup>92</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 149.

<sup>93</sup> Possiamo notare che le immagini utilizzate sono simili anche se Pirandello, da italiano preferisce usare la piazza, mentre Heidegger, da tedesco trova un'immagine di ispirazione romantico-naturalistica.

diversi. Mattia Pascal che cerca di non attaccarsi né ai luoghi né alle persone, viaggiando sempre, nel tentativo di rimanere libero, per evitare di essere definito dalla situazione, in realtà non ci riesce, semplicemente perché un essere senza fatticità è impossibile.

L'essere è sempre essere nel mondo e non è possibile pensarlo fuori di questo, anche se è in forma di spirito come arrivano a essere alcuni personaggi pirandelliani dopo la morte. Essi sono ancora presenti nel mondo, o vi è qualcuno che li immagina e dunque vi presta l'essere. Seguendo tale percorso giungiamo a un'altra questione filosofica che Pirandello condivide col tedesco, ossia quella dell'alterità, dell'esistenza d'altri. Heidegger parla del *Mitsein*, cioè che gli altri sono già dati nella coscienza immediatamente e come altri anche il soggetto. Esattamente come i personaggi che popolano la coscienza pirandelliana. Torneremo però su quest'analisi quando affronteremo il teatro pirandelliano in cui questa tematica è più forte, allargata ed evidente.

Abbiamo lasciato, nella nostra esposizione, Mattia Pascal che sta tornando a casa, felice, ma si rende conto, questa liberazione richiama all'altra precedente e le confronta:

Folle! La liberazione! Dicevo ... m'era parsa quella la liberazione! Sì, con la cappa di piombo della menzogna addosso! Una cappa di piombo addosso a un'ombra ... ora avrei avuto di nuovo la moglie addosso, è vero, e quella suocera ... ma non le avevo forse avute addosso anche da morto? Ora almeno ero vivo, e agguerrito. Ah ce la saremmo veduta!<sup>94</sup>

Con quest'animo dunque egli torna e il romanzo trova il finale improbabile di una persona che può visitare la sua tomba. Egli rinuncia a far valere i suoi diritti legali sul matrimonio (la moglie si è risposata) e riprende il suo posto da bibliotecario e comincia a scrivere il racconto della sua storia. Ancora una volta egli sceglierà l'ascesi e la creazione artistica, l'allontanamento dalle situazioni sociali più fortemente costrittive.

Questa volta, rispetto alla precedente, egli ha la coscienza della morte ossia la coscienza che l'essere è in continua mutazione, che i personaggi che man mano si rappresentano nella commedia del mondo, spariscono e muoiono; anche se ricompaiono alla luce della coscienza nei momenti più diversi e in una logica ignota, soprattutto ingovernabile.

Si capovolge la situazione iniziale in cui egli sapeva di chiamarsi Mattia Pascal, ora invece egli sa di esserlo stato, ma non sa quello che è nel nuovo tempo contemporaneo, né tantomeno quello che sarà. La differenza del personaggio nell'interpretazione della vita è dunque palese: mentre prima si sentiva schiacciato in una situazione costrittiva, ora è cosciente di trovare un'apertura nella quale impiegare la sua libertà che è appunto nel presente, egli ora dopo averla vissuta come sensazione di absolutezza o come noia, la conosce bene. Inoltre si rende conto dell'importanza che assume il passato, ha avvertito un bisogno di passato.<sup>95</sup>

Grazie alla memoria, alla conoscenza del suo passato può sentirsi libero poiché progetta in contrapposizione a questo, negandolo, visto che ora non è più quello che era, ma altro. Ripetiamo inoltre che la conclusione, come terzo termine dialettico ha un valore soprattutto di apertura, anche paradossale. Il tema della resurrezione, assumerà un grande valore nell'opera pirandelliana, soprattutto verso il termine della vita dell'autore, e possiamo parlare in questo caso di un personaggio risorto: avevamo visto come la morte invade spesso la vita, la

---

<sup>94</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 153.

<sup>95</sup> Anche questo tema come tutti gli altri tornerà nel teatro e nelle novelle. *Come tu mi vuoi* ne è forse l'esempio più clamoroso.

resurrezione è la conseguenza di uno degli aspetti di questa, come la reincarnazione o la persistenza delle anime.

Nel 1921 quando l'opera aveva già avuto un vastissimo successo, Pirandello nel procedere alla nuova edizione vi aggiunse una conclusione in cui chiarisce la concezione dell'uomo che c'è dietro il Mattia Pascal: in particolare non potendo citarla tutta, riportiamo almeno la significativa frase:

Necessariamente purtroppo, ogni realtà d'oggi è destinata a scoprirsi illusione domani, ma illusione necessaria.<sup>96</sup>

### 1.5. Pirandello, lo stato e l'etica ne *Il fu Mattia Pascal*

Dopo aver esposto con la sua opera la visione della situazione dell'uomo e la sua descrizione della coscienza, Pirandello non si è ritratto dall'espone quali conseguenze etiche questa comporti.

Il primo passaggio che ci sembra interessante è quello in cui si definisce la Roma d'inizio Novecento un posacenere. Mentre la vecchia Roma dei papi è paragonata a un'acquasantiera. Un'altra visione pirandelliana di Roma la incontreremo fra poco, analizzando *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Quel che ora ci interessa di rimarcare è che ancora una volta Pirandello è critico verso l'epoca contemporanea. Egli ne ha la stessa visione che aveva dell'uomo la cui situazione si è complicata con la rivoluzione copernicana. Così, come spiegherà più dettagliatamente nel romanzo *I vecchi e i giovani*, egli mostra la sua disillusione nei confronti dei primi anni di vita dello stato italiano, che ha schiacciato le identità particolari delle regioni e città italiane senza veramente integrarle in qualcosa di positivo. La sua critica va al comportamento dei piemontesi in Sicilia, la repressione violenta delle rivolte operaie e contadine dei fasci di combattimento, poi si acuirà ancora con la grande guerra. A livello politico e storico egli sente di vivere nella fase della disillusione, dopo che la generazione dei padri aveva vissuto l'eroico risorgimento. Figlio di garibaldino, visse la ventura di una fase storica di disillusione e decadenza, continuando a crescere un complesso d'inferiorità storica verso il padre. Un episodio che in particolare aveva aumentato la disillusione di Pirandello era stato lo scandalo della Banca Romana, nel quale era rimasto coinvolto con la sua famiglia e che aveva causato, o aggravato, la pazzia della moglie. Per quel che riguarda Roma, dunque il centro della vita politica d'Italia, ne *Il fu Mattia Pascal* egli scrive:

D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci da.<sup>97</sup>

L'incontro che più esprime la visione politica dell'autore nel libro è anche uno dei passaggi più politici di tutta l'opera del siciliano. Esso rappresenta una storia a sé, a parte, e ricorda vagamente il racconto di Kafka, *Colloquio con l'ubriaco* del 1909. Mattia, immerso nella sua noia, esce a passeggio per distrarsi o trovare un'ispirazione, quando a piazza San Pietro incontra un ubriaco. Mattia reagisce a questo incontro proclamando un suo pensiero politico,

---

<sup>96</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 176.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 85.



che è in linea con lo scetticismo nei confronti della società moderna mostrato in tutta l'opera. Egli sostiene:

Ma la vera causa di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra, sai qual è? La democrazia mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché quando il potere è in mano di uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contare molti; ma quando i molti governano, pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà ... torniamo a casa!<sup>98</sup>

Notiamo bene come Pirandello, spesso interpretato come apologeta del relativismo, abbia in realtà sentimenti contrari a ciò. Egli sostiene che il capo quando era unico sentiva la responsabilità di tutti quanti. Il fatto che il personaggio si chiami Adriano ha anche un valore di evocazione dell'imperatore, passato alla storia anche per la sua cultura e le sue capacità di riflessione, oltre che come uomo d'azione. La nostalgia che abbiamo più volte notato in quest'opera del 1904, si ritrova in questo campo come nostalgia di un capo, di un padre che liberi tutti dall'angosciosa realtà della libertà senza limiti e senza scopi; e li affranchi anche dal creare uno stato di guerra di tutti contro tutti, in cui ognuno cerca di prevaricare l'altro nel soddisfacimento di un suo fine immediato, privo dell'interesse collettivo e di un progetto etico d'insieme.

Bisogna dire che il fatto che Pirandello fosse così sfiduciato dalla democrazia e non ritenesse una soluzione allo stato di guerra altra forma di stato che quello di modello hobbesiano, di un tiranno illuminato al potere per porre limite allo stato naturale di guerra, era dovuto anche alle esperienze negative che egli aveva fatto all'interno del giovane stato italiano. Come abbiamo già avuto modo di ricordare *Il Fu Mattia Pascal* venne scritto da Pirandello in una situazione di difficoltà economiche, e anzi queste furono una delle ragioni che lo spinsero a mettere mano ad un'opera di più lungo respiro: è facilmente desumibile quanto una disgrazia finanziaria produca scarso consenso verso il sistema di potere in vigore.

C'è di più. Possiamo trovare le radici di questo pensiero politico perfettamente manifestate nella sua teoria ontologica dell'uomo. Abbiamo visto come la coscienza individuale sia in continuo scontro con le leggi sociali, e la frattura tra individuo e società è una delle sofferenze dominanti e invalicabili dell'individuo contemporaneo. Avremo presto modo di rimarcare come sia anzi forte la spinta alla ribellione contro l'"acculturamento", e come ciò andrà a costituire uno dei valori positivi proposti dallo scrittore, in senso di movimento verso la libertà, e spesso, come abbiamo notato, di vera e propria resurrezione.

La società, gli altri, sono dunque visti, come una tirannide caotica: meglio sarebbe se governata da qualcuno. Nella sua immagine della coscienza come piazza in cui si presentano molteplici personaggi egli vede la stessa situazione, sta dunque poi all'uomo il riuscire ad indirizzarli. Nell'assimilazione proposta con Heidegger il quale definisce l'uomo come il pastore dell'essere, ritrovavamo appunto questo significato. Il problema nasce per il fatto che tra il pastore e il tiranno la strada non è così lunga.

S'inserisce così il tema morale della responsabilità individuale, nemico del relativismo assoluto, e che invece è comunque forte in Pirandello: uno dei fini della sua letteratura sembra

---

<sup>98</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 86.

essere proprio il superamento dello stato di cose che appare nell'immediato verso una comprensione più profonda delle cose.

Le ideologie socialiste e rivoluzionarie avevano probabilmente nel modo di pensare dell'autore un'aurea troppo illusoria, proprio perché tendevano a idealizzare la moltitudine. Tuttavia ben ritroveremmo Pirandello a confrontarsi con idee come quelle della dittatura del proletariato o della rivoluzione permanente, proprio in luce del fatto che la libertà e la morale passano per la ribellione alle ideologie e ai rapporti sociali dominanti.<sup>99</sup>

Non c'è nulla di sorprendente dunque nell'adesione di Pirandello al fascismo ed è sicuramente erroneo farla passare solo per una scelta opportunistica in nome dell'appoggio alle attività artistiche (la creazione di un teatro di stato nella fattispecie). Più che nel fascismo, con le sue squadacce e il suo conformismo odioso egli è probabile che simpatizzasse per Mussolini in persona, come capo e responsabile. Questi nella sua infanzia e gioventù fu l'emblema del ribelle. Ragazzo isolato e educato dal padre socialista alla sovversione fu un attento lettore e un furente copioso scrittore giornalista, anche emigrato come Pirandello all'estero per qualche tempo. Quello che egli cercava fu il potere, meglio se tirannico, anche dovendo sopportare i fascisti, che egli odiava, come ha scritto I. Montanelli.<sup>100</sup>

Viste le affinità di questa figura con quanto già molti anni prima lo scrittore siciliano aveva dato alle stampe, non ci si può sorprendere: Pirandello aderì al fascismo quando Mussolini era in grave difficoltà e isolato dopo l'affare Matteotti nel 1925. In seguito, quando Mussolini mutò la sua maschera da quella di ribelle che rinuncia al suo vantaggio personale per farsi carico della liberazione di tutti e trasforma il tutto in un'ideologia d'idealizzazione delle masse e dell'identificazione con esse, diverrà per Pirandello così inaccettabile da convincerlo a lasciare, seppur non più giovane, ripetutamente il paese.

Nel periodo del *Fu Mattia Pascal* che abbiamo sopra citato si riflette anche la propensione di Pirandello per la tirannide semplicemente perché più esposta, meno mascherata e ipocrita della democrazia. In una società regolata da un sistema economico iniquo, contraddittorio e spesso fallimentare e caotico; con un sistema sociale altrettanto conflittuale e crudele<sup>101</sup>, quale incidenza può avere l'una o l'altra forma di governo? Meglio chi almeno si prende la responsabilità in prima persona e risponde del suo operato senza nascondersi dietro altri o masse, sembra pensare l'autore agrigentino.

Egli si pronuncia ancora una volta per il rifiuto della confusione illusoria della democrazia e della società contemporanea, dichiarando di voler tornare a casa, di ritrovare il suo isolamento e la sua noia, che mantengono almeno l'aspetto di purezza della non illusione.

---

<sup>99</sup> Gian Franco Venè, *Pirandello Fascista*, Sugar, Milano 1971.

<sup>100</sup> I. Montanelli, *L'Italia in camicia nera*, Mondadori, Milano 1983.

<sup>101</sup> Pirandello aveva passato del tempo nelle miniere di zolfo siciliane nel tentativo di continuare gli affari di famiglia ed era rimasto impressionato dalla miserabile umanità che era impiegata in questi lavori. Se ne trovano le tracce in numerosi racconti, ma un po' in tutte le opere. *Mattia Pascal*, prima di tutte le similitudini e le allegorie è uno cui è toccato di cambiare di rango sociale, lì nasce la sua tragedia.



## CAPITOLO 2. Dall'illusione di essere soli alla coscienza popolata di moltitudine

### 2.1. Noia e libertà di un personaggio

Prenderemo in esame in questo secondo capitolo il libro *Uno, nessuno e centomila* che fu pubblicato nel 1926, ma che Pirandello aveva già cominciato a scrivere nel 1909. Il protagonista, Vitangelo Moscarda condivide con Mattia Pascal l'essere appartenuto a una famiglia agiata e avere avuto un'infanzia priva di preoccupazioni e libera dall'apprendimento di un mestiere o una professione. Adulti, dopo la morte dei rispettivi padri, si ritrovano a essere incapaci di gestire la fortuna di famiglia e a doverla affidare ad amministratori. In precedenza avevamo notato come l'essere inetti di molti dei protagonisti di Pirandello, sia una caratteristica condivisa con molta letteratura europea a lui contemporanea.<sup>102</sup>

I due personaggi hanno tuttavia una differente fortuna anche per il fatto di appartenere a due classi sociali diverse, che nell'Italia del primo Novecento stavano avendo sorti opposte. Mattia Pascal è un nobile decaduto, il quale solo grazie alle fortunate vincite al gioco riesce a vivere la sua avventura di libertà e a emanciparsi dalla miseria in cui era caduto. Moscarda, invece, è un figlio dell'alta borghesia, essendo stato suo padre banchiere, e riesce a vivere la fortuna di famiglia senza troppi problemi almeno in principio. Notiamo nelle variazioni tra i due personaggi l'attenzione di Pirandello per i mutamenti della società e in particolare per quel passaggio dalla società agricola o comunque legata alla terra che aveva ben conosciuto nella sua vita siciliana, alla società capitalistica, commerciale e industriale, che l'Italia si trovava a vivere in quel periodo.

Pirandello è dunque ben cosciente del fatto che per parlare dei problemi metafisici dell'uomo debba scegliere personaggi che abbiano la possibilità di essere emancipati dai bisogni primari, che si riducono sostanzialmente, in una società come quella d'inizio secolo, a quelli economici.

La questione metafisica per l'uomo contemporaneo si pone come imprescindibilmente legata alla libertà, che chiaramente si trova schiacciata nelle situazioni di difficoltà o incertezza economica. Mattia Pascal fugge da sua moglie, sua suocera e i suoi debiti; ma è solo quando vince al casinò che si sente libero veramente e comincia la sua esplorazione sulla condizione umana. Vitangelo Moscarda non deve superare alcuna difficoltà per sentirsi libero almeno dal punto di vista economico, lo troviamo da subito, in principio del libro, a casa sua, immerso nella noia del *rentier*:

Ma anch'io, se permettete, di quei tempi ero fatto per sprofondare, a ogni parola che mi fosse detta, o mosca che vedessi volare, in abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e bucheravano giù per torto e su per traverso lo spirito, come una tana di talpa; senza che di fuori ne paresse nulla.<sup>103</sup>

Egli stesso spiega subito dopo, che queste sue attitudini erano favorite dall'ozio e che si era trovato nella possibilità di fare molte cose, senza poi necessariamente doverle portare a profitto.

La parte iniziale del libro sopra citata ci da anche l'occasione di indagare un po' l'onomastica di questo personaggio, che come per tutti gli altri dello scrittore siciliano, è molto importante

---

<sup>102</sup> R. Barilli, *La linea Svevo - Pirandello*, Mursia, Milano 1988.

<sup>103</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 662.

e indicativa. Il cognome Moscarda, quindi mosca, ha due aspetti. Il primo lo desumiamo dalla citazione poc'anzi posta, ed è quello di essere attento al particolare ed anzi di trovarlo spesso indicativo come principio di lunghi pensieri. Il secondo invece è presente nella seconda parte del libro e riguarda la complessa tematica, su cui ci addentreremo tra poco, del sentirsi la rappresentazione che gli altri danno al soggetto come insopportabile e fastidiosa, proprio come si fosse continuamente importunati da una mosca.<sup>104</sup>

Sua moglie chiama Moscarda, *Gengè*, nome che suona dileggiativo più che affettuoso alle orecchie del marito, per il valore limitativo che da esso ne ricava: simbolo della violenza e la costrizione che lo sguardo altrui provoca creando un personaggio immobile.

Il nome Vitangelo fa invece nella prima parte riferimento diretto alla filosofia della vita, tendenza di pensiero che include sicuramente gli autori che hanno influenzato Pirandello come Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Simmel e Bergson. Nella seconda alle aspirazioni di purezza del protagonista e ne anticipa le scelte con cui si concluderà il libro.

Lo sviluppo del Vitalismo è considerato di solito originato dal romanticismo tedesco in opposizione al positivismo e all'intellettualismo. La considerazione della vita come in continuo divenire e mai statica è il punto principale che questi autori rimarcano, assieme al rifiuto degli istinti di conservazione e delle logiche di sopravvivenza della specie, che non fanno altro che allontanare l'uomo dalle reali dinamiche e contenuti che caratterizzano la sua esistenza. Altro punto comune di questi pensatori è il rifiuto del meccanicismo e l'importanza dell'individuo anche nelle sue percezioni più semplici e difformi dal senso comune.

Moscarda ha avuto, si è detto, la possibilità di vivere in una noia rilevante in tutta la letteratura pirandelliana e nel libro in questione in particolare. Possiamo aggiungere alle considerazioni fatte su tale concetto o sentimento principale di una condizione esistenziale, alcuni estratti delle lettere giovanili al fine di renderci meglio conto di come Pirandello stesso si rapportasse personalmente alla noia:

Carissimo papà mio,

La tua lettera mi ha fatto molto bene; mi ha liberato dalla noja che purtroppo da giorni mi opprime. La noja è una mia vecchia amica, e mi sta sempre a fianco, anche quando io rido o fo lo spensierato: io la lascio andare in buona pace, la mia vecchia amica, che tesse tele di ragno continuamente. Del resto, tu lo sai, quando occorro in una festa, specialmente in carnevale, mi annojo maledettamente. Spero che finisca presto. In ogni modo, verrò a trascorrere cinque giorni tra voi in queste feste carnascialesche.

Carmelo, quando io sono di malumori, dà nelle smanie, mi dà del pazzo e mi domanda come si può fare ad annojarsi, ad intristirsi per nulla. A tutti, meno che a me, pare che egli abbia ragione. Del resto un pochettino gliela accordo anch'io, pensando ch'egli m'ama non meno che voi.<sup>105</sup>

Pirandello sente dunque la noia come sempre presente e la vive, per un verso, come un sentimento oppressivo e fastidioso, che si sviluppa lungamente nei giorni e che lo tormenta come imprigionandolo e impedendogli di esprimersi totalmente, dunque liberamente, nelle

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 695 “Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. Moscarda. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante.

<sup>105</sup> L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, Bulzoni, Roma 1993, p. 99.

azioni e nei pensieri creativi. D'altro canto egli la dichiara sua amica di lunga data che lo accompagna perpetuamente. Tanto quando egli è solo, che quando è in mezzo agli altri essa vive la noia, in molti casi fino al punto di essere il sentimento prevalente.

La noia di Pirandello si profila in due ambiti opposti, seguendo le due polarità dell'essere che abbiamo incontrato nel capitolo precedente, il "grande me" e il "piccolo me", si trovano spesso a convivere con questo sentimento: anzi si direbbe che è quando una delle due parti sta soccombendo nei confronti dell'altra, essa faccia ricorso alla noia per inibire l'altra a divenire totale, a cancellarla. La noia, in tal senso è il mezzo tramite il quale l'essere riesce a mantenere intatta la sua divisione, e il momento in cui, l'essere si riconosce per intero nelle sue differenti e spesso contrastanti parti.<sup>106</sup>

Essa può essere piacevole in tutti i casi in cui si sente di stare perdendo una parte di sé. Come Mattia Pascal, il quale voleva uccidere la sua prima identità, divenendo Adriano Meis: proprio quando il suicidio sembrava completo, arrivava, però la noia a tirare in ballo di nuovo la parte che era sembrata soccombere fino a quel momento, e farla riemergere a dominante. Allo stesso modo quando Pirandello è a una festa di carnevale, sente che la noia lo spinge a tornare alla solitudine, a non perdere quella parte di lui che desidera lo stare solo, situazione che egli lega anche alla creazione artistica.

Quando, al contrario, è immerso nella solitudine, la noia lo spinge alla ricerca degli altri, al senso di esposizione dell'alterità, e una lettera di suo padre lo aiuta in questo, liberandolo dall'oppressione.

Come sentimento onnipresente la noia assume, inoltre, un'altra funzione decisiva che la lega alla libertà. Abbiamo visto nel corso de *Il Mattia Pascal* l'essere trovarsi ad affrontare una sua caratteristica fondamentale, una libertà sconfinata e priva di definizione. La coscienza di questa libertà è fonte di angosce e paure. La noia può fungere da continua limitazione di questa libertà, poiché vi si sovrappone: la libertà del soggetto è immensa ma egli non fa nulla e se pure lo facesse, vorrebbe fare il contrario. In questo modo la noia riesce a salvaguardare la libertà totale della coscienza riconoscendola in pieno, giustificando l'inattività e lamentandosi dell'inconcludenza degli atti e delle scelte. E' un sentimento, una disposizione d'animo, che può sembrare veramente appagante e conveniente riuscendo in un primo tempo a risolvere i problemi primari dell'uomo contemporaneo: l'angoscia dovuta all'infinita libertà e la divisione inconciliabile della coscienza che lo inibisce dal sentirsi sicuro delle sue scelte.

In Pirandello annoiarsi può voler dire dunque liberarsi dallo spettro della pazzia, prendendo coscienza della divisione e trovando un sentimento autentico che la lascia intatta. Quando l'amico Carmelo, ci riferiamo alla lettera riportata sopra, mette in connessione la pazzia e la noia, Pirandello è ben felice di rimarcarlo poiché le due cose sono complementari, nel senso che la noia rispecchia la totalità dell'essere: la pazzia è piuttosto la scelta di una parte di questo, un'interpretazione, portata avanti nonostante tutto e in malafede.<sup>107</sup>

È inoltre evidente come per Pirandello la noia abbia un'importante corrispondenza col sentimento del contrario, tanto fondamentale per l'autore, da farlo divenire nel suo saggio

---

<sup>106</sup> L. Pirandello, *La distruzione dell'uomo*, in *Tutte le novelle*, BUR, Milano 2007, p.441: "Frutto di queste meditazioni, un tedio infinito, un tedio insopportabile, tanto della vita quanto degli uomini. Fare per fare cosa? Bisognerebbe stare dentro alla cosa da fare, come un cieco, senza vederla da fuori; o se no, assegnarle uno scopo. Che scopo? Soltanto quello di farla? Ma sì, Dio mio: come si fa. [...] Il guaio viene [...] quando si vuol vedere da fuori lo scopo, che appunto perché cercato così da fuori non si trova più, come non si trova più nulla. Nicola Petix arrivò presto a questo nulla, che dovrebbe essere la quintessenza di ogni filosofia."

<sup>107</sup> Il concetto di pazzia in Pirandello è in realtà molto più complesso e lo analizzeremo più approfonditamente in seguito.

sull'umorismo, la chiave stessa della sua letteratura. Annoiarsi significa per Pirandello vivere la funzione negativa e critica nei confronti del mondo che abbiamo visto, essere l'imprescindibile seconda fase, tipica della coscienza, per lo sviluppo dialettico delle cose. La noia è un sentimento attivo, che porta alla consapevolezza ed eventualmente anche alla ribellione. Convivere con la noia vuol dire voler essere dentro l'esistenza e con consapevolezza. Al contrario fuggire dalla noia appena essa si presenta è un atteggiamento di profonda malafede e allontanamento o oscuramento della coscienza dalla propria esistenza. Del resto la noia, come l'ozio, è da sempre stata un tema centrale di molti autori classici, dell'antichità romana in modo particolare, ma anche moderni. Si può notare tuttavia che nel corso della storia del pensiero si è passati da una maggiore importanza data al termine ozio, come tempo dedicato all'arte, alla creatività e alla speculazione in generale, verso il termine noia, che soprattutto in seguito all'affermarsi dell'etica del capitalismo, del lavoro come mezzo di affermazione della libertà personale, ha soppiantato quello scomodo di ozio. Quanto Pirandello sia dentro questa logica della noia come privilegio e prezioso elemento psicologico ed esistenziale lo notiamo anche da quest'altra lettera del maggio 1886:

Oggi, domenica, giorno di elezione, io sto a casa. Mi annoja e mi rattrista questa bassa commedia di affaristi che venduto l'onore e la dignità, fan camorra e diguazzano nel fango si compiacciono e vi ingrassano! Buon per loro o per me, che posso fare il dottore.

-Se avessi un bastone di scopa!diceva Mefistofele nel salire il Brocken.

-Se avessi una spada per penna! Dico io, per salire al giudizio di questi messeri!<sup>108</sup>

La noia è un sentimento centrale nel sistema di un autore filosoficamente molto influente per Pirandello, come abbiamo già avuto più volte occasione di rimarcare: Schopenhauer. Per il filosofo tedesco l'esistenza è una continua oscillazione tra il dolore e la noia. Il dolore nel suo pensiero è il bisogno o la mancanza. La noia si presenta quando il dolore è temporaneamente risolto.

Se invece gli vengono a mancare gli oggetti del volere, venendogli essi subito risolti da una soddisfazione troppo facile, egli è assalito da un tremendo vuoto e dalla noia, cioè il suo essere e la sua esistenza stessi gli divengono un fardello insopportabile.<sup>109</sup>

Pirandello si premura di far risolvere ai suoi personaggi la questioni riguardanti il bisogno, immergendoli nella noia, e descrivendo come essa sia un sentimento oppressivo e pesante da sopportare, ma nello stesso tempo totale, che rispecchia tutto il grande vuoto che è la coscienza.

Schopenhauer si spinse nell'apologia della noia fino a individuarvi la fonte principale della socievolezza e dell'amore tra gli uomini. La noia è inoltre la strada per il massimo godimento dell'esistenza:

Giacché ciò che peraltro si potrebbe dire la parte più bella, le gioie più pure della vita, appunto anche solo perché ci sollevano al di sopra dell'esistenza reale

---

<sup>108</sup> L. Pirandello, *Lettere della formazione (1891-1912)* Bulzoni,, Roma 1996.

<sup>109</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, BUR, Milano 2002, p. 565.

trasformandoci in spettatori impartecipi di essa, dunque il puro conoscere, a cui ogni volere rimane estraneo, il godimento del bello, la schietta gioia dell'arte, ciò, richiedendo già attitudini rare, è concesso solo a pochissimi, e anche a codesti solo come sogno fuggevole, e allora la superiore forza intellettuale rende proprio questi pochissimi sensibili a dolori molto maggiori di quelli che i più ottusi possano mai sentire, riducendoli inoltre in solitudine fra esseri notevolmente diversi tra loro: sicché con questo anche quel privilegio è pareggiato.<sup>110</sup>

In Leopardi invece, che Pirandello aveva letto e studiato in modo approfondito, e considerato come ispiratore e maestro nelle opere poetiche giovanili, ritroviamo una predisposizione alla noia come valore positivo e di libertà, possibile solo agli spiriti più alti. Impossibile viverla per il volgo che si muove soltanto tra l'occupazione e la disoccupazione, intesa non in senso contemporaneo ma nel non stare facendo una qualsiasi attività, senza distinzione di qualità. Leopardi ritiene che la noia sia la non possibilità di essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, una continua accusa verso le cose d'inefficienza e nullità.<sup>111</sup> Essa può essere causa di derisione e incomprendimento da parte del volgo<sup>112</sup>.

Moscarda ci viene descritto da Pirandello come già emancipato da questa condanna sociale della noia, essendo riuscito a rifugiarsi in una categoria sociale di possidente e marito, comunque accettate dai contemporanei. Sarà quando la sua noia lo porterà alla tensione spirituale e alla concentrazione sulla soggettività trascendente del suo mondo che gli altri cominceranno a considerare la sua noia come elemento di follia o di demenza. In quel momento rivedremo questa caratteristica della noia come sentimento asociale e di spiritualità accresciuta, che condanna alla denigrazione e all'emarginazione da parte degli altri di cui parla specificamente Leopardi, autore divenuto emblema di tale sviluppo del sentimento, com'è universalmente riconosciuto, per la sua vita e la sua poetica.<sup>113</sup>

La noia può assumere una funzione stabilizzatrice, che si compie nel dare noia, arrecare fastidio, oppure nel suo contrario, ossia dar piacere e autocompiacimento. Così il soggetto affetto da noia riesce a trovarsi in una posizione di continua centratura su di sé, con aspetti quasi di contemplazione meditativa, di autentico sentire emancipato dalla distrazione degli oggetti del mondo, fino a quando i movimenti psichici che egli ha trattenuto non divengono troppo pesanti da sostenere, nella loro vacuità, portando il soggetto a ricercare l'azione o entrare definitivamente nella follia, atteggiamenti questi ultimi contrastanti la noia, interpretata come estremo momento di coscienza.<sup>114</sup>

La follia in particolare, com'è descritto in *Enrico IV*, è precorsa da questa tendenza degenerativa in cui in principio si nota un momento e una condizione di massima coscienza, poi il soggetto procede verso un circolo vizioso di malafede e autoinganni che la porta verso l'incoscienza totale, muovendosi sempre in modo dialettico e in un'alternanza di affermazioni e negazioni, momenti di incoscienza e di coscienza, tumultuosi e ricorrenti, mantenendosi

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 569.

<sup>111</sup> Un'eco di tale modo di interpretare la noia si ritroverà nella Parte II in Moravia che definisce la noia come "una specie di malattia degli oggetti".

<sup>112</sup> G. Leopardi, *Pensieri*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 103, LXVII- LXVIII.

<sup>113</sup> B. Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna 1995.

<sup>114</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972. Secondo Foucault quando si riesce a compiere un'opera creativa, la follia viene prevenuta o superata.



però sempre su quel piano di ricerca spirituale che aveva rilevato Leopardi per la noia, e che è probabilmente l'aspetto per cui in Pirandello la follia mantiene dei connotati positivi.<sup>115</sup>

## 2.2. L'uscita da sé e il ritorno su di sé. Temporalità della coscienza

Dopo averci illustrato nelle prime pagine di *Uno, nessuno e centomila* la condizione di ozio e noia del protagonista, Vitangelo Moscarda, e averci mostrato come il legame con tale sentimento lo portasse a un continuo movimento di allontanamento e di ritorno verso di esso, Pirandello passa definitivamente a mostrarci la sua descrizione dell'attività della coscienza.

Come il *Fu Mattia Pascal*, anche questo libro è narrato da un personaggio che racconta la vicenda e lo fa dunque al passato, modalità prediletta da Pirandello. Anche quando la sua letteratura si concentrerà più sul teatro, le sue opere manterranno sempre questo tempo come l'unico veramente importante per l'azione, in cui i fatti sono avvenuti.<sup>116</sup>

Nel suo teatro, infatti, i personaggi parlano sempre di qualcosa che è accaduto prima o indagano su qualcosa che è già successo e di cui il loro presente è la conseguenza o lo sviluppo. I personaggi pirandelliani sono immersi nell'indagine in cui si tratta di scoprire le loro cause: la catena di eventi e determinazioni che generano il momento presente e il rapporto col passato divengono un legame quasi religioso, nel senso che da esso ci si aspetta una rivelazione che illumini razionalmente l'esistenza presente, la quale senza di esso appare assurda e troppo caotica per la parte dell'essere che Pirandello sceglie come la sua parte migliore, cioè quella del "grande me", della razionalità e della creatività artistica, posizione condivisa decisamente con la psicanalisi.<sup>117</sup>

La temporalità della coscienza è utilizzata da Pirandello in modo particolare, rigoroso e costante in tutte le sue opere. Oltre a quanto detto sul passato, dimensione che rivela il presente, il quale non è altro che la momentanea luce che ci permette la limitata visione delle cose, il futuro è associato costantemente alla morte e non al sentimento d'incertezza che regna nel presente e nel passato, sentimento dovuto all'affannoso tentativo della coscienza di comprendere e giudicare in assenza di criteri definitivi di decisione. Il futuro è visto come qualcosa di sicuro e tranquillo: la presenza della morte è quasi rassicurante perché cessazione e affrancamento dalla penosa condizione dell'uomo. Ciò rientra nel deciso panteismo pirandelliano che trova la sua dimostrazione più evidente e incontestabile nella scelta della cremazione per se stesso dopo la sua morte. In questo caso la valenza inevitabile e in un certo senso chiarificatrice della morte, si ritrova tra i contemporanei non solo in Freud, con la teoria

---

<sup>115</sup> Un elenco completo di tutte le opere o i personaggi pirandelliani che vivono una situazione di follia sarebbe lunghissimo. Rispetto alla tendenza degenerativa della follia si vedrà come essa sia recuperabile e anzi superabile progressivamente. Ci limitiamo qui a ricordare il racconto *Quand'ero matto* nel quale il protagonista racconta la sua follia al passato come se si fosse redento, svegliato da un sogno o guarito, per portarla su un campo più medico. Del risveglio possibile Moscarda costituisce proprio uno dei maggiori esempi, egli attraversa lo stradio della follia e poi lo supera con l'ascesi e il ricomporsi del rapporto con la natura nell'estasi continua della coscienza.

<sup>116</sup> Il fatto che il passato sia l'unico tempo veramente possibile alla coscienza, usato sulla base della memoria, è uno dei concetti più importanti di Bergson, i cui scritti Pirandello conosceva e da cui venne indubbiamente influenzato.

<sup>117</sup> La parte della coscienza detta del "grande me" avendo come caratteristica quella di valutare in continuazione le cose, di esercitare continuamente il pensiero, non può che avere come materiale principale la propria esperienza, i vissuti e dunque il passato.

dell'istinto di morte, ma anche in Heidegger e il suo Essere-per-la-morte, determinazione originaria del *Dasein*.<sup>118</sup>

Così gran parte dei romanzi e dei racconti pirandelliani, sono scritti come dal futuro, ma un futuro mortifero e definitivo. Essi raccontano come se non avessero più nulla a che vedere con la vicenda e col personaggio principale, hanno raggiunto uno stadio della coscienza diverso e distaccato, che è appunto un'ascesi necessariamente legata alla vicinanza della morte, almeno in senso figurato. Nel *Fu Mattia Pascal* il parlare dal futuro è particolarmente evidente; in *Uno, nessuno e centomila* viene presentato così:

Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene.<sup>119</sup>

Il male di cui si parla è l'alterità, lo sguardo degli altri come rimando a significati infiniti impartibili alle cose e giudizi infiniti che possono essere attribuiti a ogni cosa, con conseguente rinuncia all'idea di verità e di perfezione del mondo e di se stessi.

### 2.3. L'alterità e la ricerca dello sguardo dell'estraneo

Vitangelo Moscarda si trova immerso in un mondo di altri che lo guardano in un modo diverso da quello che lui prevedeva:

Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere.<sup>120</sup>

Ciò lo rende inquieto ma nello stesso tempo si sente forte del fatto che le altre persone superino l'imbarazzo del non essere padroni dell'immagine di se stessi sugli altri mettendosi in malafede e continuando a credere che quel che loro vedono, di sé in particolare, sia il vero. Moscarda abbraccia tale convinzione illusoria e folle, e persuadendosi di aver intrapreso il cammino dell'autenticità, si sente vicino alla sua reale condizione di uomo e persegue la sua indagine. Per rendere più forte la sua nuova dottrina di autodeterminazione, interroga il suo passato, al fine definirsi come nuovo, deprivato della sua immagine inautentica che è decaduta. Prende i fatti della sua vita e li mette in sequenza, ma si rende presto conto che il passato e i fatti stessi sono, ancora una volta, un'interpretazione e un giudizio, dati dal momento presente, che scaturisce dal significato che a essi si dà.

L'accelerazione e la chiave del libro li riscontriamo quando il protagonista si guarda allo specchio. Egli si trova di fronte a quello che gli sembra un altro, inatteso estraneo. Affascinato, però, dalla rivelazione di questo incontro decide che lo specchio sarà la sua nuova fonte d'indagine e ricerca di sé. Lo sguardo è il primo senso con cui l'altro sembra poter essere colto e nel modo più chiaro: lo specchio, valutato come l'incontro con sé più prossimo,

---

<sup>118</sup> Si veda a questo riguardo la nota 547.

<sup>119</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 663.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 664.

evidenzia invece la situazione dello scontro con un altro, o induce la percezione di un'alterità pura.

Il modo di guardarlo della moglie è denigratorio per lui, che si rifugia nella solitudine.<sup>121</sup> La compagnia di se stesso è il suo obiettivo e la possibile trovata come rifugio dal caos creato dalla molteplicità degli sguardi, tentativo che si rivelerà in seguito impossibile, in quanto rimando riflessivo al proprio passato, creazione di nuove alterità e percezione di quelle presenti.

La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno: luogo o persona che sia, che del tutto v'ignorino, che del tutto voi ignoriate, così che la vostra volontà e il vostro sentimento restino sospesi e smarriti in un'incertezza angosciata e cessando ogni affermazione di voi, cessi l'intimità stessa della vostra coscienza. La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi. Così io volevo esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere. Solo con un certo estraneo, che già sentivo oscuramente di non poter più levarmi di torno e ch'ero io stesso: *l'estraneo inseparabile da me.* [c.d.t.]

Ne avvertivo uno solo, allora![...] Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto di essere per me, chi ero io?<sup>122</sup>

Possiamo osservare come questo lungo passaggio che abbiamo riportato presenti di nuovo la visione della coscienza come piazza. In molti sono presenti nella coscienza e solo tutti questi messi insieme, sono considerabili me. La concezione definitiva della coscienza pirandelliana è questa e supera la divisione dualistica (Grande Me e Piccolo Me) che in un primo tempo egli aveva proposto e di cui ancora ritroviamo traccia nella citazione: in un primo tempo Moscarda vede un solo estraneo, solo più tardi si renderà conto della moltitudine.

Del resto il titolo del libro vuole riflettere proprio questo passaggio, secondo uno schema di progressione triatica che abbiamo già abbondantemente descritto. Nella prima fase, o dell'uno, egli si crede uguale a se stesso e gli altri non esistono o sono identici a quello che lui vuole siano. La seconda fase è quella del nessuno: la fase negativa, in cui dopo la scoperta dell'alterità, il protagonista comincia la sua indagine e ha l'ambizione di essere l'estraneo rispetto a quello che prima chiamava io. La solitudine è, come descritto nel passaggio sopra, l'ambiente nel quale si è ignorati, in cui i sentimenti sono come sospesi dall'incertezza e, pieni d'angoscia, ci si sente estranei. Moscarda vuole in questa prima fase negativa del libro essere l'altro, nel senso rimbaudiano di *Je est un autre* che presuppone il rovesciamento del cogito cartesiano per cui *Cogito ergo sum*, poiché l'attore del pensare non è solo la coscienza,

---

<sup>121</sup> Da una lettera del 1890 da Bonn possiamo risalire a quanto fosse forte ed autobiografico questo genere di comportamenti per Pirandello e come ne apprezzasse il triste umorismo: "A Orbetello mi s'era cacciato un pezzettino di carbone nell'occhio destro, ond'io lacrimavo come una fontana [...]. Il vecchio signore credendo che piangessi, perché ero per lasciar l'Italia si mise a confortarmi; [...] Io lo lasciavo dire, e finalmente, colto il punto più drammatico del suo discorso, mi gli accostai scoprendo l'occhio offeso, e lo pregai: - scusi - vuol soffiare un po' in questo mio occhio? Mi ci s'è cacciato un po' di carbone e vede come mi piange?"

Quadro. - Il vecchio signore non aveva più fiato da soffiare. Eppure io ho mentito, perché allora io era veramente addolorato di non dover più vedere il mio gran mare e di non dover più udire questa dolcissima favella nostra. Ma la tirata diabolica il vecchio signore se l'è meritata, pei suoi sciocchi conforti." L. Pirandello, *Lettere da Bonn*, Bulzoni, Roma 1984.

<sup>122</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 667.

ma piuttosto un lavoro che viene fuori dalla totalità dell'essere. L'angoscia è il sentimento che caratterizza questa solitudine così necessaria alla scoperta della totalità dell'essere ed è descrivibile dal punto di vista del soggetto come essere soli di fronte a una molteplicità di oggetti e di possibilità senza necessità apparente.<sup>123</sup> L'ultima fase, quella dei *centomila*, la piazza, la moltitudine, la potremmo descrivere meglio tra poco.

La sua ricerca di fronte allo specchio è per Moscarda il suo desiderio di vedersi vivere come un estraneo, di essere solo quell'estraneo, oppure nessuno, ma non ci riesce:

Così, seguitando, sprofondai in quest'altra ambascia: che non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita; vedermi come gli altri mi vedevano; pormi davanti il mio corpo e vederlo vivere come quello di un altro. Quando mi ponevo davanti a uno specchio, avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto. Io non potevo vedermi vivere.<sup>124</sup>

Un soggetto non può mai ridursi a oggetto per se stesso, questa equivalenza è impossibile, l'essere e il non essere, che compongono l'individuo per loro stessa costituzione non possono mai identificarsi, se non forse nel momento finale della morte, come ha notato Sartre.<sup>125</sup> L'atto di guardarsi allo specchio non cambia nulla della costituzione esistenziale dell'uomo, egli si trova di fronte a se stesso come di fronte a qualsiasi altro, si conosce come un qualsiasi altro oggetto che però, essendo un'altra coscienza lo giudica già col solo guardarlo. E qui troviamo la parte più originale e caratteristica del discorso pirandelliano: il fatto che ci sia un altro, e che questi sia lui stesso, non cambia niente, lo porta subito a perdere la spontaneità e a cominciare a recitare, a essere falso e, si direbbe, in malafede. La presenza dell'altro resta una perdita di autenticità, e stante la dualità o la molteplicità dell'essere, l'autenticità per l'uomo pirandelliano resta irraggiungibile, e con essa anche la possibilità di fare una qualsiasi scelta che possa essere ritenuta più giusta del suo contrario piuttosto che di un'altra.

Lanciato *all'inseguimento dell'estraneo*, Moscarda trova una prima soluzione apparente alla sua ricerca, risolvendosi a togliere allo sguardo la funzione rivelatrice che in un primo tempo gli aveva assegnato, e si sposta nella dimensione del sentire. Lo sguardo, che in principio era così importante da essere ritenuto privilegiato per l'accesso alla verità, diviene invece senso illusorio e fonte di menzogna o errore.

Ritroviamo questa preminenza data allo sguardo e il superamento poi di essa anche in Descartes, autore che pone le basi del pensiero moderno, contro il quale Pirandello si trova in contestazione, ma di cui sembra condividere le esperienze. Si è, infatti, già ricordato come lo scrittore siciliano sia molto radicato nella cultura dell'Ottocento e moderna in generale: gli ci vorranno molti anni e sforzi per arrivare a proporre una svolta ai suoi concetti di riferimento iniziale.

Scriveva Descartes nelle *Meditationes de prima philosophia (Meditazioni metafisiche)*:

In seguito, però, molte esperienze hanno fatto crollare, a poco a poco, tutta la fiducia che avevo avuta nei sensi. Intanto, per esempio, delle torri che da lontano

---

<sup>123</sup> S. Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, Milano 1995.

<sup>124</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 668.

<sup>125</sup> Ricordiamo che relazioni dell'opera di Pirandello con quella di Sartre saranno oggetto della terza parte di questo studio.

sembravano rotonde, da vicino apparivano quadrate, e delle statue poste sulle loro sommità da lontano sembravano gigantesche, ma non apparivano poi altrettanto grandi a guardarle dai piedi di quelle torri; ed anche innumerevoli altri casi di questo genere mi rendevo conto degli errori di giudizio dei sensi esterni.<sup>126</sup>

Descartes distingue sensi esterni da sensi interni, ossia propone l'esistenza di due modalità di percepire le cose, giungendo a dichiarare come sicuramente ingannevoli i sensi esterni, come la vista, cui aveva dedicato in precedenza studi approfonditi come il *Traité de la lumière* e la *Dioptrique*. L'approdo del suo pensiero propone che la percezione delle cose avviene tramite un riconoscimento all'interno della *res cogitans*: idee già presenti che la coscienza sente direttamente.<sup>127</sup> Anche il proprio corpo, che è l'oggetto principale della ricerca della conoscenza per il personaggio di *Uno, nessuno e centomila*, può divenire osservabile come quello di un altro:

Neanche era senza fondamento che ritenevo che più di qualsiasi altra cosa mi appartenesse quel corpo che, come per un diritto speciale su di esso chiamavo *mio*. Non poteva darsi, infatti, che mai io ne fossi separato, come invece da tutti gli altri corpi; era in esso o attraverso di esso che sentivo tutti gli appetiti e gli affetti, e nelle parti di esso – avvertivo le stimolazioni dolorose o piacevoli.<sup>128</sup>

Il protagonista pirandelliano in questione, proprio come nell'esposizione cartesiana, comincia a sentirsi invece che vedersi, amplificando quindi il ruolo della coscienza di sé. In seguito a questo comincia a considerare come estraneo il suo corpo e allo specchio quando si *vede dice stavolta di osservare*: tuttavia il proprio corpo anche se considerato sede dei sensi ingannevoli, come in Descartes viene stavolta messo sotto una luce molto più negativa e perduta:

Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse.<sup>129</sup>

La differenza tra i due autori sta nella perdita della dignità corporea. Siccome nella filosofia cartesiana anche la *res extensa* è un'emanazione divina, il corpo era sempre rimasto legato al bene della creazione divina. Nel manicheismo pirandelliano, invece esso è ormai dannato e maledetto.

La dimensione del corpo, ancora una volta e sempre, viene trattata come la meno importante, la meno caratteristica, quella più ingannevole e nemica. Il corpo-marionetta, non sa di vivere, non si conosce e non è consapevole: esso è visto come l'oggettività priva di coscienza e di amore per la bellezza, che è il privilegio o scopo che Pirandello attribuisce all'uomo. Nel primo capitolo di questo lavoro avevamo visto come la purezza sia il criterio ricercato sommamente dal Pirandello. Una purezza che è vista spesso come allontanamento dal corpo e dalla sua dimensione sessuale in particolar modo. Davanti allo specchio e senza contatto alcuno egli cerca la sua pura essenza. Sul momento egli s'illude di essere riuscito a trovare

---

<sup>126</sup> R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 127.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 672.

l'estraneo, divenendo schizofrenico e in malafede, ossia dividendosi e rifiutando una parte di sé, negandosela, dissociandosi.<sup>130</sup>

Moscarda nota come la sua auto-coscienza lo ponga su due piani diversi, e si chiede cosa abbiano a che fare i suoi occhi e i suoi capelli con i suoi pensieri. Prima di riconoscersi "matto" davanti allo specchio, fa un'altra importante riflessione: essendo il suo corpo per lui niente egli capisce di cercare di vedere nello specchio la sua coscienza con il suo continuo fluire di pensieri.

Passato il momento in cui lo fissavo, egli era già un altro; tanto è vero che non era più qual era stato da ragazzo, e non ancora quale sarebbe stato da vecchio; e io oggi cercavo di riconoscerlo in quello di ieri e così via.

Un corpo, in tale prospettiva, sembra acquisire vita quando qualcuno *se lo prende* ossia quando l'essere gli dona un significato. Non è considerato veramente come sé bensì come una cosa estranea che però origina il confronto e il giudizio degli altri, poiché è il corpo che essi vedono. Ritroviamo anche in questo caso un Pirandello profondamente cartesiano:

Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. Ne sorte de ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et que encore qu'il ne fut point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est.<sup>131</sup>

Questa sostanza cartesiana che Pirandello vorrebbe raggiungere in questa parte del libro fa emergere come la soluzione o la svolta verso la conoscenza e l'esistenza pura e morale, è, si è detto, l'autore stesso ce la presenta così, in realtà soltanto una visione dell'uomo schizofrenico, folle e in malafede. Infatti, nel seguito del romanzo essa è abbandonata, o superata che dir si voglia. Il primo avanzamento rispetto a una coscienza che s'identifica con la *res cogitans* cartesiana è posto con la necessità pragmatica di ammettere l'esistenza degli altri, o dell'alterità. Per riavvicinarci al linguaggio cartesiano: la *res cogitans* di un solo individuo non significa nulla se non è messa a confronto col mondo materiale e con le altre *res cogitans* nei significati che alle cose esse attribuiscono.

Era manifesto che il senso che io davo alle mie parole era un senso per me; quello che poi esse assumevano per lei [la moglie], quali parole di Gengè [il soprannome che la moglie gli dà], era tutt'altro. [...] Io dunque parlavo per me solo.

---

<sup>130</sup> *Dizionario Filosofico*, Garzanti, Milano 1999, p.1020. Schizofrenia, termine psichiatrico che indica una categoria di psicosi endogene funzionali a decorso lento e progressivo e caratterizzate dalla "dissociazione" in parti reciprocamente indipendenti della vita psichica del soggetto.

<sup>131</sup> R. Descartes, *Discours sur la méthode*, Laterza, Roma-Bari 1998. Tale citazione sembra essere in contrasto con quanto detto in precedenza sul pensiero di Descartes, provengono infatti da due opere diverse. In realtà si tratta di uno dei tanti temi (il rapporto delle due sostanze col male) che egli aveva lasciato aperti, o almeno in contraddizione all'interno del suo pensiero e che furono sviluppati subito dopo da Spinoza e Leibniz. Il fatto di averli presentati in questo modo ci consente di evidenziare come Pirandello abbia una fase manichea, o della follia, che egli sembra considerare fondamentale per la conquista della conoscenza o di una sorta di beatitudine.

Egli dunque deve ammettere che la coscienza altrui esiste, che è sovrana nei suoi giudizi, e l'unico rapporto che egli può avere con essa è il linguaggio, in una comunicazione così difficile da sembrare quasi impossibile. La follia si ricompone in questo modo: egli è un unico composto di una moltitudine di possibili, una contingenza caotica e spesso in contrapposizione all'interno di sé, essendo il rapporto tra gli altri necessariamente uno scontro, poiché distrugge la possibilità di ognuno, di essere giusto nel suo giudizio o nella sua percezione. Seppure gli uomini amino vivere nell'illusione che quello che vedono e pensano sia l'unico modo possibile, questo appare un inganno messo in piedi per proteggersi dalle ansie della molteplicità e dei giudizi della moltitudine. Questo è uno degli argomenti su cui Pirandello insiste in modo ripetuto e quasi militante, come a dire che non si possono fare i conti nel mondo contemporaneo senza questa moltitudine. Da ciò deriva il suo famosissimo relativismo, che però, sosteniamo noi, è solo una fase del suo pensiero che serve a dimostrare il superamento di qualsiasi verità univoca. Dopo il relativismo si impone l'obbligo di fare una scelta e portarla avanti, come si era già visto in precedenza a riguardo dell'etica pirandelliana: un'etica della responsabilità individuale, seppur immersa in un mondo in balia del caos o del fato, in cui la coscienza ha un ruolo di guida.

La conclusione cui si giunge in *Uno, nessuno e centomila* sui temi della coscienza e dell'alterità è proprio la necessità del compromesso con gli altri:

Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo, i nostri occhi non fanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire *gli altri in noi*[c.d.t]; e non possiamo sentirci soli.

Alla fine della sua ventura Vitangelo Moscarda si trova dunque costretto a ricusare tutte le sue illusioni e tutti i canoni che egli aveva provato a proporsi. Deve rassegnarsi al fatto che la coscienza sia un continuo rinvio ad altri.

#### **2.4. La costruzione della coscienza**

Scusatemi se parlo un momento a modo dei filosofi. Ma è forse la coscienza qualcosa d'assoluto che possa bastare a se stessa? Se fossimo soli, forse sì. Ma allora, belli miei, non ci sarebbe coscienza. Purtroppo, ci sono io, e ci siete voi. Purtroppo.<sup>132</sup>

La non absolutezza è prima caratteristica della coscienza pirandelliana che abbiamo visto ormai in differenti formulazioni e si può sintetizzare con la metafora della piazza. Tuttavia l'uomo nel corso della storia ha imparato a modificare la natura e a trasformare in utensili animali e cose. Ora, per i successi riportati con questo modo di procedere, l'uomo ritiene di poter identificare la coscienza con quello che ha intorno nella sua vita normale, cioè gli utensili. Questa non è, però, la sua reale condizione. Si tratta solo di un restringimento della propria concezione, simile al rimanere sempre chiusi in casa. La coscienza composta in questo modo incorre nel solito difetto di essere parziale e illusoria: se sediamo su una sedia di faggio,

---

<sup>132</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 677.

l'esempio del libro, non possiamo dimenticare che essa è stata faggio e che fuori ci siano altri faggi che possono divenire sedie o altre cose, ma possono anche rimanere alberi. Il vizio dell'uomo contemporaneo che Pirandello denuncia è di essersi bloccato in casa, fruendo dei prodotti lavorati ultimi, o utensili, ignorando il mondo di fuori, che pure continua a esistere e far parte della sua vita. Vivere la città, in un mondo concepito e costruito dall'uomo per l'uomo è assimilato a vivere nell'inganno, come Moscarda viveva convinto che l'immagine che aveva di sé era uguale a quella che gli altri ne avevano.

Ma si contentasse soltanto delle cose, di cui, fino a prova contraria, non si conosce abbiano in sé facoltà di sentire lo strazio a causa dei nostri adattamenti e delle nostre costruzioni! Nossignori. L'uomo piglia a materia anche se stesso, e si costruisce, sissignori, come una casa.

La costruzione e la successiva costrizione della coscienza in forme occlusive generano la sofferenza dell'uomo contemporaneo. È questa la causa della scissione dell'io di cui abbiamo molto parlato fino ad ora: l'uomo per obbligare il mondo ad assomigliare ai suoi progetti su di esso finisce per obbligarsi a vedersi come i suoi progetti, mettendo così una parte di sé in condizione di sofferenza perché continuamente occultata e contrastata. Tale lotta produce le sofferenze di cui parla lo scrittore.

Pirandello evoca, a questo punto, una dissoluzione nella natura, auspica l'abbandono di una coscienza continuamente costruita e che si affatichi ad adeguarsi continuamente a se stessa, ignorando o modificando qualsiasi causa esterna possa cambiarla. Il ritorno, ascetico, alla natura è paventato come la fine di questo continuo sforzo, che non genera felicità, a detta dell'autore, ma solo continui nuovi desideri e insoddisfazioni.

Qua, cari miei, avete veduto l'uccellino vero, che vola davvero, e avete smarrito il senso e il valore delle ali finte e del volo meccanico. Lo riacquisterete subito là, dove tutto è finto e meccanico, riduzione e costruzione: un altro mondo nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento, di finzione, di vanità; mondo che ha senso e valore soltanto per l'uomo che ne è l'artefice.<sup>133</sup>

Ancora una volta la natura è vista come beata incoscienza, nostalgia del vivere per vivere: si sente sciogliere, perfino il suo corpo che lo infastidiva come antagonista della sua coscienza sembra non creare più problemi con la sua esistenza, e così la molteplicità, accettabile semplicemente per il fatto di essere parte di un tutto e non una parte contrapposta al tutto.

Questa "soluzione dell'ascesi" che Pirandello pone alla fine di questo come di altri romanzi trae ispirazione dalle due fonti principali che avevamo attribuito all'autore: il romanticismo tedesco e il mondo classico greco e romano.

Pirandello, che aveva curato la traduzione italiana delle *Elegie Romane*, di Goethe, era molto appassionato di quest'autore che è spesso citato anche nella produzione saggistica. Inoltre sull'opera e sulla figura di Goethe si era in gran parte basato Schopenhauer per la scrittura dei capitoli della sua opera maggiore a riguardo dell'ascesi e della teoria delle passioni. Abbiamo già notato come Schopenhauer possa essere a buon diritto considerato come il filosofo di

---

<sup>133</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 687.



principale riferimento di Pirandello, anche per la frequenza con cui lo consultava. Si può inoltre in questa sede rimarcare che la scelta dello scrittore di trasferirsi negli anni Trenta da Roma a Berlino sia interpretabile a livello proprio psicologico come la ricerca di un'ascesi nell'arte, auspicata nelle sue opere, ricercata a lungo e poi inseguita in Germania, dove probabilmente pensava di ritrovare l'ambiente giusto per il suo sviluppo. Nel suo primo esilio in terra tedesca, all'Università di Bonn, aveva già pregustato questa speranza, che probabilmente aveva continuato a coltivare per tutta la vita.

In Schopenhauer l'ascesi è considerata come un superamento della virtù, quindi della capacità di vivere in modo etico con gli altri, ed è così definita:

Nasce in lui un orrore dell'essenza, di cui il suo stesso fenomeno è espressione, della volontà di vivere, nocciolo ed essenza di questo mondo riconosciuto come pieno di strazio. Rinnega dunque quest'essenza manifestantesi in lui e già espressa dal suo corpo, e il suo agire smentisce ora il suo fenomeno, entra in aperto contrasto con esso. [...] Un tale uomo, che, dopo molte aspre lotte contro la propria natura, ha infine riportato piena vittoria, sopravvive soltanto come puro essere cosciente, come limpido specchio del mondo.<sup>134</sup>

La carica negativa dell'ascesi è utilizzata per opporsi alla volontà, e a una parte di sé che Pirandello definisce bestiale. Il mito dell'uomo puro che domina questi due autori è però impossibile a trovarsi e fallimentare, poiché la scissione non conduce ad altro che alla follia e alla sofferenza per via degli elementi sepolti. La disciplina e la mistica pirandelliana, così come la produzione artistica, hanno certo il fine di essere *limpido specchio del mondo* e proprio per questo motivo assistiamo nell'autore a un passaggio dalle opere in cui si analizza un protagonista nelle sue avventure e pulsioni, verso quelle, soprattutto teatrali, in cui il protagonista non c'è più: troviamo al contrario un gruppo di personaggi che appaiono e scompaiono dalla scena senza progetto apparente.

La tendenza a far sparire l'autore con la sua storia, o passato, e trasformarlo in un luogo d'incontro, o piazza, ci indica come la creazione sia vista come un fenomeno non legato all'agire esterno dell'uomo, quanto piuttosto trovata in un lavoro su di sé fatto di ricerca nello svuotamento della mente, attenzione agli eventi della vita quotidiana e predisposizione culturale al riconoscimento delle alterità.

Non l'azione è l'obiettivo della letteratura pirandelliana, né il racconto dell'azione, ma piuttosto la capacità di non agire, di lasciarsi alle spalle il mondo e liberarsi nella solitudine e l'affrancamento dai desideri e dai bisogni<sup>135</sup>. Una vicinanza al nulla, una vita vissuta al negativo che implica l'affermazione del rifiuto della società, della sua cultura e delle loro implicazioni.

Una delle conclusioni di *Uno, nessuno e centomila* (non si può mai essere soli) che abbiamo già interpretato come un fallimento dei progetti psicotici del personaggio, assume sotto questa luce anche un altro valore, che ci rivela l'amore di Pirandello per il paradosso, unica forma di formulazione della verità: non si ha bisogno del mondo e degli altri poiché anche in solitudine gli altri si presentano alla coscienza. In conclusione non c'è alcun vantaggio a vivere la vita

---

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 678.

<sup>135</sup> U. Ogetti ha proposto il paragone tra Pirandello e Lao-Tze. Effettivamente nell'antico *Il libro della virtù della via* (Bergamo 2004, p. 63) quest'ultimo scriveva: "Pratico il non-agire".

nella società e ci si può ritirare dal mondo non perdendo nulla. Nello stesso tempo, anche solo gli altri continueranno a esistere, quindi tanto vale vivere con gli altri.

## 2.5. La condanna del corpo e degli sguardi: la fatticità e l'atto.

Si è già accennato alla questione del corpo all'interno del libro e in generale in tutta la poetica dell'autore in questione. Abbiamo notato come la prima impressione che si ha del proprio corpo è legata a tutte le proiezioni contingenti che fanno sì che si possa dire che quel corpo è il proprio. In effetti, però, Vitangelo Moscarda col suo continuo guardarsi allo specchio ricerca e ottiene di sospendere tutti i possibili che la coscienza immediatamente comincia a produrre e riesce a guardarsi come un estraneo: in tal modo il suo corpo gli risulta, non più suo, ma una struttura simile a quella di una marionetta, in attesa di essere utilizzato o comunque preso.<sup>136</sup>

Il secondo e saliente aspetto che abbiamo rimarcato è deriva da un'interpretazione manichea dell'uomo in cui al corpo spetta la parte del male. L'opposizione al corpo diviene così la via verso la purezza e la salvezza.

Terza questione sul corpo, complementare alle altre due, che affrontiamo in questa sezione, riguarda invece il corpo come prigioniero, come freno alla libertà e all'auto-determinazione.

Lasciamo dunque il nome, e lasciamo anche le fattezze, benché pure [...] anche queste fattezze sentivo estranee alla mia volontà e contrarie dispettosamente a qualunque desiderio potesse nascermi d'averne altre, che non fossero queste, cioè quei capelli così, di questo colore, questi occhi così, verdastri, e questo naso e questa bocca; lasciamo dico, anche le fattezze [...] potevo anche accontentarmene.

Ma le condizioni? Dico le condizioni mie che non dipendevano da me? Le condizioni che mi determinavano, fuori di me, fuori di ogni mia volontà?<sup>137</sup>

Moscarda si trova determinato da un corpo, non libero, perché gli altri quando lo guardano gli attribuiscono un significato, ossia notano, vedono, in lui il suo passato, la storia della sua famiglia come la sua individuale e tutte le situazioni che ha vissuto. Gli altri vedono inoltre questo in parte, ogni altro che guarda esprime un giudizio differente dagli altri, vedendo solo parzialmente la totalità, permeandola tramite la propria soggettività.

---

<sup>136</sup> Quanto sia importante la tematica dello specchio è noto. Pirandello sostenne che l'obiettivo del suo teatro era di creare uno specchio per il pubblico. Molto interessante è il racconto contenuto in una lettera che ci dà la misura di quanto Pirandello fosse attratto dalla possibilità di guardarsi. "Mi bacio allo specchio" confessa fosse il suo modo di riappacificarsi con la propria coscienza e la propria immagine. La lettera è stata raccolta in *Lettere della formazione 1891-1898*, Roma 1996, p.185. Una simile sensibilità crea un forte contrasto con la vulgata del pensiero pirandelliano più conosciuta in cui è presentato un contrasto tra la Forma e la Vita, e ci sarebbe un eterno odio verso la Forma appunto. La parzialità e le manchevolezze di questa teoria a riguardo dell'opera del siciliano, sono evidenti in questo punto chiave dello specchio e del piacere che Pirandello, come Moscarda e come tanti altri, provano nello specchiarsi e mettersi davanti le proprie apparenze, come alla propria coscienza. È un momento d'incontro che egli arriva a definire amorevole e a considerare base del suo teatro mirante alla conciliazione con sé, a trovarsi, seguendo il titolo di una nota opera drammaturgica. Tratteremo più ampiamente questo tema nel capitolo IV. Pensiamo piuttosto che l'orrore dello specchio sia da attribuire all'incapacità di guardarsi veramente perché depistati, forse dal Super-Io.

<sup>137</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 696.

Il suo corpo col suo apparire e il suo agire, nei modi consci e inconsci, incarna il passato e i vissuti e diviene la parte dell'essere contro di cui la coscienza si trova a lottare, o negarsi per essere libera, seppure libera non sarà mai, perché l'essere si sente non libero essendo costituito appunto anche da questo corpo, che è determinato dall'esterno. La stessa nascita, rileva Pirandello, non è una scelta ma una decisione e un atto di altri. Gli altri sembrano essere ovunque, in origine e in ogni momento della vita dell'essere, e hanno la possibilità di condizionare l'essere, che non è mai solo.

Nascere è un fatto.[...] E ogni cosa finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti. [...] E come le forme gli atti. [...] Che gli atti come le forme determinano la mia realtà o la vostra? E come? Perché? Che siano una prigione nessuno lo può negare. Ma se volete affermar questo soltanto, state in guardia che non affermate nulla contro di me, perché io dico appunto e sostengo anzi questo, che sono la peggior prigione e la più ingiusta che si possa immaginare.<sup>138</sup>

Assumendo ogni realtà un valore diverso per ogni osservatore e ogni momento, il soggetto risulta gettato in balia del mondo della pluralità, fatto che può generare situazioni ricche di angoscia, pena, senso d'ingiustizia e imprigionamento: tale è il modo in cui colloca Pirandello la condizione umana dei tempi contemporanei. Nascere significa assumersi una condanna da espiare. Una visione della vita comune a moltissimi autori e a gran parte della tradizione religiosa occidentale.

Ritroviamo inoltre quanto avevamo sostenuto a riguardo dell'importanza dell'ozio e della noia come salvaguardia della libertà. Ogni atto che l'essere compie lo limita e lo imprigiona perché non tutto l'essere sembra riuscire a entrare in quell'atto. D'altronde non potrebbe perché ogni volta che qualcosa è compiuto, diviene puro oggetto e perde dunque la sua libertà, caratteristica invece imprescindibile dell'essere uomo.

Il guaio è questo; o lo scherzo, se vi piace meglio chiamarlo così. Compriamo un atto. Crediamo in buona fede di essere tutti in quell'atto. Ci accorgiamo purtroppo che non è così, e che l'atto è invece sempre e solamente dell'uno dei tanti che siamo o che possiamo essere, quando, per un caso improvviso vi restiamo agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire di non essere tutti in quell'atto. E che dunque un atroce ingiustizia sembra giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi ad esso, alla gogna, per un'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata a quell'atto solo.<sup>139</sup>

L'atto peggiora la nostra situazione nei confronti degli altri, esso è totalmente abbandonato al loro giudizio che sarà sicuramente riduttivo per il soggetto, anche agli occhi del soggetto stesso naturalmente. Inoltre ritroviamo qui espressa la visione caotica del cosmo o, in ogni caso assente di qualsiasi piano o scopo finale, attribuibile all'autore siciliano.

---

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 702.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 703.

L'atto assume una caratteristica di scelta nei confronti dei molti che compongono l'essere e dunque, anche in questo caso, esso ha un valore di atroce condanna, come del contrario, cioè che nell'atto si vive una condizione di solitudine, unico caso nella vita dell'essere.<sup>140</sup>

Tornai a guardarmi intorno, perché improvvisamente non mi sentii più, là dentro, sicuro di me. Stavo per compiere un atto, ma ero io? Mi riassali l'idea che fossero entrati lì tutti gli estranei inseparabili da me, e che stessi a commetter quel furto con mani non mie.<sup>141</sup>

L'atto sembrerebbe essere il momento in cui la condanna della molteplicità termina, in cui l'essere si esprime, scegliendo: libero. Invece no: Pirandello ci ha avvertito che esso è piuttosto derivato da una condizione casuale e inoltre una volta terminato non potrà essere che il rinnovo della condanna legata alla corporeità e al vissuto, il peggior aspetto del vissuto. Sempre paradossi: l'atto ci libera da una cosa momentaneamente per divenire poi un aggravio della condizione precedente.

Il personaggio si sente perso in un abisso. Con tale immagine è resa la dipendenza dell'essere dall'altro o dall'estraneo per usare il termine di Pirandello. Moscarda finisce per arrendersi, accetta l'orrore di questa dipendenza:

E tanto ormai, fisso in questo tormento, m'ero alienato da me stesso, che come un cieco davo il mio corpo in mano ad altri, perché ciascuno si prendesse di tutti quegli estranei inseparabili che portavo in me quell'uno che ero io per lui e se voleva, lo bastonasse; se voleva, se lo baciasse; o anche andasse a chiuderlo in un manicomio.<sup>142</sup>

Non potendo fuggire dagli altri che sono dentro di lui, inalienabili se non momentaneamente, con un atto poi gravido di conseguenze nefande prova ad assumere quest'atteggiamento di rinuncia cui però subito si oppongono le sue passioni, come il rancore, l'indignazione e che egli non riesce a reprimere. Queste passioni sono altri, sono i tanti che formano il suo essere e la sua coscienza, che, infatti, Pirandello immaginava piazza. Definitivamente possiamo dire che secondo lo scrittore la coscienza è la piazza vuota, dove le pluralità che popolano il resto dell'essere, inconscio, si affacciano di volta in volta per caso. Da ciò deriverà tutta la produzione teatrale pirandelliana. Vedremo in seguito come nei *Sei personaggi in cerca d'autore* egli non faccia altro che applicare questa sua teorizzazione. I personaggi sono di origine archetipica o basata sui vissuti, ma di ciò ci occuperemo più avanti parlando del teatro.

Vitangelo Moscarda, però, non riesce a vivere neanche nella dipendenza totale dall'altro che gli era apparsa una via risolutiva. Impossibilitato ad accettare la sua condizione, decide di

---

<sup>140</sup> Nel volume III-IV dei *Pensieri* di Leopardi appartenuto a Pirandello si può ritrovare evidenziato da un segno di pennino verticale questo passaggio: "L'uomo riflessivo è condannato ad una irresoluzione abituale penosissima [...] ha spesso perciò bisogno di essere determinato da un uomo irriflessivo". Non sappiamo se Pirandello condividesse il pensiero di Leopardi seppur vi avesse attribuito molta importanza, ma si presta bene anche a tutti quelli che ricercano le motivazioni dell'adesione pirandelliana al fascismo. Questa ne è molto probabilmente una psicologica.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 723.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 729.

isolarsi, fuggire definitivamente il mondo con i suoi corpi, i suoi sguardi e gli atti rifugiandosi nella pazzia, durante la quale spiega al suo cane le sue scelte:

“Questo puzzo... lo sento. Ma mi pare il meno sai? che possa venirmi ormai dagli uomini. È di corpo. Peggio, quello che esala dai bisogni dell’anima, Bibì. E veramente sei da invidiare, tu che non puoi averne sentore. [...] vuoi sapere perché sia venuto a nascondersi qua? Eh, Bibì, perché la gente mi guarda. Ha questo vizio, la gente, e non se lo può levare. Ci dovremmo allora levare tutti quello di portarci via, a spasso un corpo soggetto ad essere guardato. Ah, Bibì, Bibì, come faccio? Io non posso più vedermi guardato!”<sup>143</sup>

Pensa al suicidio come aveva fatto Mattia Pascal, ma troverà tramite la pazzia una sola altra strada: l’ascesi.

## 2.6. La pazzia come comprensione dell’essere

Si è visto come la follia sia uno stato esistenziale e un concetto fondamentale nella letteratura e nella vita di Pirandello. In *Uno, nessuno e centomila* essa assume un valore strumentale rispetto alla scelta finale ascetica del personaggio. Possiamo annoverare la pazzia, in quell’elenco di risultati che arrivano in seguito alla drammatica comprensione della condizione dell’uomo moderno. La affianchiamo dunque al suicidio, reale, simulato o metaforico e all’ascesi, tentativo di rinuncia all’aspetto corporale della vita e al suo contrario ossia la continua ricerca dell’atto.<sup>144</sup>

La follia è invece una via mediana in cui il personaggio continua la sua vita interiore psicoticamente, preferendo esclusivamente la sua parte piuttosto mentale: il "grande me" nella novella di fine secolo, *Dialoghi tra il grande me ed il piccolo me*, che si contrappone al corpo ed alle sue esigenze. Essendo la parte del "grande me" quella più depositaria delle funzioni razionali, la prima caratteristica della follia è una tendenza a spingere sempre fino in fondo le consequenzialità logiche. È come se, ignorando il corpo, la logica fosse liberata dalla controprova dei fatti e potesse spingersi fino alla fine del tempo.

Proprio l’annullamento del tempo è un’altra delle caratteristiche della follia pirandelliana, la fine del continuo mutare e dei processi d’invecchiamento, malattia e morte.<sup>145</sup> I personaggi che s’immergono solo nel passato, o solo nel presente o nel futuro sono numerosi.<sup>146</sup>

Ma la follia resta, principalmente, il riparo del mondo degli altri, la creazione di un mondo piccolo ma confortevole, seppur soggetto a crisi e attacchi dall’esterno, in grado di liberare dall’assurdità dell’esistenza in compagnia dei molti estranei. È molto importante inoltre far notare come i folli pirandelliani siano sempre coscienti che la loro follia è una simulazione, una loro scelta in buona o malafede, per far assomigliare la loro condizione a quella che loro vorrebbero sia, o quantomeno a ingannarsi per evitarla.

---

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 731.

<sup>144</sup> Suicidio e asceti potrebbero essere anche catalogate come risposte molto masochistiche; mentre il fanatismo dell’atto come sadico, in quanto, come abbiamo visto esso comporta lo schiacciamento di una parte di sé: di qualunque tipo di atto si parli.

<sup>145</sup> A. Vigorelli, *Il disgusto del tempo. La noia come tonalità affettiva*, Milano 2009.

<sup>146</sup> Tra i maggiori possiamo citare: per il passato: Enrico IV o lo stesso Mattia Pascal; per il presente proprio Moscarda; per il futuro, la protagonista di *Come tu mi vuoi*.

Tra i molti possibili significati che possono essere attribuiti agli oggetti del mondo, il soggetto ha una possibilità di scelta quasi totale.

Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi.<sup>147</sup>

Qualsiasi oggetto assume una funzione di specchio, ancora una volta, rivelatore di una parte di sé, della sua unicità e del suo passato. La pazzia è già tutta in questa definizione con le caratteristiche di solipsismo e di annullamento del tempo. La dipendenza del significato dell'oggetto, e la sua apparenza, dall'osservatore permette alla pazzia di essere anch'essa un'illusione e uno stato psicologico non troppo diverso dagli altri.

Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti e finché duri il cemento della nostra volontà. E perché credete che vi si raccomandi tanto la fermezza della volontà e la costanza dei sentimenti? Basta che vacilli un poco, e che questi si alterino d'un punto o cangino minimamente e addio realtà nostra! Ci accorgiamo subito che non erano altro che una nostra illusione. Fermezza di volontà, dunque. Costanza nei sentimenti. Tenetevi forte, tenetevi forte per non dare di questi tuffi nel vuoto, per non andare incontro a queste ingrate sorprese. Ma che belle costruzioni vengono fuori.

Esiste una forza che possa evitare la coscienza del vuoto o dell'infinita pluralità, ossia quella di volontà. Pirandello secondo le fonti biografiche era un uomo molto disciplinato e ligio alla morale condivisa del tempo, in famiglia e in società. Nelle sue opere, e ne abbiamo un buon esempio nel passaggio sopra, mira a denunciare il rischio di malafede nella fermezza di sentimenti e volontà.

Seguendo però la linea paradossale di tutti gli assunti pirandelliani, ci rendiamo conto di come egli proponga anche l'opposto: il perseverare nella volontà e nella fermezza di sentimenti è un'opposizione alla volontà, o al "piccolo me". La liberazione dal giogo ha un innegabile valore positivo conferitogli dallo scrittore, specialmente quando prende forma di pazzia e più avanti, specialmente nel teatro, di creazione artistica. È una scelta che l'uomo fa che gli crea un disagio, ma lo rende libero almeno per un periodo o un momento, dalla ricaduta nel suo sempre presente ambiente vuoto.<sup>148</sup>

La volontà e la disciplina, che egli si premura di irridere tanto, sembrano essere gli unici modi che l'uomo ha per emanciparsi un poco e avere delle gioie dalla vita. La follia essendo sempre descritta come lucida è elogiata perché si contrappone alla cieca convinzione dei molti che credono una cosa perché la ritengono veramente l'unica possibile. Il folle invece sa che si sta ingannando e ha il vantaggio di non mentire a se stesso, ma di recitarsi la vita per come la vorrebbe.

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>148</sup> Una bellissima tra le molteplici descrizioni della pazzia fatte da Pirandello la ritroviamo nella novella *Il Gorgo*, in cui si tratta in forma poetica e simbolica della coscienza. "Ma sì! La pazzia gli si è palesata così. Guardava tutti in un certo modo, caro mio ...[...] Era apparso [tornato dalla villeggiatura] come assente da sé." L. Pirandello, *Tutte le novelle*, Rizzoli 2007, p. 851.

Il fatto che menta agli altri non ha nessuna rilevanza all'interno del sistema pirandelliano, e che non cerchi una verità pragmatica confrontandosi con loro ancor meno. Non è considerato di valore questo genere di ricerca. Quello che invece a lui importa è l'appagamento della sua persona, nell'armonizzazione dei suoi sentimenti all'interno di sé.

Nell'opera *Così è se vi pare*, considerata l'apogeo del relativismo pirandelliano, in realtà è nascosta questa seconda, esoterica, forse più importante dal punto di vista dell'autore, interpretazione. Non importa cosa dicano o pensino gli altri, non interessa veramente, l'autenticità verso di loro sarà una conseguenza della relazione con sé. È un tipo di conflitto in cui non Pirandello non vuole entrare, tanto sarebbe un rimando all'infinito, egli si rivolge ad altro: alla cura di sé. Il fatto che il finale di *Così è se vi pare* non risolva il caso presentato dalla vicenda ha lo scopo di affermare proprio questo lasciar andare: potremmo anche arrivare a conoscere la storia dei personaggi, ma ciò ci costerebbe uno scontro e continuo incontro con gli altri, così fastidioso e logorante da rendercelo molto spiacevole. Ci sentiamo di proporre questa nuova lettura dell'intento della commedia, evidente anche dal titolo, conferendo al "se vi pare" un valore di "se volete", "se vi conviene", in luogo dell'abituale "se sembra così a voi" indicante la pluralità dei soggetti che possono interpretare una cosa in altrettanti modi.

Seguitavo a camminare, come vedete, con perfetta coscienza su la strada maestra della pazzia, ch'era la strada appunto della mia realtà, quale mi s'era ormai lucidissimamente aperta davanti, con tutte le immagini di me, vive, specchiate e procedenti meco.

Ma io ero pazzo perché ne avevo appunto questa precisa e specchiante coscienza; voi che pur camminate per questa medesima strada senza volervene accorgere, voi siete savii, e quanto più forte gridate a chi vi cammina accanto:

- Io, questo? Io, così? Tu sei cieco, tu sei pazzo.<sup>149</sup>

Questo passaggio ci riassume bene la superiorità attribuita da Pirandello alla pazzia nei confronti del caos del mondo e della cecità della presunzione, di essere depositari della verità. La pazzia che è il riconoscimento di essere in torto di fronte a tutto è proposta come forma di sapienza.

- Tu, non io, capisci? Davanti a tua moglie, capisci? Dovresti star così! E io, e lui, e tutti quanti, davanti ai così detti pazzi, così! [ingincchiati]<sup>150</sup>

Inoltre la pazzia mantiene un carattere d'imprevedibilità agli occhi degli altri che finisce per essere una continua rivendicazione del proprio essere nei confronti dell'immagine che gli altri ci attribuiscono:

“Era lo stesso grido di tutta la folla lì davanti la porta:

- Pazzo! Pazzo! Pazzo!

Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 717.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 720.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 726.

Una volta cosciente trova la pazzia: per il mondo in senso negativo, per se stesso in positivo. Della sua situazione egli dice che si sente pronto ad assumere qualunque ruolo o professione: l'importante per lui sarà farlo alla leggera, senza credere veramente di identificarsi con quella maschera. Egli potrà interpretare qualsiasi ruolo, ma mai essere veramente tutto quel personaggio.

Il pazzo, infatti, seppur cosciente, non può assumere un ruolo che temporaneamente e sempre con frustrazione e insoddisfazione finali:

Sapevo altresì che a mettermi in nuove condizioni di vita, a rappresentarmi agli altri domani da medico, poniamo, o da avvocato o da professore, non mi sarei ugualmente ritrovato né uno per tutti né io stesso mai nella veste e negli atti di nessuna di quelle professioni. Troppo ero già compreso dall'orrore di chiudermi in una forma qualunque.<sup>152</sup>

Egli decide che la sua vita deve essere un'altra, che anche le spoglie della pazzia non sono sufficienti per fargli accettare una forma, per imprigionarsi. Perché non ci riesce? Cosa lo spinge a ripudiare ogni accomodamento che potrebbe rendergli la vita più semplice? La risposta è tanto semplice da trovare nel libro, quanto complessa da integrare con tutto il discorso finora fatto. Pirandello a questo punto comincia a parlare di Dio, tenendoci a mostrare come non si stia riferendo alla chiesa né ad alcuna religione organizzata (chiamata *Dio di fuori*). Definisce il sentimento di Dio come:

Quel punto vivo che s'era sentito ferire in me quando mia moglie aveva riso nel sentirmi dire che non volevo più mi si tenesse conto d'usurajo a Richieri, era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me [...]<sup>153</sup>

Questo sembra cambiare tutte le carte in tavola. Se c'è un Dio che interviene nella coscienza e che guida addirittura la rivolta potrebbero cambiare tutti i ragionamenti che abbiamo condotto finora. Un Dio punto vivo, è un riferimento che rende possibile l'autenticità e siamo dunque portati a sviluppare il tema del Dio di Pirandello nell'opera in questione. La questione diviene a questo punto indubbiamente complessa poiché fino ad ora avevamo potuto descrivere la coscienza pirandelliana come una piazza, in cui apparivano casualmente dei personaggi e degli oggetti, specchio delle esperienze passate o di archetipi, organizzati secondo le interpretazioni e le continue re-interpretazioni del passato, ossia dei vissuti. L'auto-coscienza era qualcosa di possibile ma affatto accidentale essendo solo la scelta di una visione di un possibile tra le infinite altre possibili. Ma vediamo bene che la storia non finisce qui e che ci trovavamo soltanto al centro di un processo di decostruzione, che raggiunge il suo apice con la follia, il quale non è il termine della descrizione pirandelliana della coscienza. Solamente se ci si fermasse a questo punto, si potrebbe accettare la visione più gettonata dalla critica di un Pirandello relativista, che sarebbe giunto al nulla come ultima definizione dell'essere. In questo senso molti sono stati coloro i quali hanno interpretato il finale di *Uno, nessuno e centomila* in questo modo, trascurando però che Pirandello esprime delle esigenze spirituali molto diverse di quelle del semplice arrivo a Dio come vuoto, come assenza, o al nulla, unico

---

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 749.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 758.



approdo possibile del nulla della coscienza. Questi autori trascurano così facendo la complessità più generale delle opere pirandelliane in termini di ricerca spirituale.

Se come detto, il finale del libro, è dedicato all'ascesi e a un approccio mistico della vita in cui l'essere si occupa al presente di costruire in continuazione la sua visione dell'universo, e quindi da un punto di vista soggettivistico, l'universo stesso, non al nulla si approda ma alla pluralità ossia alla continua convivenza con i possibili che la coscienza ospita. I possibili sono nulla ma nel momento in cui appaiono alla coscienza sono, o almeno divengono. La coscienza ha questa caratteristica di dare l'essere, di essere creatrice.

I vissuti o gli archetipi incamerati nell'essere, giungono poi a quella parte illuminata di quest'ultimo, che è appunto la coscienza, e così abitando l'essere, non si può dire che siano nulla perché sarebbe una contraddizione.

Quello che Vitangelo Moscarda fa è abbandonarsi alla pluralità del mondo divenendo contemplativo ma consapevole di poter essere anche creatore lui stesso tramite la coscienza. Del resto, come abbiamo già suggerito, il titolo stesso dell'opera sarebbe stato organizzato in modo diverso dall'autore: Uno, centomila e nessuno, in tal caso. Non è così, proprio perché Pirandello voleva affermare la presenza, anzi le presenze che compongono il mondo. La fase del nulla è solo un passaggio, che serve a svuotare l'individuo di tutte le sue congetture e abitudini dettate dall'obbedienza all'ordine sociale, ai traumi, o alle paure, per risorgere purificato e libero.

Egli scrisse molto chiaramente che questo era il suo progetto di esistenza, o almeno il suo modo di considerarla:

Io ritorno ad un mio antico concetto, che non so se sia mai stato espresso da altri: che cioè noi abbiamo e forse non potremo mai avere una nozione precisa della vita; bensì un sentimento, e quindi mutabile e vario.<sup>154</sup>

Siamo bel lontani dal considerare l'esistenza come diretta al nulla. Quello che possiamo dire è che la nostra capacità di vedere le cose e il nostro stesso essere è molto ridotta, ma non per questo incapace di approdare a una qualsiasi conoscenza. Anzi l'uomo contemporaneo, come abbiamo più volte detto, ha tentato di sviluppare la coscienza, tanto da farla divenire ipertrofica, per usare una formula dostoevskijana di cui ci occuperemo, e questo resta il punto fermo di Pirandello, ossia quello di schierarsi dalla parte di questa coscienza.

In un'immagine che abbiamo proposto poc'anzi, in cui la coscienza è la parte illuminata dell'essere, possiamo sicuramente affermare come egli voglia allargare il più possibile questo spazio di luce rispetto al buio in cui si trova il resto dell'essere e del mondo: la luce era stata definita, infatti, lanternino nel *Fu Mattia Pascal*. Sempre dallo stesso saggio citato anche sopra, vediamo ancora una volta come Pirandello sia molto critico sia nei confronti del relativismo, sia del nichilismo che approda al niente, o alle sole verità scientifiche:

Così noi siamo rimati nel mistero e senza Dio, voglio dire, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiaro la nostra impotenza d'affermare, rinunciando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi[...] Dura dentro il conflitto; ma abbiamo trovato al di fuori una via di accomodamento, innalzando a civile virtù la tolleranza. “ Rispettate la mia virtù che io rispetto la vostra!”. E

---

<sup>154</sup> L. Pirandello, *L'Umorismo*, in *L'Umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994, p. 253.

così le anime si chiudono in se stesse, rimangono estranee le une alle altre, e ciascuna segue la propria estimativa.<sup>155</sup>

## 2.7. La salvezza

Abbiamo anticipato la presenza di una speranza di rinascita o resurrezione in Pirandello, ricorrente nelle sue opere e in tutta la sua produzione. Anche Moscarda è un personaggio che in un certo senso risorge, cioè ritorna alla vita, al mondo degli uomini dopo esser finito nel mondo del nulla, ossia della follia. Pirandello usa la parola “salvazione”, probabilmente con l’intento di distaccarsi dalla più usata “salvezza” nella tradizione cristiana italiana.

Salvazione potrebbe intendersi avere il valore di non essere eterna ma limitata al tempo dell’esistenza dell’individuo, e di non venire dall’esterno, ma di essere prodotta dall’individuo stesso tramite la riforma delle ambizioni della propria coscienza, che diviene soprattutto contemplativa e volta al presente.

Quel che più mi coceva era che questa mia totale remissione fosse interpretata come vero pentimento, mentre io davo tutto, non m'oppono a nulla, perché remotissimo ormai da ogni cosa che potesse avere un qualche senso o valore per gli altri, e non solo alienato assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia, ma con l’orrore di rimanere comunque qualcuno, in possesso di qualche cosa. [...]

Ecco: per sé, nessuno.

Era questa, forse, la via che conduceva a diventare uno per tutti.<sup>156</sup>

Moscarda è convinto dal Vescovo a creare con i suoi beni un ospedale per i bisognosi, nel quale egli stesso sarà alloggiato. Si libera in tal maniera dell’identità che gli derivava dall’essere il proprietario della banca, e asceticamente, comincia a vivere nel presente, meno al centro dell’attenzione degli altri poiché povero tra i poveri e libero dall’etichetta di pazzo, che in fondo, si era rivelata scomoda quanto le altre. Come il Fu Mattia Pascal, assorbito nel presente e col raro privilegio di poter andare a visitare la propria tomba, cioè il passato oggettivato, restando però libero dai condizionamenti che da esso derivano, Vitangelo vive la sua esistenza attimo dopo attimo nel suo continuo fluire e rinnovarsi:

“Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto di ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita.”<sup>157</sup>

La vita rimane aperta alle interpretazioni e molto spesso ai paradossi, capaci di contenere contemporaneamente più verità. Il ruolo della coscienza, nel suo immediato divenire rappresentazione e linguaggio è un ruolo parziale e continuamente soggetto a ridefinizione. Per questo essa andrebbe trattata diversamente, il suo lavoro usato meno in senso di continuo

---

<sup>155</sup> *Ivi*, pp. 254-255.

<sup>156</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 771.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 772.

sforzo logico razionale e più in senso contemplativo. Inoltre si considera qualsiasi costruzione della coscienza sempre limitata o suscettibile di miglioramento, poiché essa non potrà mai essere che solo una parte del tutto, dell'essere.

E l'aria è nuova. E tutto attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. R nascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo e rinasco ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.

In questo finale, molto poetico, l'autore si augura un superamento della coscienza contemporanea in uno sgonfiamento di questa e del suo superlavoro, verso un diverso modo di usarla e di concepirla, che diviene una sconfessione di tutto il pensiero contemporaneo in particolare nel suo nemico detto scienza, troppo elogiata dal pensiero positivista, il quale ha voluto creare un uomo a sua immagine.<sup>158</sup> Così l'uomo dei tempi post-illuministi è un uomo che vorrebbe essere macchina, che funzioni seguendo una legge perfetta e sempre uguale, guardante alla natura e agli altri come utensili con i quali deve comprovare le leggi che formula nella sua coscienza.

L'uomo moderno teorizza leggi che tenta poi di ritrovare nella realtà, leggi sempre parziali o inesatte: così inizia il lavoro per creare una rappresentazione più adeguata e conforme alla legge o cade in crisi di vuoto e depressione. Inoltre ancor più deprimente, è il caso più comune, in cui le leggi non sono teorizzate dall'individuo stesso, ma acquisite, durante l'infanzia e le esperienze di apprendimento e rinforzo. Così, egli si ritroverà a sforzare continuamente la coscienza di vedere le cose come vorrebbe che fossero, obbedienti a quelle leggi, ormai divenute divine e a comportarsi di conseguenza.

La sostituzione della scienza a Dio, ampiamente teorizzata ad esempio nel sistema comtiano, è avvenuta e porta gli uomini alla schiavitù, da cui può liberarli solo la coscienza stessa, la quale rimane ed è sempre libera. Solo tramite se stessa, masochisticamente, s'imprigiona. Affronteremo meglio questo tema avvicinando a Pirandello un autore da lui molto stimato, di cui abbiamo già citato la concezione della coscienza dei contemporanei detta ipertrofica.

---

<sup>158</sup> Ci sembra molto importante a proposito di questo tema la spiegazione che Pirandello dà alla sua famiglia della raccolta di poesie appena pubblicata *Pasqua di Gea*, nella lettera da Bonn del 31 dicembre 1890: "L'idea che informa il lavoro è ampia e profonda: il risorgimento della terra, che si riscatta dall'inverno, e il risorgimento della vita moderna liberata dalla scienza; questo secondo concetto traspare sempre dal primo".

## 2.8. Pirandello e Dostoevskij: la condanna complice della coscienza ipertrofica dei contemporanei

Nella sua vasta opera, fatta soprattutto di romanzi, Dostoevskij ha proposto una visione della coscienza contemporanea molto simile a quella di Pirandello, che aveva letto e ammirava quest'autore, tanto che possiamo affermare una diretta ispirazione.<sup>159</sup>

L'opera che più prenderemo in analisi è *Memorie dal sottosuolo* del 1864.

Abbiamo presentato il modo in cui Pirandello pensa una coscienza divisa, una piazza, in cui dominano alternativamente il "grande me" e il "piccolo me", la rappresentazione e la volontà. Egli nota come la sofferenza e l'inquietudine dei contemporanei deriva dalla lotta tra queste due parti. Pirandello dichiara di aver scelto il partito del "grande me", seppur esso generi ancor più sofferenze nei suoi momenti di dominio perché lo scontro successivo con gli altri e il mondo risulta sempre insoddisfacente. Dostoevskij osserva e descrive in particolare questa fase del dominio del "grande me", della rappresentazione, che deriva spesso nei suoi scritti, in delirio e febbre epilettica:

Vi giuro, signori, che l'eccesso di coscienza è una malattia, una vera e autentica malattia. [...] E comunque sono fermamente convinto che non solo un eccesso di coscienza, ma perfino qualunque coscienza sia una malattia.<sup>160</sup>

Lo scrittore russo sostiene che più riesce a lavorare con la sua coscienza nel bello e nel sublime, ad arrivare dunque a una rappresentazione soddisfacente e appagante, tanto più si trova in seguito a sprofondare e invischiarsi nel sottosuolo descritto come un orribile luogo di punizione. Egli nota che questo sprofondamento, tanto più profondo diviene quanto più tenace la coscienza continua a costruire ed elaborare, generando, tra l'altro, delle leggi di continua colpa, anche senza essere colpevole.

Sono colpevole senza colpa e, per così dire, secondo leggi di natura. Perciò, in primo luogo, sono colpevole per essere più intelligente di tutti coloro che mi circondano.<sup>161</sup>

Tutti gli uomini hanno il problema dello scontro tra la coscienza e l'alterità. Chi soffre di più è, però, chi più lavora con la sua coscienza nel tentativo di migliorare la rappresentazione, impegnandosi nell'estetica e la morale. Nei rapporti con gli altri e con sé, ci si scontra in seguito col muro che la coscienza finisce per edificare. Gli uomini immediati si fermano di fronte al muro e continuano a vivere: per gli altri, chiamati dallo scrittore i pensanti, il muro diviene un respingente che porta verso il gorgo dei dubbi, le domande e le soluzioni pronte a essere sconfessate.

---

<sup>159</sup> Dostoevskij è citato direttamente nel saggio sull'umorismo come autore che riesce a proporre nella stessa opera sia l'umorismo, sia la comicità. Viene così dichiarato da Pirandello come uno dei suoi massimi riferimenti ed esempi. L. Pirandello. *L'Umorismo e altri saggi*. Firenze 1994, p. 116.

Anche nella trascrizione di un'intervista presente in *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 372: "Tra gli stranieri ammira France, ma riconosce di aver avuto le impressioni più forti dai russi: Dostoevskij. In tutte le letterature ha letto moltissimo."

<sup>160</sup> F. Dostoevskij, *I Capolavori*, Newton Compton, Roma 2002, p. 67.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 68.

Pirandello condivide con Dostoevskij anche il giudizio che deriva da questa condizione. Gli uomini immediati, "piccolo me" o bestie in Pirandello, sono coloro che sono più vicini alla volontà e dunque alla natura. Scrive il russo:

“Bè, un simile uomo immediato io lo considero un autentico uomo normale, quale vuole vederlo la più tenera delle madri: la natura, che lo ha amorevolmente messo al mondo. Un uomo del genere lo invidio fino al travaso di bile<sup>162</sup>.”

Quindi ritroviamo un'opposizione alla natura contro di cui l'uomo non immediato si oppone ma contro la quale non può che soccombere. Infatti, avevamo anche notato nel corso dell'analisi delle opere pirandelliane che, la maternità,<sup>163</sup> come già l'atto sessuale, sono rifiutati e censurati allo scopo di rifiutare proprio la natura che con la nascita propaga la sua atroce condanna verso chi non vuole sottostare alla continua accettazione della volontà. Gli altri, gli immediati, figli privilegiati della natura, divengono nemici. Anche in questo abbiamo ripetuto come essi appaiano in principio come condanna nel mondo pirandelliano.

Lo sventurato topo, a parte l'infamia iniziale, ha fatto già in tempo ad ammucciarci intorno a sé, sotto forma di domande e dubbi, una quantità di altre infamie; a un'unica domanda ha aggiunto una tale quantità di domande irrisolte, che senza volere intorno a lui si raccoglie una sorta di broda fatale, una sorta di fanghiglia fetente consistente nei suoi dubbi, nelle sue inquietudini e infine negli sputi, lanciati su di lui dagli attivi e immediati, che sono lì solennemente in cerchio, a guisa di giudici e dittatori, e che sghignazzano su di lui a piena bocca. S'intende, non gli resta che mandare tutto a quel paese con la zampina e con uno studiato sorriso di disprezzo, al quale lui stesso non crede, strisciare vergognosamente nella sua fessureta. Là, nel suo schifoso, fetente sottosuolo, il nostro topo offeso, battuto e deriso, affonderà velocemente in una fredda, velenosa e, soprattutto, eterna rabbia.<sup>164</sup>

In questo passaggio del libro, una piccola favola, il romanziere russo spiega la sua condizione e quella dell'uomo contemporaneo. Notiamo una differenza con Pirandello, una differenza non strutturale ma di grado. L'orrore degli altri e della propria coscienza non è visto dal siciliano in toni così drammatici come quelli dostoevskijani. Lo stare nel proprio angolo, al limite anche protetti dalla follia, non è in fondo per il siciliano così malvagio e può dare anche adito a privilegi e momenti positivi come quelli della creazione artistica. Il russo invece questi momenti evita di metterli in luce e si limita a notare come l'uomo ami la sua coscienza e che essa è la sua libertà, dunque anche se si trattasse solo di frustarsi, essa sarebbe in questo senso preferibile all'immediatezza della volontà.

Dostoevskij dà molto spazio alle questioni della menzogna e della noia. La noia è anche in questo caso intesa come il motore di tutto,<sup>165</sup> delle passioni, come l'amore o l'aggressività in primis. Vede poi che una coscienza, non tranquilla, sommersa dai dubbi o dalla noia, non è in grado di agire. Allo stesso modo avevamo visto Pirandello concepire l'atto come privato per

---

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>163</sup> Nella *Favola del figlio cambiato* la gravidanza viene percepita come castigo.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>165</sup> Si vedrà nella Parte seconda come in Moravia la noia assuma un valore di ragione della storia.

la coscienza. Tutti gli uomini d'azione sono percepiti come ottusi e limitati, in *Memorie del sottosuolo*. La rabbia e il rancore che dominano l'universo tormentato della coscienza del russo sono tuttavia quasi estranei a Pirandello, che li presenta molto di rado, e piuttosto come frustrazione passeggera nei confronti degli altri.

Sull'evoluzione, la storia della coscienza e del corpo, troviamo i due autori ancora avvicinarsi. Entrambi pensano che la civilizzazione non abbia aggiunto nulla di positivo all'uomo dal punto di vista spirituale.<sup>166</sup> Entrambi si scagliano contro le illusioni prodotte dalla scienza moderna, che ha corrotto la rappresentazione, riducendola a pure leggi convenzionali.<sup>167</sup>

La risposta che gli autori danno a questa corruzione derivante dall'uomo positivista, è l'affermazione della propria libertà. Abbiamo rimarcato come Pirandello parli di un punto vivo, oltre il quale Vitangelo Moscarda non riesce ad oggettivarsi. Tale punto vivo, grandissima forza, interiore all'uomo, costituisce la rivolta della libertà essenziale. Così ne parla lo scrittore russo, mettendola alla base di tutto il suo modo di intendere l'uomo:

Io ci credo, ne rispondo, perché tutta la questione umana mi sembra consista in effetti solo in questo, che l'uomo dimostri ogni minuto a se stesso che è un uomo, e non un pistoncino! Seppure a sue spese, ma lo dimostri: seppure col trogloditismo, ma lo dimostri. Dopodiché, come non peccare e non celebrare che questo non si è ancora verificato e che la volontà, finora, lo sa il diavolo da cosa dipende ...<sup>168</sup>

Ci sono nel libro anche altri riferimenti interessanti che potrebbero essere colti tra i due autori, ma qui, per dovere di sintesi ci arrestiamo. Facciamo solo notare come il protagonista delle *Memorie* ritenga che gli altri lo considerino una mosca, proprio come era il destino del protagonista di *Uno, nessuno e centomila* già nel nome di Moscarda. Nella chiusura di *Memorie del sottosuolo*, lo stesso protagonista e narratore, si definisce un paradossista: abbiamo numerose volte ricordato come sia il paradosso la forma che anche Pirandello predilige per raccontare la sua visione dell'esistenza.

## 2.9. L'amore e l'aggressività nelle relazioni con gli altri

Dopo l'affermazione dalla condanna della presenza degli altri Pirandello per la coscienza e le sue invenzioni, Pirandello giunge, tuttavia in seguito, a scoprire che l'alterità è insita nella coscienza e il tentare di negarla o difendersene è il limite che affligge in fondo l'uomo contemporaneo.

A causa dell'isolamento dell'individuo, condizione che si esaspera proprio nella vita sociale, e la contemporanea perdita del contatto con la natura dovuto alla vita di città e lo sviluppo industriale e urbanistico, questi è chiamato trovare la sua strada in una condizione di dipendenza troppo forte dagli altri: l'uomo ha rinunciato a tanti legami affettivi che lo legavano all'alterità, sostituendoli con la ragione, mito portato al successo definitivo dall'illuminismo, divenuto funzionale al sistema economico e sociale vigente, che ha tuttavia

---

<sup>166</sup> “La civilizzazione ha sviluppato nell'uomo solo la poliedricità delle sensazioni e ... decisamente niente altro”: *Ivi*, p. 76.

<sup>167</sup> “A una radice quadrata”, scrive Dostoevskij: *Ivi*, p. 79.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 81.

portato l'uomo a identificarsi con la sua coscienza, ignorando invece di essere di più che solo questa sua parte.<sup>169</sup>

Gli altri assumono così il limite della visione "iper-razionale" dell'uomo, sia che vengano scoperti di fronte allo specchio, sia nelle relazioni concrete o affettive. Essi sono anche il muro che porta al superamento della follia.<sup>170</sup>

Se, infatti, avevamo visto Pirandello descrivere la follia come un'acquisizione di consapevolezza della condizione dell'uomo da parte di se stesso, della coscienza dell'incertezza dell'identità, seguita dalla scelta di un ruolo consapevole o maschera e la pretesa di restare fedele solo a questa; davanti alla comprensione dell'alterità, la moltitudine che popola l'essere, anche la costruzione del folle, crolla.

Per giungere alla salvezza Moscarda, passa attraverso la pazzia. Essa termina nell'incontro col vescovo, con la folla e nella storia sentimentale con Maria Rosa, amica della moglie. Egli, decide di regalare una casa a un artista povero, suo affittuario, Marco di Dio<sup>171</sup>, tutti lo prendono per pazzo<sup>172</sup> e la moglie vorrebbe farlo interdire e togliergli tutti i suoi ingenti averi. Il vescovo gli suggerisce di donare tutto, ponendo così le basi della sua salvezza, divenendo il benefattore e albergato nell'ospedale per i poveri di cui finanzierà la costruzione.

La relazione con gli altri pone su tutti un primo problema: quello della comunicazione e quindi del linguaggio.

Dopo una buona oretta di conversazione, ci siamo intesi perfettamente.

Domani mi venite in faccia, gridando:

-Ma come? Ma che avete inteso? Non mi avevate detto così e così? Così e così, perfettamente. Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, son vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto.<sup>173</sup>

Il problema del linguaggio è sito ancora una volta nell'interpretazione che il ricettore dà al messaggio inviato. La questione resta legata alla libertà dell'altro. Ogni forma di linguaggio (simbolico, gestuale, parole, immagini, suoni, cinetico) una volta rilasciata dal soggetto è totalmente affidata all'oggetto, che diviene soggetto, e ne è sovrano nell'interpretazione.

---

<sup>169</sup> I legami con gli altri oltre a essere convogliati nella ragione individuale sono stati anche spostati su altri rapporti più individualistici, caricando di maggior peso alcune relazioni. Da qui, ad esempio, l'accresciuta importanza attribuita in epoca moderna dell'amore coniugale o di coppia.

<sup>170</sup> Ritorneremo su questo tema a proposito dell'*Enrico IV*.

<sup>171</sup> Nella scelta di questo nome evidentemente evangelico e religioso in generale, c'è un'allusione al valore della carità molto importante per Pirandello che, infatti, subirà una forte influenza dal pensiero di S. Francesco d'Assisi, visto come esempio di ascesi e di compartecipazione del mondo più che dal punto di vista della predicazione, che è in realtà affatto ignorato e dunque rigettato. L'opera *I fioretti di San Francesco* sarà alla base del suo successivo e quasi contemporaneo romanzo *Si gira*.

<sup>172</sup> Evidentemente anche questo termine assume due valori contrapposti nella differente accezione d'interiore ed esteriore, che riprenderemo a proposito del pensiero di Jung, particolarmente adatti a definire il sentire pirandelliano. Ciò è inoltre strumentale per l'autore nella creazione dei paradossi che sono il suo modo di definire le situazioni, e ne abbiamo esposti molti nel corso di questo studio. Nella parte del romanzo in questione si usa tale dualismo sia per la pazzia sia per Dio (Dio di dentro e Dio di fuori).

<sup>173</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 682.

Sicuramente si tratta uno degli elementi caratterizzanti dell'arte pirandelliana a livello narrativo, di scelta del linguaggio e di forme letterarie. L'essere produce in continuazione messaggi, che non controlla, ed è una continua produzione di linguaggio. La coscienza ha una funzione creatrice nel senso che cerca di organizzare un messaggio pur sapendo che non avrà alcun controllo sulla sua ricezione.

Sullo scetticismo di Pirandello riguardo al linguaggio è d'esempio la scena del giorno, della consegna del premio Nobel, riportata da varie fonti tra cui un'intervista del figlio Stefano. Pirandello si trovava seduto al suo scrittoio, nella stanza invasa da fotografi, giornalisti e altre personalità venute a celebrarlo: continuava a battere sulla macchina "Pagliacciate! Pagliacciate!", senza dare corda alle persone intervenute. Non si trattava in questo caso del semplice rifiuto del giudizio dell'altro, ma soprattutto del fatto che quello che era arrivato al pubblico, non era propriamente ciò che lui aveva voluto scrivere, ma quello che essi avevano voluto leggere: la fama letteraria era per lui un fatto quasi accidentale. Ritroviamo anche nei saggi questa tendenza a rovesciare le concezioni più note sugli autori per amplificare la risposta individuale all'opera d'arte, che si accompagna al superamento dell'interpretazione comune o convenzionale, di qualsiasi cosa.<sup>174</sup> Insomma proprio come in qualsiasi altro ambito, nell'arte, secondo lui si tratta più di sentire che di trovare, pensare o ragionare.

L'arte non può avere un fine, nessun obiettivo esteriore<sup>175</sup>, essa è concepita come una creazione che si libera dai problemi legati al linguaggio, proprio perché riesce a sospendere le problematiche e le conseguenti inibizioni e costrizioni legate al problema dell'interpretazione del ricevente:

L'arte è intuizione di una intuizione. L'arte non è una sola attività dello spirito ma tutto lo spirito. Né il fine e la materia limitano o determinano la concezione dell'arte: dicono soltanto che la concezione non è a caso: essa tuttavia è libera, perché voluta per se stessa, e com'era si vuole.<sup>176</sup>

Tutto ciò è riferibile da parte del soggetto agli altri come a se stesso, poiché l'essere è in continua mutazione<sup>177</sup> e quindi si racconta il passato e il futuro secondo una interpretazione circoscritta per la sua validità al momento presente.

Gli altri sono gli attori che suscitano i sentimenti e le passioni, che l'essere vive e crea da sé e per sé, ma che successivamente coinvolgono gli altri con atti e linguaggio.

Quando Moscarda inizia la sua ribellione nei confronti del modo di vederlo che hanno gli altri, l'atteggiamento nei loro confronti diviene quello dell'aggressività.

Toccato nel suo *punto vivo*, che possiamo ora dirlo, è la rivendicazione della propria libertà rispetto alla funzione oggettivante che costituiscono gli altri, decide di interessarsi al suo solo interesse, senza tener conto dei rapporti cui è abituato. Così egli, giunto a saturazione, quando la moglie accenna a chiamarlo ancora col soprannome, l'afferra per i polsi e la mette a sedere

---

<sup>174</sup> Su questo si rimanda al saggio sul soggettivismo e oggettivismo dell'arte narrativa, in *L'Umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994 p. 202.

<sup>175</sup> "Avere un fine e una volontà esteriori, vuol dire, uscire dall'arte": L. Pirandello, *L'Umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994, p. 44.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>177</sup> "E perché? O Dio, voi impallidite. Riconoscete forse anche voi ora, che un minuto fa, voi eravate un altro?": L. Pirandello. *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 683.



sulla poltrona per poi andarsi a rinchiodere in una stanza.<sup>178</sup> Moscarda sente di aver agito, mosso da questo sentimento di libertà, e questo se prima lo fa sentire sollevato, poi lo porta a pentirsi, poiché come in ogni atto, egli si sorprende a trovarsi uno e quindi a incarnare anche la parte che non vorrebbe accettare di lui, ossia il corpo e a trascurare altre possibili parti di sé.<sup>179</sup>

Le relazioni concrete con gli altri hanno l'inconveniente di essere incontrollabili nei risultati e nelle risposte che da esse possono arrivare. Pongono fine alla beata follia e spesso portano l'uomo al pentimento e al senso di colpa per via dell'essersi calati in una parte diversa da quella voluta. Il problema che si pone è quello morale insieme con quello della salute fisica e psicologica. Una morale che però non può essere che soggettiva e individuale, e, infatti, a questo punto, molto debolmente s'inserisce come soluzione la carità, intesa come reciproco soccorso e comprensione tra uomini che condividono la loro difficile situazione. In questo modo si svolge il dialogo col vescovo.

L'altra forma affettiva che è tirata in ballo nel romanzo è l'amore, piuttosto pensato come innamoramento. Esso è definito, *ultimo disperatissimo esperimento*. Il protagonista sostiene di trovarsi innamorato di Anna Rosa, nel senso che, sia la moglie sia lei stessa pensavano che egli nutrisse questo sentimento in segreto. Lei gli sembra complice perché lo avverte che si sta tramando per l'interdizione contro di lui. Moscarda comincia a essere attirato dal suo corpo, e quando vede che lei si studia nello specchio egli pensa che si tratti di una grande affinità e ciò lo convince dei suoi sentimenti. Molto spesso ritroviamo l'amore descritto in Pirandello in questo modo: come il riconoscimento di un particolare che è caro al soggetto presente anche nell'oggetto, rivestendo quest'ultimo poi di altre caratteristiche inventate. In fondo l'atteggiamento che anche Moscarda tanto aveva detestato nella moglie.

L'amore cade, come tutte le altre relazioni con gli altri e diviene un sentimento piuttosto soggettivo che serve a fare ritorno su di sé come uno specchio, salvo poi scontrarsi con l'altra persona quando questa si dichiarerà libera di essere qualcun altro, qualcuno di diverso.

Moscarda prova a vivere il suo amore rinunciando a sé, masochisticamente, cercando di rinunciare alla sua libertà per delegarla all'altra persona, *donargli la sua vita*:<sup>180</sup>

Non valeva più nulla essere sé per qualche cosa.

E nulla più era vero, se nessuna cosa per sé era vera. Ciascuno per suo conto l'assumeva come tale e se ne appropriava per riempire comunque la sua solitudine e far consistere in qualche modo, giorno per giorno, la sua vita. Ai piedi del suo letto, con un aspetto a me ignoto, e a lei impenetrabile, io stavo lì, naufrago nella sua solitudine; e lei nella mia, là davanti a me, sul suo letto, con quegli occhi

---

<sup>178</sup> “Ebbene, ma questo, proprio questo, era il “punto vivo” ferito in me, che m’acceca e mi toglieva in quel momento la comprensione di tutto: che usurajo no, quell’usurajo che non ero mai stato per me, ora non volevo più essere neanche per gli altri e non sarei più stato, anche a costo della rovina di tutte le condizioni della mia vita. Ed era finalmente in me un sentimento, questo, ben cementato dalla volontà che mi dava (benché lo avvertissi fin d’allora con una certa apprensione e diffidenza) la stessa consistente solidità degli altri, sorda e chiusa in sé come una pietra. Sicché bastò che mia moglie, approfittando del mio improvviso smarrimento, scattasse, imponendo al suo Gengè di finirla una buona volta con quella ridicola aria di comando che voleva darsi, e mi venisse, così dicendo, quasi con le mani in faccia, bastò questo perché io perdessi di nuovo il lume degli occhi e le afferrassi i polsi e scrollandola e respingendola indietro la ributtassi a sedere sulla poltrona”: *Ibidem*.

<sup>179</sup> “L’orrore della mia violenza mi fremeva vivo nelle mani ancora tremanti. Ma avvertivo che non era tanto della violenza quell’orrore, quanto del cieco sorgere in me d’un sentimento e d’una volontà che alla fine mi avevano dato corpo: un bestiale corpo che aveva incusso spavento e rese violente le mie mani”. *Ivi*, p. 743.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 766.

immobili e lontanissimi, pallida, un gomito puntato sul guanciale e il capo arruffato sorretto dalla mano.<sup>181</sup>

Alla fine però quando egli gli rivela la sua intenzione di amarla, lei gli spara: scena in cui ritroviamo l'impossibilità dell'amore perché i due soggetti coinvolti sono inconciliabili, ma resa in qualche modo ancora più grave e aggressiva da Pirandello per rendere un fortissimo respingimento come conseguenza dell'amore. Nel momento in cui il protagonista si dichiara, quando si presume possa esserci l'avvicinamento, si produce lo sparo per due motivi opposti, nel paradosso abituale, ma che fanno parte della stessa condizione. Da una parte Moscarda domanda a Mariarosa, masochisticamente abbiamo detto, di rinunciare alla propria libertà, e quindi, alle estreme conseguenze, di essere ucciso, anche nel senso suicida che già abbiamo incontrato. Dall'altra, la misoginia pirandelliana, fa sì che il contatto tra i corpi sia un momento sempre distruttivo per la coscienza, perché riporta l'uomo alla sua bestialità e gli fa perdere tutte le dignità che da solo si attribuiva con la sua coscienza.

Devono esser vere le ragioni ch'ella poi disse in sua discolpa: cioè che fu spinta ad uccidermi dall'orrore istintivo, improvviso, dell'atto a cui stava per sentirsi trascinata dal fascino strano di tutto quanto in quei giorni io le avevo detto.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 764.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 766.



### CAPITOLO 3. I Quaderni di Serafino Gubbio, operatore ovvero la macchina annientatrice della società contemporanea

Assistevamo prima, nei serragli, al pasto delle belve. Assistiamo ora a un pasto più mostruoso: al pasto delle macchine impazzite. Io vedo così questa immane guerra, sotto questa specie. Guerra di macchine, guerra di mercato. L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, come ingombro non solo inutile, ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, doveva fabbricarsi di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità e divenir servo e schiavo di esse. Ma non basta fabbricarle, le macchine: perché agiscano e si muovano debbono per forza ingoiarsi la nostra anima, divorarsi la nostra vita. Ed ecco, non più soltanto idealmente, ma ora anche materialmente, se la divorano. Sette uomini – dicono – al minuto: per il trionfo dei prodotti industriali d'una nazione diventata, non pur nei cantieri, anche negli animi e negli ordini, metallica, un immenso macchinario.<sup>183</sup>

*I Quaderni di Serafini Gubbio, operatore* fu pubblicato per la prima volta nel 1915, lo stesso anno della risposta all'intervista citata sopra, col titolo di *Si Gira* e poi uscì nel 1925 col nuovo titolo.<sup>184</sup> Anche questo come *Il Fu Mattia Pascal* venne pubblicato inizialmente a puntate. In quegli stessi anni Pirandello aveva provato ad avvicinarsi anche alla scrittura di sceneggiature per il cinema, anche se i suoi soggetti non erano giunti a buon fine. Aveva così accumulato un'ampia riflessione a proposito dell'impatto dei mezzi tecnologici sull'arte e sulla vita umana. Su quest'argomento e cambiando più volte posizione Pirandello era intervenuto, in vari saggi, articoli e lettere, assumendo posizioni diverse e a volte cangianti che ci dimostrano quanto la sua riflessione fosse all'ordine del quotidiano e in continuo aggiornamento. L'impressione che perdurerà più a lungo sarà però quella che lo farà propendere per il teatro: è proprio dal 1915, che inizia il periodo di più intensa scrittura di opere teatrali, che perdurò almeno fino al 1925,<sup>185</sup> con una ripresa poi negli anni Trenta e che porterà Pirandello all'affermazione mondiale come drammaturgo.

La riflessione sul cinema può essere considerata, seguendo questa temporalità, come molto importante al fine del cambio di forma letteraria dell'autore. Egli, che si era dedicato ai romanzi, alle novelle e al teatro dialettale, concepirà un teatro di reazione al cinema, tanto denso di significato da portarlo a essere l'autore più importante del suo tempo. Il ragionamento intorno all'uso del cinema come arte lo costringerà a scontrarsi con quello che era il tema dominante di quegli anni di guerra, da un punto di vista economico e sociale, ossia il binomio tra progresso tecnologico e aumento della distruttività di risorse e di benessere generale:<sup>186</sup> la relazione tra uomo e macchina, diviene uno sviluppo di quanto egli aveva già

<sup>183</sup> Risposta di Pirandello ad un'inchiesta della rivista *Noi e il mondo*, pubblicata il 1 Aprile 1915.

<sup>184</sup> G. Cappello. *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano 1986.

<sup>185</sup> In realtà, a partire dal 1915-1916, fino alla morte, Pirandello scriverà solo novelle e teatro, con qualche rara sceneggiatura, per di più di scarso successo, almeno dal punto di vista della critica.

<sup>186</sup> Ci riferiamo evidentemente all'impatto dell'industria nella creazione della situazione che porterà alla grande guerra e al conseguente impiego delle macchine in quest'ultima che determinò un conflitto di tipo nuovo e peggiore per le popolazioni colpite, come per i soldati, e la distruzione di beni in generale. È noto inoltre che lo sviluppo ulteriore dell'industria dovuto alle pressioni della guerra stessa, che aveva favorito il lavoro in fabbrica di donne e bambini, fu una delle cause della grave disoccupazione del dopoguerra, della compressione salariale e l'avvento di regimi più autoritari. La crisi del 1929 e la recessione degli anni Trenta fu dovuta allo stesso modo

scritto, in un certo senso che speriamo di aver chiarito sopra, contro l'esaltazione della scienza e contro l'affermazione dell'uomo illuminista<sup>187</sup> e positivista.

Tutte le sue teorie e descrizioni sull'uomo contemporaneo, del suo essere e della sua coscienza, della sua relazione con gli altri e con se stesso, le ritroveremo nelle opere della drammaturgia matura, e anzi ne saranno sempre la struttura portante.<sup>188</sup> *I Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, completeranno quanto abbiamo già visto di questa impostazione con gli altri due romanzi, discutendo di un uomo, un protagonista, sempre decaduto, ma ancor meno ricco e fortunato degli altri due, Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda.

Ritroviamo, come negli altri due casi, e in generale come sempre, la struttura dialettica che fa da scheletro a tutta l'opera: Serafino è in principio un uomo, solo, un vagabondo,<sup>189</sup> totalmente esterno o emarginato dalla società. In seguito riesce ad accedervi, prima in qualità di quasi mendicante, poi come lavoratore: e stavolta, la conclusione paradossale che ritroviamo sempre, è che diviene muto, amputato, fortemente danneggiato e deprivato dalla società, ossia da quelli che fino a questo punto abbiamo chiamato semplicemente altri<sup>190</sup>.

Com'è stato riconosciuto da molta critica, il libro ha avuto nella sua creazione una forte influenza spirituale-religiosa, di matrice francescana in particolare. Avevamo avuto occasione di notare come questa fosse già presente nel finale di *Uno, nessuno e centomila*, per la scelta finale di povertà e carità del protagonista con cui si conclude la vicenda. Avevamo però anche notato che era la componente mistica e ascetica che interessava l'autore, per nulla intento a propendersi verso una qualsiasi espressione della religione intesa come organizzazione di uomini, la quale anzi veniva denigrata, paragonata alle altre costruzioni illusorie della coscienza.<sup>191</sup>

Pare che la struttura stessa, i sette quaderni, di Serafino Gubbio, siano stati scritti a ricalco dell'opera *I fioretti di San Francesco*, e che, un'altra lettura fondamentale sia stata l'*Itinerarium mentis in Deum* di San Bonaventura, che costituisce la maggiore opera filosofica del francescanesimo, e in generale un libro molto importante della filosofia medievale.<sup>192</sup>

Pirandello quindi, ancora una volta, attinge a delle fonti, di epoche precedenti quella moderna e contemporanea, per ritrovare l'uomo nella sua interezza spirituale.

In quest'opera è teorizzato il rifiuto, o almeno la riforma dell'aristotelismo, tramite il ritorno a Sant'Agostino, come anche una visione della scienza legata al riavvicinamento alla natura. Il contrario del razionalismo della scienza moderna, peraltro ancora lontana dal sorgere nel

---

alla sovrapproduzione dell'industria, la cui capacità di produrre era aumentata a discapito però della possibilità o della volontà di accesso delle persone ai beni prodotti.

<sup>187</sup> Quando parliamo di opposizione all'illuminismo, in realtà a volte meno evidente di quella al positivismo, ci riferiamo in particolare alla tendenza a far prevalere la razionalità su qualsiasi altra forma di conoscenza. Pirandello, come numerosi altri autori, suoi contemporanei, vede i limiti di una tale tendenza e propone, ad esempio come modalità più completa di comprendere il mondo, quella del sentire.

<sup>188</sup> Questo sarà il tema del successivo capitolo IV.

<sup>189</sup> Non possiamo considerare affatto casuale che negli stessi anni si affermava nel cinema americano Charlie Chaplin col personaggio-maschera di Charlot, creato nel 1914 e di cui fu fatto il film intitolato *The Vagabond* proprio nel 1916.

<sup>190</sup> Riguardo a quest'opera ci occorrerà utilizzare più di frequente il vocabolo società, in quanto occupandoci del tema della macchina e dell'industria, stiamo parlando evidentemente di qualcosa di storicamente determinato, che è la società capitalistica. I precedenti romanzi pirandelliani erano ambientati in una prospettiva di società più semplici e quasi piccole comunità.

<sup>191</sup> Distinguendo il Dio di dentro dal Dio di fuori, Pirandello affermava che questo Dio, si costruiva, facendo riferimento anche all'importanza data alla costruzione delle chiese, e dietro il vocabolo costruire per tutto il romanzo si nasconde appunto l'illusorietà, la malafede e l'inganno. "Ora io sentivo che non potevo accomodarmi, né con me né con nessuno" L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 759.

<sup>192</sup> U. Antioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.

1259. Il Cristo e l'emulazione del suo esempio sono considerati dal francescano la via di tutte le scienze.<sup>193</sup>

La prova dell'influenza di queste letture è data da numerosi passaggi del libro, spesso anche molto diretti. La controprova, semplice e chiara, è data dall'onomastica, sempre primo aspetto di riferimento dei personaggi pirandelliani. È noto come Gubbio sia una delle città più importanti nella vita e l'opera di San Francesco d'Assisi. Qualcuno ha anche notato che cambiando la prima lettera di questo cognome, g, in d, si giunge a dubbio, e questo gioco di parole potremmo anche associarlo al carattere e lo stile dell'autore, vista anche l'effettiva importanza che assume il dubbio, nel suo universo teorico e letterario. Ciò affievolirebbe anche il legame di devozione al personaggio religioso, in tal senso da giudicare estraneo a Pirandello, seppur questi condivideva la tesi pascaliana del dubbio come fondamento della religiosità.<sup>194</sup>

Ci permettiamo, a tutto ciò di aggiungere, che Gubbio è conosciuta anche come la città dei pazzi, e anche questo, voluto o no, sarebbe in linea e ampiamente gradito alle giocosità dell'autore. È stato altresì scritto che Serafino derivi dal fatto che San Bonaventura, venga chiamato nella Divina Commedia, *pater seraficum*. Questo è possibile giacché nel suo lavoro d'insegnante di stilistica al magistero di Roma, Pirandello era continuamente in uso del libro di Dante e anzi ne ha scritto anche un commento.<sup>195</sup> Serafino, è chiaramente anche evocativo di una dimensione angelica, come già avveniva per Vitangelo.

Ancora una volta ci troviamo a rimarcare l'ampiezza, quantomeno storica, della cultura pirandelliana e dell'influenza sulla sua produzione letteraria.

### 3.1. Volontà di essere una cosa

Lo sguardo degli altri ha una funzione oggettivante verso la persona guardata, e tuttavia essa non può mai divenire puro oggetto di sguardi e giudizi, poiché l'essere tiene alla propria coscienza e alla propria libertà, e si ribella all'oggettivazione. Naturalmente in ciò ciascun individuo e ciascuna situazione sono specifiche e differenti dalle altre. Pirandello chiama punto vivo il momento d'inizio della ribellione e sembra conferire a ciò un'importanza notevole per lo sviluppo della consapevolezza dell'individuo.

Tutti quelli che hanno notato una vena militante nell'opera di Pirandello, come ad esempio Gramsci, si sono riferiti a questa precisa chiave presente nelle opere dello scrittore siciliano. La rivolta contro il conformismo, l'uniformità dei giudizi, la malafede, le credenze, le

---

<sup>193</sup> Saint Cardinal Bonaventure, *Itinerarium mentis in Deum*, Franciscan Institut 1956. Quest'opera ipotizza un cammino in quattro tappe verso la verità: ragion naturale, fede, sacra scrittura e contemplazione. Giunti alla contemplazione si procederebbe poi alla profezia, l'estasi e la beatitudine eterna.

<sup>194</sup> Nei *Pensées* di Pascal, appartenuti a Pirandello (Parigi 1929) ho potuto rinvenire due note a margine, con la calligrafia dello scrittore siciliano, in cui si critica Pascal per il suo sostenere che l'attenzione verso gli altri distoglie dall'avvicinamento a Dio e dal comportamento morale, così Pirandello stigmatizza: "Cristo è molto più avanti, caro Pascal" (p.241); una battuta che si ricollega molto bene a quel senso di universalismo che abbiamo definito panteistico e abbiamo attribuito al pensiero pirandelliano. Inoltre il mettere a paragone così pariteticamente Cristo e Pascal, significa trattare Cristo come pensatore o predicatore, non certo come emissario diretto divino incriticabile. Probabilmente il Cristo che Nietzsche ha presentato ne *L'Anticristo* è molto simile a come lo vedeva Pirandello. Ciò è confermato anche da una seconda annotazione manoscritta presente nello stesso libro a proposito dell'elogio che Pascal fa dei martiri e delle morti generose, cui attribuisce santità e moralità massime. Pirandello da buon nichilista, ormai attento alla rivendicazione del godimento della vita di ogni individuo, scrive: "Falso, stretto di testa e di cuore" (p. 240).

<sup>195</sup> L. Pirandello, *Chiose al Paradiso di Dante*, Roma 1996.

superstizioni. Ciò è effettivamente molto importante e lo diventerà ancora di più nella produzione teatrale matura, ma prende le mosse sul piano ontologico, dal punto vivo, esposto ed elaborato nei romanzi e le novelle antecedenti la guerra. Molti personaggi pirandelliani, gli eroi pirandelliani, potremmo osare scrivere a seguito di ciò, sono degli uomini in rivolta, per dirla con Camus.<sup>196</sup>

Si è già visto però, ad esempio nell'evidenza del rapporto di amore e suicidio, che l'essere ha in sé anche la volontà di reificarsi, di abbandonare la propria coscienza e libertà per ritornare a uno stadio più comodamente libero anche dall'angoscia derivante dalla libertà.<sup>197</sup>

L'importanza di questa caratteristica della fuga dalla libertà e della forza con cui Pirandello l'ha posto si ritrova in questo brano di Fromm:

In quanto non sono differente, in quanto sono come gli altri, che mi riconoscono come un «tipo a posto», posso sentirmi «io». Sono «come tu mi vuoi», come si esprime Pirandello nel titolo di una sua commedia. Invece dell'identità preindividualistica del clan si sviluppa una nuova identità gregaria, il cui senso d'identità è basato su un sentimento di indiscutibile appartenenza alla massa. I fatti non cambiano quando, come spesso avviene, questa uniformità e questo conformismo non sono riconosciuti come tali, ma vengono mascherati mediante una individualità illusoria.<sup>198</sup>

La tendenza a tralasciare la ricerca di un'identità che non sia la semplice sottomissione a un sistema di orientamento è dunque tipica, sia secondo Pirandello che Fromm, della società contemporanea. L'istinto gregario che già Nietzsche aveva teorizzato essere presente come una delle strutture di base dell'individuo è imperante.<sup>199</sup> Si tratta di un cambiamento di atteggiamento radicale nei confronti dell'alterità, rispetto sia alla tradizione liberale che illuminista e democratica. Sappiamo bene come ogni individuo sia per se stesso anche un altro, ossia egli si conosce e percepisce, il suo corpo, i suoi pensieri, come fossero di qualcun altro. L'altro, però, si può conoscerlo come oggetto del mio sguardo e della mia coscienza in generale, ma ha anche un aspetto contrario o riflessivo, in cui si è oggetto per l'altro. Da questa situazione ontologica nasce la ricorrenza degli specchi nella letteratura pirandelliana. Serafino Gubbio è un personaggio che si caratterizza per una certa invisibilità rispetto agli altri dovuta alla scarsa considerazione che essi hanno di lui. In principio egli è un personaggio

---

<sup>196</sup> Esiste una critica abbastanza ricca di accostamenti tra Pirandello e Camus, incentrati in gran parte sul concetto di assurdo e su un po' generico esistenzialismo di base dei due autori, che nel nostro studio può trovare ad esempio una spiegazione nella comune fonte di Dostoevskij, che Camus considerava la sua indiscussa e principale.

<sup>197</sup> Tratteremo tra poche pagine il rapporto tra Pirandello e Freud. Tuttavia a proposito di quest'ultima osservazione, facciamo notare subito che nel saggio *Al di là del principio del piacere* del 1920, Freud scriveva che tutti gli esseri ambiscono al ritorno ad uno stato precedente al quale hanno dovuto rinunciare sotto la spinta di forze perturbatrici dall'esterno; che diviene in ultima analisi una voglia di annullamento allo stato inanimato, dunque alla morte.

<sup>198</sup> E. Fromm, *Psicanalisi della società contemporanea*, Mondadori, Milano 1995.

<sup>199</sup> F. Nietzsche, *La Gaia scienza*, Adelphi, Milano 1971. In questo libro spesso controverso, un po' come tutta l'opera del filosofo tedesco, si sostiene che gli istinti gregari o istinti del gregge, sono molto più antichi e radicati nell'individuo, rispetto a quelli egoisti che sono invece di formazione molto più recente e legata anche allo sviluppo della scienza moderna. Viene fatto risaltare che nelle lunghe epoche antiche essere soli era considerata la più grave delle condanne: a ciò sarebbero dovuti i rimproveri che la coscienza fa a chi vuole sfuggire al conformismo nell'epoca contemporanea. Il riconoscimento di questi istinti e la loro potenza è la proposta per l'emancipazione dell'individuo contemporaneo.

notturno, vagabondo senza proprietà e senza risorse in una Roma<sup>200</sup> di poveri dall'aspetto vagamente dickensiano.<sup>201</sup>

La sua povertà e la rappresentazione della miseria prodotta dallo sviluppo tecnologico, sotto forma di disoccupazione, sono indubbiamente strumentali all'esposizione delle questioni che più sono care all'autore. Pirandello utilizza nei *Quaderni* la sua cultura ottocentesca per poi cambiare il tipo di narrazione nella seconda parte del libro. Il contrasto tra le due parti è molto importante ed efficace anche a livello simbolico: la prima è lenta e piuttosto buia, ricca di personaggi, ognuno dei quali racconta la propria storia intima, la propria visione delle cose e generalmente la sua sofferente disfatta. Nella seconda invece si percepisce un'accelerazione, un aumento della complicazione dell'intersecarsi delle psicologie dei personaggi. Tutto è osservato attraverso lo sguardo principale di Serafino, in un aumento della prospettiva narrativa attraverso la soggettività del protagonista: ossia, il caos e la velocità della società di cui è entrato a far parte, lo inducono a divenire più ritratto nel suo soggettivismo e distanziarlo da una possibilità di condivisione con le altrui coscienze.

L'insieme di questi elementi sembra attinente con il percorso di sviluppo dell'egoismo (per dirla con Nietzsche) nell'uomo contemporaneo rispetto a quello che caratterizzava le epoche precedenti della storia dell'uomo. Pirandello descrive la storia di un uomo che dalla cultura agricolo-nobiliare della società ottocentesca, viene catapultato nella società industriale, quando trova lavoro come operaio addetto a una macchina.

Questo personaggio, una volta inserito nell'organico della casa di produzione cinematografica che l'ha assunto, e quindi entrato a pieno titolo, come lavoratore salariato, nell'epoca contemporanea, subisce immediatamente l'impatto conformizzante che da essa arriva, l'istinto del gregge, che si mostra in tutta la sua forza e persiste anche nella nostra epoca, nonostante l'illusione di una cessazione dovuta a una "individualità illusoria".

---

<sup>200</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, pp. 66-67. "La Roma di Pirandello è l'esatto rovescio della Roma del *Piacere* di D'Annunzio. [...] E che Roma sia una città morta; chiusa nel sogno del suo maestoso passato, e che non voglia saperne di "questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno" è certezza per Pirandello inveterata. Nessuna malinconia decadentistica, fascinosa: ma una pesante tristezza esistenziale, che si nutre di una realtà che la città stessa rigetta".

<sup>201</sup> Tra le altre influenze e fonti che possono aver ispirato il libro, è ipotizzabile che Pirandello abbia messo in opera anche una parte della sua cultura sulla letteratura inglese, che sappiamo, egli conosceva in modo approfondito e leggeva anche in lingua originale. In particolare in questo libro ritroviamo *Pickwick Papers* di Dickens. L'autore inglese che era stato uno dei massimi osservatori sociali dell'evoluzione delle città inglesi, del grande sviluppo industriale della prima metà dell'Ottocento, descrivendone anche le miserie e le condizioni del popolo. Il libro detto si svolge, in buona parte, in una prigione per debiti, in cui i prigionieri mangiano quello che gli viene portato per carità dal pubblico esterno e può ricordare l'ospizio per poveri in cui trova alloggio in un primo momento Serafino. Pirandello, inoltre, dedica un insolitamente lungo, nei romanzi, approfondimento all'infanzia di un personaggio, Giorgio Mirelli, con l'obiettivo di mostrare la decadenza dall'età fanciullesca a quella adulta: anche questo è un tema molto caro al suo predecessore inglese.

Possiamo infine sostenere che la scelta della tigre e dell'ambientazione in India del film a cui Serafino è chiamato a lavorare, non sia immune dalla prosecuzione di questa influenza della cultura britannica sull'opera, dato anche il successo popolare dei libri a argomentazione coloniale come quelli di Kipling e Conrad, autore in cui le tematiche della coscienza e dell'inconscio avevano già assunto una importanza notevole. In generale, tuttavia, quest'ambientazione così lontana dall'Italia e dal tema sociale del libro serve da critica all'industria del cinema e alle implicazioni che nella scelta dei soggetti comportavano gli ingenti costi di produzione del film. Dunque un film fatto in Italia, ma destinato al mercato anglofilo, risultava estraniato sia dalla situazione dell'autore, che è quello che interessa Pirandello, sia da quella di tutti i partecipanti. La sua ricerca di autenticità e spontaneità della creazione artistica è allontanata da tutto ciò. Il paesaggio del film che tratta della giungla e della natura selvaggia, rigogliosa e incontaminata è in aperto contrasto con la tematica delle macchine e dell'oscura società industriale presente nel resto del libro.



M'accorsi che questa mia presenza muta, di cui ella non vedeva la necessità, ma che pur le s'imponeva come misteriosamente necessaria, cominciava a turbarla. Nessuno si curava di dargliene la spiegazione, non potevo dargliela io. Le ero sembrato uno come gli altri; anzi forse, a prima giunta, uno *più vicino* a lei degli altri. Ora cominciava ad avvenire che per questi altri ed anche per lei (in confuso) non ero propriamente *uno*. Cominciava ad avvertire, che la mia persona non era necessaria; ma che la mia presenza lì, aveva la necessità di una *cosa* [...] <sup>202</sup>

Infatti, come da contrappasso dantesco alla fine del libro Serafino diverrà muto definitivamente, la società renderà definitiva la sua condizione anticipata nel brano. Non essendo stato presentato, non essendo nessuno, avente una particolare funzione in quel momento, egli è agli occhi della ragazza semplicemente una cosa.

Pirandello ci mostra come questa soluzione sia il frutto di un processo mentale, un movimento della coscienza. Ci sono in principio della scena due persone sconosciute: e già da ciò nasce un turbamento, come sempre nei confronti dell'apparizione di un altro. Istantivamente Serafino ha la sensazione che ci sia una fase successiva tra i due, che potremmo chiamare di riconoscimento, o avvicinamento. Da ciò si arriva poi alla messa alla pari con gli altri, come avveniva nelle società antecedenti la nostra. Ma la coscienza compie poi il passaggio all'epoca contemporanea, e ciò ne sintetizza l'essenza. Egli non è più riconosciuto come uno giacché non ha alcuna funzione, per lei, non serve e quindi è ridotto a cosa.

L'essenza della società contemporanea è qui ridotta all'utilitarismo. Non avendo alcuna funzione pratica, o almeno psicologica, la coscienza di Serafino perde importanza agli occhi degli altri. Infatti, il brano continua con un pensiero melanconico del personaggio che rivendica i suoi sentimenti che pure prova in silenzio.

La descrizione va tuttavia ancora più a fondo. Serafino diventa cosa anche perché è il suo lavoro come parte della macchina che lo trasforma in oggetto. La sua bravura sta, infatti, nel girare la manovella della macchina da presa e a fare ciò nel modo più simile possibile a un ingranaggio come parte della macchina. Nel suo lavoro, divenire una macchina costituisce l'ideale: infatti, qualcuno gli fa notare sorpreso del fatto che ancora non sia stata inventata una macchina che faccia il suo lavoro come e meglio di lui.

L'uomo contemporaneo è giunto a progettarsi come macchina, a volersi piegare a essere un puro oggetto. Di conseguenza, naturalmente, a considerare le sue passioni, o il suo spirito come qualcosa di superfluo e perfino fastidioso. <sup>203</sup>

Serafino, che arriva dalla provincia, non è nella società contemporanea, resta esterno a essa, è nessuno. Quando assume una funzione per questa società, diviene uno, ossia operaio addetto alla macchina. Entrato a far parte appieno della società è riconosciuto e i suoi istinti gregari sono appagati. Ma il fatto di svolgere una funzione di estensione della macchina, in tutti i momenti sotto la minaccia della sostituzione, e quindi della nuova ostracizzazione per mezzo di un'altra macchina, con l'ideale di divenire una cosa per mantenere questo suo posto nel gregge, con tutti i rinforzi che abbiamo visto ciò comporta, lo spinge a perdere il suo stato di uno per divenire la rappresentazione di una cosa.

La coscienza a tale schiavitù e degradazione si oppone e lotta per la sua stessa sopravvivenza. Anche da ciò nasce la coscienza ipertrofica dell'uomo contemporaneo, che appartato si ciba

---

<sup>202</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 572.

<sup>203</sup> "Il mondo sarebbe più bello senza gli uomini": G. Guerci, *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Bari 1992, p. 392.

delle sue passioni e delle sue costruzioni ideali per rivendicarsi libero di fronte a se stesso. Ironicamente Pirandello parla di *silenzio di cosa*, quando descrive appunto le passioni e le elucubrazioni di Serafino.

Il silenzio finale e definitivo cui giungerà il protagonista significa, a livello simbolico, proprio questo: la rivolta della coscienza sta nel rifiuto di partecipare a una comunicazione utile solo all'orrore dell'integrazione in una società che costringe i suoi uomini a progettarsi come cose, di conseguenza a rivoltarsi, sentirsi, vivere, la propria esistenza in una continua sofferenza se schierati dalla parte della coscienza libera, altrimenti costretti in una penosa oggettivazione.

Nei *Quaderni* Pirandello mostra come la coscienza sia arrivata concretamente a formarsi per come l'abbiamo descritta fin qui.

Come avevamo notato, gli altri romanzi, lasciando da parte *I vecchi e i giovani*, che pure meriterebbe delle considerazioni a parte, presentavano protagonisti *rentier*, che si trovavano davanti la propria situazione esistenziale e la scoprivano man mano sperimentandosi e acquisendo consapevolezza.

Serafino Gubbio, invece, compie un passaggio diverso che assomiglia di più a quello storico ed economico compiuto dagli uomini che dalla campagna passavano alla vita della città del capitalismo contemporaneo. Gli altri vivevano in una beata, quanto artificiosa, agiatezza, che avevamo scritto, forniva, l'occasione all'autore, per parlare di un soggetto piuttosto isolato dagli altri. Ora Pirandello compie il passaggio, fondamentale, di riuscire a descrivere come isolato, isolatissimo, anche un personaggio che è continuamente in mezzo agli altri, costretto anche dalla necessità a stare in contatto con loro.<sup>204</sup>

Così Serafino cerca di stare nel ruolo che si è prefissato, e che gli viene in un certo senso imposto, con continuità. Ma le passioni, e in particolare nel libro si parla dalla passione per le donne, sono continuamente pronte a scardinare il sistema di rappresentazioni e i conseguenti comportamenti che il protagonista ha messo in campo per continuare a rimanere nel "gregge", sintetizzati dalla formula del silenzio di cosa:

E questa povera piccina fa di tutto perché io perda appresso a lei la ragione, la calma impassibile, la bella saggezza che mi sono più volte proposto di seguire, insomma quel mio tanto vantato *silenzio di cosa*. Vorrei disprezzarla, io, la signorina Luisetta, nel vederla così perduta dietro a quello sciocco; non posso.<sup>205</sup>

Pirandello ci propone una formulazione precisa di come si faccia strada nell'uomo della società contemporanea l'istinto gregario. Ripete di volersi identificare col suo ruolo di operatore, ma la cosa non funziona. Non riesce a rinunciare alla sua libertà e al conseguente dare giudizi e avere un rapporto morale col mondo.

Penso che mi farebbe comodo avere un'altra mente e un altro cuore.

Chi me li cambia?

Data l'intenzione, in cui mi vado sempre più rafforzando, di rimanere uno spettatore impassibile, questa mente, questo cuore, mi servono male. Ho ragione di credere (e già più d'una volta me ne sono compiaciuto) che la realtà ch'io do agli altri corrisponda perfettamente a quella che questi altri danno a sé medesimi,

---

<sup>204</sup> [specificamente a proposito di Pirandello] "Il mondo della città è orribile. Finto e meccanico è un mondo nel mondo": G. P. Biasini, *Malattie letterarie*, Bompiani, Milano 1976, p. 137.

<sup>205</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 645.

perché m'industrio di sentirli in me come essi in sé si sentono, di volerli per me come essi si vogliono: una realtà, dunque, « disinteressata ». Ma vedo intanto che, senza volerlo, mi lascio prendere da questa realtà, la quale, così com'è, mi dovrebbe restar fuori: materia a cui do forma, non per me, ma per sé stessa; da contemplare. Senza dubbio c'è un inganno sotto, un beffardo inganno in tutto questo. Mi vedo preso.<sup>206</sup>

Serafino ammette non solo di voler restare integrato a qualunque costo, ma anche che egli stesso svolge sugli altri una funzione oggettivante atta a conformarli. Vorrebbe essere un tipo come gli altri facendo così circolare il messaggio stabilizzatore dell'annullamento della propria individualità. Quello che egli vive, vuole vivere, è come al solito la sua coscienza, impegnandola continuamente nell'interpretazione di ciò che gli altri vorrebbero essere o di come vedono lui.

Nell'ultima parte vediamo ripresentato il presunto e tentato distacco tra coscienza e materia, e quello tra interiore ed esteriore, cui però Pirandello ha ormai iniziato a rinunciare, perché limitato e inefficace. Non riesce a salvarsi dalla corporeità in questo modo, egli è preso, abbrancato, imprigionato.

### **3.2. Serafino Gubbio: la formazione e l'integrazione**

Serafino Gubbio non è di famiglia ricca. Egli ci racconta dettagliatamente il suo passato, i suoi studi e la sua formazione in particolare. Diplomato all'istituto tecnico, fino ai ventisei anni, data in cui riceve un'eredità, non riesce a continuare gli studi, pur desiderandolo molto. Nell'intervallo che intercorre tra la fine di un corso di studi e, l'inizio dell'altro, lavora come precettore e soprattutto, da autodidatta, studia le lettere, il greco e il latino, stavolta con passione, mentre prima si era applicato più che altro con zelo.

Al momento di ricevere l'eredità, decide però, ancora una volta, per l'influenza della famiglia, di continuare gli studi tecnici:

Prevalsero i consigli dei parenti, e partii per Liegi, dove, con questo baco in corpo della filosofia, feci intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità.

Ne ho cavato, come si vede, un gran profitto. Mi sono allontanato con orrore istintivo dalla realtà, quale gli altri la vedono e la toccano, senza tuttavia, poterne affermare una mia, dentro e attorno a me, poiché i miei sentimenti distratti e fuorvianti non riescono a dare né valore né senso a questa mia vita incerta e senza amore.<sup>207</sup>

Serafino incarna il conflitto alla base di tutta l'opera. La sua stessa vita è stata divisa dalla sua voglia di ricerca della consapevolezza e della bellezza, e la volontà di abbandonarsi alle macchine nella società della tecnica.

La sua coscienza ha visto aprirsi due strade possibili da percorrere. La prima è l'artistico-filosofica, che Serafino dice di aver praticato a Napoli qualche anno prima facendo vita da

---

<sup>206</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p.533.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 533.

scapigliato, e di cui ha nostalgia. La seconda, è il tentativo di reificazione, o masochistica, nel suo caso attraverso le macchine. È interessante notare come in questo brano, venga attribuita alla macchina, come preziosa caratteristica, la capacità di allontanare gli altri, di mettere al riparo da questa, forse nefasta, presenza il soggetto.

I *Quaderni* vedono inoltre aggiungere una spiegazione leggermente diversa per motivare le repulsioni nei confronti degli altri: la presunzione di tutti di essere sempre nel bene. Il tentativo dell'uomo contemporaneo di sentirsi solo nel giusto e non avere nulla a che vedere col male o con l'errore:

Tutti riconosciamo volentieri la nostra infelicità; nessuno, la propria malvagità; e quella vogliamo vedere senz'alcuna ragione o colpa nostra; mentre cento ragioni, cento scuse e giustificazioni ci affanniamo a trovare per ogni piccolo atto malvagio da noi compiuto, che ci sia messo innanzi dagli altri o dalla nostra stessa coscienza.<sup>208</sup>

Il continuo tentare di giustificarsi, lavoro della coscienza, è stato riconosciuto anche da Jung come derivazione della principale causa dei mali dell'uomo contemporaneo. Avevamo notato come Pirandello invece sia tentato a un recupero del male tramite una certa visione manichea delle cose.<sup>209</sup> Serafino dice di tenersi sempre lontano dalle persone che sono convinte di vivere sempre nel bene. Esse prestano il fianco non solo all'illusorietà, a una maschera, ma subiscono l'aggravante di non rendersi conto della malvagità che effettivamente mettono in opera. Sostiene Pirandello che perdono la possibilità di rimediare e di non fare del male, ad esempio con la pietà.

Come si è detto in principio di capitolo questi temi di origine francescana sono spesso proposti nel libro e la pietà, la carità, la benevolenza, vengono considerate come le possibilità morali dell'uomo per mitigare o migliorare la sua esistenza.

L'uomo contemporaneo invece se n'è allontanato, essendosi convinto, come la scienza moderna, di poter con la sola forza della ragione, condurre la sua vita in riferimento ad un bene che sarebbe, solo quello già insito in lui, e che lui assolve totalmente con la sua partecipazione sociale.<sup>210</sup>

In questo senso la riforma protestante ha riflettuto in pieno questo cambiamento dell'epoca contemporanea. Ancora Fromm, che stiamo usando come uno degli autori di riferimento principali in questo capitolo, ha scritto che la riforma nacque per creare un'etica religiosa più consona al tipo di vita proposto agli uomini dal capitalismo, aggiungendo impotenza alla situazione dell'individuo e diminuendo la sua responsabilità sulle azioni e sulle idee condivise.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 535.

<sup>209</sup> La troviamo anche esplicitamente proposta nella novella *L'Eresia Catara*.

<sup>210</sup> Possiamo riproporre in questo caso, come avevamo fatto nel capitolo I, l'esempio dei più importanti sistemi filosofici moderni a sostegno della nostra tesi. In Kant, ad esempio, il male appare, almeno ai nostri occhi, come ignoranza della vera dottrina morale iscritta nell'io penso. Dunque anche in Kant possiamo ipotizzare un tipo di approccio all'esistenza in cui l'individuo è lanciato al continuo inseguimento della perfetta razionalità, come avevamo visto che l'uomo contemporaneo vuole raggiungere la perfezione della macchina ed eguagliarla. Ci riserviamo di ricordare, inoltre, come Heidegger, in anni vicini a quelli di Pirandello, proponeva di rigettare tutta la tradizione filosofica occidentale, in particolare quella pre-platonica, perché poneva il problema del ragionare non su una parte dell'essere ma dell'essere tutto.

<sup>211</sup> E. Fromm, *Fuga dalla libertà*, Mondadori, Milano 1994.

In questo senso la dottrina della predestinazione, per fare un esempio tra gli altri, è molto funzionale alla vita di un mercante (il cui guadagno dipende spesso dall'illecito o il discapito in generale del cliente), o di un industriale, o di un latifondista (i quali si traggono vantaggio dall'appropriazione del lavoro degli altri uomini, avendo però perduto le responsabilità che i signori medievali o rinascimentali si sentivano rispetto ai loro sudditi, come la sicurezza o altre forme di tutela):<sup>212</sup> essi potranno comportarsi come vogliono, la loro salvezza non cambierà. Si tratta di aver rinviato del tutto la questione della felicità all'infinito, avendola legata all'affermazione nel lavoro e al rispetto delle abitudini sociali vigenti. La sacralizzazione del lavoro, nel rifiuto di tutto il sistema che la regge, viene, infatti, rifiutata fermamente da Pirandello, che giunge a fare dei suoi personaggi-eroi, dei mendichi o degli oziosi: l'opposizione è netta, nessuno si salva lavorando al meglio e recitando il suo ruolo: Serafino Gubbio ci prova, ma finisce per divenirne definitivamente menomato, muto, anche se il paradosso di questa conclusione è che egli sceglie di divenire muto, perché ha capito che la strada dell'assimilazione alla macchina è inefficace per i suoi fini. Preferisce vivere definitivamente in un silenzio che lo manterrà da parte, sotto un'apparente integrazione, e con una pensione per emanciparsi dal problema della sussistenza.

La visione che Pirandello propone della natura ha ancora una volta a che fare col recupero di una sensibilità antica, e piuttosto medievale.<sup>213</sup>

Il fatto che Pirandello abbia sempre presente la polarità del bene e quella del male, che è di solito la bestia, non è dovuto solo alla sua misoginia, ma è anche una sua più profonda esigenza, a dir la verità molto forte in tutta la sua letteratura, del ruolo del male. Sente il bisogno di riproporre l'esistenza del male come riferimento dell'esperienza umana. Se la sofferenza dell'uomo contemporaneo sta nell'incapacità di vivere la sua contraddizione, e passa il suo tempo a giustificarsi di ciò che non corrisponde, è perché ha perduto la capacità di convivere col male e acquisendo consapevolezza nella sua interezza, di accettarlo e quando possibile evitarlo.

L'uomo contemporaneo invece ritiene di essere il bene, se lo rappresenta, ed è convinto di essere in lotta contro il male. Pirandello riesce a compiere questo salto, concependo una natura che è per una parte, portatrice della corporeità e quindi della sofferenza e del disagio, per l'altra l'unica vera salvezza possibile per l'uomo, come abbiamo avuto modo di ripetere più volte. Il panteismo pirandelliano, è rigoroso e ben organizzato, talmente forte da aver dominato anche nella scelta della cremazione per le sue esequie.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Un esempio della differenza tra il lavoro in ambiente agricolo, o in forma diversa da quella industriale e delle città, è osservabile (ce ne sono anche molti altri) nella novella *La giara*, in cui il lavoro è visto come una prigione, qualcosa che arresta, che era indubbiamente una delle caratteristiche del lavoro manuale pre-industriale. In simboli nella novella è resa la situazione che si svolge poi nello scontro sociale col signore e nella liberazione della rabbia accumulata tramite la festa collettiva della comunità. Vi ritroviamo in questo ritratto ancora una volta un'influenza Leopardiana.

<sup>213</sup> "Anche Fromm nel libro detto, fa risalire al Rinascimento, l'inizio della comprensione dell'uomo della modificabilità a proprio vantaggio della natura. Poi con l'esigenza e la possibilità dell'ingrandimento di mercati, si giunse al sistematico pensiero della natura come risorsa da sfruttare ai fini produttivi o di altro genere.

<sup>214</sup> "Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici, preghiera non che di parlarne sui giornali, ma di non farne pur cenno. Né annunci né partecipazioni. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti, né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta. Bruciatemi. E il mio corpo appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui." Dal *Testamento* di Luigi Pirandello, in *La Stampa*, 8 dicembre 1963, p. 3.

Eppure, starebbe perfettamente nei termini, e temo anzi con qualche vantaggio per la belva, perché voi avete ucciso per piacere e senza alcun rischio per voi d'essere ucciso; mentre la belva, per fame, cioè per bisogno, e col rischio d'essere uccisa dal vostro amico, che certamente era armato. [...] Il beccaccino, lui, senza timore di far della retorica, potrebbe si porre il paragone e chiedere che almeno gli uomini che vanno per piacere a caccia, non chiamino feroci le bestie. [...] il caso di vedere molti uomini ridotti peggio d'una bestia, è dovuto accadere molto di frequente a Varia Nestoroff.<sup>215</sup>

Nella natura c'è dunque tutto. Le bestie sono senz'altro viste come qualcosa che può danneggiare l'uomo, ma l'uomo può divenire ancor più negativo di una bestia. Quando avviene ciò? Quando essi sono ridotti a peggio di una bestia? Quando sono in dipendenza, quando si rinchiodano in un circolo sado-masochistico, di reificazione soprattutto, che li condanna alla fuga dalla loro libertà. Come vedremo, tutti gli uomini che s'innamorano della Nestoroff, cadono preda di questa forma di dipendenza e ne subiscono i danni peggiori, fino alla morte.

In tal maniera riusciamo a renderci conto di come Pirandello, che spesso è stato interpretato a tinte molto fosche, come portatore di una visione della natura totalmente ostile, non lo è affatto. Egli piuttosto descrive e vede i limiti dell'uomo contemporaneo e il suo modo di giudicare la natura come buona o cattiva non mettendo però in discussione se stesso: questa è invece la strada della consapevolezza che Pirandello sceglie di intraprendere come proposta di salvezza.

Nella novella *La balia*, scritta su base autobiografica, si parla della vicenda di una donna che va in città per allattare il figlio di un signore benestante, lasciando però alla custodia di una semplice vicina il proprio figlio appena nato. In principio il figlio del signore è brutto e malato, quello rimasto in campagna è bello e in salute. Finisce però che al secondo non viene data sufficiente attenzione e cibo, e muore, mentre il secondo si ristabilisce e cresce nell'agiatezza.

La natura qui associata alla maternità è vista come qualcosa d'intero che in conformità a leggi caotiche<sup>216</sup> approvvigiona l'uomo. Tuttavia egli riesce a peggiorarla tramite i suoi comportamenti basati su altre leggi costruite dall'uomo stesso e perfettamente ingiuste, anche più di quelle della natura. L'uomo così fa proliferare, con la sua società, ancor di più del dovuto, il brutto e il malato; e la balia, che è portata dalla povertà, o magari dalla voglia di agiatezza, ad abbandonare il suo bel figlio, decade indubbiamente a peggio di una bestia, che non farebbe mai una cosa di questo tipo.

Ritroviamo in questa novella il tema del doppio, sia per i bambini, sia nel dualismo tra campagna e città.

L'unica possibilità che è riservata all'uomo, è la rappresentazione: solo quella egli può considerare e mutare. L'uomo quindi si affatica a continuare il lavoro sulla rappresentazione, ma l'unica forma di emancipazione è per Pirandello la comprensione che in realtà, la natura è totalmente indipendente dalla rappresentazione, non viene condizionata. Usiamo natura in questo caso per significare anche la volontà schopenhaueriana. Quindi la strada principale che egli ipotizza è quella affine all'arte: l'uomo è consapevole che qualsiasi rappresentazione ha

---

<sup>215</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 536.

<sup>216</sup> Nella biblioteca di Pirandello conservata a Roma, esistono numerosi volumi scienze naturali e in particolare Darwin, a dimostrazione dell'interesse e dell'attenzione che provava nell'approccio a tali tematiche.

solo tale entità non altre.<sup>217</sup> Non ha un accesso alle verità, né sotto forma della scienza, né sotto forma d'intuizione. Le sue rappresentazioni hanno lo scopo di favorire il suo godimento della vita, al limite di fare piccoli progetti per assicurarsi un po'. Tutto ciò non è mai assicurato né veramente prevedibile. Da ciò nascono la diffidenza e l'opposizione alla natura che abbiamo riscontrato più volte.

### 3.3. Le macchine e la materia

C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.

Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie. [...] Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza, intronato da tanto stordimento, che ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare. Con una mano ci teniamo la testa, con l'altra facciamo un gesto da ubriachi.<sup>218</sup>

L'immagine della macchina è divenuta talmente dominante, tramite la scienza moderna e il suo pressoché totale dominio nel considerare la natura, da aver condizionato totalmente la psicologia e i comportamenti delle persone.

Il passaggio citato è tratto dalla prima pagina del libro e ci mette subito in chiaro qual è l'obiettivo primo, da un punto di vista apertamente polemico, di Pirandello.

Ritroviamo il noto tema sul negativo dei comportamenti convenzionali, apertamente dichiarato alienante per gli uomini perché limitativo e generatore di sofferenze. Neanche più il riposo è concesso all'uomo contemporaneo, né l'ozio o uno svago che non sia molto simile al lavoro.<sup>219</sup>

Ma nello sviluppo di questo brano troviamo anche un Pirandello, meno noto, aderente all'immagine di *homme révolté*, che invece ci sentiamo di proporre come molto importante e in particolare in quest'opera:

Mi domando se tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin dei conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta punto e d'accapo.<sup>220</sup>

Non dimentichiamoci che questo testo viene edito agli inizi della prima guerra mondiale e se ne sentono gli echi, come abbiamo ricordato in questo libro.

---

<sup>217</sup> Un'altra annotazione manoscritta sui libri di Pirandello, commenta i *Pensieri* di Leopardi: "Omnis ars naturae imitatio est. Seneca": G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze 1900, vol. I, p. 76.

<sup>218</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 514.

<sup>219</sup> Ad esempio lo sport, i giochi, le feste: tutto ciò non ha grande differenza nel modo di partecipazione rispetto agli altri comportamenti tipici del lavoro meccanizzato.

<sup>220</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 514.

Pressappoco negli stessi anni, anche Freud, trovava come una delle motivazioni della guerra le nevrosi e le psicosi prodotte dal modo di vivere dei contemporanei e il loro sviluppare un inconscio brutale e scarsamente portato alla correzione tramite l'illuminazione della consapevolezza della coscienza. Questo tema sarà poi ampliato negli ultimi saggi del padre della psicanalisi, su tutti *Il disagio della civiltà*.

### *Pirandello e Freud*<sup>221</sup>

Scritto nel 1929, il saggio sopra citato, può essere ritenuto una sintesi e una semplificazione del pensiero freudiano a riguardo dello sviluppo dell'individuo in rapporto con la sua società<sup>222</sup>. La tesi di fondo del saggio è che la civiltà si sviluppa a prezzo di una perdita della felicità dell'individuo in cambio di una presunta sicurezza e rinforzata da un forte sentimento di colpa. Il saggio costituisce anche l'approdo degli studi di Freud seguiti alla tragedia della grande guerra, sulla massificazione della società e sulle relazioni dell'individuo con essa. Vi ritroviamo molte attinenze, con il modo di porsi la questione sulla contemporaneità ideato da Pirandello, naturalmente col diverso linguaggio della letteratura. Su questo tema, il rapporto tra la parte più filosofica del pensiero di Freud e lo scrittore siciliano, non sembrano esistere studi approfonditi, che si sono incentrati più su singoli aspetti dell'opera pirandelliana letta tramite la psicanalisi, specialmente a riguardo del tema della follia e dello svelamento di alcune forti immagini pirandelliane.

Seppure ben conosciamo la dirompente importanza che ha avuto la psicanalisi nella letteratura dell'inizio del secolo Ventesimo, non risulta che Pirandello abbia letto direttamente Freud, né che fosse stato da esso influenzato, piuttosto avevano probabilmente sentito parlare l'uno dell'altro. Ci sentiamo, inoltre, di proporre che essi abbiano percorso, in ambiti e con modalità diverse, due cammini simili dovuti alle comuni fonti del pensiero ottocentesco e in particolare quello tedesco.

Pirandello ha sviluppato un discorso più singolare rispetto, ad esempio a ciò che stava facendo un altro autore contemporaneo come Svevo, il quale invece si era legato in pieno alle influenze che arrivavano dalle nuove teorie psicologiche e psichiatriche.

L'autore siciliano, invece, come abbiamo cercato di mostrare fino a questo punto, sviluppa una sua teoria dell'uomo e della coscienza, in modo piuttosto indipendente dai suoi contemporanei e attingendo a fonti storiche, risalenti fino al medioevo e all'epoca antica greca e latina. È in questo modo che si è sviluppata l'originalità dell'autore e le scelte innovative che caratterizzano la sua opera.

---

<sup>221</sup> Proponiamo l'accostamento tra Pirandello e Freud, coscienti del fatto che molto poco Pirandello conosceva Freud e per lo più lo aveva mal compreso, non avendolo mai letto direttamente. Anche qui pensiamo più a un percorso parallelo proceduto dai due sulla base della filosofia tedesca dell'Ottocento, e dalla conoscenza di un po' di psichiatria francese, ben nota a entrambi. Riportiamo una dichiarazione di Pirandello, fatta il 29-30 dicembre del 1935 all'uscita di *Non si sa come*, che ci denota proprio la sua volontà di distaccarsi dalla pressante volontà di accostarlo alla psicanalisi: "Ho forse invitato il pubblico a discutere, ancora una volta, le idee di Freud? E sono forse io un freudista? Ma no, il mio personaggio si ribella contro il freudismo, vuole anzi acquistare piena coscienza di questo vasto mondo che ci è intorno e farsi una morale meno angusta e più alta della vita quotidiana..." in L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p.571. Proprio da questa intervista troviamo conferma che Pirandello aveva subito lo shock della centralità data da Freud alla sessualità e la condanna morale che il senso comune attribuiva a ciò. In realtà nel processo di sublimazione, che ritroveremo frequente in Moravia, Freud aveva fatto una proposta molto simile a quella che Pirandello qui concepisce come critica al viennese. Proprio per questo è interessante il paragone con questo famoso saggio del Freud maturo.

<sup>222</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà*, Opere, vol. X, pp. 555-630.



Pirandello e Freud condividono, come prima cosa, molto importante, la visione di una coscienza che si costruisce. In *Uno, nessuno e centomila*, si faceva il paragone con una casa, Freud parla invece di una città, anzi di varie città sovrapposte come succede per quelle molto antiche, in cui una si sovrappone all'altra. La similarità è insita nella costruzione, la creazione continua della coscienza, non in questa stratificazione, che è poi la descrizione dell'inconscio freudiano, la quale non è neanche tentata da Pirandello. L'inconscio pirandelliano somiglia di più alla riforma junghiana che verrà proposta alla psicanalisi originaria ed è insita e dovuta probabilmente a quello spiritualismo di origine schopenhaueriana, spesso ricordato, che l'autore aveva creato sugli studi dei classici della spiritualità e della filosofia orientali, le *Upanishad*. Anche Jung fece studi approfonditi su questo genere di testi, spesso citati, e da lì, cercò di liberare la psicanalisi dal quel legame strettamente positivista che Freud gli aveva conferito.

Nel saggio detto sopra del 1929, Freud comincia col mettere in chiaro che l'Io non ha confini definiti fin dal principio: il lattante ad esempio non distingue il mondo esterno da sé. Nella vita intrauterina era totalmente immerso nell'*oceanicità* del suo mondo e non distingueva veramente tra sé e la madre. Dopo la nascita, comincia ad apprendere a definirsi contrapponendosi a un oggetto e considera che esista qualcosa che si trova fuori di lui. Freud nota l'esistenza di un "principio del piacere" con l'obiettivo di evitare le intercessioni che il mondo esterno propone, cercando, tramite un circolo narcisistico, di rimuoverle tutte dall'immaginario dell'io.

In seguito però l'io si trova costretto a sostituire questo "principio del piacere" con un "principio di realtà", che gli serve soprattutto ad avere un impatto più utile al fine di modificare e trarre vantaggio dal mondo.<sup>223</sup> Il cambio tra i due principi, non è però totale, e non è per niente una sostituzione. Si tratta di una sovrapposizione, e per di più incompleta, di un sentimento molto più totale e appagante, come quello che vive il feto o il lattante, che è in comunione col tutto. Si passa a rinunciare a una felicità immediata, per avere una maggiore influenza sulla realtà, di cui si è imparato ad avere così paura da ricercare continuamente una nuova sicurezza.

Nel passaggio dal principio del piacere, a quello di realtà, nelle sue differenti modalità caratteristiche del percorso di vita di ciascuno, si nasconderebbe il segreto dell'origine delle nevrosi e delle psicosi, e dunque, secondo il principio, che tutti gli esseri seguono le stesse leggi, l'origine di una buona parte della personalità di molti.

Questo è già molto importante per un confronto con Pirandello, del quale abbiamo più volte ripetuto l'insistenza sul tema della maternità e sul sogno di essere madre di sé, che sarebbe il ritorno a una condizione precedente, narcisisticamente appagante. Inoltre abbiamo visto come la principale risposta, escatologia, liberazione che Pirandello propone nei suoi libri a rimedio o alleviamento della condizione dell'uomo contemporaneo è questa sorta di dissoluzione nella natura, o comunione col tutto che è quindi la fine del principio di realtà, con la sua condanna dell'alterità e del mondo, verso il recupero del principio del piacere nella sua *oceanicità*.

La fuga nella malattia nevrotica, la follia onnipresente nelle opere pirandelliane, è appunto il tentativo di porre fine al principio di realtà, ma entrambi gli autori concludono che si tratti di un tuffo nella malafede e in una complicanza ulteriore della situazione dell'uomo.

Essi si ritrovano invece ad anelare non l'ormai perduta comunione col tutto, di cui l'uomo conserva sempre la nostalgia e che ritrova nella morte, ma il ritorno a condizioni di vita più

---

<sup>223</sup> Usiamo "mondo" ancora nel senso di Schopenhauer, ossia, gli oggetti, gli altri e se stessi.

primitive. Uno dei problemi dell'individuo contemporaneo è il continuo rinvio della felicità, ma anche l'impossibilità nella società attuale di convivere con gli altri sotto un profilo etico:

Si scoprì che l'uomo diventa nevrotico perché è incapace di sopportare il peso della frustrazione che la società gli impone affinché egli possa mettersi al servizio dei suoi ideali civili, e se ne dedusse che, se queste pretese venissero abolite o ridotte di molto, tornerebbero le possibilità di essere felici.<sup>224</sup>

La società e la scienza non hanno aumentato la felicità degli uomini, e gli istinti civili che si sono sviluppati, non hanno avuto un'applicazione che abbia portato a un miglioramento di questa felicità. Anche la religione, che molto ha teorizzato e indottrinato rispetto alla creazione e la conservazione di questi istinti, non sembra aver funzionato, creando aspettative continue di rinuncia al raggiungimento della felicità immediata. Né a ciò può servire l'utilitarismo della società in cui tutti gli uomini sono ridotti a oggetto di un disegno più o meno definito, ma totalmente illusorio e inefficace.

La civiltà esige una rinuncia a impulsi che sono inestirpabili dall'uomo, come quelli dell'aggressività. La coscienza nasce proprio dalla rinuncia a questi impulsi, e si sviluppa per sublimazione. Qui ritroviamo tutto il discorso che abbiamo riportato sopra sul "grande me" e il "piccolo me" pirandelliani, in cui il peso della civiltà è spiegato nella continua rinuncia e tendenza al pensiero rappresentato dal "grande me", che controlla l'impulsività del piccolo me, riconoscendo più nobiltà alle attività del "grande me" con i suoi istinti civili.

Così Freud come Pirandello contrappone alla civiltà la libertà individuale. L'individuo ne accetta la continua limitazione nella società per ottenere in cambio un certo grado di giustizia: tale contratto però, è in continua ridefinizione e cambiamento, fino a giungere alla protesta che, ad esempio molti personaggi pirandelliani rappresentano, di una liberazione da tale contratto e una restituzione della libertà. Sappiamo bene però, per averne già parlato, che tale libertà sconfinata è illusoria e angosciata da portare, come il preservare nel "non-impegno". Essi giungono dunque a porre la lotta dilaniante dell'uomo contemporaneo negli stessi termini:

Ma questa lotta tra individuo e società non è un prodotto del contrasto presumibilmente insanabile fra pulsioni le primarie, Eros e Morte; equivale piuttosto a una discrepanza nell'amministrazione interna della libido, paragonabile alla disputa per la ripartizione della libido tra l'io e gli oggetti, e ammette un accomodamento finale nell'individuo, come pure sperabile nella civiltà avvenire; con tutto ciò attualmente tale lotta esercita ancora un peso notevolissimo sulla vita del singolo.<sup>225</sup>

Il problema è costituito dall'eccessivo accrescimento del super-io che non permette all'individuo di trovare una giusta misura tra limiti della propria libertà e concessioni di giustizia in cambio. Questo super-io è fondamentalmente l'etica della società contemporanea, costituitasi tramite l'educazione e le risposdenze rispetto agli altri. E non si può negare che

---

<sup>224</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà*, Opere, vol. X, p. 575.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 626.

anche Pirandello consideri questo come il principale nemico dell'individuo.<sup>226</sup> Sotto questa luce comprendiamo meglio anche tutto l'accanimento pirandelliano contro il conformismo, gli usi, le abitudini, la morale "comune", poiché sono proprio queste cose che vanno a comporre il Super-io dell'individuo e a tormentarlo indicibilmente, fino a schiacciarlo completamente, alimentandosi in un complesso di colpa dovuto all'accrescersi dell'aggressività crescente per la rinuncia. Su ciò, l'esempio più noto e ben scritto che conosciamo, lo possiamo prendere da un autore che abbiamo già più volte citato per le affinità con Pirandello, Kafka, in molte sue opere, ma anche fuori delle simboliche dei racconti e romanzi, nella *Lettera al padre*, di cui avremo occasione di riparlare.

Per il parallelismo che abbiamo condotto, è sorprendente come entrambi prendano come esempio di una vita più sopportabile S. Francesco d'Assisi,<sup>227</sup> visto da Freud come equilibrio tra il soddisfacimento interiore e la possibilità e capacità dei sentimenti verso gli altri, ossia tra la libertà e la giustizia: quella ripartizione della libido tra l'io e gli oggetti che Freud sostiene potrà trionfare solo quando ci sarà un trionfo dell'etica, la quale invece si trova sempre a soccombere nel mondo attuale. L'etica freudiana è quindi definibile come quella modalità di dover essere, nella quale cessa la frustrazione per le rinunce che si fanno, per il raggiungimento di un equilibrio nell'individuo, che dipende molto dal modo in cui la civiltà lo ripaga di quello che egli gli delega.

### *La macchina, la bestia e l'anima*

Il passaggio dell'abbandono del principio del piacere, in modo eccessivo, verso il principio di realtà, di cui abbiamo appena parlato, lo ritroviamo espresso in modo evidente in questo periodo dei *Quaderni*:

L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse.

Viva la macchina che meccanizza la vita!

[...] Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina.

L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta ch'io giro.<sup>228</sup>

La contrapposizione tra uomo e macchina diviene in questo libro molto di frequente un ritorno al vocabolo "anima", che nonostante le influenze spiritualiste raramente era stato utilizzato nelle opere precedenti da Pirandello, probabilmente per evitare l'influenza cristiano-tomistica del termine, che qui viene invece trascurata, anzi in parte recuperata, come abbiamo visto nell'analisi delle fonti di questo libro.

<sup>226</sup> È probabilmente possibile anche attribuire a questo Super-Io deviante e deformante l'orrore per gli specchi presente nelle opere teatrali dell'ultimo periodo, ad esempio *Trovarsi*.

<sup>227</sup> Il passaggio è troppo lungo per essere trascritto per intero. In sostanza Freud pensa che S. Francesco abbia sublimato i suoi istinti sessuali, riuscendo però a mantenerli e a farne un uso gratificante sia nei rapporti con gli altri sia in quelli con se stesso. Egli avrebbe, in un suo modo particolare, trovato la strada affinché le rinunce pulsionali non siano più fonte di complesso di colpa, poiché trova appagamento nella sua esistenza quotidiana, anche grazie alla consapevolezza raggiunta e dunque all'accettazione della sofferenza come inestirpabile in certi suoi gradi, dall'esistenza umana.

<sup>228</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 516.

La descrizione dell'influenza della macchina sull'uomo comporta un inasprimento del dualismo tra corpo e coscienza che abbiamo sin qui descritto. Tale inasprimento, che si manterrà per tutta l'opera pirandelliana successiva, prevede la definitiva rinuncia al panteismo e alla possibilità di salvezza nella natura: la coscienza e la sua creatività restano la sola possibilità per l'uomo di trarre piacere dalla vita. Non a caso il finale del libro è una mutilazione del protagonista, mentre per gli altri due romanzi, ciò non avveniva, l'ascesi recuperava i protagonisti sottraendoli al passato e in un certo senso al giudizio del mondo. Questo passaggio si vede nel paragone esplicito che Pirandello fa tra l'uomo e la bestia, che in S. Francesco era il momento dell'amore universale, in Pirandello diviene il contrario:

La quale, a mio credere, dimostra nel modo più chiaro, che tutto quello che avviene, forse avviene perché la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie. Perché le bestie hanno in sé da natura solo quel tanto che loro basta ed è necessario per vivere nelle condizioni, a cui furono, ciascuna secondo la propria specie, ordinate; laddove gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del proprio destino. Superfluo inesplicabile, chi per darsi uno sfogo crea nella natura un mondo fittizio, che ha senso e valore soltanto per essi, ma di cui pur essi medesimi non sanno e non possono mai contentarsi [...] allontanandoli da quelle semplici condizioni poste da natura alla vita sulla terra, alle quali soltanto i bruti sanno restar fedeli e obbedienti.

L'amico Simone Pau è convinto in buona fede di valere molto più d'un bruto, perché il bruto non sa e si contenta di ripeter sempre le stesse operazioni.<sup>229</sup>

Il distacco dalla natura diviene dunque definitivo. Essa è accusata di essersi alleata alla società industriale, la macchina diviene natura anch'essa, e favorisce gli individui bruti, vicini alla natura, che usano poco la loro coscienza, il meno possibile, e in questo la "madre" li accoglie e li cura. La coscienza, con la sua volontà di virtù, bellezza e di giustizia è confinata in un mondo negativo d'isolamento e di pura illusorietà. E tale sofferenza non ha alcun valore per gioie future. La coscienza cerca di imporsi sul caos scabrosamente immorale della natura, intesa anche come la società industriale.<sup>230</sup>

Ritroviamo di nuovo uno dei dualismi alla base dell'opera pirandelliana, che spesso è molto evidente nelle numerose novelle: si tratta del conflitto tra maternità e paternità, in cui la prima è la natura e la seconda piuttosto la morale. Le immagini fantasiose legate alla maternità, furono forse create come per la speranza di evitare con la maternità anche la condanna della disperata immersione nella natura. E' sotto questa luce, puramente catara, che si esplica anche la ritrosia di Pirandello per la rappresentazione dell'atto sessuale, dovuta non solamente al costume letterario del tempo. Lo scambio o la sostituzione dei personaggi è la tecnica di rimozione che è spesso utilizzata.

Pirandello, e come avevamo visto a suo tempo Dostoevskij, non vede alcun privilegio nello schierarsi da parte della coscienza, al contrario vede in ciò un male necessario ad alcuni

---

<sup>229</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 518.

<sup>230</sup> Qui ritroviamo gli echi del Pirandello fascista della prima ora. In principio Mussolini aveva, infatti, prediletto il legame con le classi agiate agrarie che con l'industria che aveva prodotto il "biennio rosso" e una classe operaia che, oltre che portatrice di scioperi e disordini; portava anche un modello di uomo e di lavoro che evidentemente Pirandello sembra non augurarsi né condividere.

individui, che si costringono a vivere in questo superfluo, che è la coscienza. Infatti, vive l'allontanamento da essa come una tortura:

Riabbandonarmi a quello sciagurato superfluo che pure è in me e di cui per quasi tutto il giorno la mia professione mi condanna ad esser privo.<sup>231</sup>

La sua professione lo condanna, ma d'altro canto la coscienza stessa è una condanna al superfluo, tuttavia irrinunciabile. La singolare protagonista del romanzo, la Nestoroff, è un'attrice che tenta l'opposizione allo schema classico di assimilazione tra donna e natura, e quindi tra donna e maternità. È un personaggio animato dalla rabbia e dalla rivendicazione, in particolare essa attrae gli uomini col suo fascino e il suo corpo, poi quando si rende conto di non essere amata, nel modo pirandelliano di pensare l'amore, intesa tra coscienze, ma soltanto apprezzata per le caratteristiche del suo corpo, fa di tutto per distruggere i suoi amanti. Con tale comportamento Pirandello ha voluto evidenziare la trasformazione anche dei sentimenti, dell'amore individuale in particolare: non si è attratti da un altro in quanto libertà, coscienza o in quanto rappresentanza di una volontà; ma in quanto cosa o corpo. Il che rende impossibile qualsiasi sentimento che abbia una pretesa di corrispondenza: l'amore è divenuto simile al rapporto uomo macchina, che tutto sembra pervadere e condizionare:

Nemici per lei diventano tutti gli uomini, a cui ella s'accosta, perché la aiutino ad arrestare ciò che di lei le sfugge: lei stessa, sì, ma quale vive e soffre, per così dire, di là da se stessa.<sup>232</sup>

Come quando Moscarda si trovava turbato e "in rivolta", all'incontro con lo specchio, per opposizione alla "coseità" che appariva di sé allo sguardo degli altri; così la Nestoroff reagisce allo stesso modo di fronte agli uomini e per la stessa ragione. Nel romanzo è lei a svolgere la funzione di affermazione continua della libertà della coscienza, che si afferma con rabbia, mal vista e incompresa da tutti, fino a essere addirittura uccisa alla fine del romanzo, per via della continua fuggevolezza. Essa rappresenta anche la fine della presunta fissità dell'amore, trasposta nel matrimonio e nella famiglia borghese. Assume un valore di nuova destabilizzazione della rappresentazione dell'uomo rispetto alla sua realtà. Niente può più essere considerato fisso, dopo Copernico, neanche le forme sentimentali conosciute e organizzate. Tuttavia l'uomo moderno ha cambiato la sottomissione al sistema tolemaico con quella al mondo delle macchine e della scienza.<sup>233</sup>

Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine.[ Nella camera oscura]  
Quanto di vita le macchine han mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario [...] <sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 537.

<sup>232</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 539.

<sup>233</sup> L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari 1992. In quest'opera si propone una lettura dei *Quaderni* tramite serie di equivalenze tra macchina, tigre e donna (p.78). I rapporti tra uomo e donna sono definiti vampirizzazione, termine interessante per rappresentare il forte sado-masochismo presente tra dei personaggi di questo romanzo.

<sup>234</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 584.

La coscienza è contrapposta alla macchina, divenuta sintesi della polarità costituita dalla corporeità. Nella camera oscura la macchina continua un suo lavoro autonomo, arrivando a costituire la sua finzione della realtà indipendente dall'operatore che ha girato la macchina. In ciò Pirandello coglie l'occasione per condannare il cinema come arte, in quanto, per la sua visione di arte come soggettività, la macchina è l'annullatrice della soggettività e della coscienza, il cinema è adatto solo a delle masse che non sono interessate a comprendere l'intuizione soggettiva che porta alla creazione dell'opera d'arte.

Il pubblico, come le macchine prende tutto, scrive Pirandello, osservando ancora una volta come il comportamento conformistico delle masse sia legato allo sviluppo della società industriale. Alla macchina attribuisce un ruolo di sottrazione che fa del cinema quell'arte che nel Ventesimo secolo ha avuto un diffuso uso anche come strumento di propaganda e di condizionamento della coscienza.

In questo Pirandello non può che essere in opposizione al cinema, per via di quest'apparente "desoggettivizzazione" dell'opera d'arte che compie. Non più attori in carne e ossa, come nel teatro, ma uno schermo da guardare, il quale non può a sua volta guardare il pubblico: può tranquillamente considerarsi nascosto, al sicuro dallo sguardo altrui, dunque non messo in critica. Da questo nascerà il futuro teatro pirandelliano, in opposizione al cinema. Egli cercherà di coinvolgere il pubblico, di sorprenderlo, di esporgli tutti gli aspetti della creazione e della messa in atto dell'opera.

Non vorrebbe schierarsi, ma lo fa e diviene un difensore della soggettività e della libertà individuale.

Si potrebbe aggiungere che Pirandello attribuisca al cinema anche un altro limite dal punto di vista artistico, ossia quello economico. L'arte come mezzo di affermazione economica non era stata da subito presente nell'immaginario pirandelliano. Egli stesso non aveva pensato di guadagnare con la letteratura, fin quando si era trovato a ricevere ricompense per il suo lavoro quasi per caso, che poi aveva trovato convenienti in seguito a difficoltà economiche. Che il cinema prevedesse grossi investimenti, i quali potevano essere ricompensati solo dalla diffusione nel grande mercato internazionale, lo sconvolgeva e lo trovava contrario, come di fronte ad un'inaccettabile limite posto alla libertà dell'arte.<sup>235</sup>

Se le pellicole andassero direttamente al giudizio del pubblico, forse tante cose passerebbero; ma no: per l'importazione delle pellicole in Inghilterra ci sono gli agenti, c'è lo scoglio, c'è la piaga degli agenti. Decidono loro, gli agenti, inappellabilmente: questo va, questo non va. E per ogni film che non vada sono centinaia di migliaia di lire perdute o che vengono meno.<sup>236</sup>

### *Materia e memoria*

Si è già rilevato quanto il tema del passato sia presente nelle opere pirandelliane. Nelle altre due opere che abbiamo fin qui più specificamente analizzato, si arriva a un certo momento al racconto del passato dei protagonisti. Questo avviene anche nei *Quaderni*, allargandosi però ad altri personaggi oltre il protagonista, prefigurando quanto avverrà nel successivo teatro, in cui tutti i personaggi si muovono a proposito di una vicenda che è già accaduta.

---

<sup>235</sup> Anche le ingenti perdite che subì nell'organizzazione di una sua compagnia dimostrano questa sua scarsa attitudine a considerare i rapporti tra l'arte e la logica degli investimenti, le perdite, e i ricavi.

<sup>236</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 559.

In questo senso ci sentiamo di ipotizzare un'influenza, o almeno una convergenza delle teorie bergsoniane a proposito della memoria.<sup>237</sup> Il filosofo francese riteneva il passato, più precisamente il ricordo, come il centro delle attività del mondo. Nel libro *Materia e memoria*<sup>238</sup> adotta una prospettiva dualistica tra idealismo e materialismo che ricorda molto la visione manichea di Pirandello.

Bergson scrive che il ricordo è il momento in cui il corpo si avvicina allo spirito, spiegando i procedimenti percettivi che secondo lui favoriscono questo processo. Egli sostiene che nella percezione avvenga una modificazione del nostro corpo, il quale è custode delle abitudini, quindi del passato. Tale percezione attraversa vari piani di coscienza fino ad arrivare a uno stato presente detto agente. La memoria si definisce come una progressione del passato verso il presente e non una regressione.

Bergson precisa la memoria ci conduce nel campo dello spirito il cui ultimo piano è il corpo. Questa visione spiritualista ci sembra collimare perfettamente con quella usata da Pirandello per superare il dualismo tra coscienza e corpo, effettivamente rintracciabile nei *Quaderni*.

La Nestoroff ha causato, quasi direttamente, il suicidio del suo amante Giorgio Mirelli. Così Serafino viene a sapere della morte del suo ex allievo, di cui molti anni prima era stato precettore. Pirandello inizia il *Quaderno secondo* presentandoci i ricordi a proposito della casa di campagna in cui aveva appunto conosciuto e lavorato per la famiglia Mirelli. Già in tale passaggio si nota come nel ricordo sia vicino l'incontro tra materia e spirito:

Dolce casa di campagna, *Casa dei nonni* [c.d.t.], è piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile, animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano, perché in essi toccavano e sentivano la realtà cara, tranquilla, sicura della loro esistenza.<sup>239</sup>

In forma poetica l'autore siciliano ci parla di questi antichi ricordi familiari che perdono tramite la memoria il loro status di cose per divenire parti intime dei componenti della famiglia. Non siamo lontani da Bergson.

Il passato e la memoria assumono un valore d'intimo, di salvezza dal mondo presente che inevitabilmente Pirandello apprezza, almeno in un primo momento, come fuga dalle problematiche esistenziali dell'uomo contemporaneo. L'atmosfera nostalgica è accresciuta dal fatto che la casa dei Mirelli si trova in campagna: il dualismo di città e campagna lo abbiamo già incontrato e assegna alla seconda quelle caratteristiche di lentezza, sicurezza e bontà, che la città ha disperso e rovesciato.

La famiglia Mirelli è inserita nel testo con lo scopo di acuire una sensazione di antico benessere: essa è composta dai due nonni e i due nipoti rimasti orfani. Il nonno, non a caso, si chiama Carlo, proprio come il personaggio di Carlo Ferro, paladino dei tempi perduti che giustizierà la Nestoroff nel finale del libro.

Il tema dell'assenza dei genitori naturali, anch'esso ricorrente nella narrativa pirandelliana, atto, probabilmente, a livello psicologico, a cercare di smontare il super-io, che spesso si forma in modo abnorme nella famiglia tradizionale. I nonni, scrive Pirandello, riescono a

---

<sup>237</sup> L'influenza del filosofo francese è ampiamente ricordata e condivisa dalla critica pirandelliana, soprattutto da quella contemporanea all'autore.

<sup>238</sup> H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 2012.

<sup>239</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 528.

compiere un miracolo educativo, perché trovano un senso e un valore importante nell'allevare i due nipotini, e sono ormai liberi da una distrazione egoistica rispetto alla loro vita individuale. Sappiamo bene come Pirandello, a causa del suo rapporto col padre, ex garibaldino e industriale, aveva maturato un certo complesso d'inferiorità nei confronti del suo super-io e del principio di realtà che esso gli imponeva. Per lunghi anni visse nel senso di colpa e d'inadeguatezza, nell'essere un artista e un uomo di studi, invece che un borghese riuscito. Per di più quando si trovò a essere padre di tre figli, la moglie non lo aiutò nel crescerli, ma anzi aumentò le sue ansie a riguardo della genitorialità. Negli anni del libro di cui stiamo parlando, era avvenuto addirittura il tentativo di suicidio della figlia Lietta causato dal trattamento della madre e dalle sue accuse paranoiche.

Tutto questo complesso esperienziale fa sì che Pirandello acuisca la sua critica alla famiglia contemporanea poiché i genitori giovani sono troppo concentrati su se stessi e sulla realizzazione dei loro progetti, di cui i figli finiscono per divenire una proiezione, tanto da portare lo scrittore ad auspicare diverse forme di famiglia.<sup>240</sup> Questa è la famiglia perfetta dei Mirelli. Il ricordo dei bambini simbolizza un passato visto come portatore di purezza e di innocenza seppur tendente a degenerare nell'apertura al mondo e l'accesso alla società contemporanea. Il passare del tempo è visto come la rovina, la corruzione e il prestare il fianco all'inevitabile morte:

Se la morte si lasciasse afferrare, io l'avrei afferrata per un braccio e condotta davanti a quello specchio, ove con tanta limpida precisione si riflettevano nell'immobilità i due cestelli di frutta e il dietro dell'orologio di bronzo, e le avrei detto:

- Vedi? Vattene ora! Qua deve restar tutto così com'è!<sup>241</sup>

La letteratura pirandelliana è tutta in questa lotta contro la morte e il mondo degli altri, il mondo troppo grande e fondamentalmente malvagio. La memoria è così quella dimensione, o con Bergson, quella funzione della coscienza che ci permette di vivere soltanto tramite il nostro spirito. In questa individualizzazione Pirandello vede una modalità per filtrare le cose e così ricondurle ad un processo di purificazione.

La percezione è definita da Bergson come selezione operata infine dalla libertà propria di ogni essere umano. Tutto quanto si è detto sulla coscienza ipertrofica dell'uomo contemporaneo può anche essere letta in questo senso: nel trauma originato dall'esposizione al mondo dell'adolescente e poi, dell'adulto, il mondo è identificato come pericoloso e dannoso. Si vorrebbe perciò tornare all'età in cui tali minacce non esistevano, e la coscienza si è adattata a permeare continuamente tutti gli stimoli che arrivino da fuori tentando di ricondurli a quel mondo dell'infanzia, ormai idealizzato e illusoriamente puro.

Poi c'è l'altro lato del consueto paradosso. Il passato è quella forza che crea il presente, una forza progressiva: ciò che è stato e che poteva essere risulta ciò che è o che potrebbe essere. La tentazione è di pensare che se fosse possibile cambiare il passato o ritornare al passato l'oggi sarebbe più accettabile. I personaggi pirandelliani abitano costantemente il passato appare quale unica dimensione reale della coscienza, il presente non esiste: quando noi lo

---

<sup>240</sup> La famiglia senza genitori naturali ha anche il vantaggio di divenire fonte di bene perché esclude il rapporto sessuale, mai ben visto da Pirandello, altrimenti causa inevitabile della nascita.

<sup>241</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 530.



percepriamo è già passato e lo comprendiamo attraverso la nostra memoria. Anche il futuro sembra impossibile da vivere per questa concezione della temporalità.<sup>242</sup>

La materia è strettamente collegata con la coscienza e la sua memoria. Nei *Quaderni* abbiamo visto che le macchine sembrano essere divenute la materia che è ormai capace di prevalere sulle funzioni della coscienza. Ossia, mentre la materia inerte o quasi, al momento del contatto col proprio corpo comincia un percorso attraverso la coscienza che la percepisce selezionando in base alla propria libertà, la macchina condiziona con la sua forza ripetitrice, i meccanismi e il coinvolgimento del corpo umano nel proprio ciclo operativo, tanto da arrivare a determinare questa scelta che non sembra quasi più essere libera.

Così Pirandello ripete ossessivamente che le macchine chiedono in pasto l'anima dell'uomo per alimentarsi.

### 3.4. Uomo e società

Rispetto agli altri romanzi, i *Quaderni* sono particolarmente ricchi di personaggi. Ciò è dovuto all'ambientazione cittadina, Roma, una dimensione nuova, fatta di folle come di anonimie. Pirandello aveva vissuto l'esperienza del passaggio dalla vita di campagna a quella della grande città moderna nel corso della sua vita, si è ripetuto. Questo resta un costante riferimento per Pirandello, sia poetico che concettuale. La campagna è considerata il luogo della pace e della purezza, anche nella miseria, e soprattutto della lentezza, della calma. La città invece quello del caos, dei rapporti interpersonali difficili o inesistenti, velocissimi e numerosi ma insoddisfacenti.

Ma inevitabilmente, veda, noi ci costruiamo, vivendo in società ... Già, la società per se stessa non è più il mondo naturale. È il mondo costruito, anche materialmente! La natura non ha altra casa che la tana o la grotta. [ ... ]<sup>243</sup>

Nello sviluppo del brano si spiega l'insofferenza verso questa costruzione della coscienza, che allontana l'uomo dall'autenticità: tale modo metaforico di esporre la coscienza contemporanea lo conosciamo già poiché è esposto in modo quasi equivalente in *Uno, nessuno e centomila*.

Il personaggio che espone a Serafino questa teoria della coscienza e la sua sofferenza per l'inautenticità è l'attore Carlo Ferro,<sup>244</sup> il quale ucciderà la Nestoroff nel finale del film, facendosi sbranare da una tigre per aver utilizzato l'unico colpo di pistola per l'attrice invece che per l'animale.

Dobbiamo dunque svolgere alcune antinomie che ci si sono poste, ossia decostruire i paradossi proposti da Pirandello, che sono il suo modo di affermare i punti più importanti e soprattutto le conclusioni delle sue trame.

La natura è per un verso fonte del male, includendo anche le produzioni umane e le macchine, dall'altro una possibilità di ritorno all'autentico, o almeno di ripartire da capo ed evitare la

---

<sup>242</sup> Nella parte terza di questo studio vedremo come Sartre identifica nel futuro l'unica dimensione temporale possibile per la coscienza.

<sup>243</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 581.

<sup>244</sup> "Ma perché dev'essere così? Mascherati! Mascherati! Mascherati! Me lo dica lei! Perché, appena insieme, l'uno di fronte all'altro, diveniamo tutti tanti pagliacci?": L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 580.

costruzione artefatta della coscienza: come a dire, questo non è il migliore dei mondi possibili.

Guardiamo ora al paradosso della conclusione. Carlo Ferro è un eroe medievale. Dal medioevo parte la rivendicazione pirandelliana contro la contemporaneità, e ne abbiamo già parlato in principio di capitolo. Carlo è un paladino, o anche più di un paladino: è possibile ipotizzare che con una metonimia Pirandello abbia sostituito Magno con Ferro, poiché è noto che Carlo Magno possedeva una preziosa corona fatta di puro ferro, un pezzo unico per l'epoca.<sup>245</sup>

Senza andare oltre con l'approfondimento della psicologia del personaggio possiamo però sostenere che il motivo per cui egli spara all'attrice protagonista è il voler impedire il riprodursi della tragedia della contemporaneità, specialmente nell'incomprensione affettiva e nell'amore. Se nei poemi cavallereschi l'amore per una donna, Angelica o Dulcinea che sia, muove i paladini verso gesta eroiche, qui al contrario essa porta gli uomini alla disperazione, perché è divenuta sfuggente e presa a consumare l'uomo con le sue rivendicazioni e continue insoddisfazioni dovute all'impossibilità di un amore che sia un pieno, una cosa o almeno un senso di completamento.

Essendo la coscienza di ciascuno indipendente e libera, anche i sentimenti, che sono nel campo della rappresentazione, soffrono di quella conflittualità e differenza profonda di visione che caratterizza tutti gli altri rapporti. Neanche più il matrimonio borghese, come contratto coercitivo, riesce a reggere questo inganno.<sup>246</sup> Carlo preferisce uccidere la donna per vendetta, anche se questo significherà comunque la sua morte, poiché non ci sarà più la possibilità di vivere la vita eroica degli uomini del passato: perduto è da considerarsi anche il riferimento dell'amore.

Gli unici personaggi che si salvano dal quadro finale sono due: Serafino, l'uomo nuovo, che però non parla più, è muto<sup>247</sup> e felice di sembrare, privo del linguaggio, una quasi una cosa, e la tigre, la bestia feroce, alleata in tutto della natura, che tutto aggredisce e distrugge.<sup>248</sup>

Una teoria dell'affettività è così chiaramente proposta. Nell'isolamento degli uomini i quali si trovano riconosciuti tra loro solo nelle alienanti e conformizzanti presenze all'interno della massa o folla, la spiegazione che si dà è che l'amore si risolve in una figurazione fantastica.

In tal modo vive la sua passione Giorgio Mirelli, passato allievo di Serafino, con la sventura di innamorarsi della contraddittoria attrice Nestoroff. Abbiamo poc'anzi presentato la duplicità della psicologia dell'attrice, per un lato rivendicatrice della propria contingenza, per l'altro continuamente alla ricerca di doni e apprezzamenti maschili dovuti alla sua bellezza, cioè a essere amata come cosa, corpo inerte. Mirelli cade in questa trappola che lo porta prima alla disperazione e poi al suicidio: volendo esaudire i desideri di questa donna, che però sono, proprio per le ragioni che abbiamo detto, inarrivabili e impossibili. Così, scrive Pirandello:

Un angelo per una donna è sempre più irritante d'una bestia. [...] Per spiegarci il suo suicidio, senz'alcun dubbio dipeso in gran parte dalla Nestoroff, dobbiamo supporre ch'ella, non curata, non ajutata e irritatissima, per potersi vendicare,

---

<sup>245</sup> Pirandello conosceva bene l'opera dell'Ariosto e anzi la cita spesso nella sua produzione saggistica.

<sup>246</sup> Molte sono le opere che riguardano questo tema, quasi dominante nel periodo di fine secolo: *L'esclusa* e *Suo Marito* sono esempi.

<sup>247</sup> Serafino diviene muto come il cinema, ancora privo di sonoro quando il romanzo veniva scritto, per affermare il parallelo uomo- macchina, ossia l'uomo diviene come la macchina.

<sup>248</sup> *La Tigre* è il secondo dei quattro titoli che Pirandello ha cambiato all'opera crediamo nel tentativo di rendere centrale la similitudine tra l'animale selvaggio e pericoloso e le macchine.

dovette con le arti più fini e più accorte far sì che il suo corpo a mano a mano davanti a lui cominciasse a vivere, non per la delizia degli occhi soltanto; e che, quando lo vide come tant'altri vinto e schiavo, gli vietò, per meglio assaporare la vendetta, che da lei prendesse altra gioja, che non fosse quella di cui finora s'era contentato, come unica ambita, perché unica degna di lui.<sup>249</sup>

La distinzione tra corporeità e coscienza sussiste come base in tutta l'opera pirandelliana. La bestia è interpretata come funzionalmente più adatta al rapporto con la donna, dal punto di vista naturale, la coscienza è invece un ostacolo superfluo. Così Mirelli è condannato a vivere la sua affettività solo nelle gioie dell'immaginazione, chiuso disperatamente in essa, e impossibilitato a trovare una soddisfazione nella sensualità, sia perché andrebbe a contrapporsi alla sua coscienza sia perché negherebbe quella della Nestoroff, la quale, infatti, gli si sottrae.

Il suo suicidio è il risultato dell'impossibilità di amare l'altro. Un secondo personaggio del libro, Cavalea, è soprannominato il suicida. Con evidenti rimandi autobiografici, Pirandello parla di una persona costretta a piegarsi alla volontà della moglie pazza e follemente gelosa, vivendo secondo le sue imposizioni di chiusura.<sup>250</sup> Egli deve dunque lasciare l'insegnamento e il giornalismo, come altri lavori di rapporto col pubblico, e si trova a cercare di fare l'autore di film, senza avere gran successo perché la sua tristezza e malinconia lo portano a scrivere opere disperate e pessimistiche in contrasto con le richieste del mercato e delle case di produzione.

Cavalea rappresenta l'approccio masochistico al rapporto con gli altri, in cui si rinuncia all'investimento della propria libertà nel mondo per delegare agli altri le proprie scelte e finanche la cura di sé e dei propri cari o prossimi. Questo tema sarà comune anche alla piccola biografia della Nestoroff che anticipa di alcuni anni l'opera teatrale *Come tu mi vuoi*, in cui il personaggio verrà sviluppato e approfondito ulteriormente.

Negli stessi anni anche Heidegger si focalizzò nel passaggio all'interno della società contemporanea dalla cura alla pro-cura, in cui si assiste a una continua delega delle proprie attività, ma spesso anche pensieri o sentimenti, dal soggetto verso altri soggetti alla cui volontà il primo finisce per doversi adeguare o adattare, e questo decentramento lo ritroviamo tanto nella complessità dell'organizzazione sociale, quanto nei rapporti più minuti.

Cavalea proprio perché è schiacciato in una situazione oppressiva e soffocante, per il meccanismo che abbiamo più volte descritto di rivendicazione della propria libertà individuale si trova a coltivare propositi di evasione, e ogni tanto fuggire di casa, allo stesso modo di Mattia Pascal: *evadere dall'ergastolo*, scrive Pirandello.<sup>251</sup>

Tuttavia le rivolte finiscono sempre col suo ritorno a casa, si stanca delle chiacchiere al caffè con gli amici e con gli intellettuali che conosce grazie alle sue precedenti professioni. Tali rapporti sono sempre insoddisfacenti, costituendosi in conversazioni che pur dando una

---

<sup>249</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 542.

<sup>250</sup> È noto come la moglie di Pirandello avesse cominciato a soffrire di turbe psicologiche in seguito al disastro finanziario che li aveva colti. La cosa andò sempre più aggravandosi fino a portare alla sua reclusione in una casa di cura negli anni della guerra. Nella sua paranoia ella aggrediva continuamente il marito con la sua ingiustificata gelosia, e avrebbe anche voluto che Pirandello lasciasse l'insegnamento perché non voleva che stesse in contatto con le allieve.

<sup>251</sup> Sempre al riguardo del parallelismo biografico, dall'epistolario sappiamo che Pirandello, nel 1911, era arrivato ad affittarsi una camera ammobiliata perché non riusciva più a convivere con la moglie. *Lettere della formazione*, Roma 1984, p. 379.

piccola ebbra esaltazione ai partecipanti finiscono poi per lasciarli in un desolante vuoto e non raramente, Cavalea si ritrova a essere anche deriso per la vita che conduce.

In principio del romanzo si trova una figura di rimando ancora una volta evangelico e dantesco, si tratta di Simone Pau, il quale trova Serafino vagabondo nella Roma alienante della società industriale, e lo conduce negli spazi riservati ai poveri, agli ultimi, e rimane per tutto il romanzo la sua guida morale, cui però Serafino mostrerà di non poter più credere.

Onomasticamente è probabile che Simone Pau vorrebbe significare Simone Paolo, con chiaro riferimento ai più importanti santi del cristianesimo. Poi, siccome il personaggio nel romanzo è di origine sarda, l'autore ha mascherato Paolo con Pau. Egli è un pensatore e ha fatto una scelta di vita di rinuncia a tutti i beni superflui, andando a dormire nell'ospizio per poveri e rimediando di che sostentarsi con i compensi di occasionali lezioni presso le stesse strutture. In questo modo egli ha moltissimo tempo da dedicare alla sua riflessione e al godimento dell'arte: è l'incarnazione di quell'ideale ascetico che abbiamo più volte incontrato come una delle speranze illusorie dell'uomo pirandelliano. Stavolta, sinteticamente, Pirandello denigra l'ascesi così:

Quanto al mio amico Simone Pau, il bello è questo: che crede d'essersi liberato d'ogni superfluo, riducendo al minimo tutti i suoi bisogni, privandosi di tutte le comodità e vivendo come un lumacone ignudo. E non s'accorge che, proprio all'opposto, egli, così riducendosi, s'è annegato tutto nel superfluo e più non vive d'altro.<sup>252</sup>

In questo passaggio si gioca sulla diversa interpretazione che si può dare su cosa sia superfluo per l'uomo, ed è indice dell'evoluzione del dualismo pirandelliano tra corporeità e spiritualità. Simone Pau, come da lunga tradizione umanistica, considera superflua la materia, gli oggetti, la corporeità o almeno vorrebbe ridurre questa al minimo necessario per la continuazione della vita. Invece Pirandello presenta paradossalmente il contrario, lasciando intendere che è la rivoluzione della società contemporanea ad aver portato a considerare superflua la coscienza, e a porla sotto la dittatura della materia. In fondo solo tramite la materia l'uomo potrà risalire alla sua dimensione spirituale, secondo il percorso della memoria descritto da Bergson.

In questo contrasto ritroviamo il tema centrale del libro del dominio della macchina e dei suoi prodotti sull'uomo, il quale non può far altro che rivendicare, evadere, rifugiarsi o accettare il masochismo, sempre incompleto nella sua riuscita, che vorrebbe ridurre l'uomo a sola materia.

La rivendicazione in Pirandello assume le forme dell'arte. Simone Pau presenta a Serafino un violinista fallito e alcolizzato, il quale è il figlio di una famiglia di tipografi. Avendo egli visto, sempre per effetto delle macchine, la trasformazione del lavoro dalla creativa applicazione artigianale a semplice lavoro di macchine, ha lasciato l'industria di famiglia per tentare la fortuna a Roma come violinista. Tramite il violino egli sogna la sua liberazione, ma gli altri non lo premiano, e finisce a suonare nelle osterie degradandosi con un pubblico triviale e disattento, arrivando ad anteporre, sempre più, il bere al violino. Questo ci permette di anticipare il tema della prossima parte di questo nostro capitolo ossia la fuga dalla vita, che

---

<sup>252</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 519.

è la fuga dalla folle, oppressione dell'anima operata dalla forza oggettivizzante della contemporaneità.

### 3.5. La vita e la fuga da essa

Freud ha notato che nell'aumento delle psicosi e delle nevrosi all'inizio del Ventesimo secolo è presente sempre una forte volontà di auto ingannarsi o comunque di alterare la propria coscienza per trovare un sollievo. Egli sosteneva che la vita è troppo difficile rispetto alle aspettative religiose che ci siamo abituati a nutrire. Religiose nel senso che ci si è abituati a vivere con aspettative di una giustizia divina o sociale che sembra non trovare alcun riscontro nella realtà. Allo stesso modo Pirandello non trova alcuna uscita dalla brutalità della natura.

Tre sono i rimedi che secondo Freud l'individuo contemporaneo ha trovato per tentare un alleviamento del suo disagio. Il primo è un meccanismo di sostituzione, in cui le speranze di giustizia e d'immortalità divine, sono cambiate con oggetti che possono essere riscontrati nella realtà. In questo caso rientra tutta quella psicologia delle masse che si è sviluppata appunto per riuscire a dare all'individuo un'illusione di condivisione con gli altri di sentimenti più grandi, e di giustificazione delle sofferenze verso un fine che poi verrà in un futuro non noto, com'è avvenuto ad esempio nei grandi stati totalitari del Ventesimo secolo. Un secondo meccanismo di sostituzione è quello derivante dalla mania del possesso in cui l'individuo è spinto all'acquisizione di oggetti spesso inutili o smodati, atti solo a compensare il proprio disagio nei confronti della crudeltà dell'esistenza e dalle paure da essa generate. Una seconda strada che il medico viennese aveva notato era quella dell'uso di sostanze intossicanti, metodo definito il più brutale e avvilente. La terza via è quella dell'arte, nella quale il nevrotico riesce a trovare una strada creativa che eviti la fuga nella malattia nevrotica. Fromm arriverà a sostenere che questa è la più importante opportunità che si presenti all'individuo contemporaneo per esprimere la sua libertà e viverla in pieno, imprigionato com'è nel conformismo della massa e nel lavoro sottoposto a un sistema di produzione che ignora le esigenze spirituali e materiali dell'uomo. Ci sembra che Pirandello sosterebbe in pieno questa teoria, seppur lo abbiamo visto poc'anzi rappresentare, nella figura del violinista decaduto, le difficoltà e l'isolamento dell'artista d'oggi.

Simone Pau in veste d'insegnante istruisce i suoi allievi sulla dannazione portata dal lavoro alle macchine. Nel suo voler restar libero il più possibile, il peggio che possa capitare è entrare nell'ingranaggio del lavoro automatizzato. Così egli predica la responsabilità di fronte a se stessi, la tutela che bisogna avere prima di lasciarsi imprigionare in forme che finiscono per spersonalizzare l'individuo. Ad ascoltare tale lezione Serafino s'immagina al cospetto di Dio condannato in eterno a girare la manovella della sua macchina da presa. E' una chiara associazione tra la ripetitività del lavoro contemporaneo con l'eterna dannazione dell'inferno dantesco, in cui però la pena è costituita dalla continuazione della condizione esistenziale terrena.<sup>253</sup>

Al termine di questa stessa lezione Simone Pau parla con Serafino esprimendogli la nostalgia che prova ad aver abbandonato i riti della religione, poiché, egli dice, di cercare il Dio di dentro avendo abbandonato quello di fuori, cioè non credendo più che negli atti, nelle opere, e negli avvenimenti del mondo possa esserci presenza divina. E, infatti, abbiamo a sufficienza

---

<sup>253</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 576.

trattato di come nella spiritualità di Pirandello ci sia posto per un panteismo che tenta di superare la stretta chiusura nel singolo individuo proposta dal pensiero contemporaneo, senza però scadere nello squilibrio dell'adesione alla massa e della cessione della propria libertà ad altri.

Cavalena, personaggio rappresentativo come alter-ego di Pirandello, si trova in lotta tra una vita di schiavitù e un'altra priva di qualsiasi affetto e legame. In questa divisione, scrive Pirandello, Cavalena si perde e continua ad alternarsi tra la vita, quella in famiglia, e la fuga da essa. Viene individuata la fonte del suo disagio, nella solitudine e l'abitudine della coscienza a costruire senza riuscire a incidere effettivamente sulla propria felicità e il miglioramento della condizione.

Egli si è purtroppo abituato a conversar con se stesso, cioè col peggior nemico che ciascuno di noi possa avere; ed ha avuto così nette percezioni dell'inutilità di tutto, e si è visto così perduto, così solo, circondato da tenebre e schiacciato dal mistero suo stesso e di tutte le cose ...<sup>254</sup>

È irretito nell'alternarsi, condizionato dal dualismo di fondo dell'essere, l'eterna lotta presente nell'uomo d'oggi in cui il rapporto con se stessi è di solito un rapporto con altri e l'unica via per sentirsi in pieno è quella di riconoscersi come moltitudine superando la semplice scissione.

La presunzione di essere uno, di crearsi un'immagine da proiettare nel mondo, e tentare di essere fedeli a quella anche davanti a se stessi è la fonte di molte delle sofferenze degli uomini:

E per questa metafora soffriamo il martirio e ci perdiamo, quando sarebbe così dolce abbandonarci vinti, arrenderci ad esso; ma che diventa subito pietoso d'ogni nostra colpa, appena riconosciuta, e prodigo di tenerezze insperate. Ma questo sembra un *negarsi*, e cosa indegna d'un uomo; e sarà sempre così, finché crederemo che la nostra umanità consista in quella metafora di noi stessi.<sup>255</sup>

Pirandello amplifica così la differenza tra quello che è l'uomo, quale sarebbe il suo ideale di confronto con la vita e il modo univoco in cui si costringe a interpretarla nella società attuale. Il *negarsi* sarebbe il poter vivere a pieno la propria coscienza, come fonte di ricchezza spirituale. Invece, l'atteggiamento è di tentare di affermare la maschera rispetto alla totalità. Molto spesso nel corso dei *Quaderni* si ripete la tendenza di Pirandello a ritrovare nella tradizione religiosa elementi di contatto tra natura e ragione, o a recuperare quello che con un razionalismo asservito alla macchina, e quindi all'irrazionale, si è perduto.

A quanti uomini, presi nel gorgo d'una passione, oppure oppressi, schiacciati dalla tristezza, dalla miseria, farebbe bene pensare che c'è, sopra il soffitto, il cielo, e che nel cielo ci sono le stelle. Anche se l'esserci delle stelle non ispirasse loro un conforto religioso.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 589.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 596.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 600.

La metafora del cielo, che richiama quella del cielo squarciato con una spada da [Amleto], presente nel *Fu Mattia Pascal*, ci dà l'occasione di rimarcare la differenza tra il romanzo del 1902 e quelli pubblicati negli anni Venti, *Uno nessuno e centomila* e i *Quaderni*, appunto, in cui la dimensione ontologica dell'uomo ha subito una variazione, poiché nel primo caso ci si trovava in un teatro, fortemente chiusi in una dimensione sociale opprimente, molto presente anche negli altri romanzi di quel periodo, *L'esclusa* e *Suo marito*. Con l'evoluzione della società industriale, la meccanizzazione, la guerra, le altre difficoltà vissute, Pirandello raggiunge una prospettiva più isolata di uomo contro la natura: non conta più il tema del teatro del mondo, che pure persiste, ma aumenta quello dell'uomo solo immerso nella natura e impegnato nella lotta con la sua coscienza, anche se si tratterebbe più di abbandonarvisi, che di vincerla. Aumenta la solitudine e l'anonimia dell'uomo, che, però, così si riavvicina al tentativo della consapevolezza. Il soffitto, prima squarciato e aperto all'ignoto, non è più visto come fonte d'inquietudine, ma un'opportunità di avanzamento e consolazione.<sup>257</sup> Un'immagine molto importante, eppure ricorrente nei racconti e nel teatro, diviene quella del viaggio notturno, nuova metafora usata per simbolizzare la condizione dell'uomo, dovuta probabilmente alla forte influenza dello spiritualismo e della teosofia:<sup>258</sup>

In treno, mi parve di correre verso la follia, nella notte. In che mondo ero? Quel mio compagno di viaggio, uomo di mezza età, nero, con gli occhi ovati, come di smalto, i capelli lucidi di pomata, era sì lui di questo mondo; fermo e ben posato nel sentimento della sua tranquilla e ben curata bestialità, ci capiva tutto a meraviglia, senza inquietarsi di nulla; sapeva bene tutto ciò che gli importava di sapere, dove andava, perché viaggiava, la casa ove sarebbe sceso, la cena che lo aspettava. Ma io? Dello stesso mondo? Il viaggio suo e il mio ... la sua notte e la mia ... No, io non avevo tempo, né mondo, né nulla. Il treno era suo; ci viaggiava lui. Come mai ci viaggiavo anch'io? Com'ero anch'io nel mondo dove stava lui? Come, in che era mia quella notte se non avevo come viverla, nulla da farci?<sup>259</sup>

Questa immagine molto forte ripresenta la trasposizione del tema del doppio con un'accresciuta importanza data all'inconscio, l'ombra (nero), che pure sa dove sta andando e capisce tutto, addirittura considerato proprietario del treno. Al contrario la luce, la coscienza, è puro nulla e addirittura, non è neanche proprietaria del treno: il corpo è forse tutto l'essere. I due compiono due viaggi distinti sullo stesso treno, per la coscienza non esiste neanche il tempo, che in essa, secondo quanto scritto anche nel seguito del racconto, non esiste: il passato si ripresenta continuamente, sotto forma di persone e personaggi diversi.

Per rimediare a questa disperata consapevolezza, non riuscendo a evitare di fuggire da tale situazione e dalla sua vita, sempre distante dalla sua ombra che pure è egli stesso, finisce per accettare come definitiva la situazione che la società industriale gli aveva assegnato.

Aveva iniziato la sua ventura, come vagabondo a suo modo libero ma indigente, diviene parte piena della società, integrato, nella menomazione inevitabile che questo comporta, totalmente contrario ad accettare le suppliche e gli aiuti, che gli altri vorrebbero dargli.

---

<sup>257</sup> Ne avevamo trattato nel paragrafo 1.3.

<sup>258</sup> Secondo le teorie teosofiche, nei sogni la coscienza è in grado di vedere altre cose rispetto a quelle che vede quando si è svegli. La coscienza vive un'esperienza di separazione dal corpo, e compie dunque una sorta di viaggio.

<sup>259</sup> L. Pirandello, *I romanzi*, Mondadori, Milano 2005, p. 636.

Quello che essi propongono è un uso della coscienza per tentare una strada verso la salvezza, o la fuga:

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore.

Non c'è più spazio per alcuna rivolta. Si può solo accompagnare il corpo e l'inconscio assistendo agli eventi che si presentano, viaggiando sul treno spaesati e impossibilitati a comandare. Altre situazioni non sono previste, se non il tornare a negarsi e tormentarsi della coscienza, di cui Serafino è francamente stanco e preferisce l'abbandono al razionale dell'irrazionale; la religione della macchina. Questo finale, terribilmente desolante e di sconfitta, ha sicuramente un significato di rappresentazione storica del periodo tra le due grandi guerre del Ventesimo secolo molto profondo. Rispetto al conflitto tra il "grande me" e il "piccolo me"; che sembrava una lotta tra pari, in questo contesto il conflitto diviene più complicato e irregolare.





## CAPITOLO 4. Il teatro, materializzazione della coscienza

Nel nostro tentativo di descrivere il pensiero di Pirandello e le sue evoluzioni, abbiamo potuto delineare una prima fase giovanile, fatta di sperimentazioni ed esercizi, dedicata molto alla composizione di versi. Un noto libro di critica ha presentato queste opere come prefiguranti un Pirandello pre-esistenzialista nel suo modo di sentire e concepire l'attività letteraria.<sup>260</sup> Nel *Mattia Pascal* abbiamo trovato un personaggio nuovo nella letteratura italiana, il quale si trovava alle prese con la problematica dello sdoppiamento dell'io, e dell'impossibilità di vivere contemporaneamente le due parti in modo consapevole e di avere sempre a confrontarsi con un'alterità dalle apparenze estranee. Il romanzo era anche caratterizzato da una continua riflessione e nostalgia verso il mondo pre-copernicano distrutto dalla società moderna.

Nello stesso libro Pirandello assimilava la coscienza a una piazza, ciò sarà molto importante per il successivo ampliamento della sua visione dell'uomo: in *Uno, nessuno e centomila*, si dirà che la coscienza è popolata da una moltitudine, che pure finisce per essere una totalità costituita proprio dal soggetto stesso. Questo soggetto tende, però, a perdersi nel suo nulla moltiplicatore e si ritrova uno soltanto nell'agire. L'azione costituisce però un limite per il soggetto poiché non compie che una sua parte nella maggioranza dei casi: troviamo così la lode dell'asceti contemplativa o estasi e dell'arte come creazione, interpretati come momenti che possono invece portare fuori tutto quello che il soggetto è.

Pirandello intenderà il teatro come la trasposizione dell'organizzazione ontologica suddetta. Il soggetto da mostrare sarà l'autore, il quale mira a riportare sul palcoscenico ciò che avviene nella sua coscienza. Il palcoscenico diviene così quella piazza di cui abbiamo detto. La sua invenzione di un nuovo teatro<sup>261</sup> è costituita dal tentativo di iper-soggettivizzazione della scena: come ha scritto Moravia, dietro vi vediamo sempre l'autore. Più specificamente vi vediamo la coscienza dell'autore poiché egli ha scelto di preferire questa sua parte, contrapposta al corpo e alla natura.

Tuttavia il corpo e la natura continuano a essere necessari all'essere, non è dato essere senza materia, tale evidenza costringe l'autore a sviluppare il suo pensiero in principio avverso al corpo, come all'alterità.

Il corpo implica il fatto di poter essere guardato e la presenza di tanti altri, che vivono attraverso la coscienza, ma sono evidentemente anche fuori di essa. Così Pirandello finisce per descrivere una società oscura e mostruosa, irrazionale, dominata da macchine assassine che egli spera forse si distrugga, per ricominciare dalla natura primitiva e dalla ragionevolezza dell'uomo antico, probabilmente avendo in mente, in un classicismo diffuso negli anni Trenta, gli antichi greci e romani, tornando così al mito come speranza di comunicazione per una soggettività che, nonostante il gigantesco sforzo di esternarsi e mostrarsi nel teatro, non ha fatto che creare scandalo e allontanamento dagli altri.

---

<sup>260</sup> F. Raudth, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, München 1964.

<sup>261</sup> Ci riferiamo particolarmente alle opere seguenti a *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Dalla grande guerra con i suoi portati economico-sociali e soprattutto i traumi generati nei combattenti e nella popolazione, nasceranno i presupposti per la fortuna del teatro pirandelliano. Il pubblico teatrale, come i lettori in generale, avevano avuto un profondo cambiamento psicologico nei gusti e nella sensibilità.<sup>263</sup>

L'abitudine alla violenza, alla presenza continua della morte, la distruzione delle sicurezze socialmente costituite, temi e modalità tipiche della letteratura pirandelliana, divennero comuni a tutte le persone, iniziò così la sua grande fama.

Il teatro pirandelliano scopre in quel periodo la possibilità di aggredire il pubblico, di tentare di destabilizzarlo e di sorprenderlo.<sup>264</sup> Questo non sarebbe stato assolutamente gradito prima del conflitto, nel dopoguerra invece, questo finiva per integrarsi con le emozioni e i sommersi psichici del pubblico.

L'ha rilevato anche Vicentini:

Dunque l'atmosfera traumatica, elettrizzante della guerra scompiglia i procedimenti creativi consueti dello scrittore e li trasforma. Oppone ostacoli insormontabili all'espressione letteraria che non riesce più a contenersi nei limiti della parola scritta, ma si proietta irresistibilmente verso la voce, il suono, il grido.<sup>265</sup>

S'insiste sulla cesura determinatasi negli anni del conflitto, con la fine del periodo del Pirandello riflessivo verso l'imposizione del confronto della sua arte in campo aperto. Il che potrebbe sembrare molto strano, vista la diffidenza che abbiamo rilevato nei confronti dell'alterità e dell'opinione.

Il teatro finisce per rivestire il suo modo di credere in una possibile comunicazione che superi le barriere del relativismo e della "plurisoggettività". Tutte le sue dichiarazioni a proposito dell'arte e della funzione dell'arte esprimono la speranza di ricomporre il dilaniante isolamento dell'uomo nella contemporaneità.

La spontaneità tende ad affermarsi come prima caratteristica dell'opera d'arte, che il teatro sembra assolvere al meglio, per la sua immediatezza e la capacità diretta di trasportare, dall'opera in atto al pubblico, le sensazioni. Se avevamo scritto che egli ricerca nel sentire una capacità superiore al comprendere, ritroviamo il tentativo di restituzione di ciò messo in pratica nel suo progetto e nelle opere di teatro.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p.201. In tutta questa sezione quando si farà riferimento genericamente al teatro pirandelliano si vuol intendere la cosiddetta terza fase nota come "Teatro nel teatro" grossomodo periodizzabile dal 1921 al 1931.

<sup>263</sup> L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo 1953, p. 20: "È la guerra che crea le condizioni effettuali per capire Pirandello, sono gli uomini che tornano dalla guerra che spasmodicamente avvertono il dissolversi del loro principio d'identità, la tragica disintegrazione dell'io, il pazzo gioco di specchi intorno alla loro individualità mutila".

<sup>264</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981 "Il destino dell'artista di oggi non sarà quello di farsi amare, ma quello di opprimere e torturare. E tra i tanti torturati non viene risparmiato lo spettatore".

<sup>265</sup> C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia 1993.

<sup>266</sup> M. Anastasia, *I principi della filosofia di Antonio Rosmini*, Osimo 1934. "Solo chi sente è se stesso [...] L'indipendenza non esiste se non in relazione alla materia." [Libro regalato a Pirandello presente nella sua biblioteca di Roma].

La ricercata aggressività d'impatto delle messe in scena del dopoguerra ha questa funzione di rompere il muro dell'opinione e della razionalità, specialmente nella sua ristrettezza data dal senso comune, per proiettare la propria coscienza tramite l'evocazione d'immagini, suoni, simboli e movimenti.

Il passaggio diretto tra immaginazione e teatro è legato alla crescente influenza dello spiritismo su Pirandello. Quando, ne *Il Fu Mattia Pascal* aveva concepito la coscienza come, piazza, quindi come vuoto o nulla, pura trascendenza, il personaggio era rimasto poi imprigionato nella sua memoria e nell'abitare il passato, come accade anche ai personaggi dichiarati folli. Nelle opere seguenti, diviene più presente la considerazione delle immagini che si presentavano alla sua coscienza non come nulla ma come entità viventi. Questa è esattamente la visione presentata dalla teosofia e in particolare dal libro *The astral plane*<sup>267</sup> che Pirandello cita nel *Mattia Pascal* e sicuramente aveva letto con interesse insieme alla teosofia di Rosmini.<sup>268</sup>

Nel suo romanzo d'inizio secolo Pirandello aveva dileggiato il mondo delle sedute spiritiche e delle credenze spiritistiche. Ma indubbiamente era rimasto colpito da queste letture, di moda in quel periodo, come risposta anch'essa alle storture e le violenze del positivismo. Così assistiamo a un evolversi verso un approccio medianico alla letteratura, i personaggi sono vivi e si presentano all'autore col loro farneticare occasionale e sconnesso, ed egli li mostra al mondo tramite il teatro.<sup>269</sup> Tutta la rivoluzione dei *Sei Personaggi in cerca d'autore* è la trascrizione di questa esperienza.

C.W. Leadbeater, fu un sacerdote mistico esperto in chiaroveggenza, che trascorse molti anni in oriente dove conobbe a fondo il buddismo e l'induismo, con la loro dottrina di persistenza delle anime e dei mondi successivi da attraversare verso il ritorno all'origine. Tornato in Europa nell'ultimo decennio del Diciannovesimo secolo, aveva iniziato a divulgare le sue opere e non ci riesce difficile pensare quanto Pirandello possa esserne rimasto colpito, data la sua familiarità col pensiero orientale che gli arrivava dalla conoscenza approfondita della filosofia di Schopenhauer.

Nel libro già citato, *Le plan astral*, egli parla di sette mondi successivi,<sup>270</sup> che corrispondono a sette livelli della coscienza. L'ultimo è quello legato alla materia fisica, quello che noi saremmo abituati a percepire. Il successivo, sesto, è l'astrale in cui ci sono le entità non vive nel corpo fisico, tra cui anche le forme pensiero, generate dai pensieri umani (abitanti artificiali, generati inconsciamente dagli uomini), i morti e altre forme. Vi si trovano anche le persone che stanno dormendo: rilasciando l'attaccamento al corpo fisico, la coscienza è libera di spostarsi nel livello successivo. I maghi e i loro discepoli compiono questo viaggio anche non dormendo ma in una sorta di trance. L'autore spiega che le persone molto istruite o colte riescono ad avere delle visioni di questo piano pur non avendo nessuna conoscenza delle tecniche o delle teorie adottate dalle religioni o da altre tradizioni esoteriche. Questo potrebbe aver colpito Pirandello e la sua vocazione artistica, basata sulla sua forte immaginazione, o visionarietà, rafforzata poi con i suoi studi, la pratica letteraria e l'isolamento. In tutto questo

---

<sup>267</sup> Pirandello lo lesse in traduzione francese, C.W. Leadbeater, *Le plan astral du monde invisible, d'après la théosophie*, Paris 1989.

<sup>268</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p.60: "Certo buona parte dell'opera di Pirandello è percorsa da una presenza dell'aldilà".

<sup>269</sup> Molte sono anche le novelle di chiara impostazione spiritualistica, alcuni esempi: *Chi Fu?*, *Visitare gli infermi*, *Il no di Anna*, *Effetti di un sogno interrotto*, *All'uscita*. In quest'ultima ci sono alcune persone decedute la cui coscienza persiste alla morte materiale. Essi continuano a parlare tra loro finché non scompaiono, passando, al momento di riuscire a distaccarsi del tutto dalla materia terrena ad altri piani della coscienza.

<sup>270</sup> Si nota che sette erano anche le tappe del cammino verso la beatitudine teorizzate da San Bonaventura.

sistema la materia è sempre presente, solo diviene più sottile nel corso del procedere dei livelli.

Anche l'immaginario dantesco, e dunque medievale, di riferimento crescente per Pirandello dopo la guerra, è molto vicino a questa modalità di intendere la visione e la creazione artistica. Pirandello tenterà anche descrizioni della coscienza più vicine a Dante, come nella novella *Il Gorgo* evidentemente evocando l'*Inferno* della *Commedia*, mentre la montagna, alla sommità della quale, finalmente troverà pace, richiama il *Purgatorio*, presente ne *I giganti della montagna*.<sup>271</sup>

Siamo propensi a teorizzare che l'indiscussa influenza di tali dottrine abbia convinto Pirandello della natura reale dei personaggi, che dunque egli pensava vivi e raccontava lo andassero a trovare e lo disturbassero. Oppure che lui li creasse, ma una volta generati essi assumevano ai suoi occhi, un'esistenza propria e indipendente: così si spiegherebbe la dissoluzione della trama, sostituita da una lotta, o interazione tra i personaggi liberati dal disegno dell'autore come gli uomini sono liberati, nell'attualità, dal disegno della provvidenza.<sup>272</sup> Vediamo in un suo scritto critico come fosse predisposto a vedere i personaggi viventi già nel 1898:

L'Ogetti non ha voluto intendere che l'arte non deve creare tipi ma uomini, i quali possono si diventar tipi, ma dopo, per consenso altrui, non per volontà dello scrittore!<sup>273</sup>

I personaggi subiscono la forza oggettivante dell'alterità, che li fa divenire tipi, ma tale rapporto non è quello che passa con il loro autore poiché per lui essi sono al momento della creazione artistica, la sua coscienza stessa.

La materialità data ai pensieri<sup>274</sup> e la possibilità che il "retromondo"<sup>275</sup> sia un altro livello cui la coscienza, può attingere se ben coltivata, divennero per Pirandello la chiave di senso della sua esistenza. Come dicevamo sopra, il suo modo medianico di scrivere, in cui la spontaneità e l'autenticità sono necessari all'autore, lo porteranno ad approdare al teatro fatto di miti dell'ultimo periodo della sua vita, cui giunge per la profonda delusione data dal fallimento comunicativo, a suo modo di vedere, della messa in scena della sua coscienza.<sup>276</sup>

Possiamo tracciare una linea d'incremento nella vita dell'autore, che descrive la volontà di pacificazione con la natura, di fine dell'angoscia dettata dall'isolamento della coscienza rispetto al mondo, la voglia d'incontro con l'alterità, di abbandono, perfino alla morte.

---

<sup>271</sup> Si veda a questo proposito anche il saggio *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze 1994.

<sup>272</sup> In tal senso Manzoni può essere considerato predecessore opposto di Pirandello.

<sup>273</sup> L. Pirandello, *Carteggi inediti*, Bulzoni, Roma 1980, p. 17.

<sup>274</sup> "I personaggi nascono come figliuoli": *Pirandello e il cinema. Atti del convegno*, Agrigento 1977.

<sup>275</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Roma 1980.

<sup>276</sup> Nell'epistolario a partire dalla seconda metà degli anni Venti ricorre il tema della sua profonda infelicità e del suo senso di isolamento nell'intollerabilità degli altri, percepiti come disturbo alla volontà di vivere il "retromondo". Una ricerca di persone che possano confermare, o condividere le esperienze che egli vive nella sua coscienza. Sotto questa luce vanno visti il suo sentimento per Marta Abba e i continui spostamenti di abitazione, o meglio l'abbandono di un domicilio fisso per spostamenti piuttosto frequenti. "Vado da un paese all'altro. [...] Sono un viaggiatore senza bagagli. [...] Ho una vita di sentimenti, tutta mia, complessa, per me." L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli 2002. Qualcuno ha voluto vedere in questo la sua protesta contro l'Italia fascista, ma le ragioni psicologiche sono tanto più profonde quanto irrisolte da questi spostamenti che non sembrarono minimamente sollevarlo, immergendolo anzi in una dimensione europea ancora più buia e inquietante. Lo riscontriamo oltre che nelle numerose lettere del periodo anche facendo un confronto tra *I sei personaggi* e *Questa sera si recita a soggetto*.

La suggestione<sup>277</sup> che arrivò a Pirandello dal considerare spirituale il rapporto con le proiezioni della coscienza verso un contatto più profondo col resto dell'essere, somiglia molto alla riforma del pensiero freudiano proposta da Jung, il quale riteneva l'inconscio non la semplice raccolta delle esperienze rimosse perché traumatiche e vuoto alla nascita, rigorosamente positivista, ma la fonte da cui la coscienza nasceva, contenendo dunque già degli elementi ereditati, tramite i quali l'energia psichica cominciava a fluire. Ecco un altro motivo che avrebbe alla fine condotto Pirandello al mito, come via definitiva al mondo dell'autenticità e la ricomposizione di sé: il trovarsi. L'intuizione, infatti, è definita da Jung in modo molto simile a quello che avevamo visto per Pirandello e Bergson, ossia come una percezione attraverso l'inconscio che per Bergson era il corpo come momento più esteriore. Anche la causa di tutta la sofferenza, tuttavia pregio, dell'uomo contemporaneo Jung la condivide con Pirandello:

La scissione tra natura e spirito, aperta dal cristianesimo, ha messo lo spirito umano in grado di pensare non soltanto oltre, ma anche contro natura, provando così – direi quasi – la sua divina libertà.<sup>278</sup>

Dallo spiritualismo e dalle teosofie, Pirandello riprende anche il motivo dell'assenza del tempo, che diviene, molto spesso, persistenza del passato, ricorrente anche nel teatro, che è sempre una sua visione dell'inconscio, caratterizzata però dalla categoria di moltitudine: vediamo nel brano successivo, tratto dall'*incipit* della novella *L'avemaria di Bobbio*, come gli esseri passati restano in vita, evidentemente in una modalità inconscia, e convivono fino ad un momento in cui riaffiorano alla coscienza: si ripresentano in piazza, per usare l'immagine pirandelliana.

Ciò che conosciamo noi – pensava il notaio Marco Saverio Bobbio di Richieri – è soltanto una parte e forse piccolissima di ciò che siamo a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo di un pozzo senza fondo. E intendeva forse significare questo che, oltre i limiti della memoria, vi sono percezioni e azioni che ci rimangono ignote, perché veramente non sono più nostre, ma di noi quali fummo in un altro tempo, con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati in noi, cancellati, spenti; ma, al richiamo improvviso di una sensazione, sia sapore, sia colore o suono, possono ancora dar prova di vita mostrando ancor vivo in noi un altro essere insospettato.

Tempo e moltitudine sono intrinsecamente legati tanto che potrebbero essere ridotti a una stessa categoria. La moltitudine è caratterizzata dalla contemporaneità di tutti gli enti, che la coscienza poi organizza in tempo. Enrico IV, che nella sua follia nega la moltitudine deve

---

<sup>277</sup> Parliamo di suggestione solo per cautela, saremmo pronti ad avanzare l'ipotesi che Pirandello maturo fosse piuttosto convinto di vivere una vita circondato da entità dotate di spirito, incidentalmente visibili e sconosciute ai più. La scelta funeraria della cremazione sarebbe una conferma della sua segreta persuasione di questa tradizione e cultura. Nella sua opera si ritrovano diverse parti che fanno riferimento a una visione della religione totalmente individuale e quasi auto rivelata, che potrebbe trovare le sue radici anche nel pensiero di Pascal, traccia affatto celata, allargato alla dimensione dell'alterità.

<sup>278</sup> C.G. Jung, *La simbolica dello spirito*, Boringhieri, Torino 1959, p. 253.

negare necessariamente anche il passare del tempo e infatti sostituisce gli specchi, evidenti dimostrazioni della contingenza e della moltitudine, con dei quadri, fissi.

L'assenza del tempo e dello spazio come dimensione originaria venne negli stessi anni proposta anche da Einstein, e ancora dalla psicanalisi nella sua descrizione dei sogni. Lo spiritualismo sosteneva la stessa cosa e questa è la fonte che più direttamente sappiamo riconosciuta da Pirandello.

La dimensione onirica si concilia con la teoria della molteplicità degli enti presenti contemporaneamente nell'essere:

Nel sogno noi siamo il nostro desiderio, siamo simultaneamente diversi attori.<sup>279</sup>

Che la possibilità di giungere alla creazione del teatro nel teatro sia dovuta al suo modo di vedere la coscienza che arriva solo con la scrittura di *Uno, nessuno e centomila*, è evidente anche da questa dichiarazione del 1911:

Del teatro come teatro ho una specie di ribrezzo di cui ho espresso le ragioni nel libro *Arte e scienza*. [...] Il teatro potrà rappresentare per me una breve parentesi o una leggera distrazione.<sup>280</sup>

Riteneva che la spontaneità necessaria alla scrittura non potesse essere rispettata nella messa in opera del testo, e i troppi interpreti e tecnici ostacolavano il diretto legame tra immaginazione dell'autore e il trasposto sul palcoscenico. Troviamo una traccia molto evidente della difficoltà, che permane come dibattuta, negli anni Trenta in *Questa sera si recita a soggetto*.

Nel tentativo di ricomporre il distacco Pirandello si fece carico in prima persona dell'organizzazione di varie compagnie teatrali nell'obiettivo di riuscire a *mostrare quello che uno scrittore vede*.<sup>281</sup>

Mettere sul palco la propria coscienza significava riuscire a ricomporre quello che si era rivelato uno dei dualismi più acuti nella sua opera, quello tra coscienza e corpo, o materia. Si trattava per Pirandello di materializzare lo spirito, come abbiamo scritto, e questo poteva avvenire solo una volta che l'alterità era stata accettata come condizione normale della coscienza. Una coscienza totalizzante, si dirà.

### *Spontaneità e autenticità*

Don Quijote non finge di credere, come l'Ariosto, a quel mondo cavalleresco delle leggende cavalleresche: ci crede sul serio; lo porta, lo ha in sé quel mondo, che è la sua realtà, la sua ragion d'essere.<sup>282</sup>

Cervantes, ritenuto il massimo modello letterario da Pirandello, conferisce questa caratteristica di folle al personaggio, che serve a dimostrare la libertà del suo autore, il quale

---

<sup>279</sup> P.C. Devescovi, *Il giovane Jung e il periodo universitario*, Bergamo 2000, p. 38: "Im Traum sind wir unser Wunsch, sind verschiedene Akteurs zugleich".

<sup>280</sup> L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, Rubettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 103-104.

<sup>281</sup> *Pirandello e il cinema. Atti del convegno*, Agrigento 1977.

<sup>282</sup> L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1995 p. 85.

creando un personaggio indipendente e trasponendolo con spontaneità riesce a creare quei paradossi, definiti umoristici, che siamo abituati a ritrovare come descrizioni veritiere in Pirandello. L'Ariosto invece fingendo di credere a dei modelli finisce per creare una visione piuttosto unilaterale dei personaggi, che perdendo i loro conflitti, finiscono per essere diminuiti dalla scelta del loro autore. Come se l'autore, scegliendo si ponesse in malafede auto-limitando la visione che la propria coscienza gli aveva portato. Qualsiasi fine che non sia la trasposizione più autentica possibile dell'arte finisce per essere condannato da questa visione. Pirandello insite su questa causa ed effetto della spontaneità:

- Come vuole che pensiamo al teatro se dobbiamo vivere?<sup>283</sup>

Mai i personaggi devono dare l'idea di essere una finzione, una costruzione, vocabolo particolarmente sgradito all'autore. Essi devono solo materializzarsi, essendo sempre esistiti ed esistendo per sempre. Bisogna abolire tutti i convincimenti di trovarsi di fronte a qualcosa di preparato, di concepito apposta per dimostrare qualcosa, per un qualsiasi fine. Il teatro pirandelliano vuole solo essere l'ennesimo tentativo, il più grande, compiuto dall'autore per trovare la dimensione dell'autenticità tramite il sentire e non il conoscere razionale. Il sentire, se vuole essere veramente una forma di conoscenza superiore, si deve affidare e non deve porre barriere di malafede, o prestare il fianco a soluzioni della contingenza inibenti.

- Io non ho mai mentito!

- Tu ma se non facciamo altro tutti!

[...] Nessuno veramente mentisce del tutto.<sup>284</sup>

La menzogna è una funzione secondaria dell'essere che si pone in contrapposizione al sentire e tenta di coprirlo e stabilizzarlo, rischiando di imprigionarlo nella sua libera espressione. Essendo limitante, qualsiasi pensiero razionale finisce per colorirsi di questa possibile mendacità che può essere recuperata solo nel conoscere il continuo oscillare dei pensieri razionali verso la menzogna, o lo svuotamento del loro contenuto di verità rispetto alla grandezza dell'essere, il quale riesce in qualche modo a manifestarsi.

Alla troppa credenza in questa funzione razionale Pirandello attribuisce la miseria dell'uomo, in questa terza fase teatrale, in modo più netto che nei romanzi. L'essenza del dopoguerra con i suoi portati di miseria e dolore e avamposto di futuri disastri è colta in un brano ricolmo dell'isteria e della fuga da sé, dell'uomo contemporaneo:

- Tu – tutti – non ne posso più – questa è vita da pazzi – io n'ho fino alla gola – mi si rompe lo stomaco – vino, vino – pazzi che ridono – l'inferno scatenato – specchi bicchieri bottiglie – una ridda, la vertigine – chi strepita, chi balla – s'aggrovigliano nudi – tutti i vizi impastati – non c'è più legge di natura – più nulla – solo l'oscenità arrabbiata di non potersi soddisfare.

- Guardi, guardi se quella è più una faccia umana! E lui, là, [verso Salter] – con quella faccia da morto, e tutti i vizi che gli verminano gli occhi – e io vestita così

---

<sup>283</sup> L. Pirandello, *Maschere nude, Questa sera si recita a soggetto*, Mondadori, Milano 2007, p. 373.

<sup>284</sup> L. Pirandello, *Maschere nude, Come tu mi vuoi*, Mondadori, Milano 2007, p. 427.



– e lei che vuol parere un diavolo – questa casa – un qua, come dovunque – tutta la città – è la pazzia, la pazzia.<sup>285</sup>

Questo brano è un bellissimo esempio di come la teoria della spontaneità aveva cambiato il modo di scrivere di Pirandello recuperando anche quelle radici poetiche che lo avevano visto agli esordi. Ormai affermato, riesce a trovare nel teatro la combinazione di tutte le forme letterarie che aveva sperimentato: il linguaggio poetico, la trama e i personaggi che vengono dalle novelle, l'indagine filosofica dei romanzi. Tutto avviene grazie alla parola d'ordine di spontaneità, che vorrebbe essere autenticità. Così il teatro nel teatro e quello dei miti possono veramente essere considerati il punto d'approdo della letteratura pirandelliana, evoluzione delle parti specifiche in un'unica sintesi.

Nella nota prefazione ai *Sei Personaggi* del 1921 Pirandello insiste sul tema della creazione come maternità nei confronti dei personaggi.

Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era la loro propria e non più mia, d'una vita che non era più in mio potere negar loro.<sup>286</sup>

Si nota bene come l'autore si preoccupi particolarmente della genealogia dei personaggi e non s'interessa invece di quella delle trame o di altri elementi dell'opera letteraria. Ciò è risultato della nuova visione della coscienza come moltitudine, che è dunque vista meno in senso naturalistico, come in Lucrezio e forse Spinoza, ma psicologico.

#### *Ostacoli alla spontaneità insiti anche nel teatro*

Seppur si è sostenuto che il teatro per Pirandello diviene la forma letteraria in grado di includere ed evolvere le altre, tuttavia ci sono dei limiti alla rigida esigenza di spontaneità, trasparenza, tra la coscienza dell'autore nel momento creativo e la sua messa in pratica, la rappresentazione (che vorrebbe non essere tale ma momento autentico). Come può pretendere Pirandello che non ci sia recita? Probabilmente pensava a una sorta di trance basata sull'annullamento del tempo, anche ciò dobbiamo la tecnica per la quale i personaggi parlano sempre del passato. Poiché se si parla al passato, di qualcosa che non è in atto, gli attori a ogni rappresentazione si trovano a riparlarne e dunque a non dover fingere che tutto sia in atto di nuovo. Eccezione a questo è Enrico IV il quale però è pazzo e gioca proprio sul rapporto col passato, saltando continuamente dall'autenticità all'inautenticità, raccontandosi la sua storia come scelta, oppure negandosela e continuando la finzione:

Ecco: quando non ci rassegniamo, vengono fuori le velleità. Una donna che vuol essere un uomo ... un vecchio che vuol essere giovine ... -Nessuno di noi mente o finge – C'è poco da dire ci siamo fissati tutti in buona fede.<sup>287</sup>

Un'altra motivazione per la quale il passato è il momento privilegiato, nel racconto e nella coscienza, è la caratteristica conservativa della mente razionale, o riflessiva della coscienza che è presente anche nel principio freudiano della coazione a ripetere.

---

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 440.

<sup>286</sup> L. Pirandello, Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

<sup>287</sup> L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Il teatro*, Mondadori, Milano 2005, p. 131.

Tramite l'indirizzo della spontaneità e la proposta della trance si cerca di superare l'ostacolo rispetto al progetto di teatro costituito dagli attori e le molteplicità coinvolte. Una problematica contro di cui Pirandello si scontra solo in fasi alterne.

Nel mettere in scena la coscienza basterà considerare al pari delle alterità indipendenti i personaggi, gli attori. Pirandello pensa così che l'attore non deve nascondersi dietro ad un personaggio, ma viverlo, anche cambiando a suo sentire le battute e i movimenti. Si tratta anche in questo caso di una profonda innovazione che trova dei precedenti nel passato, nel medioevo o la commedia dell'arte. D'improvvisazione Pirandello parla in un'intervista comparsa su *Les Temps* nel 1925. Riguardo al lavoro dell'attore aveva molto apprezzato l'opera di Stanislavskij, ma proposto un'obiezione a proposito dell'insormontabile problema della fisicità dell'attore risolvibile accordando fiducia all'attore e alla sua libertà totale d'interpretazione. Quello che l'attore deve fare è liberarsi il più possibile delle sue consuetudini per tirare fuori da sé un personaggio dei molti che lo abitano. Si è parlato di teatro come arte esoterica,<sup>288</sup> data la volontà di far emergere il nascosto, dimostrare una fatticità diversa da quella abituale. Potremmo dire che rispetto a Stanislavskij che proponeva una forte immedesimazione, Pirandello proponeva un'individuazione, termine che non a caso prendiamo da Jung: l'attore poteva riconoscere il personaggio nella sua coscienza e trasportarlo nella rappresentazione, eliminando qualsiasi fissità e ripetizione sempre uguale del personaggio.

Così ogni rappresentazione diveniva sensibilmente diversa dalle altre. Anche nella ripetizione della stessa opera, grazie a tutte le variabili lasciate libere all'attore che costituivano un vuoto da occupare o da lasciare libero, si creava una situazione emotiva sospesa e di attesa, poiché nessuno doveva veramente sapere come le cose sarebbero andate. Tale intuizione Pirandello volle approfondirla approntando il coinvolgimento diretto del pubblico ottenuto con la presenza degli attori nella sala. Il cosiddetto abbattimento della quarta parete voleva creare proprio una situazione di sospensione e attesa, a significare che nella coscienza del mondo contemporaneo nessuno può chiamarsi fuori. Chi è vivo è coinvolto e per quanto egli vorrebbe la passività o finanche la coseità, si è visto, dovrà rendersi conto della presenza degli altri all'interno di sé, che lo influenzano e lo accompagnano sempre.

La confusione, i dubbi, le parti non chiare, sono componenti importantissime dell'opera. Nessuno può più considerarsi solo e la sgradevole, almeno in alcune circostanze, presenza altrui è una condizione imprescindibile della propria esistenza.

Il naturalismo che poneva un'equivalenza tra personaggio e attore è superato, in questo caso, dall'attore che è superiore al personaggio poiché egli include anche tutti i possibili che si possono verificare sulla scena o gli sviluppi in quel momento ipotizzabili. È consapevole di non essere il personaggio da lui individuato, bensì una scelta da lui fatta su di sé al fine di mettere la coscienza in diretto legame con lo spirito, divenire azione con tutto quello che ciò comporta. All'attore non è chiesto di divenire un altro, poiché egli è già un'infinità di altri.

I personaggi di Pirandello possono sembrare eroi passivi e indifferenti agli altri<sup>289</sup> proprio in ragione della forza di questo passaggio comunicativo, sempre compiuto tramite l'esercizio del sentire, quasi medianicamente, dall'autore all'attore e quindi al pubblico.

A questo fine si utilizza un testo monco,<sup>290</sup> poiché non il rigoroso rispetto di questo deve essere il principale aspetto intorno a cui ruota tutta la messa in scena nelle sue componenti.

---

<sup>288</sup> C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia 1993, p. 201.

<sup>289</sup> B. Cremieux nell'introduzione a L. Pirandello, *Henri IV*, Gallimard 1928.

<sup>290</sup> C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia 1993, p. 14.

Tale centro, vorrebbe essere costituito direttamente dalla coscienza dell'autore, e, infatti, Pirandello tentò a più riprese di centralizzare su di sé tutta l'organizzazione delle rappresentazioni. Così, l'autore stesso è messo al centro della scena. E' così che, rispetto a molti altri autori importanti del Ventesimo secolo, i personaggi di Pirandello sono meno ricordati rispetto a tutta l'azione che avviene sul palco e identificata con Pirandello stesso: una situazione pirandelliana.<sup>291</sup>

Per passare direttamente dalla coscienza dell'autore agli attori come mezzo di materializzazione egli adotta due diverse soluzioni opposte. Nella prima, cerca di ridurre al massimo la scenografia e le macchine, come nelle prime rappresentazioni dei *Sei Personaggi*. In seguito, anche grazie alle messe in scena fatte all'estero, su tutte quelle di Pitoeff a Parigi,<sup>292</sup> le macchine divengono a quel punto una tecnica importante per creare effetti di "retromondo", di presentazione di un ambiente diverso dall'abituale, con l'ambizione di essere visione fedele della coscienza. La parte scenografica così sviluppata favoriva l'interpretazione degli attori nel modo loro richiesto.

Così gli spettacoli pirandelliani divennero costosissimi, ragione che spiega in parte le difficoltà finanziarie della sua compagnia. All'estero, troverà invece alti finanziamenti per continuare a scrivere e ideare per costi così alti. L'esempio massimo è *Questa sera si recita a soggetto* che ebbe la prima in Germania alla presenza di Hitler (che poi fece vietare lo spettacolo).

È tuttavia la prima, probabilmente, la soluzione che più si confà a Pirandello e definitivamente egli si orienterà su quella. Le macchine di scena, come il resto della tecnologia, finirono per rivelarsi un limite e un'opposizione alla coscienza e alla libera spontaneità di autore e attori.

### *La fortuna di Pirandello nel pirandellismo e ampliamento della prospettiva*

Pirandello, già da giovane, aveva scritto numerose recensioni e collaborato a giornali e riviste specializzate in letteratura. Dopo le note difficoltà finanziarie e alla fine della possibilità del vivere della rendita data dalla dote, intensificò la produzione per la pubblicazione affiancandola all'attività d'insegnamento.

L'attività di saggista e di critico inoltre va ricondotta, secondo le sue stesse parole, alle esigenze della sua carriera d'insegnante. La sua opera teorica più famosa, *L'umorismo* (1908), fu il prodotto di uno sforzo di un anno compiuto al fine preciso di divenire insegnante ordinario. Durante la stesura di questo testo, Pirandello si lamentava continuamente di quanto

---

<sup>291</sup> Ci sono dei personaggi che fanno eccezione come Enrico IV, che grazie della sua follia centra su di sé la molteplicità, impedendo alla coscienza la dispersione e i passaggi "medianici" che sono presenti nelle altre opere. La follia ha in questa "iperrazionalità", nel controllo estremo, nella logica portata alle conseguenze estreme, la sua caratteristica principale. I personaggi ideati specificamente per Marta Abba, e l'esempio migliore lo troviamo in *Come tu mi vuoi*, hanno una presenza più importante sulla scena, probabilmente perché Pirandello intendeva compiere in questi casi una traslazione del potere dell'autore verso la protagonista. Tale intenzione gli permetteva di creare in base a quello che considerava il suo alter ego femminile, senza per questo dover sostenere apertamente che in mezzo ai molti lui era anche donna. Ciò gli avrebbe creato problemi con il suo pudore e la sua rigida morale. In questi casi, l'autore passa attraverso la Abba, cui sappiamo era legato da un rapporto di profonda intesa, per poter esporsi manifestamente anche in una polarità più femminile.

<sup>292</sup> Una delle soluzioni adottate in questo caso era di un ascensore che portava alcuni personaggi sul palco rendendo effettivamente molto chiara quella che era la volontà dell'autore di mostrare il funzionamento del suo essere. I personaggi, casualmente o quasi, da una parte inconscia, erano calati direttamente o gettati sul palcoscenico. Non entravano, ne accedevano da uno stesso livello, ma era ipotizzato un passaggio di livelli come quello di cui Pirandello aveva appreso nello spiritualismo di *The astal plane*.

tale attività gli portasse via energie e tempo che avrebbe preferito dedicare ad altro genere di scrittura. L'altra ragione sotto la quale interpretare il resto della produzione saggistica e critica è legata alla volontà di spiegare e aiutare la comprensione e la diffusione della sua arte.

E' proprio con queste premesse che abbiamo deciso di tentare una lettura dell'autore che non fosse particolarmente influenzata da un'involontaria autorappresentazione del proprio pensiero, ricavata da queste fonti di critica scritte per altri scopi.

Allo stesso modo Pirandello ebbe la sua massima fortuna grazie anche all'interpretazione filosofica delle sue opere data da Tilgher, esperto di filosofia tedesca, il quale aveva ricondotto alla filosofia della vita, al dualismo vita e forma, presente in autori come Dilthey e Simmel tutta l'opera pirandelliana. La semplificazione, insieme ai portati nella sensibilità comune dalla guerra di cui si è detto, favorirà il permeare del pensiero di Pirandello nel grande pubblico, come già egli stesso aveva in parte fatto con *L'umorismo*, deprivandolo però di moltissimi aspetti problematici e interessanti che rimanevano messi in secondo piano dalla formula: la fortuna di questa fu talmente grande che Pirandello stesso finì per farsi condizionare, fino ad adeguarvisi, e nel teatro troviamo spesso questa tendenza.

In fondo, in quel momento, ciò che interessava Pirandello era la possibilità della sua coscienza di mostrarsi incarnata al mondo. Anche Sciascia ha rilevato:

[...] un'improbabile influenza della "filosofia della vita" nelle opere di Pirandello prima del saggio di Tilgher.<sup>293</sup>

Il pensiero di Pirandello ci è sembrato, come abbiamo provato a descrivere, molto più profondo e originale. La similarità con questi autori è da ricercarsi nella comune influenza di autori tedeschi dell'Ottocento, soprattutto Schopenhauer e Goethe, e proprio da questi siamo partiti per tentare una ricostruzione diversa delle linee generali a proposito di alcune tematiche esistenziali, o più generalmente antropologiche presentate dall'autore.

L'attività di critico dell'autore, dettata dal tentativo di spiegarsi ed essere compreso, era impregnata però anche dall'esigenza di difendersi e giustificare agli occhi dei più le sue innovazioni, tramite una veste teorica.

Concependo l'opera d'arte come l'esporsi, mettere la propria coscienza fuori, con la massima sincerità, scelta non abituale, evidentemente esponeva lo scrittore a critiche negative e incomprensioni.

Ogni testo era per Pirandello donarsi e liberarsi. Questo lo rendeva molto contrario alla critica intesa in senso logico o morale di un'opera. L'unica critica che egli faceva era quella legata alla spontaneità o meno del risultato. Il troppo costruito era considerato falsificato, solo in quel caso negativo, detraente valore. Attribuire anticipatamente alla composizione o alla rivisitazione di un'opera un fine funzionale o morale è, agli occhi di Pirandello, una gravissima gabbia in cui l'opera è rinchiusa e deturpata.

La critica- esclama- quella che si fa di consueto io l'abolirei! [...] una critica negativa non dovrebbe esistere [perché condannare chi ha donato?]<sup>294</sup>

Un altro problema della critica è nei limiti legati ai rapporti tra gli autori che si recensiscono spesso a vicenda e che nelle relazioni personali con gli altri intellettuali spesso trovano la loro

---

<sup>293</sup> L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta 1961, p. 106.

<sup>294</sup> L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 479.

fortuna o disfatta. Un esempio molto interessante e divertente, nello spirito pirandelliano, lo abbiamo ritrovato nell'aggiunta manoscritta al libro *Poeti e critici* di F. Biondolillo del 1910.<sup>295</sup>

Tutte queste forze costituivano un danno per la creazione artistica vista come spontaneità indisturbata.

Il pensiero di Tilgher dal 1920 diviene molto influente su Pirandello. Anche una delle frasi più note del teatro pirandelliano, *essere è niente, essere è farsi*, che porrebbe alcune contraddizioni col pensiero precedente, viste le problematiche legate all'atto e ai limiti della fatticità nei romanzi, riteniamo sia stata ripresa proprio dal Tilgher il quale pensava che *la coscienza è sforzo*.<sup>296</sup> Non ci sembra che la coscienza pirandelliana, piazza che accoglie personaggi, o meglio altri, abbia questa caratteristica di sforzo. Ciò può prodursi nello scontro con il mondo, con gli altri, o nella deriva dell'ipertrofismo, non nell'espletamento delle normali funzioni della coscienza, che, infatti, ha la possibilità di evolversi in ascesi o beatitudine.

Tilgher rivendicò anche la paternità del teatro pirandelliano come specchio<sup>297</sup> per il pubblico, che poi lo stesso scrittore siciliano dichiarò in occasione di interviste e in alcune opere successive, limitativa e deviante.

Quello che la critica contemporanea riconosceva (lo abbiamo già visto nelle parole di Gramsci) nel teatro pirandelliano era la sua capacità di far saltare le convenzioni e le illusioni. Tale è soltanto la prima fase del discorso. Esso si basa su una ricerca spirituale e diviene lo studio dell'uomo del sottosuolo, dell'uomo che nella sua coscienza tenta di battersi con l'inconscio.

Se fosse altrimenti non avremmo l'invasione scenica della figura dell'autore, l'ingombrante presenza della sua soggettività e del suo rapporto con le altre presenti: se tutto si riducesse al far saltare le convenzioni mettendo gli altri di fronte ad uno specchio, in quel caso probabilmente saremmo in presenza di un Pirandello ancora verista.

Macchia ha così parlato della vulgata pirandelliana:

Il dramma della creazione, condensata nell'infelice formula, che come ogni formula ha avuto troppa fortuna: il binomio Forma – Vita.<sup>298</sup>

La vulgata sembra disperdere proprio il tema della centralità della coscienza, nelle sue tinte oscure come più vive, e cade nel tranello di credere a Pirandello quando dice che la bestia è migliore dell'uomo, salvo poi trovare nella dipendenza dal corpo l'assenza di libertà per la sua incapacità di uscire dalla bestialità e la peggiore delle condanne.

I due aspetti sono contemporaneamente validi e contraddistinguono l'apertura dell'essere pirandelliano alle polarità opposte contemporaneamente valide (dialettica paradossale). Costituiscono la lotta apertasi nell'individuo contemporaneo, e seppur oscillando verso una polarità piuttosto che un'altra, quando si tratta di schierarsi apertamente, lo scrittore siciliano sceglie la coscienza educata, riflessiva, curata, il "grande me", una scelta morale che è

---

<sup>295</sup> Volume conservato all'Istituto di studi pirandelliani di Roma. Riguardo al cambiamento d'opinione dell'autore su di lui, Pirandello aggiunge: "Non è però avvertito che questa tale diversità derivi dall'aver il Biondolillo ottenuta la pubblicazione del suo scritto al Pirandello stesso.": p. 202.

<sup>296</sup> A. Tilgher, *Il tempo e l'eternità*, Roma 1920.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano 1981, p. 47.

totalmente umana, poiché alcuna giustizia è data dalla natura, seppur a volte il caos naturale sembri preferibile al caos creato dalla società umana e alla sua morale caotica.

Pirandello, naturalmente e com'è noto, era per il maggior respiro possibile dato alla libertà della coscienza. Individuò e tentò di sviluppare la maggior ampiezza concessa dalla creazione artistica, anche rispetto alle opere teoriche e critiche, le quali sono sottoposte a regole più rigide e rigorose. Nel 1926, in risposta ai continui avvicinamenti, che gli venivano proposti con altri illustri innovatori della sua epoca, egli dichiarò addirittura che pensava con la sua arte di aver anticipato Freud, Gentile, Einstein e Bergson.<sup>299</sup>

### *Maschera e poliedro: una realtà pluridimensionale*

Un altro termine-concetto che abbiamo il più possibile evitato di utilizzare è quello di maschera, spesso usato per designare l'immagine inautentica che il mondo ha del soggetto. L'autore stesso ha legittimato l'abuso di questa immagine nel denominare alcune sue raccolte *Maschere nude*. Questa combinazione di termini, è però complessa e paradossale: può far pensare o al fatto che l'apparenza (maschera) è la sola verità (nude) possibile; o al contrario che nessuna maschera esiste veramente. La questione è che ogni ritratto, ogni sguardo posato su qualcuno, rivela un'apparenza rispetto alla moltitudine che invece quell'essere è. Il problema coinvolge il livello più profondo del pensiero pirandelliano.

La maschera si pone, di fronte a un'altra maschera o un volto che sarebbe il volto autentico. Tale volto non esiste però in Pirandello, essendo in ogni caso sfuggente per via della trascendenza del soggetto e dell'oggetto (o altro soggetto).

Dietro la maschera, ossia l'apparenza (una delle apparenze) c'è una moltitudine, i centomila, che il soggetto vede e sente limitando il suo sguardo, quindi la sua coscienza. Questa moltitudine è, però, una totalità definita, non c'è alcun cedimento al relativismo più generico. Il problema della conoscenza tende a risolversi con la ricerca di una verità esteriore nella natura e il mondo delle bestie. La coscienza finisce per essere la condanna come l'inevitabile momento della rivolta, della rivendicazione di porre un ordine di giustizia al caos naturale, come visto poc'anzi. In ciò consiste l'approdo del teatro pirandelliano, che non sarebbe arrivato agli stessi esiti se l'autore non avesse voluto esporsi contro la società industriale come società sotto la dittatura della scienza e della tecnica (poi della tecnologia), imponenti col loro conformismo e l'ipnosi di massa nell'associazione fondante di macchina e anima, in cui la prima uccide l'altra.

Essere diviene farsi, cioè creare tramite la coscienza qualcosa, con tutta la responsabilità soggettiva che ciò implica.<sup>300</sup>

Il senso comune è rifiutato come appoggio, ma le tradizioni e le consuetudini, sono ben presenti e perfino minacciose, pur vivendo in una nostalgia del passato come epoca più libera in cui tenere di ritornare per provare a ricostruire diversamente.

Tutto il mondo è fatto di questa complessità di rapporti tra i soggetti, che Pirandello ha provato a rendere con un'immagine:

---

<sup>299</sup> L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Saveria Mannelli 2002, p. 340.

<sup>300</sup> F. Zangrilli, *Pirandello e i classici*, Cadmo, Firenze 1995, p.23: "Fra i tragici greci trova Euripide « più vicino al nostro modo di vedere e di sentire ». E noto come il senso del dovere, poco sentito nel mondo contemporaneo, è invece profondo per i greci".

In ogni nostro atto è sempre tutto l'essere; quello che si manifesta è soltanto relazione a un altro atto immediato; ma nello stesso tempo si riferisce alla totalità dell'essere: è come la faccia di un poliedro che combaci con la faccia rispettiva di un altro, pur non escludendo le altre facce che guardano per ogni verso.<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994, p. 253.

## Parte seconda – Azione, rivolta e vita interiore: Moravia

### CAPITOLO 1. Moravia figlio di Dostoevskij. Fortuna del mito di Lazzaro

#### 1.1. Una letteratura esistenzialista per la liberazione dell'inconscio

Più volte Alberto Moravia ha riconosciuto e spiegato come Dostoevskij sia stato l'autore saliente nella sua formazione e colui il quale ha costituito in tutta la sua carriera di scrittore, il proprio costante riferimento e ispirazione: se ne definì un discepolo, ritenendo il russo come il capostipite di tutta una letteratura esistenziale di cui si sentiva parte insieme con altri autori come Sartre e Camus. In tutti i romanzi di Moravia ritroviamo l'impronta dell'ispirazione dall'autore russo, frequentemente citato anche in articoli di giornale, saggi e interviste.

Quando da bambino, a undici anni, lesse *Delitto e Castigo* per la prima volta, Moravia ha dichiarato di aver sentito la sua forte vocazione verso lo scrivere vacillare, perché gli sembrava che Dostoevskij avesse messo in opera al meglio tutto quello che lui sentiva di poter produrre.

Moravia è sovente l'autore delle introduzioni per le edizioni italiane dei libri di Dostoevskij: questi saggi costituiscono oggi un materiale molto importante per comprendere l'influenza del maestro sul discepolo, come l'opera intera dello scrittore romano, il quale in tali scritti tratta direttamente e dichiaratamente la fonte principale della sua formazione letteraria, psicologica e filosofica.

Nell'opera *Memorie dal sottosuolo*,<sup>302</sup> di cui abbiamo già avuto modo di parlare a proposito della coscienza ipertrofica nei contemporanei e dei suoi rapporti con le opere di Pirandello, Moravia pensa che si trovi l'inizio della produzione del migliore Dostoevskij, concordemente con la maggior parte della critica, ossia del suo genio portato a maturità. L'elemento che, secondo Moravia, contraddistingue questo periodo è il conio del personaggio del "grande peccatore", individuato come un progetto che sarà ripetuto, studiato e perfezionato nelle opere successive. Con tale personaggio lo scrittore russo avrebbe cambiato definitivamente il suo modo di fare letteratura, volgendo lo sguardo spietatamente verso se stesso, e abbandonando rappresentazioni più vicine al realismo.

Moravia cita Baudelaire per identificare il centro innovativo dalla letteratura dostoevskijana: *au fond de l'inconnu chercher du nouveau*.<sup>303</sup> Lo scrittore romano aggiunge che il maestro russo *morirà* nel sottosuolo, nell'ignoto, non ne uscirà neanche nelle opere successive alle *Memorie dal sottosuolo*.

Molto interessante è l'attenzione portata all'appartamento in cui abita il protagonista del libro che come in alcune tipiche abitazioni di San Pietroburgo dell'Ottocento, ha il pavimento sotto

---

<sup>302</sup> F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Bompiani, Milano 2000. L'introduzione di Moravia cui si fa riferimento in questa parte si trova alle pagine 3-12.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 6. Si tratta del verso conclusivo della poesia *Le Voyage*, tratta da *Les fleur du mal*, di C. Baudelaire. Moravia cita probabilmente a memoria, poiché riporta una piccola modifica al verso originale "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau". I poeti simbolisti francesi, includendo tra essi anche Apollinaire, sono frequentemente citati da Moravia che li amava molto e costituiscono un'altra importante fonte della sua formazione. Egli li leggeva in lingua originale poiché aveva imparato dalla sua balia francese, simultaneamente all'italiano, la lingua d'oltralpe. "Col passare degli anni ho potuto via via confermarmi che i francesi, con i quali mi trovo maggiormente a mio agio, sono alcuni poeti come Baudelaire e Lautréamont, oltre a Rimbaud. E tra i poeti del novecento, Apollinaire è quello che preferisco". (E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, p. 85). Il cambiamento operato ai versi di Baudelaire da Moravia è stato rilevato anche da M. Maigrone, *Alberto Moravia écrivain voyageur*, Université de Savoie, Chambéry 2005, p. 24.



il livello della strada. Quando vi si accede, si scende immediatamente e si poggia su qualcosa di più basso di quello che è visibile dall'esterno e di quello che è il livello della strada: la particolarità di queste case simbolizzerebbe la condizione dell'uomo che si regge sull'inconscio, invisibile però agli altri e lontano dalla luce. Più ci si addentra nell'indagine, più si entra nell'isolamento della casa, appartati agli altri.

L'allontanamento dagli altri è ricondotto da Moravia a un forte rancore sociale provato dal personaggio che si accompagna a uno spiccato sadomasochismo. L'unione della prospettiva sociale, soprattutto d'ingiustizia sociale e la frustrazione psicologica del personaggio sono indubbiamente caratteristiche essenziali degli scritti dell'autore romano che significativamente si premura di ritrovarli ed evidenziarli nel suo maestro.

L'influenza del personaggio del grande colpevole o del grande peccatore, che Moravia utilizzerà per creare i suoi personaggi, e in particolare i suoi protagonisti maschili, la incontreremo di frequente nell'analisi delle opere dello scrittore romano, mirante a definire un uomo dalla mente libera ma con gli istinti in catene.

Come avevamo notato anche nel confronto con Pirandello, il protagonista di *Memorie dal sottosuolo* vive di una coscienza ipertrofica che lo tortura, ma cui partecipa con complicità, allo scopo di bloccare gli istinti e non abbandonarsi alla bestialità amorale della natura e dei condizionamenti sociali.<sup>304</sup> Secondo Moravia il personaggio rispecchia la cultura borghese del decoro, la quale provoca delle repressioni all'individuo che non ricambia con alcun premio compensativo soddisfacente. In altri termini la società borghese avrebbe liberato il pensiero ma lasciato i corpi in catene e con essi aumentato la funzione coercitiva dell'inconscio, tramite la creazione di tabù genericamente puritani o legati alla propria ispirazione mercantile, perpetuerebbe il proprio dominio economico-culturale sulla nostra epoca.

Moravia ci tiene a mostrare sempre una caratterizzazione di Dostoevskij come rivoluzionario, un bolscevico in anticipo sui tempi: egli vedrebbe il male, anche in senso metafisico, nelle ingiustizie sociali, e di conseguenza si trova alle prese con un sadomasochismo di frustrazione. Il personaggio racconta di aver subito tanto l'assenza di giustizia, da arrivare a preferire la vita interiore a danno di quella sociale.

Nel libro troviamo il personaggio alle prese con una confessione, sempre sincero, con l'obiettivo di evitare la malafede che egli vede nei contemporanei, smascherando gli inganni della società contemporanea. Ma la sincerità ricercata ad ogni costo diviene uno dei costituenti di questo malsano sadomasochismo che è individuato da Moravia come la struttura portante di tutto il racconto e il cui carattere sarebbe di imprigionare i corpi, il proprio o l'altrui, con la tortura, l'umiliazione, il castigo, la sofferenza, la privazione. In altri termini il protagonista è prigioniero del circolo improduttivo del masochista, anelando e sforzandosi di trovare la libertà, fermandosi poi di fronte a sentimenti repressivi quali la colpa o la vendetta, la collera. Il male viene dissepolto dall'abituale custodia dell'inconscio e il lavoro ostinato della coscienza diviene il tentativo di combattere tale male tramite una consapevolezza che vuole liberare l'individuo dal suo passato represso, ancora imprigionato e fuori dal controllo della volontà e della morale.

Anche in Pirandello si poteva notare la stessa volontà di emancipare la coscienza dall'influenza dell'inconscio come sede del male e della bestialità, ma il dualismo tra coscienza e inconscio sembrava in un primo tempo irresolubile. Il tentativo che faceva lo

---

<sup>304</sup> Il fatto che le abitazioni piomboburghesi si trovino sotto il terreno col loro pavimento, ossia scavate nella terra, favorisce anche l'assimilazione con la tana di alcuni animali. Così l'uomo si trova in una tana sperando di liberarsi dalla sua condizione animalesca tramite i ragionamenti e l'uso della coscienza.

scrittore siciliano era quello di demolire l'inconscio con la frammentazione definitiva dell'io e il tentativo di sacralizzare il momento creativo presente della coscienza, conferendo importanza alla coabitazione e alla comunicazione tra le due parti.

Se Pirandello trovò nello spiritualismo il sostegno per consentire un recupero sacralizzato del materiale inconscio e dei suoi portati, Dostoevskij visse una simile influenza con lo slavismo e il cristianesimo mistico, in particolar modo nell'ultima parte della sua vita.

*I fratelli Karamazov* ne costituiscono il risultato maggiore e più evidente: lo studio della divisione dell'io, presente già nei primi racconti, quali *Il sosia*, conduce Dostoevskij come Pirandello ad attingere alla cultura religiosa per tentare la ricomposizione dell'essere.<sup>305</sup>

Moravia, successivo ai due autori, riprende il dualismo alla base della scissione dell'io, ma la sua impostazione è ancora più razionalizzante e priva di qualsiasi aspetto sacro o sacralizzante, presente invece negli altri due autori-maestri, che manifestano ampiamente tale aspetto nelle loro ultime opere.<sup>306</sup> Il movimento suggerito da Baudelaire di andare verso l'inconscio per trovare del nuovo è comune ai tre autori, soltanto in Moravia, tuttavia, la speranza di trovarci una divinità è definitivamente disattesa e giudicata impossibile a prescindere da qualsiasi sviluppo.<sup>307</sup>

Lo scrittore romano descrive la specificità della situazione dello scrittore che a metà dell'Ottocento in Russia si trova in una situazione privilegiata rispetto all'osservazione delle idee che arrivano dall'Europa occidentale industriale, restando in una nazione che ancora non ha subito i rivolgimenti sociali che ne sono conseguiti, trovandosi ancora in un regime quasi feudale. La problematica di Dostoevskij<sup>308</sup> è quella di evitare il dramma della dispersione spirituale presentatasi in Occidente e le sue ingiustizie sociali acuite con il lavoro alle macchine e la mentalità mercantile, pur riuscendo a portare progetti e idee di progresso a riforma della società russa. In altre parole, Dostoevskij si chiede, sostiene Moravia, come evitare la decadenza morale del capitalismo occidentale accogliendone le idee illuministe. In ciò sarebbe insito il suo bolscevismo come la tendenza slavofila di attaccamento alle tradizioni che prevarrà nell'ultima parte della vita.

Il personaggio introdotto con *Memorie dal sottosuolo*, Moravia lo individua come propria fonte diretta, e lo investe quale personaggio destinato a dominare la letteratura per i seguenti cento anni, ossia tutta la letteratura contemporanea: nei romanzi di Moravia lo ritroviamo riproposto con variazioni di età, situazione sociale, ambientazione geografica e storica. Raskolnikov, sarà Dino de *La noia*, Michele de *Gli indifferenti* o de *La ciociara*, Agostino, Luca ne *La disobbedienza*, e in moltissimi altri personaggi che avremo l'occasione di approfondire in seguito.

---

<sup>305</sup> Moravia attribuisce a mancanza di coraggio e senso di colpa la scelta religiosa dell'ultimo Dostoevskij. Introduzione a F. Dostoevskij, *Nètočka*, Bompiani, Torino 1979, p. 13.

<sup>306</sup> A questo proposito ricordiamo come la quarta fase del teatro pirandelliano è generalmente indicata come teatro dei miti.

<sup>307</sup> Sul tema dell'irrazionale Moravia interviene spesso, riportiamo due citazioni dal volume *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008. "Certamente non siamo alla vigilia del regno definitivo del mondo della ragione. Anzi, pensiamo che dopo tante distruzioni e tante sofferenze. Le forze irrazionali domani saranno più numerose e formidabili di oggi", p. 10, articolo pubblicato col titolo di *Irrazionalismo e politica* su *Il Popolo di Roma* dell'8 settembre 1943. Sul *Corriere della sera* del 15 maggio 1974 a proposito del referendum sul divorzio, Moravia parla dell'irrazionale in termini più psicanalitici, citando Reich e Freud: "Ma in termini psicologici ed esistenziali, i più importanti oggi, è la vittoria di tutto ciò che è libero, allegro, sano, razionale, chiaro, su tutto ciò che è timoroso, tetro, malsano, folle, oscuro", p. 254. Il titolo dell'articolo è *Il referendum di tutti*.

<sup>308</sup> Un testo esemplare su tale argomento è considerabile anche il diario del viaggio in Europa occidentale fatto da Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, Feltrinelli, Milano 2008.

Illustri psicanalisti, come ad esempio Lowen,<sup>309</sup> hanno sostenuto che nella parte inferiore del corpo, le gambe, si situerebbe la parte più profonda dell'inconscio e il maggiore intrappolamento dell'individuo contemporaneo. L'immagine del personaggio delle *Memorie* come ci viene proposta da Moravia, con le gambe nascoste dal pavimento sottostrada, che immaginiamo buio e inquietante, in un'abitazione simile alla tana, in cui il busto soltanto emerge alla luce, al livello stradale e più visibile alla coscienza, anticipa, simbolizza e concorda molto chiaramente con le idee psicanalitiche successive.

Il richiamo alla malattia all'anca che immobilizzò Moravia per tutta l'adolescenza è evidente:

-Ti sei ammalato a che età?

A otto anni. Fui portato ad una festa in mezzo ad una folla enorme: c'era una tombola, me la ricordo ancora, a cui vinsi due bottiglie di liquore. Il giorno dopo avevo la polmonite. La polmonite guarì, ma poco tempo dopo cominciai ad avere dei dolori all'anca. Cascai per terra. Mi ammalai di tubercolosi ossea. Avevo nove anni. Da allora studiai a casa. Ma ero già stato a scuola a otto anni, al Cradon, scuola italo inglese, a via Nizza. [...]

-Secondo te era una malattia psicosomatica?

-Quasi certamente, forse non ho resistito alla rivelazione delle cose del sesso e della classe che avevo avuto a Viareggio. In senso largo mi scontrai col decadentismo.

- Cosa intendi per decadentismo?

Qualche cosa che era nell'aria, i costumi della borghesia, le letture. Avevo quindici anni, stavo per morire e le mie letture preferite erano Dostoevskij e Rimbaud. [...]

-Ma tu avevi l'impressione di essere considerato un peso dalla tua famiglia?

No, ero semplicemente una persona che viveva a letto. Stavo sempre a letto. Non facevo che leggere. Un giorno mio padre mi regalò un teatro, con molte marionette che mi divertivo a vestire e svestire: ancora non ero capace di farle recitare. Ma la malattia non finiva mai. Ogni tanto mi alzavo e poi ricascavo per terra. Soffrivo moltissimo, quello sì, soffrivo di dolori, soffrivo di desiderio di vita, soffrivo di mancanza di compagnia. Era veramente un'esistenza difficile da sopportare, la ricordo come un lungo tunnel in fondo al quale doveva pur esserci la guarigione.<sup>310</sup>

La malattia e le letture che la accompagnano sono l'esperienza e il modo di vita tramite il quale Moravia costruisce la sua individualità, tanto come uomo quanto come scrittore.<sup>311</sup>

Il tentativo di liberarsi dall'incombenza delle opere dei suoi maestri della giovinezza è indubbiamente possibile per Moravia grazie all'influenza e al supporto delle teorie

---

<sup>309</sup> A. Lowen, *La dimensione del corpo*, Feltrinelli, Milano 2011.

<sup>310</sup> A. Moravia; A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, pp. 11-20.

<sup>311</sup> Il tema è stato trattato dall'autore nel romanzo *La disobbedienza* di cui discutiamo nel capitolo terzo del presente studio.

psicanalitiche e di altri autori come Joyce e Proust.<sup>312</sup> La nevrosi viene proposta come il fulcro della letteratura degli scrittori contemporanei. Nella rappresentazione di questa, nel racconto della fenomenologia della nevrosi, l'artista si confronta con dei fatti che sottendono a qualcosa di più vasto e urgente: il proprio rapporto con la libertà e i suoi limiti, il senso morale dell'opera, gli altri come destinatari o suggeritori dell'opera stessa, il rapporto tra creazione e vita. Moravia sostiene che in queste opere tale materia diviene visibile dietro le gesta dell'io narrante, proprio Pirandello viene scelto come autore per mostrare i pregi della letteratura a lui cara:

Un po' come Pirandello in *Sei personaggi in cerca di autore*, Dostoevskij ci fa capire che il vero mistero non è quello del protagonista, ma quello dell'autore.<sup>313</sup>

Anche nei suoi scritti su Manzoni e sul realismo cattolico,<sup>314</sup> Moravia proporrà la questione della centralità della figura dell'autore, della sua ricerca esistenziale e il suo rapporto con l'alterità.

La nevrosi del protagonista, non è necessariamente il racconto della nevrosi dell'autore. Piuttosto si tratta di proporre un uomo che soffre della divisione che abbiamo visto, menomato nella mobilità fisica del corpo che diviene quella dell'individuo tutto, ma libero nelle sue capacità di ragionamento. Necessariamente avrà un rapporto col mondo e col suo tempo nevrotico, limitato, sofferto e tormentato. L'autore descrive una nevrosi per tentare la rappresentazione delle proprie inevitabili nevrosi e presumibilmente in tal modo provare l'emancipazione da esse o la sospensione delle sofferenze, riuscendo a portar fuori tramite la creazione dell'opera d'arte quanto la nevrosi mantiene all'interno dell'individuo nel circolo narcisistico e crea le contraddizioni alla base dei tormenti.

Da questa teoria ed esigenza nasce la tecnica di base di tutta l'opera di Moravia che metterà sempre al centro delle proprie opere il racconto della nevrosi di uno o più personaggi, con l'obiettivo o la volontà di proporre la propria esperienza soggettiva di vita e le sue rappresentazioni di essa. Come ne *Il giocatore* l'autore trattando la compulsione al gioco d'azzardo del personaggio tentava di proporre la sua visione e il suo sentire della propria condizione esistenziale personale, e successivamente quella della propria epoca e società, così Moravia proporrà le storie di un pittore che non dipinge, di un orfano di padre che non riesce ad agire, di intellettuali inconcludenti, sovversivi inetti, prostitute disinteressate, adolescenti suicidi, uomini schiacciati da donne, denaro, omosessualità latente e quant'altro.

Nella prefazione a *L'eterno marito*<sup>315</sup> Moravia esplicita come il romanzo dell'Ottocento si differenzi da quello del Novecento per il mutato sentimento del pudore, e in un certo senso, delinea le differenze tra la sua letteratura e quella dei suoi maestri. Nel romanzo ottocentesco la narrazione aveva come centro la rappresentazione dei sentimenti. I rapporti sessuali non venivano quasi mai descritti ma lasciati totalmente all'oscurità: gli scrittori dell'Ottocento non avevano il linguaggio per integrare tali passaggi alle loro opere. L'esempio che Moravia propone è quello di Madame Bovary. Il sesso sarebbe dunque stato lasciato all'inconscio nella

---

<sup>312</sup> "Joyce e Proust avevano allargato a dismisura i territori del naturalismo con le più sterminate analisi e i più completi inventari che abbia mai conosciuto la letteratura. Io reagivo, per forza di cose, mirando istintivamente al contrario dell'analisi e dell'inventario: alla tragedia". A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p. VII.

<sup>313</sup> F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Bompiani, Milano 2000, p. 17.

<sup>314</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 2000.

<sup>315</sup> F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, Bompiani, Torino 1981.

letteratura precedente. Col Novecento e il cambiamento avvenuto nel senso del pudore, la sessualità viene portata alla coscienza e rappresentata ampiamente dagli artisti, al punto da evitare ormai quasi totalmente i lunghi discorsi sui sentimenti, visti ormai soltanto come prodotti della repressione della possibilità della rappresentazione dei comportamenti più marcatamente sessuali. Ciò comporta un aumento dell'elemento razionalizzante, poiché minori sembrano essere gli argomenti nascosti, sviluppando una tendenza alla caratterizzazione critica molto forte nel Ventesimo secolo, accrescendo l'importanza del comico (umorismo secondo Pirandello), al contrario diminuendo l'importanza, fin quasi alla scomparsa, di elementi prima dominanti come la pietà e l'orrore.

Nell'introduzione a *Nětočka*<sup>316</sup> il discorso è completato. Il romanzo presenta una relazione incestuosa cui Moravia attribuisce una continua tentazione dell'autore a descrivere l'amplesso, senza riuscirci. Questo sarebbe il caso dell'inconscio che essendo lontano dalla coscienza, non viene rappresentato e represso. Il tabù dell'incesto in questo caso impedisce la rappresentazione e la consapevolezza:<sup>317</sup> tali elementi restano nel sottosuolo, dove vengono immagazzinati e ignorati dal conscio e messi fuori dalla portata della ragione.

Dostoevskij, scrive Moravia, inventa il romanzo esistenzialista, il quale trova il suo obiettivo nell'esprimere il represso, nel gettare luce sul sottosuolo, cercando il confronto e la sua rappresentazione. Così l'inconscio diviene l'oggetto principale della letteratura contemporanea, i personaggi non comprendono quanto avviene loro del tutto, sono molto spesso solo l'autore e i lettori a notare quello che per i personaggi è inconscio e resta sconosciuto. Porre il centro dell'opera in questo senso richiama perfettamente quanto si era scritto a proposito di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Infatti, avevamo notato a suo tempo, come Pirandello elabori per il suo "teatro nel teatro" una teoria estetica di "iper-soggettivizzazione" dell'opera d'arte il cui ambito è la coscienza stessa dell'autore e la sua capacità di portare luce, mettere in scena, l'inconscio o lo spirito, secondo una terminologia piuttosto junghiana.

Nell'introduzione a *Lord Jim* di Conrad, Moravia riconosce allo scrittore di origine polacca di essere il romanziere del passaggio dall'Ottocento al Novecento e il corrispettivo inglese di Nietzsche e Dostoevskij.<sup>318</sup> La diluizione dei valori europei viene indicata come il tema centrale degli scritti di Conrad, risultato dell'allargamento della prospettiva continentale, allo

---

<sup>316</sup> F. Dostoevskij, *Nětočka*, Bompiani, Torino 1979.

<sup>317</sup> Moravia propone un altro esempio dello stesso periodo con la poesia *Ulalume* di Poe, di cui riportiamo alcuni versi in cui è presentato il tema dell'incesto connesso con l'oblio:

Thus I pacified Psyche and kissed her,  
And tempted her out of her gloom –  
And conquered her scruples and gloom;  
And we passed to the end of the vista –  
But were stopped by the door of a tomb –  
By the door of a legended tomb: -  
And I said -«What is written, sweet sister,  
On the door of this legended tomb?»  
She replied -«Ulalume – Ulalume! –  
'Tis the vault of thy lost Ulalume!»

In E.A. Poe, *Il Corvo e tutte le altre poesie*, a cura di T.Pisanti, Newton Compton, Roma 2012, p.188.

<sup>318</sup> J. Conrad, *Lord Jim*, Bompiani, Milano 1983.

stesso modo che lo slavismo e le tradizioni della Russia avevano influenzato Dostoevskij e le civiltà antiche Nietzsche e Baudelaire.<sup>319</sup>

Moravia sostiene che *Lord Jim* abbia, come *Delitto e castigo*, quale tema centrale la storia di un processo auto-inflitto, con conseguente condanna di espiazione e liberazione. Il protagonista è un marinaio che in seguito a un incidente navale abbandona la nave con la scialuppa insieme al comandante e ad altri due marinai, senza tentare di salvare i passeggeri a bordo. La nave però non affonda ed è anzi ricondotta in porto. Jim passerà la sua vita a cercare di riscattarsi, pressato da un continuo senso di dubbio e amarezza. Moravia ritiene che alla fine la sua vita sembrerà più suicidio che eroismo, nonostante gli sforzi di Jim per rifarsi e condurre una vita esemplare, fino al sacrificio estremo durante le lotte contro i predoni.

Il dubbio e il suicidio sono individuati come punti salienti della letteratura del Novecento: analizzando le opere di Pirandello avevamo notato come queste siano due delle caratteristiche fondamentali dei suoi romanzi. In particolare Mattia Pascal è il personaggio che più evidentemente soffre della condizione cartesiana di dubbio costante dell'uomo su se stesso, sulla sua conoscenza del cosmo e la sua posizione rispetto a esso. Avevamo anche avuto occasione di rimarcare come egli fosse un personaggio suicida che in tal modo tenta la rinascita e la salvezza. Fra poco ci occuperemo, infatti, del mito di Lazzaro in Pirandello, Moravia e Dostoevskij.

Nell'analisi e la presentazione di *Lord Jim* Moravia, come d'abitudine e prerogativa, dopo aver presentato la sua visione delle tematiche psicologiche dei personaggi e dell'autore in particolare presenti nell'opera, passa agli aspetti storico sociali. Lo stesso scrittore romano era solito presentare il suo pensiero come l'unione delle tematiche psicologiche e sociali, e nell'indicare la psicanalisi e il marxismo come i suoi riferimenti principali.

In questa prospettiva Conrad viene individuato come apologeta dell'imperialismo. L'eroismo e la redenzione di Lord Jim saranno, infatti, presenti nelle sue gesta contro predoni e tribù autoctone dei territori extra-europei. Il senso dell'orrore di fronte alle altre culture, più vicine a una natura connotata di negatività, è dominante nell'opera di Conrad, tema anche di *Cuore di tenebra* seppur in prospettiva rovesciata rispetto al centralismo europeo.

Torneremo in seguito sul tema della natura e del suo rapporto con la cultura in Moravia, per ora notiamo come egli condivide con Conrad, ma anche con Pirandello e gli altri autori che in questa seconda parte abbiamo fin qui citato, alcune caratteristiche.

A proposito del libro di Debenedetti, *16 ottobre 1943*,<sup>320</sup> riguardante i rastrellamenti al ghetto ebraico di Roma operati dai tedeschi, Moravia descrive la condizione umana di continuo terrore e minaccia per non essere in regola, il sentirsi in trappola che porta l'individuo a ricondursi al più primitivo istinto di conservazione, come la situazione normale dell'uomo nello stato di natura. Solo la cultura e la creazione d'istituzioni possono liberare l'individuo da quest'orribile stadio di continuo terrore. Tuttavia le istituzioni create possono rivelarsi a loro volta limitate e ingiuste: così, l'uomo culturalmente evoluto vede una liberazione nell'ipotesi di un ritorno allo stato di natura, al fine di liberarsi dalla prigione culturale che si è costruito e tentare un nuovo inizio. Si tratta dunque di un rapporto ambivalente, che nella letteratura moraviana è dominante e particolarmente evidente nella ricerca del rapporto sessuale, da egli

---

<sup>319</sup> Nell'introduzione a J. Tanizachi, *L'amore di uno sciocco*, Bompiani, Milano 1994, Moravia adotta una prospettiva identica, analizzando il Giappone contemporaneo e supponendo una dissociazione schizofrenica dei giapponesi, causata dalla degradazione del costume tradizionale non corrisposta da adeguati sostitutivi o evoluzioni.

<sup>320</sup> G. Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Sellerio editore, Palermo 1993.

stesso riconosciuto come la chiave dei suoi libri, il momento in cui l'opera letteraria aumenta in intensità e il corrispettivo dell'omicidio in Dostoevskij.

## 1.2. Delitti e castighi in U.R.S.S

Nel 1958 Moravia compie un viaggio in U.R.S.S.<sup>321</sup> La prima tappa del suo percorso è riservata alla visita della casa di Dostoevskij a Leningrado, dove l'autore può osservare come lo scrittore russo avesse proposto nei suoi libri una descrizione fedele dell'ambiente in cui viveva. Abbiamo già avuto modo di notare l'importanza simbolica che viene attribuita alla casa descritta nelle *Memorie dal sottosuolo*, e del suo paragone con la struttura della personalità dell'uomo contemporaneo. La visita a questo luogo, non assume per niente le sembianze di pellegrinaggio che si potrebbero sospettare visti i continui riconoscimenti di Moravia al suo maestro. In realtà, in linea con la sua personalità e la sua opera Moravia coglie l'occasione per elaborare un'interessante analisi e critica dell'importanza storica della figura di Dostoevskij e delle sue opere.

Come sappiamo il principale rimprovero che Moravia muove al maestro russo, è quello di essersi "impaurito dei propri ardimenti ed essersi rifugiato nella religione".<sup>322</sup> Nello stesso tempo Dostoevskij viene ritratto come un bolscevico in anticipo sui tempi rivoluzionari:

L'odio di Raskolnikov contro l'usuraia ha origine cristiana. Quest'odio è in realtà l'odio del medioevo cristiano contro la mercatura e il profitto, l'inconciliabilità del Vangelo con la banca e il tasso d'interesse.<sup>323</sup>

Nel caso di Pirandello avevamo potuto notare come la sua rivolta contro il mondo industriale contemporaneo aveva radici medievali o più antiche, legate anche alle sue origini siciliane della provincia agricola. Dostoevskij si comporta in modo simile, un certo recupero evangelico e sacro è proposto da entrambi gli autori.

Moravia cerca di non ripercorrere le strade di questi suoi maestri. In *Delitto e Castigo* il protagonista è convinto in un primo tempo che non esistano leggi universali a garanzia della giustizia nel mondo e che l'uomo, l'individuo è così chiamato ad assumersi in prima persona il ruolo che era stato assegnato a Dio e portare lui stesso la giustizia nella sua vita. La sua responsabilità diverrà totale e la morale che guida le sue azioni, quella che egli di volta in volta deciderà per eliminare il male che egli stesso identifica, noncurante delle leggi socialmente riconosciute, delegittimate in quanto opera di persone e gruppi di potere sovente identificabili col male stesso, sua totale responsabilità. Tuttavia dopo aver commesso l'omicidio ed essendo stato costretto a uccidere oltre alla vittima predestinata, un'usuraia, anche una sua parente dalla vita affatto rispettabile, il personaggio è dominato dal senso di colpa. Cominciano così i tormenti di Raskolnikov e la sua paura di essere scoperto e condannato dagli altri, è nulla in confronto alla questione morale che gli si pone, di essere divenuto egli stesso il male, fino ad accettare il carcere e il confino pur di liberarsi dei suoi

---

<sup>321</sup> Gli scritti di questo viaggio saranno raccolti nello stesso anno nel libro *Un mese in U.R.S.S.*, di A. Moravia, Bompiani, Milano 1958.

<sup>322</sup> *Ivi*, p.137.

<sup>323</sup> *Ivi*, p.14.

tormenti: tutto ciò sottende una paura più profonda e disperata, che la condanna, essendo il ritrovare gli altri, la fine del delirio, allevia.

Negli scritti di molti psicanalisti spesso ritroviamo citato questo stesso personaggio, come altri dell'autore russo, per esemplificare il carattere nevrotico masochista, il quale dopo aver fatto moltissimi sforzi per riuscire a guadagnarsi un amore fino a quel momento sconosciuto, compensativo, cade in una palude d'immobilismo e di auto afflizione dettata da un suo peculiare super-io diabolico, da cui riesce a uscire solo quando trova un'altra occasione di sofferenza che lo liberi dalla presente,<sup>324</sup> in questo caso la pena penitenziaria e la promessa contenuta nella religione.

Freud stesso, ha scritto un famoso saggio su Dostoevskij e il parricidio,<sup>325</sup> in cui la riconosciuta schizofrenia dell'autore è fatta risalire al suo rapporto con i genitori, che aveva generato un super-io oppressivo e tormentatore, più che alla paura dovuta alla condanna a morte poi commutata in detenzione, la quale causò solo un peggioramento dei sintomi schizofrenici. Secondo Freud il desiderio di liberarsi da tale situazione di schiacciamento era stata elaborata dallo scrittore come desiderio di uccidere il padre, situazione intorno cui ruotano *I fratelli Karamazov*, e che abbiamo descritto poco fa come la responsabilità e lo sforzo di creare una giustizia umana data l'assenza di Dio, ossia del padre.

Il parricidio dostoevskiano evidentemente non risolve il suo problema, poiché la struttura atroce e deformata del super-io sadico continua a operare e a gettarlo nella palude.<sup>326</sup>

Secondo Moravia, Raskolnikov si renderebbe conto che il male non sarebbe nella borghesia, classe rappresentata dall'usuraia, ma si trova nella violenza in sé, di cui egli si rende protagonista per amore di giustizia. Allo stesso modo lo scrittore vede i bolscevichi, i quali, intellettuali come Dostoevskij, cresciuti nella stessa cultura, ma negli anni del primo Novecento, hanno tentato con la violenza di imporre un'organizzazione sociale più giusta, e il risultato ottenuto sarebbe secondo Moravia, lo stesso di Raskolnikov, cioè di uccidere l'usuraia ma anche la brava Lizaveta: "le innocenti torturate e uccise".<sup>327</sup>

Moravia è molto attento a tutte le conseguenze che derivano dal carattere masochista di Dostoevskij, non solo in quanto origine della ricerca dei comfort della religione rispetto ai propositi di libertà, autodeterminazione, emancipazione, autenticità estetica e morale. Lo scrittore romano parla di una sterilità dell'eccessivo dolore, tipica del masochismo, che egli allarga anche al modo di governo e di vita in tutta l'U.R.S.S.

Il sentimento di rivolta che anima Moravia lo porta a leggere Dostoevskij sotto questa luce, a condividerne l'atteggiamento più che gli esiti:

La molla che agisce in me è quella che vedo agire in Dostoevskij: è la rivolta, è il gusto della distruzione. Non che mi voglia paragonare a Dostoevskij: ma leggendo i suoi libri il mio desiderio di scrivere ha preso forma, leggendo lui provavo una consonanza profonda, inquietante.[...] Oltre a Dostoevskij mi piaceva anche Rimbaud: per il senso di dissolvimento che lo domina, di fuga e di rifiuto della realtà circostante.<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> A. Lowen, *La dimensione del corpo*, Feltrinelli, Milano 2011.

<sup>325</sup> S. Freud, "Dostoevskij e il parricidio", in Freud Opere, Vol. X, Bordighieri, Torino 1978, pp.521-538.

<sup>326</sup> Il primo titolo de *Gli indifferenti* fu proprio *La palude*, lo riporta L. Strappini in *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, Bulzoni, Roma 1978, p.12.

<sup>327</sup> A. Moravia, *Un mese in U.R.S.S.*, Bompiani, Milano 1958, p.17.

<sup>328</sup> E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi 1971, p.82.



Nell'articolo *Avrei preferito essere Rimbaud*<sup>329</sup> Moravia conferma che la rivolta è l'unico riferimento della sua letteratura, la molla di cui parla a proposito di Dostoevskij.<sup>330</sup> Nello stesso articolo egli specifica, come ha fatto anche in altre occasioni, che scrivere non gli piace, che avrebbe preferito essere un altro tipo di artista, ad esempio un pittore, oppure in letteratura, la forma più pura di rivolta che conosce risale a Rimbaud. La critica principale che muove alla sua stessa opera è di essere troppo ideologizzante, come a dire di aver presentato in modo troppo elaborato e sovra-costruito questo sentimento di base di rivolta. In realtà noi pensiamo che la grandezza di Moravia sia proprio nella capacità di includere nel suo discorso dallo stile sintetico, un valore molto soggettivo e chiaramente di presa di posizione, nei confronti dei fatti e dei personaggi descritti. La decisione con cui ha scelto tale atteggiamento, è così forte da averlo portato ad affiancare alla sua opera di romanziere un'attività continua di saggista e giornalista di grande successo e impegno, che s'integra perfettamente con le sue opere letterarie, non considerando la quale non potremmo del tutto avere un'idea chiara della figura di intellettuale rappresentata da Moravia.

Nella sua scelta di elaborare la rivolta, Moravia si ritrova vicino a Dostoevskij nell'obiettivo primario che spingeva l'autore russo alla scrittura. Nell'iniziare la stesura di *Delitto e castigo*, questi aveva come progetto un romanzo sulla piaga dell'alcolismo in Russia. Nel risultato finale si trovano molti elementi dell'intento iniziale in descrizioni della città e degli abitanti, nella frequente ambientazione delle bettole, e soprattutto la storia di Marmeladov, padre di Sonja, impoverito dall'alcolismo e che morirà ubriaco investito da un carro. In seguito alla tragedia, sua figlia, personaggio di riferimento positivo del libro, al quale Moravia s'ispirerà chiaramente per *La romana*, si prostituirà per aiutare la famiglia.

Tuttavia Dostoevskij nell'affrontare il problema sociale, non potrà esimersi dal rappresentare la sua nevrosi, il carattere masochista di cui abbiamo parlato sopra, semplicemente perché gli sarebbe stato impossibile uscirne e scrivere un'opera lontano dalla sua situazione psicologica soggettiva. O almeno se lo avesse fatto non avrebbe raggiunto i risultati espressivi che sappiamo e sarebbe rimasto vicino al realismo da cui era partito. Moravia ripercorre la stessa strada, identificandosi con l'autore e non con i personaggi o le idee proposte nei suoi libri. Proprio come nella proposta estetica del Pirandello successivo alla prima guerra mondiale, in cui l'arte diveniva definitivamente la messa in opera della coscienza dell'autore.

I due aspetti della letteratura moraviana, quello sociale e quello psicologico, sono in realtà il frutto della prospettiva con cui viene affrontata la creazione dell'opera. Così se l'autore si propone di trattare un fatto, un'ambientazione o un concetto, cercando di non imporre programmaticamente una struttura subito all'opera, confidando invece in un'espressione libera della sua coscienza, magari come veicolo dell'espressione del represso, come abbiamo visto Moravia teorizzava, nella risultante troveremo la traccia evidente della trasposizione della psiche dell'autore e della sua lotta per liberarsi del proprio imprigionamento. Poiché egli comprende che il suo carattere, motivo della sua sofferenza, è il risultato di tutta la società che ha contribuito a crearlo e a confermarlo, ad alimentare il suo senso di rivolta, si trova a dover operare all'interno di esso pur avendo come obiettivo finale il potervi rinunciare.

Così vedremo ne *Gli indifferenti* la rappresentazione della nevrosi dei personaggi i quali compiono i loro tentativi di rivolta e liberazione all'interno dei loro caratteri, ma il risultato sarà anche quello di una critica della società borghese romana della fine degli anni Venti,

---

<sup>329</sup> Pubblicato su Paese Sera del 19 novembre 1977.

<sup>330</sup> "I grandi avvenimenti della mia adolescenza furono la scoperta di Rimbaud e Dostoevskij", N.Ajello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari 1978.

come subito il libro fu accolto e commentato. Il Moravia diciassettenne che scriveva il libro, vedremo, non lavorava coscientemente a questi due diversi piani di lettura in cui solo più tardi si riconoscerà, ma tentava la trasposizione di quanto sentiva, ossia della prospettiva soggettiva del confronto con il mondo e l'alterità, con la grande distanza che la coscienza ipertrofica dei contemporanei abbiamo visto creare tra le parti dell'io.

Moravia si premura rispetto al maestro, di restare nella rivolta, senza pensare possa cessare mai definitivamente. Così ha spiegato quest'atteggiamento più cosciente nei confronti della rivolta Camus:

Mais, en attendant, les révoltés de 1905, à la frontière où ils se tiennent, nous enseignent, au milieu du fracas des bombes, que la révolte ne peut conduire, sans cesser d'être révolte, à la consolation et au confort dogmatique. Leur seule victoire apparente est de triompher au moins de la solitude et de la négation.<sup>331</sup>

Moravia sa che la sua rivolta non cesserà mai e che la sua strada per la liberazione è in questa rivolta ossia nell'opporci alla società contemporanea. Le sue accuse a Dostoevskij possono essere riassunte dall'affermazione a proposito de *I fratelli Karamazov*, secondo la quale l'autore russo sarebbe stato vittima in quel periodo di una certa stanchezza, e quindi aver abbandonato la rivolta.<sup>332</sup>

Tornando a Camus, ritroviamo il problema della connessione della rivolta con la sacralità:

Le problème de la révolte n'a donc sens qu'à l'intérieur de notre société occidentale. [...] L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées.<sup>333</sup>

Eppure tra Moravia e Camus c'è una differenza fondamentale nell'interpretazione del romanziere russo e riguarda la nozione di assurdo che Camus utilizza per definire la situazione dell'uomo d'inconciliabilità tra la sua coscienza e la natura, e che lo porta a volte a cadere nel dogmatismo non ammesso, proprio a causa dell'assolutizzazione di questa categoria. Moravia invece ha una prospettiva "ipersoggettiva" in cui, al limite, è il mondo a essere estraneo, oppure la coscienza, o alternativamente, ma non crea una terza categoria arbitraria, dal punto di vista del soggetto, che rischia di assumere funzioni religiose.

Camus accompagna molto di più Dostoevskij nel suo percorso verso la ricerca della verità sacra e in particolare del Vangelo: si arresta solo un momento prima, sostituendo al dogma della rivelazione l'assurdo.<sup>334</sup>

Moravia non s'interessa per nulla di ciò: egli è preso nella sua coscienza e sa che il massimo che può fare è vivere la sua vita in rivolta, come assunto massimo della propria coscienza e come disposizione di libertà individuale. In questo senso egli dichiara che avrebbe voluto essere Rimbaud più che Dostoevskij.

---

<sup>331</sup> A. Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1985, p.207.

<sup>332</sup> Intervista presente in archivio on-line RAI.

<sup>333</sup> *Ivi*, p.34.

<sup>334</sup> Cosciente di tale rischio interpretativo, Camus aveva provato a proporre la questione di una sensibilità assurda in sostituzione dell'assurdo come concetto.

D'altronde Camus coglie un aspetto molto interessante della rivolta nella sua assimilazione col sacro, e ci rimanda agli aspetti di rivolta che abbiamo frequentemente ritrovato nell'opera di Pirandello e che evidentemente è presente anche in Moravia: la possibilità nella rivolta di ritrovare il senso di unità che l'uomo percepisce come perduto. A livello psicologico il recupero inizia come rivendicazione contro la natura e la nascita stessa, per il distacco dalla madre, come sostiene Freud parlando di senso di oceanicità che l'individuo inizia a perdere alla nascita e cui desidera di ricomporsi generando così l'istinto di morte. A livello storico, si mira al trauma del passaggio da società più comunitarie verso altre magari più complesse ma che hanno contribuito al senso d'isolamento dell'individuo e alla percezione frammentata del proprio essere. Scrive Camus:

La totalité n'est en effet rien d'autre que le vieux rêve d'unité commun aux croyants et aux révoltés, mais projeté horizontalement sur une terre privée de Dieu. Renoncer à toute valeur revient alors à renoncer à la révolte pour accepter l'Empire et l'esclavage.<sup>335</sup>

### 1.3 Il mito di Lazzaro

Notiamo come Pirandello, Moravia e Dostoevskij abbiano proposto il mito di Lazzaro nel corso della loro produzione letteraria, inserito tra l'altro in momenti molto importanti delle loro opere maggiori.

In Dostoevskij ritroviamo la lettura del passo evangelico di Lazzaro in *Delitto e Castigo* nel corso del decisivo colloquio tra Raskòlnikov e la prostituta Sònja, disgraziata figlia di Marmeladov, ridotta alla prostituzione dalla povertà e dalla cattiva influenza della matrigna. Questo passaggio del libro è inserito dall'autore subito dopo la morte del padre della giovane.<sup>336</sup> Raskolnikov va a trovarla nella sua casa, dove non era mai stato prima, dopo aver preso la decisione di partire dalla città e volendola salutare, quasi subito la prega di leggergli qualcosa, per alleviargli il mal di testa di cui soffre continuamente. Tuttavia il discorso cade sull'omicidio di Lizaveta, di cui Sonja non sa di avere di fronte il responsabile, i tormenti del quale si aggravano, finché si getta in ginocchio di fronte alla giovane, dicendo di prostrarsi in tal modo a tutta la sofferenza umana. Assimila la propria condizione a quella di lei giacché entrambi avrebbero ucciso inutilmente, lui l'usuraia e la sua amica: lei se stessa. Raskolnikov la considera divenuta pazza per riuscire a reggere il peso dell'umiliazione e del disonore, ma si rende conto che questa follia è in realtà sostenuta dalla fede religiosa, elemento a lui estraneo. Così si giunge alla scelta della lettura del Vangelo di Giovanni e dell'episodio di Lazzaro. Le frasi salienti riportate da Dostoevskij riguardano il Cristo che si dichiara come la risurrezione e la vita, e colui attraverso il quale si può non morire in eterno. Poi si sottolinea la provocazione delle genti che lo incitano a compiere il miracolo come già aveva fatto con i ciechi e la resurrezione avviene dopo quattro giorni dalla morte di Lazzaro.

Poi Raskolnikov propone a Sonja di partire con lui:

Poi capirai. Non hai fatto forse quello che ho fatto io? Anche tu sei andata al di là... hai potuto scavalcare l'ostacolo. Hai portato la mano su te stessa, hai distrutto

---

<sup>335</sup> *Ivi*, p.287.

<sup>336</sup> Si tratta del capitolo quarto della parte quarta di *Delitto e Castigo*.

una vita ... *la tua*<sup>337</sup> (è lo stesso!). Avresti potuto vivere con lo spirito, con la ragione, e finirai in Piazza Sjennaja ... Ma tu non potrai resistere e, se rimarrai *sola*, impazzirai, come me. Già ora sei vicina alla pazzia; dobbiamo quindi camminare insieme, sulla stessa strada! Andiamo!<sup>338</sup>

L'episodio di Lazzaro apre la possibilità di una resurrezione tramite la fine della solitudine morale cui il soggetto si sente ormai condannato. L'incontro con l'altro, avvenuto grazie alla comprensione della sofferenza, diviene il mezzo per ricomporre l'unità dell'uomo col proprio spirito e la dissociazione acuita dalla coscienza ipertrofizzata. La miseria della propria condizione sarebbe stata generata nei due personaggi, dal tentativo di scavalcare l'ostacolo, l'interezza dell'uomo o dell'essere, per mezzo di una violenza omicida su se stessi, i quali ora sarebbero morti e anelano alla resurrezione tramite un rinnovato incontro con lo spirito. L'importanza di questa scena per quest'opera è evidenziata dal fatto che l'episodio di Lazzaro, è ripreso nell'ultima pagina del libro, come a significarne il significato ultimo. Raskolnikov confessa il suo reato ed è condannato alla detenzione, Sonja sceglie di accompagnarlo. La resurrezione avviene per il protagonista dell'opera, che nell'incontro col suo spirito sostiene di riuscire a riscattare tutte le sue sofferenze e anche quelle della sua compagna:

E che cos'erano poi tutte, *tutte* quelle pene del passato? Tutto, anche il suo delitto, anche la condanna e l'esilio gli sembravano ora, nella gioia del ritorno alla vita, un fatto esteriore, estraneo, un fatto accaduto a un altro. Quella sera del resto, non poteva pensare a lungo alla stessa cosa, non poteva concentrarsi in nessun pensiero; ora non era in grado di risolvere coscientemente nessun problema: sentiva solamente. Alla dialettica subentrava la vita, a nella sua coscienza doveva elaborarsi qualcosa di assolutamente diverso.

Sotto il suo capezzale c'era il Vangelo. Lo prese macchinalmente. Quel libro apparteneva a Sonja, era quello stesso in cui la fanciulla gli aveva letto la risurrezione di Lazzaro.<sup>339</sup>

Moravia inserisce la lettura dell'episodio di Lazzaro ne *La Ciociara*. È il protagonista Michele a leggerlo, l'intellettuale figlio di contadini, il quale ha lasciato l'esercito italiano dopo l'8 settembre del 1943 ed è tornato a casa, sulle montagne della Ciociaria, dove la comunità agricola e pastorale vive, quasi incondizionata dalla guerra, almeno in principio, se non per i racconti degli ospiti che sono arrivati dalle pianure e da Roma. Queste persone continuano a vivere con le loro problematiche di sempre, guardando ai loro affari e incuranti delle tragedie che si stanno svolgendo a pochi chilometri da loro, pieni di un certo ottimismo, tuttavia pronti a cedere alla paura ogni volta che si presenta un contatto con la guerra, e a schierarsi dalla parte del presunto più forte o vincitore, che siano i tedeschi, i russi, gli americani, gli inglesi o i fascisti, secondo gli episodi e le valutazioni occasionali.

Moravia amplia la prospettiva sociale dell'episodio evangelico paragonando le persone che assistevano al miracolo di Cristo ai montanari della comunità. La narrazione, portata tramite la protagonista, la rifugiata da Roma, ci fa notare come Michele, nel corso della lettura si

---

<sup>337</sup> c.d.t.

<sup>338</sup> F. Dostoevskij, *I capolavori*, Roma 2002, p.381.

<sup>339</sup> *Ivi*, p.538.

amareggia per l'indifferenza degli ascoltatori, i quali avevano detto di conoscere la storia di Lazzaro, ma rimangono "ottusi e indifferenti". È doveroso notare come Moravia riporti la stessa frase che aveva citato anche Dostoevskij:

E Gesù disse: io sono la resurrezione e la vita.<sup>340</sup>

Dopo questa frase la lettura s'interrompe perché Michele si commuove e piange. Le persone intorno credono che si tratti del fumo all'interno della capanna a irritargli gli occhi, facendo aumentare la stizza di Michele il quale esplode:

Macché fumo e macché capanna ... io non vi leggerò più perché voi non capite ... ed è inutile cercar di far capire a chi non potrà mai capire. Intanto, però, ricordatevi questo: ciascuno di voi è Lazzaro ... ed io leggendo la storia di Lazzaro ho parlato di voi, di tutti voi, di te Paride, di te Cesira, di te Luisa, di te Rosetta e anche di me stesso e di mio padre e di quel mascalzone di Tonto e di Severino con le sue stoffe e degli sfollati che stanno quassù e dei tedeschi e dei fascisti che stanno giù a valle e insomma di tutti quanti ... siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi ... finché crederemo di essere vivi perché ci abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure, i nostri affarucci, le nostre famiglie, i nostri figli, saremo morti ... soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti, stramorti, decomposti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora cominceremo ad essere appena vivi ...  
Buonanotte.<sup>341</sup>

Tra i due autori notiamo una differenza di prospettiva più che di sostanza nell'inserimento dell'episodio e nell'interpretazione che ne è data. In entrambi i casi, i personaggi presenti sono definiti morti, ma mentre nel caso di Dostoevskij i due sono ritenuti morti perché hanno troppo usato la loro coscienza e hanno superato il contatto col sacro e con la comunità, in Moravia troviamo la stessa cosa descritta non più dal punto di vista della psicologia individuale, ma di quella collettiva. I montanari, immersi nel loro mondo, proprio come le comunità e i popoli del nuovo testamento, difettano di quella consapevolezza, che in Dostoevskij era consapevolezza della sofferenza, mentre in Moravia diviene la funzione primaria dell'uomo, in particolare dell'intellettuale, il quale risorge nella rivolta poiché lucidamente tenta di contrapporsi alle forze inconsce, psicologiche e sociali, che dominano la propria esistenza: una rivolta che si concretizza con il tentativo di comprendere e proporre in modo chiaro, decryptato, al pubblico la rappresentazione di tali forze.

C'è anche da aggiungere che in Moravia si perde molto della prospettiva mistica propria del discorso del maestro russo, che è piuttosto associata alla speranza del superamento di quella modalità ottusa e oscura di vivere l'esistenza che hanno i montanari. La consapevolezza, il sentire e il sentirsi, di cui si parla nella pagina finale di *Delitto e castigo*: la capacità di considerare le alterne fortune della vita come estranee a un fulcro dell'essere sempre in grado di dare felicità, e nello stesso tempo di impegnarsi in scelte in direzione della giustizia, e aumentare la consapevolezza degli uomini su se stessi, vengono proposti come gli obbiettivi e le possibilità maggiori dell'uomo contemporaneo. Diminuisce in Moravia la sfiducia verso la

<sup>340</sup> A. Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1994, p.122.

<sup>341</sup> *Ivi*, p.123

razionalità poiché egli si sente più in grado di riuscire a utilizzarla in modo creativo, e probabilmente a ciò si deve il suo continuo appoggiarsi e riconoscere meriti al marxismo e alla psicanalisi.

L'importanza del sentimento della speranza, anche nella sua derivazione religiosa, è stato tra l'altro, oggetto durante gli anni della guerra (1944), di un lungo saggio di Moravia dal titolo *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*: “un certo sentimento tenace e lontano di speranza”<sup>342</sup> viene individuato come l'elemento che ha spinto e spinge gli uomini a superare gli ostacoli e a edificare le società e i loro prodotti. Più dell'istinto di conservazione e di una volontà intellettuale lucida sarebbe decisiva la speranza, che Moravia definisce in questo modo:

L'uomo che è sociale, ha ben presto capito che non avrebbe capito la propria morte che a patto di dimenticarla attraverso la vita altrui. [...] Quest'operazione psicologica per cui l'uomo dimentica se stesso, ossia la morte a vantaggio dell'umanità intera, noi la chiamiamo propriamente speranza.<sup>343</sup>

Ritroviamo qui l'impronta sociale con la quale è proposto il mito di Lazzaro ne *La ciociara* in cui l'intellettuale Michele leggeva a tutta la comunità il Vangelo e sentiva l'assenza della speranza come assenza di vita di tutte le persone lì coinvolte. Moravia nel racconto della guerra trova il modo di identificare questo sentimento fondante della felicità umana e che è piuttosto assente nelle sue opere di prima della guerra. Proprio come affermerà Sartre, di aver trovato da prigioniero, nella comunanza dello Stalag, per la prima volta nella sua vita, il piacere di stare con gli altri, trovandovi speranza e limitazione della sua nevrosi,<sup>344</sup> così Moravia sembra suggerire che nella guerra e nella sua latitanza<sup>345</sup> riuscì a trovare la consapevolezza del suo isolamento dovuta all'assenza di speranza, allo scetticismo e la diffidenza continua verso l'alterità. Infatti, dalle opere precedenti alla guerra a quelle successive, c'è un'indubbia mutazione della prospettiva di Moravia che diviene molto più attento all'inserimento dei personaggi in un ambiente sociale e storico più vasto, e seppur spesso comunque ostile, in ogni caso suscettibile di mutamento. La resistenza profonda che troviamo nell'ambiente de *Gli indifferenti* non sarà più così invalicabile. *I racconti romani, I nuovi racconti romani, La romana, La ciociara*, sono tra gli esempi maggiori di questa diversa sensibilità verso l'alterità e la necessità di trovare attraverso essa la speranza e la proiezione positiva del proprio essere verso l'esistenza. Torneremo su questo discorso in seguito.

Il saggio sulla speranza procede con un'analisi dell'evoluzione del cristianesimo che ricorda molto quella fatta da Nietzsche ne *L'anticristo*, e infatti il filosofo tedesco viene anche citato nel corso di queste pagine. Nel libro si teorizzava un rovesciamento completo del pensiero di Cristo operato da San Paolo, il quale avrebbe spostato sulla vita eterna, il paradiso, quanto invece Cristo voleva intendere da raggiungere subito, tramite l'amore e il superamento delle

---

<sup>342</sup> A. Moravia, *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p. 11.

<sup>343</sup> *Idem*.

<sup>344</sup> La prigionia nello Stalag XII è stata per Sartre anche l'occasione per la scrittura dell'opera teatrale *Bariona ou le fils du tonnerre*, sulla natività di Cristo permeato dal sentimento di speranza e rinnovamento, rappresentato nel campo di prigionia nel Natale del 1940. Ne ripareremo nella parte terza di questo studio.

<sup>345</sup> Il libro *La Ciociara* è autobiografico, nel 1943 Moravia fu costretto a fuggire da Roma e a rifugiarsi nelle montagne della Ciociaria, nei pressi di Fondi (LT), insieme ad Elsa Morante.

oppressioni psicologiche e sociali presenti nell'umanità nel momento storico contemporaneo. San Paolo avrebbe, sempre secondo Nietzsche, trasformato il cristianesimo da religione d'amore in religione d'odio<sup>346</sup> per mezzo della presenza della vendetta che si sarebbe consumata nel regno dei cieli. Nello stesso tempo avrebbe creato una mentalità da schiavi, come ad esempio nella *Lettera ai romani*, creando una morale di accettazione della situazione vigente e scoraggiando la rivolta. Su questa base Moravia si muove per descrivere il ruolo storico positivo svolto dal cristianesimo:

In realtà il cristianesimo giunse appena in tempo, come quegli eroi salvatori dei romanzi di avventure che intervengono al momento giusto e un secondo dopo era troppo tardi. E difatti all'umanità che disperava ormai da troppo tempo, il cristianesimo apparve dapprima piuttosto che come speranza, quasi come conclusione necessaria e giusta della disperazione. [...] L'esigenza del mondo antico al momento dell'avvento del cristianesimo non era più quella primitiva, di vincere le forze brute della natura, né quella moderna che come vedremo in seguito ha anch'essa un carattere affatto speciale che per comodità chiameremo economico. L'esigenza del mondo antico era l'esigenza di un mondo in cui non esisteva carità e amore di prossimo; in cui accanto a pochi cittadini liberi esistevano infiniti schiavi e apolidi; un'esigenza voleva che tutti gli uomini, per il solo fatto di essere uomini, fossero trattati come uomini e tali, nel loro intimo, si sentissero; che l'uomo asservito nel corpo alle forze terrene, potesse sentirsi libero, qualsiasi fosse la sua condizione, attraverso l'anima. A questa esigenza di libertà spirituale erano subordinate tutte le altre.<sup>347</sup>

Il cristianesimo avrebbe creato l'uomo moderno, imprigionato nel corpo e liberato solo nella sua coscienza, alimentando la speranza degli uomini, destinata però a infrangersi a causa della situazione effettiva che essi si trovano a vivere, e che Nietzsche attribuiva al compromesso paolino di rinuncia alla rivolta.

Moravia prosegue il suo saggio individuando nella servitù economica il protrarsi della servitù materiale contro la quale il primo cristianesimo aveva comunque combattuto, non riuscendo però a superarla. Così Moravia individua nel comunismo, in particolare nella sua forma marxista, la nuova forza in grado di sostituirsi al cristianesimo per tentare di liberare definitivamente l'uomo, dunque, di conferirgli una nuova speranza di liberazione. Al marxismo il romanziere romano attribuisce anche il merito di opporsi alla fede assoluta e ingenua nella scienza che ha accompagnato lo sviluppo del mondo moderno. Quest'umanismo moraviano è esposto ed esplicitato anche in altri saggi, tra cui il più noto è *L'uomo come fine* che ha prestato il suo titolo anche a una raccolta.<sup>348</sup>

La critica alla fede cieca nei confronti della scienza e la perdita della centralità dell'uomo, della sua libertà e felicità, negli obiettivi, le idee e le forme della società, l'avevamo già ampiamente riscontrata in Pirandello, il quale però non arrivava a trovare una speranza in grado di mutare la visione dell'uomo su di sé e di illuminare il proprio comportamento

---

<sup>346</sup> "Nel mondo mentale del cristiano non compare nulla che abbia anche soltanto sfiorato la realtà: viceversa abbiamo riconosciuto nell'odio istintivo contro ogni realtà l'elemento, l'unico elemento traente alla radice del cristianesimo." F. Nietzsche, *L'anticristo*, in *L'anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo*, Newton Compton, Roma 2010, p. 56.

<sup>347</sup> *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p. 18-19.

<sup>348</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani 1964.

morale. A breve vedremo come ciò si rifletta sul suo Lazzaro. Anche in Dostoevskij la speranza non arriva veramente a trovare una possibilità di intervenire nella società degli uomini, fermandosi all'amore individuale e alla mistica comunione con la divinità o lo spirito. Moravia, figlio di tempi diversi, trova invece la via che caratterizzerà profondamente la sua opera e le sue attività:

Questa città terrena che abbiamo già definito in tutto simile a quella di Dio, soltanto che dal cielo è stata portata in terra senza per questo nulla perdere della sua perfezione e del suo abbacinante splendore, è la speranza ultima a cui hanno fissi gli occhi i comunisti di tutto il mondo.<sup>349</sup>

Per raggiungere questa meta i comunisti sopporterebbero la forte repressione, il dogmatismo e in genere tutta la limitazione della personalità imposte dalle organizzazioni comuniste e dall'influenza dell'ideologia. Moravia finisce per augurarsi una penetrazione del mondo liberale originato dal cristianesimo nel comunismo e una maggiore capacità da parte di questo di accettazione di tutti i fattori irrazionali presenti nella vita dell'uomo (sentimentali, estetici, culturali):

Ma l'importante non è tanto che questa città avvenga, quanto che esista la speranza dell'avvento. Soltanto a questo patto l'uomo cesserà di disperare. Soltanto a questo patto ritroverà le vie maestre della civiltà.<sup>350</sup>

Ci resta ora il Lazzaro di Pirandello. Scritto nel 1928 è un'opera teatrale non molto conosciuta dal grande pubblico. Mentre nei due casi precedenti avevamo incontrato la lettura diretta della storia di Lazzaro dal Vangelo di Giovanni, con una citazione diretta di Moravia del suo maestro Dostoevskij; qui assistiamo a una rielaborazione del mito.

Si tratta di un medico di campagna che tramite iniezioni di adrenalina riesce a far tornare in vita animali deceduti. Il personaggio Diego Spina è un ricco possidente il quale come il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* vuole creare un ospedale per i poveri, un ospizio di mendicizia, essendo egli convinto che "la vera vita sia di là",<sup>351</sup> e ha indirizzato i suoi due figli, un maschio e una femmina, agli ordini religiosi, ma entrambi si sono trovati male, essendo stati maltrattati, specialmente la femmina, e questo ha originato la separazione di Diego dalla moglie Sara, che si è ritirata in campagna formando una nuova famiglia illegittima con un contadino.

Ritroviamo il tema, che avevamo visto poco fa con Moravia e Nietzsche, di un cristianesimo, una religione più in generale, che allontana gli uomini dall'obiettivo del raggiungimento della massima felicità immediata, o della lotta per l'emancipazione dalle ingiustizie che la inibiscono. Sara, nome preso dalla Genesi come prima madre del popolo eletto, è invece portatrice del messaggio che la vita bisognerebbe "viverla qui in salute".<sup>352</sup> In questo caso troviamo un personaggio materno affatto positivo, caso non frequente in Pirandello. L'onomastica di Diego è invece probabilmente da ricercare nella fusione delle parole Dio ed ego, con le quali l'autore voleva indicare l'estrema concentrazione del personaggio su se

---

<sup>349</sup> *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p.26.

<sup>350</sup> *Ivi*, p.29.

<sup>351</sup> L. Pirandello, *Lazzaro*, in *Maschere Nude II*, Mondadori, Milano 1978, p.1181.

<sup>352</sup> *Idem*.



stesso e la sua lontananza dagli altri che origina la sua rinuncia alla felicità nella vita presente per la speranza di ottenerla in un futuro. Altro personaggio importante è Lucio, nome tratto da luce evidentemente, il quale dopo essere uscito dal seminario decide di iscriversi all'università con grande rammarico del padre. Il medico si chiama Gionni, probabilmente diminutivo di Giovanni come l'evangelista che narra l'episodio di Lazzaro, accentuando il ruolo creativo dello scrittore tanto caro a Pirandello.

Quando il signor Diego Spina muore investito da un'auto, sua figlia prega il medico di praticargli l'iniezione che resuscita gli animali. Tutti sanno però che Diego desiderava morire e aveva bramato per tutta la vita il momento della morte. L'iniezione gli viene però praticata ed egli ritorna alla vita. Mentre gli altri temono la sua reazione, egli, invece, si convince che non c'è alcuna vita al di là, per il fatto di non averla vista da morto e di non ricordarsi invero di nulla del suo periodo di decesso:

Sulla terra dove son caduto da tutta quella menzogna lassù! [...] Tutti i delitti e anche questo! Tanto non si paga nulla, se tutto si paga qui! La carcere? È tutta carcere, carcere senza scampo! Di là non c'è nulla lo so io! <sup>353</sup>

Diego prova un senso di liberazione unito a una fine della speranza che getta il personaggio in una profonda disperazione e a farlo sentire prigioniero senza scampo. Dobbiamo notare come in tutti e tre gli autori presi in esame, il mito di Lazzaro è sempre interpretato e riproposto come negazione di una vita eterna altra da quella terrena, contrariamente a quanto il miracolo di Cristo potrebbe suggerire. La resurrezione di Lazzaro è la presa di coscienza tramite la quale gli uomini si liberano delle convinzioni contingenti storicamente determinate e culturalmente repressive, per riportarsi a vivere in piena lucidità nella speranza di una liberazione dell'oppressione materiale e un pieno godimento della propria vita spirituale. Infatti, nel dramma di Pirandello, Sara propone continuamente immagini paradisiache legate alla natura, alla salute, l'agricoltura, come sovente avviene nelle opere dell'autore siciliano. Il figlio Lucio invece si convince dopo la resurrezione del padre, di aver trovato il contatto con uno spirito infinito non individuale<sup>354</sup> che permetterebbe alle persone di superare il frazionamento, le divisioni portatrici di sofferenze, all'interno dell'individuo come di tutta la comunità o società. Avevamo già avuto modo di notare nella prima parte di questo lavoro, come il teatro di Pirandello sarà determinato dalla crescita di questa convinzione o modalità di rappresentarsi l'essere come non legato al singolo individuo, quanto a una totalità più vasta. Anche Pirandello rispetto a Dostoevskij opera dunque un allargamento della prospettiva verso gli altri proprio come avviene per Moravia, anche se quest'ultimo più che una definizione dello spirito collettivo preferisce una impostazione più pragmatica della problematica della speranza di liberazione dell'essere umano.

---

<sup>353</sup> *Ivi*, p.1220-1221.

<sup>354</sup> *Ivi*, p.1195.

## CAPITOLO 2. Forme pirandelliane ne *Gli indifferenti*

Nel 1929 Moravia riesce a far pubblicare il suo primo romanzo presso la casa editrice Alpes contando anche su un contributo economico di suo padre per anticipare le spese. Il libro era stato scritto in gran parte a letto, durante la convalescenza dalla grave malattia alle gambe, una tubercolosi ossea, che lo tormenterà dai nove ai sedici anni. Guarì nel sanatorio di Cortina, dove fu curato tramite elioterapia intensiva. Quando *Gli indifferenti* fu pubblicato l'autore era ventiduenne, e aveva scritto il libro in tre anni dal 1925, quando aveva solo diciassette anni.

La malattia che lo aveva costretto alla degenza lo aveva portato a lunghe letture in italiano, inglese, francese e tedesco. In principio si cimentò con la poesia, in seguito con i racconti e infine approdò al romanzo. Tra gli autori che lesse di più in aggiunta a Dostoevskij, Rimbaud e Baudelaire, di cui abbiamo già parlato, troviamo Molière, Dante, Freud, Kafka, Ariosto, Manzoni, Joyce, Proust e Goldoni, che trovò, quest'ultimo, nella biblioteca del padre di origine veneziana. Con particolare affetto nelle interviste da adulto ricorderà la lettura dell'*Ulisse*. Sulle fonti dirette del suo primo libro l'autore ha però riconosciuto come Pirandello sia stata la principale:

Quando scrivevo *Gli indifferenti* avevo un'idea del tragico che ricavo dalla lettura di un po' di teatro Pirandelliano. In *Il fu Mattia Pascal*, nei *Sei personaggi*, in *Così è (se vi pare)*, trovavo un'eco del mio stesso sentimento di rivolta.<sup>355</sup>

Già nel famoso incipit del libro troviamo tracce dell'ispirazione teatrale della narrazione:

Entrò Carla; aveva indosso un vestitino di lanetta marrone [...] una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto.

“Mamma sta vestendosi”, ella disse avvicinandosi “e verrà giù tra poco”.

“L'aspetteremo insieme” disse l'uomo curvandosi in avanti; “vieni qui Carla mettiti qui”.<sup>356</sup>

Carla compare come sul palcoscenico, dove incontra un altro personaggio, Leo, e si chiarisce che aspetteranno la madre in quella stessa stanza, i personaggi non si sposteranno, non li seguiremo, l'autore non tenterà di raggiungerli: siamo già avvertiti che tutto si svolgerà in quell'ambiente in cui i personaggi compariranno.<sup>357</sup> Questo ci richiama direttamente a quanto avevamo scritto nella prima parte a riguardo della teoria della letteratura pirandelliana e del suo progetto di mettere in scena la coscienza assimilandola al palcoscenico. Moravia approccia al romanzo mostrando di seguire l'idea del suo maestro.

Dall'inizio comprendiamo già che l'autore e la sua creatività sono la ragione e il centro del libro. Egli non controllerà i personaggi, non ne indirizzerà coscientemente i comportamenti, ma tenterà tramite loro di dare voce al proprio essere. L'autore scoprirà nel corso della

<sup>355</sup> E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, p.83.

<sup>356</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1994, p.1.

<sup>357</sup> Ogni capitolo del libro presenta una struttura simile in cui l'autore descrive il luogo della scena e i personaggi, poi nella seconda parte avvengono l'azione e i dialoghi, proprio come in un testo teatrale o una sceneggiatura, ed effettivamente Moravia avrà molta fortuna in età più matura tanto da autore di teatro, quanto come scrittore per il cinema.

scrittura dell'opera gli sviluppi e i significati di questa. Proprio come in Pirandello i personaggi vivono di vita propria e, in qualche modo si può dire, che ne sanno di più dello scrittore stesso: questi si ritrova durante la creazione e in seguito nell'insieme degli atti e delle situazioni che coinvolgono tutti i personaggi..

Ritroveremo nel corso del romanzo le problematiche individuali e sociali che coinvolgono l'autore, senza che egli abbia a priori voluto inserirle e comandarne la rappresentazione. Moravia stesso dichiarerà di non essersi reso conto di aver scritto una profonda critica della società borghese romana in cui era cresciuto, ma di averne preso atto soltanto quando la critica lo riconobbe. La reazione del primo editore cui fu sottoposto il manoscritto fu di definirlo, rifiutandone la pubblicazione, una "nebbia di parole": una formulazione che, seppur nell'intenzione dispregiativa, riflette bene il modo in cui Moravia aveva atteso alla composizione del romanzo e, forse anche a causa della sua giovane età, alla parziale incapacità a dare un'interpretazione chiara di quanto aveva prodotto, delle innovazioni presenti e la diversa sensibilità dell'opera che ne rendevano, sulle prime, difficile la recezione. Egli aveva descritto la sua situazione personale, portando tramite la letteratura alla luce parte dei suoi conflitti e dei suoi progetti profondi, riuscendo così ad avvicinarsi a quel passaggio tra sentire e creare che Pirandello aveva eletto come il suo prediletto, raffinandolo e perfezionandolo nel corso della sua opera.

L'idea del tragico di cui Moravia parla è insita proprio in questa sottomissione dell'autore alla vicenda e ai personaggi pur restando consapevole che in realtà, tutto quello di cui si tratterà nel corso dell'opera non è nient'altro che la propria soggettività in rapporto all'essere.

D'altronde Moravia oltre ad aver letto alcune opere di Pirandello e averne accolta l'influenza grazie anche alla fama e la fortuna dell'autore siciliano nel primo dopoguerra, lo aveva conosciuto e incontrato a Roma:

Pirandello era una persona simpatica, completamente priva di manierismi: l'ho conosciuto tardi, poco prima che morisse. Era molto amareggiato per l'ostilità della "Ronda" verso di lui. [...] Aveva letto *Gli indifferenti* ma non ne avevamo parlato. Era scontento dell'Italia letteraria e politica, non da antifascista dichiarato ma da uomo dell'Italia liberale.<sup>358</sup>

Altrove Moravia parla di Pirandello come di un uomo dell'Ottocento, ed effettivamente la differenza di età tra i due autori, e la loro diversa sensibilità e cultura di formazione, sono molto evidenti.

Nella dichiarazione sopra riportata, Moravia riassume i due aspetti più importanti che sembra aver apprezzato di Pirandello, ossia: l'assenza di manierismi, dunque la ricerca della spontaneità e il rifiuto dell'imitazione degli altri o dei modelli culturali. Evidentemente come abbiamo appena teorizzato la spontaneità e la ricerca dell'autenticità, sono talmente decisive che Moravia le evoca anche nel descrivere la persona stessa dello scrittore.

Il secondo aspetto è riconducibile al tema della rivolta, sicuramente dominante nello scrittore siciliano. Moravia sembra individuarvi il centro della sua letteratura e la motivazione allo scrivere: ne risulta così un Pirandello in conflitto col suo ambiente, sia nella prospettiva individuale sia in quella sociale e politica. Pirandello incontrato da Moravia è l'uomo deluso

---

<sup>358</sup> *Ivi*, p.81.

che si risolse a lasciare l'Italia per molti anni. Anche il motivo della fuga (che Moravia tanto lodava in Rimbaud) è sicuramente comune ai due autori:

- Che cosa rappresenta il viaggio per lei?
- Rappresenta quello che si chiama estraniamento ... Quello che i tedeschi chiamano *Verfremdung* diventare straniero per un po' di tempo, fa molto bene alla salute psicologica.<sup>359</sup>

Una formulazione che sicuramente sarebbe piaciuta a Pirandello, specialmente l'ultimo, girovago per l'Europa e il mondo. La situazione ricorrente nei due autori dell'uomo di fronte allo specchio propone in altro modo la tematica della fuga e del senso di estraniamento come liberazione o purificazione.<sup>360</sup>

Se Moravia sapeva che Pirandello aveva letto *Gli indifferenti* ma non ne conosceva il parere invece sappiamo che Pirandello evidentemente lo aveva apprezzato:

Lodo i nostri giovani: un Alvaro, un Moravia, un Arturo Loria. La loro è una pensosità ben altrimenti piena di fermenti.<sup>361</sup>

In un'altra intervista Moravia conferma le sue opinioni su Pirandello e le sue opere:

Ma andiamo avanti con Pirandello. Mi pare che in alcune sue opere narrative *Il fu Mattia Pascal* qualche racconto ci sia della poesia vera. Altrove, c'è molta intelligenza. Egli era uno scrittore di gusti ottocenteschi. Però aveva fatto una scoperta geniale e moderna: che non era più possibile descrivere la realtà oggettiva per la buona ragione che non c'era, che la realtà era invece il rapporto tra lo scrittore e se stesso cioè il suo inconscio. Da questo inconscio sorgono fatti e personaggi ed è con loro che lo scrittore deve stabilire un rapporto, non con la realtà cosiddetta sociale. In fondo l'interesse costituito da Pirandello sta nella lucida testimonianza, che egli offre, della crisi del realismo<sup>362</sup>.

[...]

Che politicamente Pirandello fosse uno scettico non c'è dubbio. Psicologicamente legato all'Ottocento, era stato assai colpito dalle agitate vicende politiche del primo dopoguerra. Una volta non riuscii a trattenermi, e gli domandai senza giri di frasi: «Scusi, ma lei perché si è iscritto al Partito Fascista? Che bisogno aveva di farlo?». Mi rispose testualmente così: «Se sapesse, Moravia, che schifo faceva il parlamento!». Ma anche il fascismo gli offriva occasioni per scandalizzarsi, sia pure nella maniera quieta e un po' querula che è tipica degli scettici. Eravamo seduti a un caffè di via Veneto – sarà stata la metà degli anni trenta – e Pirandello

---

<sup>359</sup> Nostra trascrizione dell'intervista di G. Minoli per la trasmissione televisiva Mixer del 1987, presente nell'archivio *on-line* della RAI, (<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-989e8b84-e046-4afb-ac3a-231fe55fd766.html>).

<sup>360</sup> Moravia ha molto di frequente ripreso questa immagine dell'io allo specchio che scopre in tal modo l'alterità. Troveremo l'occasione di presentare molti esempi nel seguito del nostro lavoro. Uno tra i molti si trova nel racconto *Lo specchio a tre luci*, in A. Moravia, *L'automa*, Bompiani, Milano 1962.

<sup>361</sup> L. Pirandello, *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di I. Pupo, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.

<sup>362</sup> Sui rapporti di Moravia con il realismo e la sua concezione di tale letteratura si veda la *Prefazione dell'antologia del realismo*, in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964.

mormorava fra sé: «Che tempi! Hanno inseminato la principessa di Piemonte». «Inseminato?», gli chiesi. «Sì, capisce, per farle avere il principino!». Non capii esattamente cosa gliene importasse. Forse l'episodio – vero o immaginario che fosse – scuoteva certe sue categorie mentali, che erano in fondo quelle di un professore siciliano del primo Novecento. Anche se viveva nel secolo Ventesimo, e veniva considerato un drammaturgo d'avanguardia, Pirandello andava vestito come se fosse stato nel 1890. Gilet, catena sul panciotto. Un anziano borghese di provincia. Eppure soggiornava lungamente a Parigi; mi capitò d'incontrarlo in treno nel vagone ristorante. «Ho preso un appartamento qui a Parigi. – mi disse. – Sa a Roma non si riesce a lavorare».<sup>363</sup>

Un'osservazione più specifica e che ci riporta direttamente ai temi e alla vicenda de *Gli indifferenti* la ritroviamo nell'intervista fatta negli anni Ottanta a Moravia dalla sua compagna Dacia Maraini sull'infanzia dell'autore:

Lo dico sempre. La famiglia è basata sul tabù dell'incesto. E questo tabù può essere risolto in due modi: o con una specie di sublimazione e si ha la famiglia affettuosa in cui tutti si vogliono bene; o con la nevrosi, cioè la famiglia in cui tutti si vogliono male, come è stata rappresentata da Pirandello e dalla Compton Burnett.<sup>364</sup>

Se Pirandello costituiva il riferimento e l'ispirazione de *Gli indifferenti*, particolarmente centrato sulla nevrosi di origine familiare, è chiaro da questa intervista degli ultimi anni della vita di Moravia, quanto il siciliano abbia costituito per lui sempre un riferimento, in particolare sul tema della nevrosi, centrale in Moravia. Esiste anche una citazione diretta di Pirandello presente nelle primissime pagine del libro del 1929:

“Al cinema siamo già state oggi e nei teatri danno tutte cose che abbiamo già sentite ... non mi sarebbe dispiaciuto di andare a vedere ‘Sei Personaggi’ della compagnia di Pirandello ...: ma francamente come si fa? ... è una serata popolare.”

“E poi le assicuro che non perde nulla” osservò Leo.

“Ah, questo poi no” protestò mollemente la madre: “Pirandello ha delle belle cose ...: come si chiamava quella sua commedia che abbiamo sentito poco tempo fa? ... Aspetti ... ah sì, *La maschera e il volto*: mi ci sono tanto divertita”.

“Mah sarà ...” disse Leo rovesciandosi sopra il divano; “però io mi ci sono sempre annoiato a morte”.<sup>365</sup>

Il fatto che Moravia voglia nominare direttamente Pirandello è un riconoscimento esplicito verso uno dei suoi maestri, particolarmente presente nella sua mente in quel momento della scrittura. Tuttavia la citazione serve anche a esprimere il carattere dei personaggi, il loro modo di confrontarsi con l'arte e la letteratura più nello specifico.

---

<sup>363</sup> Intervista con N. Ajello, *Moravia*, Laterza, Roma - Bari 2008, p.120-121.

<sup>364</sup> D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano 2000, p.29.

<sup>365</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.10.

La madre, Mariagrazia, vorrebbe andare a teatro a vedere Pirandello ma ciò che la distoglie dal progetto è che per andare a teatro quella sera dovrebbe mischiarsi con persone di classi sociali più basse: come ha scritto Sanguineti, ella rifiuta il contatto con la miseria,<sup>366</sup> e la cosa avviene in numerosi punti del libro, vi torneremo a breve parlando della psicologia del personaggio. Ci interessa ora notare come Mariagrazia abbia un atteggiamento dominante esteriore nei confronti dell'arte, utilizzata come mezzo, come oggetto di definizione della ricchezza del fruitore, e in un certo senso del valore della persona che ne usufruisce, non per la sua soggettività ma per il valore che nell'opinione sociale viene generato.

Questo passaggio di esordio della figura della madre, Moravia lo carica di un significato dispregiativo legato a un'ossessiva coazione all'adeguamento a queste ipotetiche leggi culturali e sociali, che sono quelle della grande e media borghesia romana degli anni Venti. Il rapporto che il personaggio avrà con i figli, specialmente nei confronti di Carla, è totalmente indirizzato a ricreare quest'obbligo di adeguamento, che assume i connotati dell'alienazione, indubbiamente, uno dei termini chiave dell'opera moraviana.

Ciò che trae specialmente in inganno quando si considerino le condizioni mentali di una società, è la «condizione consensuale» dei loro concetti. Si ritiene ingenuamente che, se certi sentimenti o certe idee sono condivisi dai più, essi siano giusti. Niente è più lontano dal vero. La convalida consensuale in sé non ha nulla a che vedere con la salute mentale. Come c'è una *folie à deux*, così c'è una *folie à millions*. Il fatto che milioni di persone condividano gli stessi vizi, non fa di questi vizi delle virtù.<sup>367</sup>

Questo brano tratto dall'opera *Psicanalisi della società contemporanea*, che avevamo già avuto modo di citare a riguardo dell'opera di Pirandello, descrive la formazione dei concetti mentali nella nostra epoca per la loro natura consensuale e definisce questo processo come erroneo o almeno illusorio. Ci riporta, inoltre, a un tema classico dell'autore siciliano, come la follia, proprio nello stesso senso in cui spesso Pirandello lo utilizzava per definire l'importanza della soggettività dell'essere e delle sue creazioni.<sup>368</sup>

Possiamo identificare in questa natura consensuale falsamente assunta a verità una delle polarità negative principali presenti in Moravia, che ben presto egli racchiuderà sotto il concetto di automatismo, considerato come il vero nemico dell'uomo. Nel viaggio negli Stati Uniti del 1936, lo scrittore romano sentirà come caratteristica negativa della società di massa americana, proprio l'automazione dell'essere:

A Nuova York dopo il terzo mese di soggiorno, la mia vita, caduta ogni fantasia e ogni curiosità, prese una minacciosa andatura automatica. [...] Con questo, non mi sentivo né triste né preoccupato di questo mio stato; soltanto sempre più debole e come incerto sul fatto della mia effettiva esistenza. Pian piano, insomma, mi sentivo diventare automa, per difetto di vitalità, come tutti gli americani; con questa differenza, che loro l'automatismo pare inebriarli; e a me invece sembrava di morirne.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia 1968, p.14.

<sup>367</sup> E. Fromm, *Psicanalisi della società contemporanea*, Milano 1996, p.23.

<sup>368</sup> Il libro di Fromm in questione è presente tra i libri appartenuti allo scrittore raccolti nel Fondo Moravia.

<sup>369</sup> A. Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Bompiani, Milano 1994, p.165.

*L'Automa* sarà anche il titolo di una raccolta di novelle del 1962. In una discussione durante un convegno nel 1961, si riconoscerà ancora nell'automaticità il maggiore rischio di decadenza possibile per la società umana:

Ora è evidente che da una famiglia siffatta verranno fuori delle persone a cui sarà difficilissimo contribuire validamente ed in modo utile all'andamento della società. Tanto è vero che, nel mondo animale, le società non esistono, o se esistono sono società che hanno imboccato anzitempo i vicoli ciechi dell'automatismo e del funzionalismo, come fra le api e le formiche. In realtà l'animale non s'associa, e se s'associasse per l'uomo sarebbe un disastro.<sup>370</sup>

Tornando al passaggio de *Gli indifferenti* sopra riportato, vediamo che Mariagrazia, non ha solo il sentimento automatico dell'apprezzamento dell'arte legato al consenso, ma anche uno di piacere (molto parziale, poiché anche in questo caso lei vuole solo mostrare di gradire il teatro come ci si aspetterebbe da una donna secondo i canoni di cui abbiamo parlato) sostenendo che precedentemente con l'opera *La maschera e il volto* si era tanto divertita, difendendo anche l'autore dalle opinioni scostanti di Leo. Tuttavia *La maschera e il volto*, seppur potrebbe sembrare dal titolo, non è un'opera di Pirandello bensì di Luigi Chiarelli. Moravia ha voluto con l'errore del personaggio, rilevare la superficialità della conoscenza letteraria e la scarsa attenzione portata all'arte, da cui il personaggio riceve soltanto un immediato estemporaneo divertimento, risultato più superficiale del genere grottesco in cui l'opera del Chiarelli, come altre di Pirandello possono essere inserite.<sup>371</sup>

Il personaggio di Leo dice di annoiarsi assistendo alla messa in scena delle opere di Pirandello. Considerata la diffusione delle opere dell'autore in quegli anni, la sua presenza è un indubbio elemento di realismo, ma anche un'espressione del modo di comportarsi dei personaggi secondo la convinzione per cui solo alle donne è “consigliato” di trovare bello il teatro, e l'arte in genere, così Mariagrazia si premurava di mostrare il suo apprezzamento per lo spettacolo.

L'uomo borghese, romano in particolare, cittadino, mette il centro della sua vita nel lavoro, negli affari, negli intrighi e nelle relazioni: trova invece noiosa l'arte con il suo ozio. Diverso sarebbe se egli stesse per acquistare ad esempio un quadro, in quel caso, l'arte sarebbe il massimo del piacere della sua vita.<sup>372</sup>

Entrambi i personaggi non hanno alcuna coscienza dell'origine delle proprie scelte e opinioni, né si prestano ai dubbi e ai tentativi di salvezza ricorrenti in Pirandello. Moravia usa il nome di Pirandello come paragone per far risaltare in negativo la psicologia dei due personaggi, amplificando il senso di alienazione dei personaggi invece fondamentale come inseguimento dell'autenticità nei personaggi più giovani, Carla e Michele.

---

<sup>370</sup> A. Moravia, *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p. 63.

<sup>371</sup> Molti sono gli "errori" volontariamente presenti nei libri di Moravia, ad esempio la Roma che egli spesso usa come ambientazione, è nel suo insieme inventata, i nomi toponomastici non riflettono l'effettiva collocazione nella Roma reale.

<sup>372</sup> "A questo punto qualcuno vorrà sapere perché non parlo degli intenti sociali e larvamente politici di critica antiborghese che molti attribuiscono al romanzo. Rispondo che non ne parlo perché non c'erano. [...] La colpa o il merito è soprattutto della borghesia, specie quella italiana in cui ben poco o nulla è suscettibile di ispirare non dico ammirazione ma neppure la più lontana simpatia. Tutto questo è tanto vero che soltanto molto tempo dopo aver pubblicato *Gli indifferenti* mi accorsi della reale portata del libro e cominciai a sentire ripugnanza per il modo di vivere borghese nel suo complesso". *Ricordo de Gli indifferenti*, in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p.66.

A tutto ciò dobbiamo necessariamente aggiungere il discorso pronunciato da Moravia per i dieci anni dalla morte di Pirandello.

Dopo un'introduzione generale, il testo procede a un breve confronto tra Pirandello e D'Annunzio, entrambi visti come proscrittori dell'opera di Verga. Moravia non esita a mostrare le sue simpatie per l'autore siciliano rispetto all'abruzzese, considerato portatore di un estetismo "fatale", in altri testi spesso preso come termine di paragone negativo, o almeno considerato lontano dai suoi progetti e dalla propria sensibilità. Pirandello è investito di un'importanza decisiva nella letteratura contemporanea. Dal testo possiamo comprendere la profondità della comprensione dell'opera di Pirandello da parte di Moravia e ritrovare il ruolo di guida o di maestro ispiratore, cui spesso abbiamo fatto riferimento nella descrizione del rapporto tra i due:

Pirandello, invece, più profondo, più scarno, più sofferto, sebbene per molto tempo infinitamente meno noto, assolse per il teatro il compito che altrove ebbero per il romanzo europeo Joyce e per la pittura Picasso. Per questo, mentre D'Annunzio, tutto sommato, resta in un'aria ottocentesca, Pirandello è autore pienamente contemporaneo. Come Joyce, come Picasso, Pirandello ricevette dall'Ottocento un'arte naturalistica scaduta a convenzione inoperante. Come quei due artisti egli disintegrò il naturalismo e al tempo stesso ne sviluppò le premesse fino al punto di capovolgerle. Gli strumenti di cui Pirandello si servì per questa disintegrazione e questo capovolgimento, furono, com'è noto, l'umorismo e la dialettica.<sup>373</sup>

Il riconoscimento della struttura dialettica delle opere di Pirandello è molto rilevante, poiché raramente riconosciuta come il mezzo principale della costruzione delle opere pirandelliane. Moravia invece lo fa e ciò ci fornisce l'occasione di notare quanto la struttura dialettica sia poi entrata anche nei suoi scritti, nelle trame e la psicologia dei personaggi in particolare. Molto spesso nei libri di Moravia si nota che i personaggi sono alla ricerca di comportamenti che siano opposti alle loro consuetudini e alla loro educazione, attendendo dall'opposto, o dalla negazione, un cambiamento o una rivelazione. In generale spesso è ritratta la paura e il rifiuto dell'altra polarità, perché la novità, lo sviluppo genererebbe sicuramente qualcosa di sgradevole, fino a quando il cambiamento diviene inevitabile e il personaggio comincia a desiderarlo in modo deciso, quasi ossessivo.

Ne *Gli indifferenti* troviamo le due tipologie dei personaggi, distinti tra i giovani e gli adulti, in cui i primi ricercano sempre la negazione per superarsi, ma una volta trovatala, gli si rivela in una situazione diversa per nulla migliore. Gli altri semplicemente tentano di rifiutare la negazione, seppure essa incomba sulle loro vite ed essi non possono far altro che adeguarsi.

Anche tutte le altre opere di Moravia hanno questo genere di struttura dialettica. Il termine terzo, di sintesi, perde però il senso di caos e di assurdità che era presente in Pirandello. Esso si caratterizza nell'autore romano semplicemente come rinnovo di una situazione, a volte come decadenza, altre come rigenerazione, oppure in modo neutro.

In fondo la dialettica di Moravia custodisce un esito di speranza insito nella continuazione della vita e il presentarsi di nuove occasioni, conoscenze e situazioni. L'aspetto fatalistico, seppur spesso presente, magari asservito alle determinazioni inconsce dell'essere, perde

---

<sup>373</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p.70.



d'importanza rispetto alla coscienza dell'uomo e alla sua possibilità di comprenderlo, tolto dall'ambito magico e religioso, cui invece spesso giungeva il pensiero pirandelliano. Molto raramente troviamo rappresentata la morte<sup>374</sup> nei libri di Moravia, spesso la malattia come dubbio dell'essere e la sua soluzione con l'accettazione della natura incerta dalla coscienza e del suo rapporto col mondo. Mentre in Pirandello il tema della morte era sempre presente, in Moravia sembra quasi sparire o essere nascosto.

Il secondo momento importante dell'elegia moraviana riguarda il riconoscimento della sensibilità esistenzialista di Pirandello, definita come una delle più grandi operazioni igieniche del tempo, mirante all'attenzione verso *la radice stessa dell'essere suo, il suo più geloso e istintivo senso d'integrità*<sup>375</sup>. Questo avrebbe portato Pirandello a compiere una riforma della letteratura molto duratura che, teorizza Moravia, sarebbe completa col ritorno al teatro in senso greco antico, in cui il centro è costituito dalla tragedia dei rapporti dell'uomo con la sua realtà.<sup>376</sup>

## 2.1. Libertà e sentimenti nell'essere indifferente

L'indifferenza l'ho sperimentata molto più tardi. C'è stato un periodo della mia vita, fra i quindici e i vent'anni che soffrivo di ipertrofia del pensiero, della sensibilità interiore, accompagnata da uno scarso rapporto col mondo esterno, e da una incapacità quasi patologica di agire. [...] Non essendo capace di avere rapporti con la realtà la disprezzavo.<sup>377</sup>

In questo modo Moravia, ormai anziano, negli anni Ottanta, definiva la sua situazione psicologica ed esistenziale al tempo della preparazione e della scrittura de *Gli indifferenti*. Tale descrizione, molto sintetica ma efficace, riporta tutti gli elementi salienti del libro: indifferenza, ipertrofia del pensiero, ipersensibilità, distanza quasi inarrivabile degli oggetti, incapacità di scelta e azione, rivolta.

E' molto probabile che col passare del tempo, l'autore sia passato a interpretare la sua situazione personale dell'epoca tramite quanto è stato rappresentato nel libro, come un'unica sintesi del suo rapporto col passato e con la sua prima opera importante. Già al tempo della prima stesura il libro voleva essere una trasposizione del vivere interiore dell'autore, della vita della sua coscienza: non pensiamo che egli s'identificasse con uno dei personaggi o saltuariamente con i vari personaggi, quanto piuttosto coll'insieme della vicenda, delle relazioni e interazioni presenti.

Cattivo non tanto, ma nevrotico sì. Per esempio, in sanatorio stavo sempre solo; un giorno buttai per terra il vassoio della colazione. Ero come un cane arrabbiato.

---

<sup>374</sup> Difficilmente i personaggi delle opere di Moravia muoiono. Troviamo a volte dei personaggi già morti, come il padre della famiglia de *Gli indifferenti*, ma la morte resta solo un'evocazione, non è mai veramente presente. Un'eccezione è costituita dal libro *Il conformista*, in cui viene rappresentato un omicidio e lo stesso protagonista muore. Ne *La ciociara* l'intellettuale Michele, diviene prigioniero dei tedeschi, sparisce dalla scena, e si teme che lo abbiano ucciso.

<sup>375</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p.70; nella pagina seguente troviamo anche questo fondamentale riconoscimento "Fu Pirandello il primo a porre sulle scene il contrasto tra essere ed esistere".

<sup>376</sup> *Idem*, p.71.

<sup>377</sup> D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano 2000, p.23.

Il medico, saputo il fatto, disse che ero uno schizoide. Io ero convinto che sarei rimasto in sanatorio chissà quanto. Andò a finire che in qualche modo mi affezionai al letto e alla malattia. Non è strano? In seguito, quando ero guarito e tornato a Roma, ogni tanto mi mettevo a letto. [sono stato malato psicologicamente per molti anni dopo la guarigione] Ho recuperato la salute mentale che avevo avuto prima della malattia soltanto molto tardi e naturalmente non è stata la stessa salute, ingenua e disarmata, ma qualcosa di meno unidimensionale e di più complicato. [...]

Ho cominciato *Gli indifferenti* che non avevo ancora diciassette anni. Nel settembre del 1925 ho lasciato Cortina e sono andato a Bressanone. Una mattina, a letto (per alcuni anni continuerò a scrivere a letto con penna e calamaio) ho iniziato *Gli indifferenti* con la frase esatta con cui restò: "Entrò Carla". Non sapevo ancora che cosa avrei scritto. Quella frase stava ad indicare mia ambizione di scrivere un dramma travestito da romanzo. [...] Hanno detto poi che era un romanzo di critica della società borghese. Può darsi, ma io non ne ero consapevole. Avevo ambizioni puramente letterarie. E per il resto mi servivo del materiale che avevo sottomano. Cioè l'esperienza generica della vita di famiglia che non sapevo di detestare fino a quel punto.<sup>378</sup>

L'esperienza dell'indifferenza è in realtà la descrizione di un sentire il proprio essere, molto profondo e preciso da parte dell'autore, che si ripeterà in varie forme come tema principale dei suoi libri, in particolare nel 1960 con *La noia*. Il risalto dato al termine "indifferenza" costituisce un'importante indicazione concettuale sulla modalità di vivere e sentirsi dei personaggi, nei confronti di se stessi e tra di loro. Inoltre il titolo ha sicuramente un intento di accusa e di volontà di provocazione nei confronti del pubblico, simile a quella che negli stessi anni contraddistingueva Pirandello ma proposta in modo diverso, privato della veste umoristica e portata in un campo di totale realismo e aperto scontro con numerosi obiettivi polemici, a volte latenti, altre più espliciti, di natura sociale, morale e artistica.

Moravia ha spesso ripetuto che questo libro costituisce, a suo parere, il capostipite della letteratura esistenzialistica del Novecento, ossia quella mirante a far emergere l'irrazionale per portarlo sotto il lume della coscienza, deprivandolo di qualsiasi aura di misticismo, e giungere al migliore esercizio possibile del pensiero. Una definizione di una particolare teoria della letteratura che sicuramente trova un suo predecessore, se non un padre, in Pirandello, analizzando la cui opera avevamo potuto trovare lo stesso movente di centralizzazione della coscienza e del suo ruolo di guida morale e spirituale, in contrapposizione all'irrazionale creato nella storia dell'uomo dal suo distacco dalla natura e dalla scissione dell'io.<sup>379</sup>

Nel libro l'indifferenza assume diverse forme e significati. In particolare possiamo cogliere una prima distinzione tra i tre personaggi adulti (Mariagrazia, Leo e Lisa), e i due giovani (Michele e Carla). Negli adulti l'indifferenza è definibile come un senso di limitazione della concezione di se stessi, degli altri e degli oggetti del mondo, al servizio di quel codice psicologico e culturale, che abbiamo già visto essi, inseguono ripetutamente, e in cui trovano

---

<sup>378</sup> A. Moravia; A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, pp.21-22.

<sup>379</sup> "Gli antichi (per antichi intendiamo il ciclo storico immediatamente precedente al nostro cioè il ciclo della civiltà classica greco-romana) avevano, come è noto, un rapporto naturale, o se si preferisce, naturalistico non soltanto con le cose della realtà sensibile ma anche con quelle della morale, della politica e della religione. Quanto a dire che il loro rapporto era diretto, cioè esente da mediazioni intellettualistiche". A. Moravia, *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p.291.

l'anticamera dell'alienazione tramite l'automatismo e il funzionalismo. Soprattutto sono incoscienti della propria indifferenza, del sentimento d'indifferenza in cui vivono che anzi costituisce la forma principale della loro continua accettazione e del loro subire costantemente lo schiacciamento di sé per opera di se stessi. L'indifferenza è divenuta per loro quell'atteggiamento fondamentale che gli permette di non sentirsi continuamente di fronte alla scelta tra libertà e adeguamento, tra rivolta e accettazione.

I giovani al contrario non hanno ancora raggiunto un tale stato seppur la coazione educativa e normativa degli adulti, correlata alla difficoltà e al dolore delle situazioni che essi vivono, li spinga in quella direzione. Carla e Michele sono due personaggi in rivolta, coscienti di essere in rivolta, non tanto nei confronti degli altri quanto nei riguardi della propria indifferenza, un sentimento che sentono di dover combattere e da cui si vogliono liberare ad ogni costo. Carla in modo masochistico, accettando le proposte dell'amante della madre, pensando che un'azione qualsiasi la liberi dallo stato di monotona indifferenza in cui si trova a vivere, salvo poi accorgersi che l'atto non ha questo valore catartico auspicato. Michele invece, lotta per riuscire non solo ad agire, ma anche per mantenere vivo un dibattito interiore in cui all'indifferenza è affiancato il pensiero e il sentire.

### *Struttura edipica del libro*

Il distacco che Michele vive tra la vita del pensiero, la vita per se stesso, e la vita per gli altri, la vita sociale o dell'azione, è un sistema che egli tende a conservare per salvaguardare alcuni aspetti positivi o piacevoli di questa situazione, una sorta di nevrosi aiutata dall'indifferenza. Il mondo esterno costituisce continuamente un attacco a questa posizione che gli altri mettono continuamente in pericolo. Così Michele è spesso concentrato nello sforzo di rifiutare gli altri e sottrarsi. Nello stesso tempo, l'indifferenza ha bisogno di nutrirsi degli altri, per alimentare la propria sfiducia nei confronti del mondo, e confermarla continuamente. In questo senso l'indifferenza di Michele è come quella degli altri personaggi del libro. Non può essere identificata col narcisismo freudiano, ma costituisce piuttosto un tentativo nevrotico e nostalgico di ritorno al narcisismo dell'infanzia. Quello che contraddistingue Michele e Carla è di essere ancora in lotta per la liberazione dal circolo narcisistico: essi sono impegnati nella tradizionale lotta edipica.

Leo, che è divenuto nei fatti il nuovo capofamiglia, è l'oggetto della rivalità e dell'odio da parte di Michele, che proverà nello sviluppo della vicenda a ucciderlo; Carla tenterà di arrivare alla liberazione sostituendo la madre, sua rivale, come amante di Leo. I due figli sono dei personaggi in rivolta, ma assoggettati alla dittatura della legge edipica, tramite la quale la società si esprime: a ben guardare è questa la coazione più forte cui essi sono sottoposti e che li spinge.

La motivazione edipica è la legge che mette in rivolta i giovani rispetto ai genitori, ma è ingannevole. Il complesso di Edipo è un'evoluzione culturale rispetto alla barbarie, pur costituendo un limite quando si risolve in modo nevrotico, ossia quando le mete sessuali restano nella famiglia o non sono deviate in alcun tipo di proficua sublimazione. Carla pensa di liberarsi divenendo l'amante di Leo, tuttavia, così facendo, alla fine non romperà con alcun valore della società borghese, giungendo a sposarlo per convenienza economica e accettando un matrimonio con scarso contenuto spirituale, pienamente indifferente sentimentalmente, una volta che lei comprende che non otterrà alcuna liberazione nell'aver conquistato il suo

obiettivo edipico. Rinuncerà, compreso l'inganno, a tornare indietro e crearsi un nuovo progetto esistenziale su basi rinnovate.

Michele invece, non riesce a uccidere il padre, il suo parricidio non avviene, non gli riesce, non vuole compierlo: preferisce perpetuare la situazione che sta già vivendo. Vede in questo modo crescerla forza del suo nemico, Leo, il quale oltre che l'amante della madre diverrà anche quello della sorella.

La motivazione inconscia per la quale Michele si rifiuta di sparare a Leo, al padre, è che non vuole sostituirsi a lui, preferirebbe creare per sé un altro ordine di cose, non essere attore di questa legge edipica che serve al ripetersi dell'organizzazione culturale ed economica che egli, magari inconsciamente, rifiuta.

Restando nell'indifferenza piuttosto che assoggettarsi, come sarebbe più semplice, si grava di un peso esistenziale molto pesante da portare: sceglie di restare, libero, nella lotta edipica, sperando di trovare una via d'uscita che non sia quella ingannevole della sostituzione al padre. Carla invece fa la scelta contraria, si assoggetta, rinuncia a una parte della sua libertà e si condanna a divenire come sua madre infelice, economicamente dipendente dal marito-amante, costretta a vivere in un continuo rifiuto del mondo tramite la sacralizzazione dei compensi che la sua scelta-sacrificio ha prodotto.

Mettendo il personaggio di Leo al posto del padre Moravia è riuscito a raggiungere diversi scopi. Il più immediato è quello di aver potuto scrivere e pubblicare, negli anni Venti, un'opera basata sulla struttura edipica deviata con i suoi portati d'incesto e parricidio, che se proposti in maniera più esplicita difficilmente avrebbero potuto essere accettati dalla morale e dalla sensibilità dell'epoca. In questo senso *Gli indifferenti* può essere riconosciuto da Moravia stesso come primo romanzo esistenzialista, secondo la sua teoria di portare al conscio quanto è sommerso nell'inconscio, in questo caso le dinamiche e la lotta edipica di una famiglia contemporanea.<sup>380</sup>

Che Leo non sia il vero padre, né un riconosciuto padrino, getta nel simbolismo del libro una luce diversa, che lo rende peculiare della nostra epoca contemporanea. Il padre, ossia Dio è già morto, e l'annuncio era ormai stato ampiamente accolto all'inizio del Ventesimo secolo: il parricidio alla base de *I fratelli Karamazov* era in gran parte la rappresentazione di questo decesso sicuramente al centro della riflessione di Moravia in quell'epoca. La situazione che Moravia sembra rappresentare è quella di un possibile usurpatore del trono del capo, della figura di Dio, vestito dei panni di un borghese, col suo potere derivante dal denaro, dai tribunali fallimentari e dalle ipoteche, i suoi appetiti facili e immediati. Il conflitto contro il padre usurpatore diviene il conflitto contro tutto il mondo per come si è predisposto e per come continua ad apparire, attestandosi su valori e progetti limitativi e spesso brutali. Il dramma del "figlio cambiato" evocato da Pirandello si sta concretizzando: la risposta è nella rivolta, nella conservazione e l'apprezzamento della propria libertà, dunque nel pensiero.

*L'indifferenza di Michele: né libero né prigioniero.*

Possiamo notare come già nelle prime pagine il conflitto interiore di Michele, generato dalla figura del padre usurpatore Leo, odiato fino al punto da non volerlo sostituire, e mettendo così in crisi tutta la struttura patriarcale dalla società, sia forte:

---

<sup>380</sup> "Prima di Freud e di Marx la famiglia e la società erano "innocenti"; adesso noi sappiamo cosa si nascondesse sotto quest'innocenza." *La psicanalisi*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, 1964, p.86.

«Come vuoi» disse il ragazzo con istintiva mansuetudine, e subito si accorse di essere stato dominato per la seconda volta. «Dovevo dire: subito», pensò, «chiunque avrebbe fatto così ...; subito e discutere e magari ingiuriare»: dalla rabbia avrebbe voluto gridare; vanità e indifferenza, nel giro di pochi minuti Leo aveva saputo farlo cadere in ambedue queste due voragini. Quei due, la madre e l'amante si erano alzati.<sup>381</sup>

L'azione che egli sente di dover fare assume un aspetto estraneo a sé, un qualcosa che egli capisce di dover e forse voler fare soltanto dopo che il momento è passato, oppure l'intenzione non trova mai corrispondenza nell'atto. Michele vive sempre nella rielaborazione di quanto avvenuto, un movimento al passato, oppure nel progetto di qualcosa che non compirà. Proprio a ciò è dovuta l'estraneità della norma che non viene seguita. Nel momento in questione egli ha agito secondo i propri pensieri e le proprie passioni di quel preciso istante. In seguito, sotto una veste che si avvicina al senso di colpa, arriva nella sua coscienza la voce di quella che abbiamo definito la morale culturale corrente, che lo rimprovera, lo fa sentire inadeguato e colpevole. La lotta dell'essere tra queste due fasi o parti, l'essere autentico e inautentico, possiamo dire in modo generico, è la lotta che i personaggi giovani si trovano a vivere, poiché l'adeguamento alla norma sociale inautentica non è ancora passata all'automatismo.

I giovani vivono la distanza tra le due parti dell'essere, com'è evidente da tutti i pensieri di Michele e di Carla. Gli adulti ormai non sentono più il passaggio e hanno adeguato e limitato l'essere a questo *corpus* di regole non scritte e non si sentono per nulla dilaniati dalla limitazione notevole della propria libertà e del proprio essere tutto.

L'indifferenza di Michele è, come abbiamo detto sopra, insita in questa lotta: l'apparente inazione, si accompagna a un'enorme quantità di pensieri e di tensione emotiva, la quale finisce per esaltare la vita dell'essere e creare in un certo senso una gratificazione, una sensazione di vivere profondamente esprimendo in pieno la propria libertà, anche nella coscienza della propria limitazione. Quello che manca a Michele è il riconoscere il suo diritto a vivere in pieno la libertà, esprimendola. Torna a chiudere continuamente i propri comportamenti, e il proprio vivere, tramite le censure della morale culturale corrente, di quello che pensa di sapere, dovrebbe fare.

Michele porta la sua indifferenza a impiegare tutte le sue energie emotive verso se stesso, con una certa soddisfazione accompagnata a un totale senso d'inadeguatezza verso il mondo. Ciò lo porta all'allontanamento da esso e dagli altri.

Nel passaggio citato, possiamo ripercorrere la temporalità dei movimenti dell'essere: prima Michele non agisce, poi si sente in colpa e si rimprovera, quindi sente una fortissima rabbia, ossia tensione emotiva, poi torna all'indifferenza, arreso al mondo esterno, almeno per un po' e lontano dagli altri. Se solo nella frase precedente si parlava più confidenzialmente di Leo, nella chiusura del brano troviamo, lontani, “quei due, la madre e l'amante”, in un evidente significato di perdita d'investimento affettivo da parte del giovane. L'indifferenza è lo stadio cui Michele ambisce rimanere sempre, coltivandola in una danza tra preparazione dell'azione e rimprovero di questa, tra la sua difformità o le sue mancanze.<sup>382</sup>

---

<sup>381</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.15.

<sup>382</sup> «Due giorni soltanto» disse il ragazzo guardandolo fissamente; si sforzava di parer freddo e vibrante benché non si sentisse che indifferente; avrebbe voluto aggiungere: «e meno ci vediamo e meglio è» o qualcosa di simile, ma non né ebbe la prontezza né la sincerità. A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.14.

Non è solo quando il mondo è ostile, come nel caso dell'usurpatore Leo, che Michele preferisce ritornare alla sua indifferenza. La stessa cosa avviene, anche quando è presente un sentimento tenero o un'intenzione buona. Lisa, già amante di Leo e amica della madre, vorrebbe fare di Michele il suo giovane amante. Prova a corteggiarlo prima semplicemente mostrandosi accondiscendente, poi amica avendo capito il rancore che il ragazzo prova nei confronti della madre e del suo amante, infine, col solito modo utilitaristico, tipico degli adulti ne *Gli indifferenti*, mostrandogli i vantaggi di una relazione con lei: la possibilità di incontrarsi in casa, la sua esperienza, l'aiuto e le comodità che ne deriverebbero. Michele in principio è attratto da questa proposta, simile a quella che riceve Carla da Leo. Come la sorella pensa che questa relazione potrebbe portare la sua vita su un piano diverso, rompendo per sempre il circolo dell'indifferenza:

Cercare Lisa in quella notte, stringerla finalmente al suo petto in un bacio sincero, definitivo ... Per un istante egli lottò contro questa sua debolezza; delle immagini gli passavano davanti agli occhi pieni di oscurità; quella di Lisa e più precisamente il ricordo di quella gamba nuda sulla quale i suoi desideri si appuntavano, l'altra di quell'uomo e di quella donna intraveduti dentro quell'automobile. «Perché Lisa non è quella donna?» pensava «perché io non sono quell'uomo?». <sup>383</sup>

Anche in questo caso Michele, che pure riconosce di provare un desiderio per Lisa, lasciando quindi temporaneamente l'indifferenza, prende coscienza della sua impossibilità di agire, o della sua paura di agire, poiché gli sembra che un tale comportamento distruggerebbe la sua "tana" per lasciarlo senza riparo abbandonato al mondo della più terribile indifferenza degli adulti. Nel proseguimento della scena prova a baciare Lisa, mentre lo fa, si dice, "ormai tutto è finito", gli appare di star rinunciando alla sua vera vita, quella che Moravia in anni successivi chiamerà, "la vita interiore". Il desiderio che egli sente è subito trasformato in un pensiero alienante di comportamento esteriore. La proiezione è fatta su altre persone: egli non pensa al suo piacere, al proprio essere, ma al fatto che l'atto lo trasformerebbe in altri da sé, una proiezione terrorizzante, che lo inibisce.

Michele si è convinto che partecipare alla vita sociale significa esporsi alla sua azione alienante inevitabile e invincibile, così ha sviluppato un riflesso che non controlla più e a ogni contatto con l'alterità, percepisce una minaccia. La cosa tuttavia lo logora a tal punto da augurarsi di poter finalmente lasciare il proprio essere e divenire l'altro, "quell'uomo e quella donna", ma si rende conto che è impossibile divenire soltanto l'altro. Vorrebbe essere autentico, mantenendosi libero, e nutrendosi dell'illusione di restare sé, coltivando l'indifferenza. Tale posizione è tuttavia inautentica, egli è comunque sé e altro da sé, nel suo essere. <sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> *Ivi*, p.143.

<sup>384</sup> *Ivi*, p.299. "Ma se tentava di riunire queste sue immaginazioni, di raggruppare questi fatti e d'impadronirsene come un burattinaio che sa stringere in pugno i fili di tutte le sue marionette, se si sforzava di considerare freddamente, spassionatamente, l'intero groviglio nel quale si era cacciato, allora annaspava, soffocato: i suoi pensieri deboli non bastavano a incorniciare l'irta realtà, i suoi occhi a vedere, fino in fondo e da ogni parte, questo suo panorama della vita."

Tentò di ragionare, di far dei sistemi: «Vediamo ...» pensò, «vediamo ... la questione ha due facce ...: una interna, una esterna ... interna la mia indifferenza, la mia mancanza di fede e di sincerità ... esterna, tutti gli avvenimenti contro i quali non so reagire ... e ambedue le facce sono egualmente intollerabili».

Ripercorrendo storicamente lo sviluppo della scissione dell'io, nella parte prima di questo lavoro a riguardo delle opere di Pirandello, particolarmente acuta nei contemporanei, avevamo notato le difficoltà e i timori legati alla frammentazione. L'uomo si trova di fronte a una scelta precisa: ingannarsi, mettendosi in malafede e facendo finta di niente, come gli adulti nel libro di Moravia, scegliendo di recitare un ruolo conforme al copione scritto dalla "morale corrente", oppure passando per la follia, giungere a un'autocoscienza quasi mistica della propria molteplicità.

Michele è un personaggio che si trova a metà tra le due ipotesi, non vuole cadere nella malafede totale, ma non ha ancora trovato il modo di riconoscere la molteplicità del proprio essere e prova a negarla evitando le situazioni in cui più palesemente gli si mostrerebbe. La sua paura principale, non è però, come in molte opere pirandelliane, semplicemente la scoperta della molteplicità dell'essere, ormai sommariamente accettata, quanto la possibile perdita di sé, la fine del controllo razionale, che potrebbe portarlo alla totale alienazione fino all'automazione di sé, che è il modo in cui percepisce gli altri che lo circondano.<sup>385</sup>

Particolarmente chiaro è in questo passaggio del libro quanto Michele conosca a fondo la propria situazione:

Gli restò di questa visione una tristezza nervosa e intollerabile; egli non conosceva quell'uomo e quella donna, doveva essere gente di tutt'altro ambiente che il suo, forse stranieri: eppure gli pareva che quella scena gli fosse uscita dall'animo e fosse una delle sue ansiose immaginazioni, incorporata e offerta ai suoi occhi da qualche superiore volontà; quello era il suo mondo, dove si sofferiva sinceramente, e si abbracciava delle spalle senza pietà, e si supplicava invano, non questo limbo di fracassi assurdi, di sentimenti falsi, nel quale figure storte e senza verità, si agitavano, sua madre, Lisa, Carla, Leo, tutta la sua gente; egli avrebbe potuto odiar veramente quell'uomo, veramente amare quella donna; ma lo sapeva, era inutile sperare, quella terra promessa gli era proibita, era inutile sperare.<sup>386</sup>

Il distacco tra vita interiore ed esteriore o alienata, l'impossibilità di vivere nell'autenticità sentita come una terra promessa irraggiungibile, la condizione d'indifferenza definita come un limbo e infine, la mancanza di una speranza, di una possibile risoluzione positiva della propria condizione, sono tutti gli elementi con cui abbiamo descritto la figura di Michele e che ritroviamo messi insieme in questo brano emotivamente saliente del libro.

Altra caratteristica del personaggio è il rendersi conto che la sua indifferenza, seppur perseguita con obiettivo opposto, non lo porti in realtà ad avere un comportamento migliore degli altri e che le sue scelte non sono quindi motivate da un fondamento morale migliore di quello altrui, ma dall'indifferenza stessa e dal suo rigenerarsi:

Ora capiva che quell'inchino ironico dalla porta a Lisa discinta e ansante non gli era stato suggerito da alcun vero sentimento: egli avrebbe potuto con altrettanta facilità entrare, sedersi e discorrere, oppure accettare con serenità il fatto

---

<sup>385</sup> "Nulla corrode più profondamente, più intimamente di ogni dovere «impersonale», di ogni sacrificio dinanzi al Moloch dell'astrazione. [...] Che cosa distrugge più in fretta che lavorare, pensare, sentire senza un'intima necessità, senza una scelta profondamente personale, senza «gusto»? Come un automa del dovere? E' questa, né più né meno la ricetta della *décadence*, o addirittura dell'idiotismo ... Kant diventò idiota." F. Nietzsche, *L'anticristo*, in *L'anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo*, Newton Compton, Roma 2010, p.34.

<sup>386</sup> *Ivi*, p.136.

compiuto, oppure ancora portarsi via Lisa, strappandola dalle braccia di Leo<sup>387</sup>; invece, con un fiuto di commediante costretto ad improvvisare la sua parte, egli aveva scelto quell'atteggiamento ironico come il più adatto o meglio, il più naturale e più tradizionale in tali circostanze: qualche parola, un inchino e via; ma poi, nella strada, nessuna gelosia, nessun dolore: soltanto un intollerabile disgusto di questa sua versatile indifferenza che gli permetteva di cambiare ogni giorno, come altri il vestito, le proprie idee, i propri atteggiamenti.<sup>388</sup>

Il personaggio guarda alla sua indifferenza a volte come orribile stato di menomazione e d'inautenticità passiva e abietta, altre come il momento di maggior esaltazione della propria libertà e di difesa di essa, coniugata con una sensazione d'identità con se stesso. Entrambi le posizioni sono illusorie e il personaggio subisce questi pensieri secondo le esigenze conservative del momento, se è solo, anela l'alterità, se è troppo cosciente dell'alterità, anela la solitudine: in questo egli si sente un commediante che improvvisa, scegliendo in funzione dell'indifferenza.

Il motivo della purezza, del candore costituisce un altro punto comune della letteratura pirandelliana con *Gli indifferenti*. Si tratta di una purezza o purificazione immaginata a volte come ritorno a uno stadio precedente dell'essere, altre come un paradiso da raggiungere o una permanenza in uno stadio dell'essere ritenuto più puro, ossia in questo caso la propria indifferenza, considerata superiore a quella altrui.

Riprese il cammino: ora capiva che una frase: «per fortuna non sono che idee», non sarebbe bastata a purificarlo: dal suo animo turbato, dalla sua bocca amara, capiva di aver vissuto quelle fantasie; impossibile rivedere Carla con occhi fraterni, dimenticare di averla immaginata sotto quelle apparenze impudiche che solitamente si attribuiscono alle donne perdute; troppo tardi ora per tornare alle più tranquille visioni: pensare era vivere.<sup>389</sup>

Il percorso del personaggio di Michele nel corso del libro, che in un certo senso costituisce l'unica, debole, prospettiva positiva proposta nell'opera, è sintetizzato nel passaggio sopra riportato. Vi si presenta l'idea di purezza come qualcosa che il personaggio ha a lungo

---

<sup>387</sup> Possiamo precisare che *Gli indifferenti* presenta un'importante variazione alle teorie freudiane poiché la famiglia che vi è proposta non è la famiglia tipica della società borghese occidentale composta da padre, madre e figli, bensì una famiglia piuttosto poligamica in cui un unico maschio ha più mogli, in questo caso tutte le donne presenti nel libro, che costituiscono una famiglia unica. Michele è in rivalità con quest'unico maschio dominante, inevitabilmente, e cova pensieri incestuosi, poiché sa che scalzando Leo, egli stesso diverrebbe il marito anche della madre e della sorella. Non a caso si parla in questo brano di "portare via" Lisa, poiché questo sarebbe una specie di ratto contro il capo, di cui vuole mettere in discussione il ruolo. La suggestione di un tale tipo di famiglia potrebbe essere stato usato da Moravia per descrivere e marcare la dicotomia della società borghese tra i dettami morali e legislativi, con una pratica che invece mette in atto una continua destrutturazione della famiglia monogamica, di cui del resto il Ventesimo secolo è un'ampia dimostrazione. Il fatto che Leo divenga amante-marito di Carla, della figlia, è sconvolgente perché porta la famiglia tutta a uno stadio precedente ancestrale. Il personaggio di Michele sarebbe portato a scegliere tra l'accettazione del dominio del capo e la propria liberazione tramite la sua sostituzione, che però a questo punto vorrebbe significare la regressione ulteriormente arcaica della famiglia a uno stadio precedente la creazione del tabù dell'incesto; questo stesso tabù indubbiamente egli sente quando non uccide "il padre" sostituendolo anche come marito. Così egli salva la cultura comunque progressiva istaurata dall'evoluzione umana, una tematica positiva della letteratura moraviana che avremo modo di precisare in seguito.

<sup>388</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.266.

<sup>389</sup> *Ivi*, p.273.



considerato il proprio riferimento, il pensiero o "le visioni", è stato il mezzo tramite il quale la purezza è stata perseguita, a volte esaltandole, a volte svuotandole di qualunque significato. Ancora una volta la rivelazione di un sotteso inconscio di natura esplicitamente sessuale, incestuosa nel caso, mette il personaggio di fronte a se stesso e lo spinge a creare un'identità per la quale il proprio pensiero è la propria vita. Con tale identità egli supera almeno momentaneamente la sua atavica lotta tra pensare e fare, stabilendo che pensare è vivere, pensare è essere. La questione che molti hanno visto porre da Pirandello con la frase "la vita o si vive o si scrive", è risolta molto semplicemente da Moravia, mettendo l'atto del pensare in pari dignità con la categoria del fare, o con quell'ancora più ampia del vivere. Ci si rende conto che l'uomo contemporaneo, schiacciato dalla forza delle verità scientifiche o presunte tali, la cui natura è spesso soltanto consensuale, ha perduto fiducia nelle proprie percezioni e sensazioni, non riuscendo più a godere della propria vita interiore, degradata a fardello inutile da portare, ostacolo funzionale, debolezza da nascondere o da sfruttare negli altri.

Descartes, ponendo le basi del pensiero moderno, e dichiarando la definitiva scissione dell'io, aveva tentato una soluzione al problema del viverci e del sentirsi, che tuttavia storicamente non si è poi affermato. Quando il filosofo francese dimostrò la soggettività delle percezioni e la fallacia di esse nei confronti di una scienza che avesse fondamenti più forti e universali, come la matematica o la geometria, vi accostò una metafisica dell'evidenza delle verità per la coscienza, il che può sembrare contraddittorio, ma può essere letto come il tentativo di Descartes, specialmente sui motivi morali e religiosi, di non aprire quella ferita così grande che invece troviamo apertissima nei contemporanei.<sup>390</sup>

Il personaggio di Moravia, ad esempio, ci dimostra come per lui sia normale non aver alcuna fiducia nei propri pensieri, sensazioni, percezioni e passioni quando riesce ad averne coscienza. Piuttosto tenta continuamente di trovare un appoggio in una verità esterna data, la presunta scienza, e l'unico momento in cui torna a sentirsi forte e bene con sé è quando la propria vita interiore torna ad acquisire dignità e valore pieno.

Proprio nelle ultime pagine del libro Michele torna a sentirsi colpevole, stavolta definitivamente colpevole, a causa della dicotomia contemporanea tra azione e pensiero:

Parve a Michele di trovare in queste parole la sua definitiva condanna: «Non ho fatto nulla» si ripeté con stupore, ché gli pareva di essere invecchiato, di aver molto vissuto in quel solo giorno: «è vero ... non ho fatto nulla ... nient'altro che pensare ...». Un fremito di paura lo scosse: «non ho amato Lisa ... non ho ucciso Leo ... non ho che pensato ... ecco il mio errore».<sup>391</sup>

La questione resta per il contemporaneo Michele insoluta. Egli continuerà a vivere nella sua indifferenza che preferisce il pensiero ma si sente tagliata fuori dalla società, dagli affetti e da una parte di sé. Il piacere, il giovamento che egli trae da questa condizione è molto simile a quanto Pirandello aveva descritto in *Uno, nessuno e centomila* a riguardo di un "punto vivo"<sup>392</sup>, base e fondamento autentico dell'essere, legato all'idea di purezza:

Allora gli venne un'idea disperata; poiché l'ultima prova era fallita e nessun più violento stimolante era riuscito a galvanizzare il suo spirito morto, non sarebbe

---

<sup>390</sup> R. Descartes, *Discours sur la méthode*, Flammarion, Paris 2013

<sup>391</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.342.

<sup>392</sup> Parte prima, cap. 2.6.

stato meglio decidersi una buona volta a finger tutto, amore, odio, sdegno, finger senza parsimonia, con larghezza, anzi con grandiosità, come chi ha anche da buttarne via? ... Idea pazza: «è la fine» egli pensò, e gli parve veramente di rinunciare per sempre a quel refrigerio irraggiungibile delle sorgenti spontanee, limpide e continue della vita; «la fine ... ma qualche cosa deve avvenire ... qualche cosa avverrà».<sup>393</sup>

Di pirandelliano ritroviamo anche un momento di condivisione con la natura, di dissolvimento del peso dell'essere e dei suoi contrasti in essa. Si tratta di un momento brevissimo, tutto il romanzo è ambientato in ambienti chiusi, o quando i personaggi escono all'esterno, di solito, piove:

Sotto la finestra, le tegole erano rossicce e dei ciuffi di erba vi crescevano. Michele contemplava questo paesaggio; era la prima volta che se ne accorgeva e non sapeva staccarsi; tutti quei tetti lo impressionavano: «Scoperchiarli» pensava; «vedere quel che avviene dentro le case ...». Poi un gatto nero passò rapidamente da un abbaino all'altro; egli lo seguì un istante con gli occhi. «Pioverà» pensò guardando il cielo grigio e lo spazio umido e lontano [...]<sup>394</sup>

Ben presto tornerà la pioggia. Ha rilevato B. Basile che nel libro non ci sono finestre, parlando di un "mondo chiuso".<sup>395</sup> La distanza della natura nei passaggi generazionali tra Moravia e Pirandello risulta accresciuta notevolmente, e seppure Michele sia in grado di trovare nella contemplazione del paesaggio un po' di quella pace meditativa presente nei finali dei romanzi pirandelliani, egli subito, vede arrivare minaccioso il ritorno nevrotico della pioggia e del "mondo chiuso".

Un secondo aspetto che richiama Pirandello presente in questo brano è l'evidente simbolismo tra le case e gli altri: come il siciliano parlava del fatto che gli uomini si costruiscono,<sup>396</sup> così Moravia vede nelle costruzioni gli altri. Nella volontà di "scoperchiare" le case, di guardarci dentro, vi è il movente di apertura di tutti i "mondi chiusi" che sono le famiglie che vi abitano: liberando così gli individui intrappolati nelle dinamiche di gruppo e nell'incapacità di emanciparsi dal ricatto insito nella loro organizzazione.

Il momento del processo, del senso di colpa, del timore della vendetta per aver agito o per non averlo fatto, è sicuramente una delle descrizioni più importanti che Moravia riporta nel libro. Avevamo scritto che il protagonista teme di agire, e si accusa di non riuscire a reagire alla realtà esterna, perché ha sviluppato un deterrente molto forte che lo inibisce.

Tale deterrente è una precisa funzione della coscienza, quella della riflessione portata a mostruoso processo. Allo stesso modo abbiamo notato come tutto nella coscienza di Michele si sviluppi per mantenerlo nello stadio esistenziale dell'indifferenza. I processi servono a diffidare l'individuo dall'uscire verso l'esterno e nel senso opposto a riportarlo indietro quando si è spinto troppo fuori. Kafka è stato sicuramente il più noto descrittore simbolico di questo genere di processo: *Der Prozess* venne però pubblicato per la prima volta nel 1925 e

---

<sup>393</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.290.

<sup>394</sup> *Ivi*, p.293.

<sup>395</sup> B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna 1982, p.153.

<sup>396</sup> Si veda la Parte prima al capitolo 2.

difficilmente quindi conosciuto da Moravia al tempo de *Gli indifferenti*. In seguito parlerà di Kafka per avvicinarlo ad altri scrittori,<sup>397</sup> mai a sé.

L'origine del terribile e iniquo processo della coscienza su tutto l'essere è stata precisata da Kafka nella nota *Lettera al padre*, in cui l'autore ceco ha descritto l'aspetto familiare e culturale dell'origine dell'autorità mostruosa che giudica e del conseguente sentimento d'indifferenza che lo pervade, sin dall'infanzia:

Ancora una volta il bambino immaginava di rimanere in vita per una tua grazia e continuava a vivere considerandolo un dono immeritato. [...] io persi la fiducia nelle mie capacità. Diventai incostante, dubbioso.<sup>398</sup>

L'emergere di un'indole profondamente dubitativa nei confronti di sé e del mondo viene fatta risalire alla non fondatezza in sé del proprio essere, come nel trovare un'origine in un altro rispetto a cui si sente però miserabile e indegno. Assistiamo al capovolgimento del ragionamento pirandelliano che sosteneva l'essere avesse cominciato a dubitare di sé quando la divinità aveva perso di perfezione per mezzo della scienza. In questo caso, invece, la divinità crea il dubbio nell'uomo per mezzo della sua grande forza e importanza. In tutti e due i casi notiamo una comune nostalgia per il senso perduto di totalità, in Pirandello un uomo liberato, ma perduto nel vuoto, in Kafka abbandonato a tal punto da mettere l'individuo in una costante angoscia per la continuazione della sua stessa esistenza. Kafka indica nell'estraneità il mezzo tramite il quale i rapporti dell'uomo con una parte del suo essere, che egli chiama Dio, padre o in altri modi, si formano. Si tratta di un rapporto con l'altro da sé profondamente perturbato dal non conoscersi e non comprendersi:

Non voglio neppure negare che mi sarebbe stato possibile godere legittimamente dei frutti del tuo lavoro ma c'era l'ostacolo della nostra estraneità. Io potevo gustare quanto tu ci davi solo a prezzo di vergogna, fatica, debolezza e senso di colpa. Insomma potevo esserti riconoscente come lo è un mendicante, non con i fatti.<sup>399</sup>

A causa di questa estraneità e del carattere minaccioso dei suoi interventi, la vita in senso spirituale è continuamente minacciata. Questa è esattamente la lotta che si trova a vivere il personaggio di Michele in Moravia, quando si dibatte tra il fare in senso di seguire l'ordine del padre, della divinità o mantenere un senso d'interiorità che gli permetta di non sentirsi perduto nell'altro. Il caso di Kafka è invece opposto, egli vorrebbe perdersi ma non ci riesce. Michele, più vicino ai personaggi pirandelliani, rifiuta di cedere a quest'alterità che non apprezza, anzi, e in questo probabilmente sta la grande novità del libro in Europa occidentale, rifiuta apertamente.<sup>400</sup>

---

<sup>397</sup> In particolare sua moglie Elsa Morante, che ne era stata molto influenzata.

<sup>398</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, Feltrinelli, Milano 2010, p.24.

<sup>399</sup> *Ivi*, p.32-33.

<sup>400</sup> Abbiamo già avuto modo di spiegare i continui riferimenti e le influenze dell'opera di Dostoevskij, il quale predilesse la città e la società cittadina come oggetto della sua letteratura. In questo caso dobbiamo fare riferimento invece al libro di I. Turgenev, *Padri e figli*. I due scrittori russi del resto erano molto amici. Il personaggio di Michele presente ne *La ciociara*, diretto successore, oltre a essere lo stesso personaggio del Michele del primo libro di Moravia, per l'ambiente rurale di gran parte del romanzo, è evidentemente quasi una riscrittura dell'opera di Turgenev, basata sul rapporto tra il personaggio di Bazarov, intellettuale nichilista e affascinato dagli ideali anarchici, e suo zio.

Kafka è molto preciso nel descrivere i passaggi che portano all'indifferenza, cominciando dall'assenza del senso di totalità:

Da quando ho l'uso della ragione, mi sono a tal punto preoccupato della sopravvivenza spirituale che tutto il resto mi riusciva indifferente. I ginnasiali ebrei, da noi, sono spesso strani, tra loro si trovano le situazioni più inverosimili, ma un'indifferenza gelida come la mia, appena celata, inattaccabile, infantilmente disperata, spesso ridicola, animalescamente soddisfatta, in un ragazzo dalla fantasia piuttosto viva ma fredda, non l'ho riscontrata in nessun altro, e d'altronde per me era l'unico mezzo di difesa contro il logoramento nervoso provocato dall'ansia e dal senso di colpa. Mi preoccupavo solo di me stesso anche se nei modi più diversi.<sup>401</sup>

Ragione e indifferenza sono poste dallo scrittore ceco in relazione diretta e la formula della "sopravvivenza spirituale" ci sembra si adatti particolarmente bene a una lettura esistenziale de *Gli indifferenti*. Ciò che notiamo in contrasto è la definizione di un'indifferenza gelida,<sup>402</sup> che può essere avvicinata a quella di Carla, ma non all'indifferenza di Michele, che all'interno dell'indifferenza, protetto in qualche modo da essa, vive stati emotivi tormentosi ed eccitati. Nella stessa lettera, Kafka spiega anche la sua incapacità di scegliere e la volontà ferma di continuare a vivere nello stato indifferente:

Per me non esisteva un'autentica libertà nella scelta della professione, sapevo che tutto mi sarebbe risultato indifferente di fronte al problema essenziale, proprio come le materie d'insegnamento al ginnasio, si trattava insomma di scegliere un lavoro che, senza ferire troppo la mia vanità mi permettesse di conservare il più possibile questa indifferenza.<sup>403</sup>

Non è affatto sorprendente ritrovare il momento del processo come momento fondamentale della vita emotiva e psicologica dei personaggi dei due autori.

Ne *Gli indifferenti* il processo prende tutto il capitolo XV e avviene contestualmente al progetto di Michele di uccidere Leo. Pagine che richiamano direttamente *Delitto e castigo*. Dopo l'omicidio subito sarebbe stato scoperto o si sarebbe dichiarato da solo, la folla, i giornali e i conoscenti, tutti avrebbero discusso e conosciuto il suo delitto con gran confusione. Poi, "come a teatro" sarebbe entrato il giudice. Michele ripete a se stesso numerose volte i momenti dell'interrogatorio e del giudizio, sempre da colpevole, seppur difeso da un avvocato che ne spiega le ragioni e le attenuanti.

Tutto avviene di fronte a un pubblico, la moltitudine dell'essere, la quale subisce la tirannide della deformazione della coscienza che per restare nell'indifferenza, corrompe l'analisi della realtà. L'essere è condizionato a sentirsi inadeguato e colpevole: sporco, potremmo dire. Infatti, la massima ambizione di Michele è proprio la purezza, pulirsi, purgarsi dalla condanna, che si manifesta, con le parole del testo, in una minaccia di "condanna alla vita" oppure di una condanna all'estraneità e all'impressione continuata e tormentosa di non vivere.

---

<sup>401</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, Feltrinelli, Milano 2010, p.51-52.

<sup>402</sup> "Ero rigido e freddo, ero un ponte, stavo sopra un abisso", F. Kafka, *Die Brücke, Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1979, p. 346.

<sup>403</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, Feltrinelli, Milano 2010, p.57.

Quando Michele si presenta da Leo per ucciderlo, la sua rivoltella non spara. Preme il grilletto, per ben due volte, ma, si è, forse inconsapevolmente, sabotato:

Si protese in avanti e sparò daccapo; nuovo rumore del grilletto. «È scarica», comprese infine atterrito, e le palle le ho in tasca io.<sup>404</sup>

Questo estratto che potrebbe quasi assumere il valore di un aforisma che sintetizzi tutto il libro ci rivela le terribili trappole che la coscienza si trova ad affrontare anche quando con un incredibile sforzo di determinazione e violenza riesce a trovare il modo di agire intenzionalmente, mai si trova a suo agio e cade nelle molteplici trappole che si creano. L'evento-aforisma, rivela anche la grande semplicità della situazione di Michele, il quale vede nemici ovunque, ma il vero nemico che lo condanna ai tormenti e al fallimento non è alcun altro che se stesso. Il nemico abita il proprio essere: è nella non armonia di questo all'interno di sé che troviamo i sintomi della sua infelicità.

«I nostri errori sono stati ispirati dalla noia e dall'impazienza di vivere ... tu non ami quest'uomo, io non lo odio ... eppure ne abbiamo fatto il centro delle nostre azioni opposte ...». Il cuore gli tremava, dal disagio e dall'incapacità che si sentiva addosso avrebbe voluto gridare: « Tutto è da rifare» ripeté amaramente «sarà una nuova vita».<sup>405</sup>

## 2.2 Autenticità, alienazione e malafede

Tutti i personaggi de *Gli indifferenti* sono dominati dalla malafede, tormentati dalla coscienza di non conoscere la sincerità, come Michele e Carla, o evidentemente estraniati da sé e talmente immersi nella malafede da comportarsi e sentire continuamente secondo questa. In tal senso l'indifferenza è effettivamente una relazione di continua malafede, di persistente negazione della totalità dell'essere.<sup>406</sup>

«E' quello che finirò per fare» ella disse con una certa teatrale decisione; ma le pareva di recitare una parte falsa e ridicola; così, era quello l'uomo a cui questo pendio di esasperazione l'andava insensibilmente portando?<sup>407</sup>

Carla, sente la sua malafede, sente di star ripetendo degli atteggiamenti che non sono il frutto di una sua scelta cosciente né di una sua emozione autentica, bensì di una forza oscura, un progetto inconscio, in cui lei non ripone alcuna fiducia profonda, e nella messa in opera del quale non prova che insensibilità.

---

<sup>404</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.320.

<sup>405</sup> *Ivi*, p.325.

<sup>406</sup> Sartre, di cui però ci occuperemo nella parte terza di questo lavoro, ha parlato dell'indifferenza come di un solipsismo di fatto e di una cecità: "*je suis dans l'état opposé à celui qu'on nomme timidité. J'ai de l'aisance, je ne suis pas embarrassé de moi-même, car je ne suis pas dehors, je ne me sens pas aliéné. Cet état de cécité peut se poursuivre longtemps, au gré de mauvaise foi fondamentale, il peut s'entendre avec des répités sur plusieurs années, sur toute une vie*" J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p.421.

<sup>407</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 7.

L'indifferenza fa in modo che lei si diriga verso il proprio progetto edipico e incestuoso senza desiderarlo autenticamente, ma esasperandola con la propria oppressione e il derivante senso di claustrofobia. Lei sa della propria malafede, vorrebbe combatterla, ma nel contempo è talmente sfiancata e sfiduciata dall'indifferenza che preferisce dirigersi verso quell'unica speranza di liberazione che le viene proposta dall'incesto e dal superamento della relazione di rivalità che vive con sua madre. In realtà la messa in pratica di questo progetto non riuscirà a liberarla in alcun modo dall'indifferenza o dal continuo vivere in malafede, se non nel senso di dover necessariamente riconoscere il proprio errore e tentare di sviluppare un nuovo progetto esistenziale. La sua lotta e la sua rivolta, come quelle di Michele avvengono completamente all'interno dell'indifferenza:

Questa virtù l'avrebbe rigettata in braccio alla noia e al meschino disgusto delle abitudini; e le pareva inoltre, per un gusto fatalistico di simmetrie morali, che questa avventura quasi familiare, fosse il solo epilogo che la sua vecchia vita meritasse; dopo, tutto sarebbe stato nuovo; la vita e lei stessa; guardava quella faccia dell'uomo, là tesa verso la sua: «Finirla», pensava «rovinare tutto ...» e girava la testa come chi si prepari a gettarsi a capofitto nel vuoto.<sup>408</sup>

Carla attraversa le sue giornate come in un tunnel al termine del quale pensa di trovare la liberazione. Il peso della vita che porta è il peso della negazione di tutto quanto il suo essere prova o vorrebbe esprimere. Vive in una sofferenza, che s'infligge, dall'evidente carattere di oscurità, inconscio, alle cui leggi, infatti, soccombe irrimediabilmente. Possiamo anche notare che lei elabora una morale in funzione della sopportazione della sofferenza e al fine di perpetuare gli sforzi per continuare a sopportare la propria situazione.

La gravosa tendenza del genere umano ad attribuire un valore alla sofferenza in funzione di premi futuri, trova in Carla un caso esemplare. La sua indifferenza è in un certo senso più opprimente di quella di Michele, il quale almeno trova un piacere nel pensiero e vive una noia nella quale si sente libero. Carla invece vuole assolutamente fuggire dalla noia e dalle abitudini in una tendenza al sacrificio di sé quasi suicida, pronta al salto nel vuoto, e a qualsiasi masochismo.

L'indifferenza di Carla ha tutte le caratteristiche di una nevrosi profonda,<sup>409</sup> vivendo contemporaneamente con l'impressione che tutto dipenda da lei, e nello stesso tempo che tutto le sia estraneo, non solo indipendente da lei, ma assolutamente lontano, in particolare se stessa e i propri sentimenti e sensazioni. Troviamo nel libro una scena che ancora una volta ci riconduce a una delle più ricorrenti ed espressive immagini pirandelliane. Carla davanti allo specchio si guarda e scopre la sua situazione esistenziale.

Allo stesso modo che Vitangelo Moscarda, allo specchio, si scopriva essere un altro perché come un altro si poteva guardare, e, in seguito a questa scoperta attraversava un periodo di follia, così Carla si pone di fronte allo specchio, ma non con la sorpresa dei personaggi pirandelliani di scoprire l'alterità, quanto come conferma e ripetizione di una condizione di estraneità che ella vive ormai sempre:

---

<sup>408</sup> *Ivi*, p.8.

<sup>409</sup> "Ella era nella sua stanza, nella sua casa; era probabile che fuori di quelle mura fosse notte, ma ella ne era separata da quella luce, da quelle cose in modo che poteva ignorarla ... e pensare di esser sola, sì, completamente sola e fuori del mondo". *Ivi*, p.47.

In quella di Carla, la lampada era accesa, ella aveva dimenticato di spegnerla, e in quella bianca luminosità pareva che i mobili e tutte le altre cose stessero in attesa della sua venuta; ella entrò e subito macchinalmente andò a guardarsi nel grande specchio dell'armadio: nulla di anormale nel suo volto, fuorché gli occhi stanchi, segnati, eppure misteriosamente scintillanti; un alone tra azzurro e nero li circondava, e i loro sguardi profondi pieni di speranze e di illusioni, la turbavano come se fossero patiti da un'altra persona.<sup>410</sup>

Si muove macchinalmente, come guidata da una forza esterna; si scopre combattuta tra stanchezza e speranza, la sua rivolta è in atto, ben limitata però nella prospettiva dell'indifferenza.

Nei personaggi pirandelliani trovavamo un forte interesse nello specchio e nelle possibilità di rivelazione dell'autocoscienza. Carla non ha questo genere di attesa, eppure anch'essa vi trova una rivelazione: il turbamento dei propri sentimenti. Nell'abitudine a vivere in funzione di un piano di liberazione, ella si nega le proprie espressioni affettive, rendendosele sopportabili. Per la sua coscienza è come se non esistessero, mentre se riconosciute metterebbero in discussione tutto il sistema dell'indifferenza che regola il suo essere.

I sentimenti restano in ogni caso, sono ben presenti, infatti, quando li "vede" allo specchio, come di altri, ne è turbata, esistono, li prova, li sente, ma non li considera, li allontana per proteggersi dal dolore o dall'angoscia che ne deriverebbe accogliendoli, preferendogli lo stato indifferente e la sua lotta sterile tra libertà e schiavitù: eppure tutto questo portato emotivo vive con lei come represso contribuendo al suo complessivo malessere.

Nel corso di una lunga descrizione, Moravia ci espone anche il progetto esistenziale profondo di Carla, il modo in cui lei ha appreso a concepire la sua liberazione all'interno dei rapporti familiari, quando l'unica via sarebbe di uscire dal "mondo chiuso" costituito da questi. Al contrario che in Pirandello, qui il personaggio ritrova la sua unità dell'essere allo specchio: mentre vive sempre profondamente divisa da sé e ben cosciente di questo, allo specchio si ritrova per un momento e comincia una lunga riflessione introspettiva.

Anche questa ignobile coincidenza, questa sua rivalità con la madre le piaceva; tutto doveva essere impuro, sudicio, basso, non doveva esserci né amore né simpatia, ma solamente un senso cupo di rovina: «Creare una situazione scandalosa, impossibile, piena di scene di vergogne» pensava; «completamente rovinarmi ...».<sup>411</sup>

La malafede e l'indifferenza di Leo hanno invece le forme del perfetto funzionalismo e automatismo rispetto alla società contemporanea, già da noi e da molta critica, indicato come il principale nemico polemico dello scritto di Moravia:

«Ma no ... ma no ...» disse Leo entrando a sua volta e toccando con gesto sfiduciato, per pura curiosità, il termosifone appena tiepido; « lei non mi ha capito ...: io ho detto che quando si fa una cosa non bisogna pensare ad altro ...; per

---

<sup>410</sup> *Ivi*, p.45.

<sup>411</sup> *Ivi*, p.48.

esempio quando lavoro non penso che a lavorare ... quando mangio non penso che a mangiare ... e così di seguito ... allora tutto va bene ...». <sup>412</sup>

Chiusa nella trappola e decisa alla ribellione, contro sua madre in particolare, Carla sceglie la rovina, il "maledettismo". La madre gli propone, in un rapporto classicamente ambivalente tra la vendetta sado-masochistica <sup>413</sup> e la buona fede, di sposare un uomo agiato più o meno della sua età, rinnovando quella che è stata la sua propria scelta. Carla subisce la stessa pressione sin dalla più tenera età, è stata preparata per divenire una buona moglie ed eventualmente madre borghese. Nel corso di questa lunga descrizione presente nel capitolo quarto, Moravia riporta l'idea di purezza che alla protagonista viene suggerito dalla sua stanza e dalle bambole, l'arredamento e i vestiti presenti. La purezza è vista in modo contrario a quella del fratello, non come obiettivo ma come presente da distruggere. Questa idea di purezza Carla vuole rovinare e abbandonare, col progetto di contrastare l'influenza della madre e in generale di tutta la società contemporanea e il ruolo assegnato alla donna. Il suo rifiuto si muove all'interno di quel mondo stesso, che non è rifiutato del tutto per portarsi in una prospettiva più autentica, ma si riduce a una spinta verso l'opposto, verso la polarità libera, proprio come in Baudelaire:

L'homme baudelairien n'est pas un état: c'est l'interférence de deux mouvements opposés mais également centrifuges dont l'un se porte vers le haut et l'autre vers le bas. <sup>414</sup>

Leo, al contrario, mostra a tutti la sua superiorità derivata dalla posizione di forza dettata dalla ricchezza e ancor più per il fatto di essere il possessore dell'ipoteca della casa in cui abitano gli altri, che presto non potranno più pagare il prestito. Ad esempio tocca i riscaldamenti della villa, regolati a una temperatura tiepida, per ricordare agli altri le loro difficoltà economiche. Successivamente passa a elogiare le proprie capacità di lavoratore, come capacità di guadagnare denaro soprattutto, nonché di mangiare molto, escludendo tutte le altre possibili attività umane come inutili e indegne. Sostiene, poco più avanti, che gli altri della famiglia, si "arrabbino" per delle cose che non hanno importanza. Tutta la sua malafede si esprime in questa negazione totale degli altri, una cecità, come ha scritto Sartre, che si rifugia dietro il denaro, il cibo e il possesso sessuale per vivere costantemente in un'indifferenza ormai sedimentata e forse definitiva.

Sono pochi i momenti del libro in cui qualche personaggio sembra essere autentico e riesca ad abbandonare l'usuale malafede. Proprio come nel caso di Pirandello, un modo per raggiungere la temporanea autenticità è la rigenerazione nella natura, la creazione e l'arte in particolare:

Anche a Michele l'idea della musica piacque infinitamente; si sentiva stanco e irritato, l'immagine convenzionale della melodia intesa come un dolce fiume nel quale ci si può immergere e dimenticare non gli era mai sembrata così vera come ora: « Della musica » pensò socchiudendo gli occhi; « e al diavolo tutte le meschinità ...: della vera musica ». <sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> *Ivi*, p.17.

<sup>413</sup> S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949.

<sup>414</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947, p.38

<sup>415</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.164.



Michele tenta disperatamente di trovare quest'appiglio di verità per aggrapparsi e risollevarsi definitivamente verso una vita di autenticità. Sente una verità nella musica e nella libertà dell'arte. Il suo errore ontologico è però totale e non può che ricadere nel suo mondo chiuso e indifferente. Michele attende la verità come un oggetto esterno che gli si manifesterà alla fine e lo salverà.<sup>416</sup> In Michele prende le forme di una donna,<sup>417</sup> ma naturalmente il tema è riconducibile a un momento centrale di molte religioni, la rivelazione. La salvezza è un qualcosa che egli attende dall'esterno, non certo come frutto di una sua svolta interiore, da una presa di coscienza profonda della propria situazione da parte del soggetto stesso e dal conseguente libero agire e libero definirsi, non soltanto in relazione ad una situazione limitata, ma a una più larga libera e generale.

In breve, Michele si definisce in relazione a tutte le forze che compongono il campo della sua famiglia, viene schiacciato dalla sua situazione, non progetta l'evasione ne si sente parte di una condizione più grande che è quella umana. Non a caso abbiamo parlato di un tema religioso, poiché spesso l'efficacia psicologica delle religioni<sup>418</sup> consiste proprio a sottrarre l'individuo a una prospettiva chiusa e minuta, rendendolo cosciente della sua più ampia condizione umana, della sua storia, della sua responsabilità, delle sue possibilità, dei suoi alibi e mancanze.<sup>419</sup>

La salvezza, la verità, posta come un elemento esterno all'individuo, rischia di assumere una funzione negativa che porta al rifiuto e alla ribellione sterile, oppure a un'adesione formale, vuota e inautentica. Kafka ha legato la questione all'ebraismo, Pirandello e Dostoevskij pensavano un punto nell'essere in cui risiedesse l'autenticità, un "punto vivo" inattaccabile in cui l'individuo riesca a ritrovarsi, incontrando la propria libertà inalienabile, direbbe una terminologia più esistenzialistica. Moravia può sicuramente essere avvicinato alla teoria della liberazione interiore, nessuna legge può liberare l'uomo, e per dirla con un classico aforisma, nessuno può essere costretto a essere libero. Probabilmente questo conflitto è quello che troviamo alla base de *L'Anticristo* di Nietzsche:

Esso [il buddismo] si è già lasciato alle spalle – ciò lo distingue profondamente dal cristianesimo – l'autoimpostura dei concetti morali, - esso si pone, per dirla con le mie parole, *al di là* del bene e del male.<sup>420</sup>

---

<sup>416</sup> "E difatti all'umanità che disperava ormai da troppo tempo, il cristianesimo appariva dapprima piuttosto che come speranza, quasi come la conclusione necessaria e giusta della disperazione" A. Moravia, *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p.18.

<sup>417</sup> «Una donna vera» pensò; «una donna pura, né falsa, né stupida, né corrotta ... trovarla ... questo si che rimetterebbe a posto ogni cosa», A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.164.

<sup>418</sup> Moravia aggiungerebbe probabilmente il comunismo: "La scienza di Marx e dei suoi seguaci non soltanto rispecchia la particolare qualità della servitù odierna, servitù, come abbiamo detto, economica, ma anche senza saperlo, l'immanentismo moderno in quanto fede assoluta e ingenua nella scienza [...] Per essere comunisti come per essere cristiani bisogna saper essere soltanto uomini e non più che uomini, che in ultima analisi vuol dire essere meno che uomini" A. Moravia, *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p.23e 25.

<sup>419</sup> "La disperazione aveva voluto dire anarchia, ritorno a condizioni primitive, crollo dei traffici e delle morali, paura e rozzezza. La speranza cristiana volle dire quelle superbe affermazioni di ordine, di organizzazione intellettuale e di sublimazione estetica che sono la teologia, le arti, gli organismi politici e religiosi medievali. Il mondo aveva ritrovato il suo centro che non può che essere ideale e intorno a questo centro tutto andava riordinandosi e riprendendo consistenza". *Ivi*, p.20.

<sup>420</sup> F. Nietzsche, *L'anticristo*, in *L'anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo*, Newton Compton, Roma 2010, p. 40.

Michele fondamentalemente sa che la sua liberazione deve passare attraverso se stesso e il rinnovo del proprio rapporto col sé, come possiamo osservare nel passo seguente:

L'uomo che egli doveva odiare, Leo, non si faceva abbastanza odiare; la donna che doveva amare, Lisa, era falsa, mascherava con dei sentimentalismi intollerabili delle voglie troppo semplici ed era impossibile amarla: ebbe l'impressione di volgere le spalle non al salotto, ma a un abisso vuoto e oscuro: «non è questa la mia vita» pensò ancora con convinzione; «ma allora?». <sup>421</sup>

Mentre in principio il personaggio continua, secondo l'abitudine de *Gli indifferenti*,<sup>422</sup> a criticare gli oggetti di non essere abbastanza presenti, incisivi e sinceri, in seguito compie lo sforzo di passare a vedere la possibile alternativa a questa malafede del mondo, che sarebbe l'abbattimento della propria. Ciò che vede dietro di sé, è un "abisso vuoto", la propria coscienza senza malafede, e si accorge di vivere una vita che non gli appartiene in senso profondo, che non è esattamente quello che tutto il suo essere vive, ma un racconto continuo e fallace. La sua unica reazione a questa scoperta è rimanere perplessa chiedendosi probabilmente se quell'abisso può essere un'alternativa o solo una fonte di angoscia e ritorno alle abitudini.

L'isolamento del soggetto dal mondo, l'opacità continua di esso e la contemporanea fuga dall'abisso, spinge i due protagonisti giovani quasi sull'orlo della più classica delle follie pirandelliane: l'estremo rifugio prima della comprensione della molteplicità dell'essere o del rifiuto in malafede di essa.

La stessa favolosa irrealtà dei sogni metteva tra i suoi ricordi quell'impalpabile atmosfera che di certe parole e di certi atti rapidi e straordinari fa poi pensare: «Sono avvenuti oppure me li sono immaginati, fabbricati io?». Quella stretta di mano, quel pezzo di carta avevano interrotto per un solo istante difficilmente riconoscibile la continuità dell'abitudine; poi, tutto era tornato come prima; ora nella sua confusione, Carla avrebbe voluto rivedere quella scrittura di Leo!<sup>423</sup>

Carla è avvolta dal dubbio e dallo scetticismo, schiacciata tra la trascendenza della coscienza e la fatticità degli oggetti del mondo. L'abitudine è regolarmente la sua misura delle cose e il bilanciamento della due polarità, un'abitudine sedimentatasi nell'indifferenza. I movimenti e le funzioni di un simile comportamento li abbiamo già descritti a proposito del personaggio di Michele. In Carla li troviamo ancora più evidenti. Sin dal principio del romanzo cerca di fare di tutto per rompere l'abitudine, vuole rovinarsi, la ritiene l'unica via, si sforza di imporsi questo cammino: le abitudini la tormentano e la schiacciano, farebbe qualunque cosa per liberarsene e lasciare finalmente la "malattia" dell'indifferenza. Quando il suo progetto è messo in atto e diviene l'amante di Leo, non vede l'ora che l'abitudine torni su di lei per riportarla sul terreno conosciuto e in fondo rassicurante dell'indifferenza:

«Non ti dispiacerà mica» soggiunse senza ombra d'imbarazzo [Leo] «d'esser venuta?».

---

<sup>421</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p.174.

<sup>422</sup> Si ritroverà la stessa accusa in *La noia*.

<sup>423</sup> *Ivi*, p.181.

Ella voltò la testa: «No ...» rispose «no, sono contentissima ... soltanto, mi capisci? Bisogna che mi ... abitui».

«Abituati ... abituati» disse Leo con sicurezza; si avvicinò ancor più di quel che già non fosse a Carla: «Accidenti» pensava turbato ed eccitato, «che noia i preliminari». <sup>424</sup>

Carla non ha piacere evidente a stare con Leo e non ha altro scopo che il suo progetto masochista di rovinarsi, di avvilitarsi, per stare con lui. Così, giunta come abbiamo visto a un punto avanzato della sua avventura, comincia a compatirsi e a rientrare verso se stessa nel secondo movimento dell'indifferenza, quello di ripiegamento, successivo al primo di rivolta parziale:

L'odore sano e sensuale che emanavano [le proprie ginocchia] la commosse; le baciò più volte appassionatamente: «Poverina ... poverina ...» si ripeteva accarezzandosi. [...] Rabbrividi: «è la fine» pensò distrattamente e senza convinzione; ora da quella volontà di distruzione che l'aveva portata fino a quel letto nasceva in lei un desiderio avido dell'oscurità nella quale tra poco si sarebbe abbracciata all'amante; immaginava, non senza turbamento, non sapeva se per una voglia istintiva di godere o per quel suo programma di avvilitarsi completamente, di buttarsi, nelle tenebre e nella promiscuità di quella notte [...] <sup>425</sup>

Abituata a considerare il suo progetto di distruzione come qualcosa che annulla tutto il resto, non si rende conto che i suoi desideri sessuali possono essere condizionati da tale progetto. Il principio del piacere e il principio di realtà in qualche modo cercano di trovare un accomodamento, così fa Carla.

Mentre prima di "consumare" la sua relazione con Leo poteva pensare di restare libera almeno nel principio del piacere grazie alla sua rivolta, ora dato il piacere anche minimo che deriva dai rapporti sessuali, ella ha cominciato un nuovo percorso che la porterà ad abituarsi alla nuova condizione che accompagna il piacere al progetto di distruzione.

Il passo successivo sarà la sua definitiva resa al potere economico di Leo, all'accomodamento finale della sua situazione e della sua famiglia. A differenza di Michele, progredisce nel suo percorso d'indifferenza dopo il fallimento della sua rivolta, sposando Leo.

Nella distanza tra principio del piacere e principio di realtà vi è uno spazio in cui evidentemente l'individuo si allontana dalla società e dalla sua cultura. Questo è uno dei reconditi motivi per cui Michele rifiuta le *avance* di Lisa, vedendo una minaccia al suo spirito di rivolta. Invece Carla, si concede a Leo trovandosi disperatamente gettata verso quella che era la polarità opposta alla sua rivolta: la famiglia borghese e i rituali della società contemporanea.

Dopo essere divenuta l'amante di Leo, Carla aspetta passivamente che qualcosa si riveli, che la nuova vita inizi, come per magia. Invece quello che ricava dalla prima notte a casa di Leo è una grande amarezza e solitudine, disprezzo per l'amante, e un crescente senso di colpa nei confronti della madre. Si sente inoltre invecchiata:

---

<sup>424</sup> *Ivi*, p.186.

<sup>425</sup> *Ivi*, p. 198-199.

"È come se io fossi diventata più vecchia di quel che già ero ...".<sup>426</sup>

L'invecchiamento, il senso d'invecchiamento, è il risultato della prima, intuitiva, comprensione, del fatto che il suo progetto esistenziale sia fallito, che tutte le sue sofferenze siano state vane e lo è stato persino il suo sacrificio, il suo buttarsi. Può considerare tutte le ultime vicende come passate, terminate, che non hanno rispettato le attese che vi aveva riposte.

Una situazione carica d'angoscia ora le si presenta, poiché si deve ri-progettare per il futuro. Numerose sono le possibilità: continuare la vita di prima, illudendosi che nulla sia cambiato, restare l'amante di Leo perseverando la sua prospettiva di rovina e auto-afflizione, fuggire o trovare un marito benestante come suggerisce la madre. Alla fine deciderà di continuare con la sua abitudine al sacrificio decidendo di sposare Leo, evitando così che l'ipoteca scaduta sulla casa di famiglia li rovini, salvando Michele e sua madre da molti problemi economici, pratici e umiliazioni.

La scelta di Carla, in un certo senso la riscatta, poiché torna a essere un personaggio in rivolta, almeno per se stessa, perché accettando di sposare quell'uomo che davvero non gli piace, e solamente per ragioni economiche, si mantiene, in fondo nella situazione psicologica che era stata sua fino a quando non era divenuta l'amante di Leo. Ella si dirà che si è sacrificata per la sua famiglia, che si è dovuta arrendere alla tirannide delle ragioni economiche, il matrimonio sarà un puro vuoto spirituale di sola importanza formale.

La vita che vivrà sarà coscientemente una recita in malafede e non la considererà mai la sua vera vita, per usare le parole di Michele. Con questa rivolta cosciente evita di cadere nell'indifferenza oscura in cui invece vivono gli adulti del libro, convinti invece che forme e sentimenti coincidano. Come avevamo già visto in Pirandello, la differenza tra consapevolezza della malafede e inconsapevolezza è determinante e segna una modificazione qualitativa molto importante all'interno della categoria dell'indifferenza, o della follia nel caso dello scrittore siciliano.<sup>427</sup>

Il personaggio tipico della letteratura dostoevskijana, la prostituta dall'anima pura,<sup>428</sup> o la *putain respectueuse*, di un'opera teatrale sartriana<sup>429</sup>, viene qui riproposto, come avverrà anche in numerosi altri libri, principalmente ne *La romana*. Moravia considera il gusto della distruzione come necessario al personaggio in rivolta, come fa Carla, continuando il sacrificio di se stessa e mettendo tutti gli altri di fronte a un matrimonio imbarazzante e quasi incestuoso.

Tutti sono a disagio di fronte alla scelta di Carla, gli altri personaggi come i lettori, è ciò che affascina Carla e probabilmente Moravia stesso. La rivolta resta la protagonista del libro, nella sua prospettiva di salvezza come nella sua inutilità e sterilità.

La prostituta candida è presente anche in un'altra scena molto importante del libro, che appare quasi un racconto a sé rispetto al resto dell'opera, e, ancora sul calco di Dostoevskij, è usato da Moravia per descrivere la problematica della totalità dell'essere e dell'incapacità dell'uomo d'identificarsi coscientemente con questa totalità, nei pensieri e nell'azione intenzionale. L'analisi proposta dal racconto, pone ancora una volta, l'accento sulla nostalgia per il

---

<sup>426</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 208.

<sup>427</sup> Parte prima, capitolo II.

<sup>428</sup> Esempi che abbiamo già avuto modo di citare sono Sonja in *Delitto e Castigo*, oppure Liza in *Memorie dal sottosuolo*.

<sup>429</sup> J.-P. Sartre, *La putain respectueuse*, Gallimard, Paris, 1978.

distacco ormai irrimediabile tra la coscienza e il proprio essere, che risulta, proprio come in Pirandello un distacco dalla natura, un essere usciti dalla natura, il cui ritorno solamente forse costituirebbe una liberazione. Ma la natura è ormai moralmente inaccettabile, la cultura e la sua evoluzione hanno messo nell'uomo l'idea che solo attraverso la propria coscienza egli può trovare una felicità e una libertà che gli siano accettabili.

L'uomo contemporaneo vuole creare un mondo che sia coscientemente a immagine a somiglianza dei suoi ideali. L'irrazionale è tuttavia comunque presente<sup>430</sup> e i rapporti con esso costituiscono uno dei problemi dell'evoluzione detta, insieme con i limiti della cultura, che l'uomo in rivolta si carica costantemente di combattere e in ciò trova il suo valore e impegno. Così i personaggi de *Gli indifferenti*, almeno i giovani che sono i protagonisti rivoltati, e dunque in un certo senso moraviano, personaggi positivi, seguono il corso edipico dei loro rapporti familiari, e della loro vita in generale, come dire che scelgono, tra la strada del ritorno alla natura e quella della cultura, certamente la seconda, ma si scontrano con i limiti che questa crea e razionalmente tentano di superare, rendendosi conto di trovarsi continuamente in rapporto con la lotta tra conscio e inconscio, oppure razionale e irrazionale, per usare le parole di Moravia.

Nessuna delle due componenti dell'essere è da preferire, non si tratta di scegliere tra le due, esse non sono che due dimensioni diverse e forse potremmo dire due linguaggi dell'essere, non c'è una differenza di dignità nei libri di Moravia, i quali trovano la loro caratteristica decisiva proprio nell'intreccio sempre presente, costantemente messo contemporaneamente in risalto, tra le due dimensioni. Non avvengono improvvisi salti di campo, come ad esempio in Proust: la proposta di Moravia è proprio tentare di tener presente sempre tutta la vita dell'essere e degli esseri, per includere l'alterità; insomma di provare a includere nella coscienza tanto il razionale quanto l'irrazionale, e nello stesso momento. Da qui la centralità dei rapporti sessuali o del modo di mangiare di alcuni personaggi, su cui ritorneremo in seguito in maniera più specifica e approfondita.<sup>431</sup>

Michele trovandosi di fronte alla scelta se divenire l'amante di Lisa, ricorda l'occasione in cui aveva tentato di avere un rapporto con una prostituta:

Questo paradiso di concretezza e di verità gli era sembrato, due anni prima, d'intravederlo nelle lacrime di una donna pubblica, fermata per strada e portata in una camera d'albergo.<sup>432</sup>

Nella sua continua prospettiva di raggiungimento della purezza tramite un esempio o una rivelazione che riporti la realtà all'adesione con i sentimenti e i pensieri, il personaggio trova una fonte in questa prostituta. La quale esercita e attira i clienti con atteggiamenti ostentati, pur indossando i vestiti neri del lutto per la morte della madre che l'ha lasciata sola al mondo. Dopo essersi spogliata la ragazza, si era commossa, lasciando stupito Michele del passaggio dalla gioia al dolore, e poi aveva ripreso "zelantemente" la sua prestazione, quindi i due si erano lasciati e non si erano più incontrati:

---

<sup>430</sup> A. Moravia, *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008.

<sup>431</sup> "All'interno dell'elaborata struttura narrativa degli *Indifferenti*, i momenti dei pasti svolgono una precisa funzione di scansione non tanto di avvenimenti, quanto piuttosto del dipanarsi uniforme del tempo, un tempo peraltro oggettivamente brevissimo, sul quale le vicende, le parole, le figure non sono in grado di inserire alcun elemento sensibile di diversione." L. Strappini in *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, Bulzoni, Roma 1978, p.42.

<sup>432</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 274.

Ora quel pianto gli tornava alla memoria come un esempio di vita profondamente intrecciata e sincera; quelle lacrime colate sul volto imbellettato risortivano nella pienezza segreta di quella vita come muscoli che ad una leggera contrazione affiorano improvvisamente sotto la pelle. Quell'anima era intera, coi suoi vizi e le sue virtù, e partecipava della qualità di tutte le cose vere e solide, di rivelare a ogni momento una verità profonda e semplice. 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 luci [...]<sup>433</sup>

Nella continuazione del brano gli altri sono descritti come fantasmi che entrano in contatto soltanto con la sua fantasia. Moravia sente ancora di dover far ricorso a Dostoevskij per elaborare questa descrizione dell'indifferenza tra le più dirette e felici del libro, ma "ruba" anche al suo maestro questa immagine, per proporre l'unica esperienza concreta di autenticità riconosciuta da uno dei personaggi e vissuta insieme a un'altra persona.<sup>434</sup>

Possiamo sostenere che Moravia, almeno intuitivamente ammetta la presenza di una possibile autenticità per l'uomo contemporaneo, anche se non ne propone una precisa formulazione; in questo caso, troviamo semplicemente Michele che riconosce nel dolore della prostituta la fine della malafede, della "recita" di seduzione che ella aveva iniziato, e questa esperienza lo convince di aver trovato un riferimento da seguire per rompere l'indifferenza.

*Vivere l'alienazione: altri tentativi di fuga nella libertà.*

Molti altri passaggi del libro sono indicativi della condizione dell'uomo contemporaneo descritta da Moravia ne *Gli indifferenti* in particolare a riguardo dei rapporti tra autenticità e libertà. La questione della malafede è sempre centrale. Michele in uno dei suoi lucidi ragionamenti descrive così la "malattia" di cui tutti soffrono:

Michele era di cattivo umore: gli avvenimenti della sera avanti gli avevano lasciato un malcontento ipocondriaco; capiva che bisognava una buona volta vincere la propria indifferenza e agire; senza alcun dubbio l'azione gli veniva suggerita da una logica estranea alla sincerità; amor filiale, odio contro l'amante di sua madre, affetto familiare, tutti questi erano sentimenti che egli non conosceva ... ma che importava? Quando non si è sinceri bisogna fingere, a forza di fingere si finisce per credere; questo è il principio di ogni fede.<sup>435</sup>

Evidentemente qualsiasi fede è proposta come un derivato dell'insincerità e della finzione. Aver fede significa ingannarsi o rinchiudere l'essere in una definizione limitativa e fallace. Il personaggio sente come false le proprie motivazioni, dettate da una logica legata alla malafede e da condizionamenti culturali che non condivide: ancora una volta dall'esterno il personaggio subisce un processo di adeguamento e non di scoperta. Egli è solo con la sua

---

<sup>433</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>434</sup> La meditazione sul paesaggio o i sogni sono esperienze in cui il soggetto è solo.

<sup>435</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 233.

coscienza che è un vuoto e che non gli dà nulla per accertato, tutto è messo in dubbio e quando qualcosa è dato per certo, si tratta di una fede che nasconde una menzogna. Ci troviamo a ripetere che l'unica posizione autentica per la coscienza dei contemporanei resta il dubbio iperbolico cartesiano. La nostalgia del personaggio per altre epoche della storia dell'uomo, e della crescita dell'individuo, precedenti alla scissione così marcata tra coscienza ed essere, è grande:

Bisognava appassionarsi, agire, soffrire, vincere quella debolezza, quella pietà, quella falsità, quel senso del ridicolo; bisognava essere tragici e sinceri.

«Come doveva essere bello il mondo» pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: «Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe» e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l'azione: « ti odio» e zac! Un colpo di pugnale [...] egli avrebbe voluto vivere in quell'età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati ... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra.<sup>436</sup>

La madre di Michele, perduta nella malafede e nell'indifferenza più incosciente, vive un momento di autenticità nel corso del libro: nel più psicanalitico dei modi ella racconta un sogno in cui incontra un uomo molto grasso seduto in un angolo. In principio le sembra sordo, poi si accorge che è talmente grasso da non riuscire neanche a vedere, con gli occhi chiusi dalla sua stessa carne. Mariagrazia scopre che in fondo gli occhi si vedono, piccolissimi, ma pensa che l'uomo dovrebbe smettere di mangiare se non vuole diventare cieco del tutto, finché, mossa a compassione, decide di aprire gli occhi dell'uomo. Questo gesto origina una fortissima nevicata che acceca e assorda essa stessa per l'intensità, inciampa e si rialza sentendo un gran freddo. Finché si sveglia e si accorge che la finestra è stata spalancata dal vento. Una delle rare finestre aperte nel mondo chiuso de *Gli indifferenti*.

Mariagrazia attraversa nel sogno tutta la sua indifferenza, la condizione del suo mondo e la via che la porterebbe alla liberazione, tutti gli elementi nella vita cosciente occultati trovano espressione nella dimensione onirica.

In precedenza Moravia, a proposito del personaggio di Lisa, aveva proposto un'importante descrizione del modo di fare colazione del personaggio, scrivendo che lei non "mangiava per vivere, ma viveva per mangiare". L'uomo grassissimo del sogno, costituisce un'immagine ancora più forte del concetto per cui la specie umana, nel corso della sua evoluzione, preoccupata dalla fame e dalla propria sopravvivenza, ha dimenticato che la sua vita avesse una prospettiva spirituale più ampia. Quando è riuscita ad affrancarsi dalla sussistenza per mezzo della cultura, dell'organizzazione e della tecnica, è però rimasta ferma nel proprio obiettivo di combattere la fame, non comprendendo che ormai poteva considerarsi liberata da quella fase, l'attaccamento alla quale perpetua una situazione di schiavitù.

In altri termini il sogno esprime il limite della società borghese, in cui l'uomo vive nella barbarie anarchica della lotta per la sopravvivenza, seppur essa sia ormai superflua. Un

---

<sup>436</sup> *Ivi*, p. 234.

soggetto tipico del marxismo<sup>437</sup> rintracciabile in Moravia molto più precocemente di quanto di solito è riconosciuto.

Nella continuazione del sogno, la madre si rende conto che bisognerebbe aprire gli occhi a quell'uomo, il modo di vivere appartato rispetto alla totalità dello spirito, è sempre più invalidante. Supera la propria indifferenza, la sua cecità e sordità parziali, muovendosi per aiutare l'uomo grasso. Così, con un dolore gelante riesce ad aprire i propri occhi e alla fine di questo dolore trova finalmente l'apertura della sua indifferenza e della propria condizione.

Singolare nel personaggio di Michele è l'essere ripetutamente tentato dalla fede mentre capisce che la salvezza per quella strada sarebbe impossibile. In un momento del libro ritroviamo il protagonista, nella pirandelliana situazione di sdoppiamento di fronte allo specchio. Vi vede un fantoccio che gli sorride, in cui non si riconosce a pieno, e che gli propone un consiglio inaccettabile per lui. Afferma che se egli avesse fede sarebbe come tutti gli altri, avrebbe una felicità come quella che gli altri sembrano avere e un'esistenza più semplice: gli basterebbe mettere in cima a tutti i suoi pensieri e le sue rinunzie tale riferimento. La risposta è fornita dal suo "spirito maligno" che vorrebbe rompere lo specchio per far smettere di sorridere il "pupazzo". Riconosce pirandellianamente la pazzia presente in quel suo incontro con se stesso e sembra non avere dubbi su quale parte di sé scegliere, tra lo "spirito maligno" e il pupazzo.<sup>438</sup>

In seguito a questo incontro, che nel corrispettivo, in Pirandello è la situazione tipica in cui la narrazione accelera, e avviene il passaggio dialettico, Michele incontra Lisa, decisa a farne il suo amante. Lo specchio non è servito da rivelazione al personaggio, determinandolo a mutare le sue scelte, come avviene in Pirandello, quanto a confermare il proprio progetto e a mettere in chiaro la funzione dell'indifferenza come protezione dal divenire fantoccio, puro oggetto per se stesso.

Michele capisce immediatamente che se assecondasse Lisa nelle sue esplicite proposte, incarnerebbe il fantoccio, perché si obbligherebbe a fare qualcosa che non origina da un sentire autentico, quanto da un ragionamento di convenienza o opportunità. Così non fa altro che spiegare a Lisa la sua condizione, mentre lei continua a tentare di sedurlo e a stizzirsi per le sue divagazioni che si concludono con un deciso rifiuto.<sup>439</sup>

### 2.3. Il denaro regolatore dei rapporti interpersonali

Un aspetto della difficoltà di relazioni autentiche tra i personaggi indifferenti è il ricorso al denaro come ragione superiore o ragion sufficiente. Il denaro sembra essere la sintesi del *corpus* morale che essi adottano e dietro di cui si barricano, fino all'illusione di aderirvi

---

<sup>437</sup> “Durante le crisi commerciali viene regolarmente distrutta una gran parte non solo dei prodotti finiti, ma persino delle forze produttive già create. Durante la crisi scoppia un'epidemia sociale che in ogni altra epoca sarebbe apparsa un'assurdità: l'epidemia della sovrapproduzione. La società si ritrova improvvisamente ricacciata in uno stato di barbarie; una carestia, una guerra generalizzata di annientamento sembrano averle sottratto tutti i mezzi di sussistenza; l'industria, il commercio sembrano distrutti, e perché? Perché la società possiede troppa civiltà, troppi mezzi di sussistenza, troppa industria, troppo commercio. Le forze produttive a sua disposizione non servono più a promuovere la civiltà borghese e i rapporti borghesi di proprietà; al contrario, esse sono divenute troppo potenti per tali rapporti e vengono da questi inceppate; e non appena superano tale impedimento, esse gettano lo scompiglio in tutta la società borghese, mettono in pericolo l'esistenza della proprietà borghese. I rapporti borghesi sono divenuti troppo angusti per poter contenere la ricchezza creata dalle forze produttive.” K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, Laterza, Roma - Bari 1999, pp.13-14.

<sup>438</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 278.

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 281.



perfettamente. Tutto il sotteso tra i personaggi, la loro "vita interiore" e il modo di portarla nel mondo, passa spesso attraverso questo linguaggio o mezzo. Così emerge la carica sadomasochistica dei rapporti indifferenti e il denaro si afferma come sostituto della violenza, dell'aggressività e della difesa.<sup>440</sup>

In questo senso Leo è il personaggio più forte, il più ricco e il "capobranco". Tramite i debiti e l'ipoteca tiene in scacco tutti gli altri. La famiglia che abbiamo descritto è tenuta insieme dai progetti edipici dei personaggi, ma ciò che in fondo salda il tutto, è un meccanismo di ricatto economico che impedisce o inibisce fortemente i personaggi dal liberarsi. Leo è capo solo grazie alla sua ricchezza e per i suoi crediti, altrimenti non conserverebbe questo ruolo. Il marito di Lisa che è fuggito prendendo le ricchezze della moglie e usandole per viaggiare e vagabondare, non ha più alcun peso nelle dinamiche familiari della sua consorte, neanche come assenza. Del resto ritroveremo il personaggio del padre che fugge usando il denaro della moglie nei panni del genitore di Dino ne *La noia*, circa trent'anni dopo. Il denaro salda le relazioni tra i personaggi e diviene tanto un fine che una causa. Il progetto esistenziale di Lisa è di mettersi a fianco delle vicende della famiglia, tentando di apparire sempre buona amica, consigliera o amante, pensando che una volta che sarà caduta in disgrazia e malata, avrà la sua vendetta. Le sembra naturale vedere la sua decadenza economica accompagnarsi a quella fisica e sentimentale, come se le tre cose non fossero che un unico.<sup>441</sup>

Mariagrazia rispetta moltissimo il denaro, ma lo tratta come qualcosa di cui non si deve occupare, qualcosa di oscuro, forse a tal punto sacralizzato da non poter essere discusso, trattato, criticato, organizzato, limitato. Addirittura il suo giovane figlio, seppur preso da tutti altri problemi, per sopperire alle mancanze dalla madre, è spinto a consultare i contabili della situazione della famiglia. Per la donna borghese sembra umiliante parlare di denaro e discutere il potere economico di Leo, il quale sarebbe in realtà meno solido di quello che vorrebbe far sembrare. Veniamo a sapere che il valore di mercato della villa di proprietà della famiglia è infinitamente maggiore rispetto al valore dell'ipoteca di Leo. Basterebbe quindi venderla o rinegoziare il debito per risolvere, almeno temporaneamente, tutta la questione, e liberare almeno i personaggi da questo giogo architettato coscientemente da Leo che approfitta delle inibizioni della sua amante per tentare d'impadronirsi della villa a buon mercato, così come fa con la figlia Carla. Quest'ultima è talmente presa dal suo progetto di sacrificio che non trova altra via d'uscita che sposare Leo per risolvere la situazione decretando la vittoria dell'oscura ragione distruttrice del denaro. Neanche Leo vorrebbe in principio sposare Carla, la cosa gli s'impone perché ha paura di perdere il suo affare, cioè che Mariagrazia venda la villa e paghi l'ipoteca. La madre accetta che Carla si sposi col suo amante, così da vedersi sollevata dai suoi problemi economici e dalla sua paura della povertà, che si rappresenta come una condizione bestiale e mostruosa. Anche Michele in fondo preferisce cedere alla situazione, perché immagina che alleviato dall'oppressione dell'imminente rovina, possa sentirsi più libero di scegliere la sua strada. Nelle ultime pagine del libro, ritroviamo il personaggio rientrare nei panni di un adolescente accudito dalla sorella maggiore, mentre per tutto il libro aveva indossato quelli del parricida, del difensore della sua famiglia, dell'amante di una donna più matura o di una donna di strada. Il Raskolnikov de *Gli*

---

<sup>440</sup> La questione del "denaro sacro" come tematica centrale è presente, tra gli altri in modo centrale, nel libro di Moravia *La disubbidienza*, che riporteremo però più avanti in quanto affrontata dall'autore in base a conoscenze psicanalitiche più precise.

<sup>441</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 229-232.

*indifferenti* ci è riconsegnato alla fine del libro stremato dalla sua rivolta e ridotto a povero ingenuo.

Il denaro decide gli sviluppi del libro, nessun'altra forza oscura o inconscia, arriva a dare l'apporto conclusivo che fornisce il denaro. I tabù sono superati, la figlia sposa il padre e sostituisce la madre, Michele resta con sua madre volendo uccidere il padre, madre e figlia avranno un nuovo rapporto di rivalità quanto prima. Intrinsecamente legato alle pulsioni più profonde degli individui, il denaro riesce a restaurare l'imperio della società contemporanea che i personaggi con le loro rivolte, avevano messo in discussione.

La famiglia non si è indebolita, anzi si è saldata, non emotivamente ma come istituzione, contenendo in sé una storia tormentata, fatta d'insoddisfazioni, di odi e vendette rimosse, sempre presenti nell'essere. Così Moravia rappresenta un'istituzione della famiglia che si rinforza a scapito degli individui, della loro libertà, felicità e consapevolezza.

Avevamo già ricordato come nell'episodio iniziale del libro la madre, Mariagrazia, dichiara che non vuole andare a teatro per lo spettacolo di Pirandello poiché si tratta di una serata popolare.

Il suo modo di relazionarsi con la povertà viene spesso approfondito ed evocato, come categoria nemica o negativa attraverso la quale la malafede della madre si definisce:<sup>442</sup>

Silenzio; la paura della madre ingigantiva; non aveva mai voluto sapere di poveri e neppure conoscerli di nome, non aveva mai voluto ammettere l'esistenza di gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida. «Vivono meglio di noi» aveva sempre detto; «noi abbiamo maggiore sensibilità e più grande intelligenza e perciò soffriamo più di loro ...»; ed ora ella era costretta a mescolarsi, ad ingrossare la turba dei miserabili [...]<sup>443</sup>

Il personaggio si definisce nei confronti di se stessa sempre tramite la sua appartenenza al ceto benestante, al punto da ritenersi radicalmente diversa dagli altri uomini che vivono esistenze profondamente diverse dalla sua. Non arriva a riconoscerne le problematiche e le sofferenze, anzi a ritenerli più felici perché non afflitti dai suoi stessi tormenti, e incapaci di sentire nel suo stesso modo, in un discorso che spesso nella storia umana è stato proposto a proposito degli indigeni dei continenti extra-europei o per i diversi in generale.<sup>444</sup>

Ella si ritiene quasi investita da un diritto ancestrale esclusivo ad appartenere alla parte privilegiata dell'umanità, cui appartiene non solo per lo stile di vita e i comportamenti, ma anche, secondo lei per diverse caratteristiche fisiche e psicologiche. Tutti gli esclusi da questo ceto gli sono invisibili, e particolarmente chi vorrebbe entrare a farne parte provenendo da altre situazioni sociali:

«Tutti sanno cosa sono» ripeteva: «arricchiti ... arricchiti e nulla più».<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> Il brano si riferisce al discorso che Leo e Mariagrazia fanno a proposito della scadenza dell'ipoteca, in cui si ripresenta l'inefficienza di quest'ultima a causa della sua malafede e a una sua precisa morale riguardo al denaro, elemento supremo, la cui mancanza origina la dannazione, ma di cui ella non può interessarsi razionalmente.

<sup>443</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 27.

<sup>444</sup> Bartolomé de Las Casas, Juan Ginés de Sepúlveda, *La controversia sugli indios*, edizione bilingue a cura di Saverio di Liso, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, che contiene la traduzione del *sumario* della disputa di Valladolid redatto da Domingo de Soto, la famosa bolla di Paolo III *veritas ipsa* del 1537 sull'umanità degli *indios*, e alcune lettere di Las Casas e Sepúlveda.

<sup>445</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 250.

Si è detto che il denaro e la sua capacità di approfittare del sistema economico vigente sono le ragioni che pongono Leo in posizione privilegiata rispetto agli altri. Siamo arrivati a teorizzare che i personaggi de *Gli indifferenti* fanno tutti parte di una grande famiglia allargata, in cui il capo è Leo il quale vanta il diritto di scegliersi la donna che preferisce e tutte sono le sue donne, in una specie di poligamia debole in cui la sua responsabilità nei confronti degli altri e in particolare delle donne è molto scarsa. Soltanto in seguito al matrimonio con Carla che avverrà dopo la fine della vicenda narrata nel libro, cesserà forse la sua libertà poligama che non vorrebbe cedere, ma si trova costretto dalla ragion superiore dell'utile e del denaro. Precedentemente al matrimonio egli sembra essere il detentore di un tipico *ius primae noctis* medievale,<sup>446</sup> di cui è cosciente anche Michele.

Assistiamo nell'opera a una chiara opposizione alla famiglia borghese, indubbiamente, come la critica ha riconosciuto sin dal principio. Riteniamo però che la famiglia borghese per Moravia non sia soltanto quella presente in tutto il libro, quanto piuttosto quella che si formerà col matrimonio di Leo e Carla. L'autore si concentra sull'analisi della formazione della famiglia, la vicenda de *Gli indifferenti* potrebbe essere incentrata su tale prospettiva.

Nel corso dell'opera assistiamo invece a una sorta di stato di barbarie che il contratto familiare borghese tenterà di emancipare, evidentemente con scarse possibilità di riuscita, poiché non propone altro che la sanatoria di uno stato di fatto e un'apparente fedeltà tra gli sposi che poi difficilmente sarà rispettata, una rigida monogamia, giacché non esiste un fondo passionale o alcuna affinità tra i due coniugi.

L'idea di Moravia è di non legare il fallimento del matrimonio borghese al difetto di passionalità, poiché mostra più volte il continuo ricorso al tradimento e alle relazioni extra-coniugali nella borghesia romana. Lisa, il cui marito vive lontano per scelta, ne è la rappresentanza più forte. Il matrimonio fallisce piuttosto perché si propone di includere dei conflitti profondi tra le persone che lo compongono, senza che queste arrivino a un accordo razionale tra di loro. Vengono affidati al contratto matrimoniale due compiti, uno economico, la risoluzione dell'ipoteca e il mantenimento degli altri nel caso del libro, l'altro magico e irrazionale di fine dei conflitti suddetti. Michele che voleva uccidere Leo, diventa il figlio, l'amante imbrogliata economicamente e di cui ha sedotto la figlia, sua suocera: insomma le persone si trovano a dover vivere insieme a affidarsi agli altri pur odiandosi, disprezzandosi e non comprendendosi per nulla.

Il fatto che il matrimonio possa costituire una convenienza economica, non è sufficiente a garantire il potere che la società borghese vorrebbe affidargli. Il tentativo, di origine romantica e rousseauiana, di legare il matrimonio alla passionalità deriva probabilmente dall'esigenza di trovare un'efficacia totale a questo istituto, che prima non aveva avuto la pretesa di essere altro che contratto, almeno nelle classi dirigenti. Il diritto romano era di quest'avviso e così anche le regole medievali. A un certo momento della storia occidentale assistiamo alla nascita della volontà di appassionarsi a una sola donna. Se per la donna la questione pratica di avere un solo uomo era legata alla possibilità di riconoscimento della paternità dei figli, per l'uomo questa esigenza era sconosciuta e dunque molto più lunga ad affermarsi. Abelardo e Dante scelsero di appassionarsi a una sola donna. Il problema si pose probabilmente proprio con la società borghese che portò nell'irrazionalità il matrimonio, affidandogli, come al denaro, un potere magico.

---

<sup>446</sup> " «E in cambio» avrebbe annotato l'avvocato di difesa «si era riservato in anticipo il jus primae noctis»" *Ivi*, p. 309. La citazione è estratta dal processo immaginario che Michele si fa ipotizzando l'omicidio di Leo.

Un matrimonio di chiaro piano razionale, come d'uso per molto tempo, non pone in sé alcun problema se non situazioni conflittuali oggettive che possono presentarsi. Nel momento in cui il matrimonio è legato all'irrazionale delle passioni e vi si conferisce il potere di governarle, esso diviene semplicemente la copertura sotto cui lavorano tutti i conflitti, come ad esempio sono descritti nel libro di Moravia. Tali conflitti e sentimenti negativi, che minano nel profondo la felicità dell'individuo, possono venire anche aggravati dalla negazione, l'incoscienza e la repressione che la funzione magica del matrimonio porta con sé.

Leo, nello stato pre-matrimoniale, è un uomo spregevole. L'idea che la forma matrimoniale lo redima o lo cambi è nel libro evidentemente presentata come assurda. Tutti lo disprezzano, Carla, Michele, Lisa, non Mariagrazia ma il fatto che la stia ingannando subdolamente sia economicamente sia a proposito della figlia, costituisce un'evidente volontà dell'autore di rappresentarlo come personaggio negativo, ancor più perché Leo usa il suo potere sulle donne in modo e con un sentire particolarmente arrogante:

«Che brutta giornata» pensò Leo avviandosi a sua volta; «che stupida giornata». [...] Leo se ne andava malcontento; non soltanto la festa di Carla gli era costata tra fiori e regalo un mezzo migliaio di lire, ma anche in grazia di quel vino traditore, l'avventura era finita in modo non si sapeva se più ridicolo o disgustoso [...] «Se oggi non mi sfogo» pensava andandosene sotto la pioggia, per quelle strade larghe e vuote del sobborgo ricco, «scoppio». L'immagine di Carla nuda e piangente gli stava davanti agli occhi, e così insistente che fece con la mano come un gesto per scacciarla: «Ma sì andiamoci» pensò infine; «dopo tutto anche Lisa è una donna».<sup>447</sup>

La spesa per corteggiare Carla, il denaro che è il suo potere, direttamente legato al rapporto sessuale mancato, rendono adirato Leo anche per il malfunzionamento dell'investimento. Per rifarsi Leo decide così di rivolgersi a un'altra donna del gruppo, come sostituzione o riparazione, sicuramente con l'indifferenza di non tenere troppo in conto l'altro. Anche Michele è sottoposto al denaro di Leo. Sua madre cerca di convincerlo a trattare bene quest'ultimo perché lo potrà aiutare, prestargli del denaro, presentarlo a delle persone importanti o trovargli un buon impiego.<sup>448</sup> Egli è tuttavia portato a prendere tutta la questione del denaro e dell'utilitarismo come una minaccia alla propria autenticità coincidente con l'idea sempre presente, che esista un qualcosa che dovrebbe fare, che molto spesso coincide con i consigli ereditati dal proprio ambiente culturale educativo, il quale condannerebbe irrimediabilmente la sua libera scelta individuale:

Egli la guardò di sottocchi ... rosa, sotto la frangia dei capelli biondi, rossa ed eccitata: «Ah, è così che cominci a organizzare »; pensò si ricordò di quel parente che doveva venire al mattino ... e perché giovarsene? ... perché non continuare negli infingimenti? ... » Alzò la testa: «E' stato duro» proferì come chi è riuscito a dominare un gran dolore; «ma hai ragione ... bisogna che mi faccia una nuova esistenza ...».<sup>449</sup>

---

<sup>447</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>449</sup> *Ivi*, p. 58.

Come sappiamo Michele non riuscirà a fingere definitivamente e i suoi atti saranno il risultato di un'indifferenza che è costituita dall'allontanamento e la deformazione dell'alterità e degli oggetti del mondo. E' tentato dall'affidare la sua libertà alla malafede di questa legge di utilitarismo e misticismo del denaro che sembrerebbe fargli trovare la via dell'incontro con gli altri, della condivisione e dell'accettazione, forse la fine dei dubbi e della perdita di sé. Sua sorella vive la sua indifferenza specialmente in contrasto con la madre, che spera al contrario di riuscire a convincere la figlia di quelle idee di classe di cui si sente tanto orgogliosa.

«Veramente Carla» insistette la madre come se avesse voluto convincerla di una grande e profonda verità; «veramente non ho che un solo desiderio ... che tu ti sposi ... poi sarò felice ...».

Carla sorrise: «Tu ... ma io sarei felice?» pensò;[...] ma il volto di Carla s'induriva, ella si sforzava di non guardare quella maschera materna. «Un po' di verità» avrebbe voluto gridarle «sarebbe meglio».<sup>450</sup>

Il brano prosegue con il tentativo di Mariagrazia a persuadere la figlia di essere accondiscendente ai corteggiamenti dei buoni partiti e del modo in cui ciò si faccia nel modo corretto. Carla subisce la pressione della madre come una forza mortale che la spinge all'oggettivazione di sé, ella la rifiuta in ogni modo, perfino col dolore del masochismo per continuare a sentirsi costantemente tramite il dolore e non dispersa nell'alienazione della malafede e la sensazione di essere solo oggetto, mai soggetto:

«Ma mamma» arrischiò Carla stringendo nervosamente il manico del coltello che teneva in mano; «ci sono altre cose oltre il matrimonio, che possono introdurre dei mutamenti nell'esistenza di una persona».<sup>451</sup>

Carla è cosciente che il sistema sul quale regge tutta la morale orribile di sua madre sia costruito anche sul mezzo del denaro. Così nella sua prospettiva di perdizione tiene ben presente il denaro come elemento di afflizione e condanna, o come premio corruttore. Ad esempio nel modo esplicito in cui riceve dei soldi per tornare a casa dopo la prima notte con Leo, ella vede una forma di sincerità e di rivelazione della natura del rapporto col futuro marito, e il denaro torna a essere il mezzo con cui i personaggi trovano un fondo di autenticità per comunicare.<sup>452</sup>

---

<sup>450</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>451</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>452</sup> "Il denaro in tasca: «comincio a guadagnare», Carla non poté fare a meno di pensare". *Ivi*, p. 213.

## CAPITOLO 3. Lo studio del processo di formazione dell'identità sociale

### 3.1. Gli anni Trenta: la fine del "mondo chiuso" e il difficile raggiungimento di una nuova letteratura

L'attività letteraria di Moravia negli anni Trenta è stata generalmente considerata dalla critica come dallo stesso autore poco soddisfacente nei risultati. Per sette anni si dedica alla scrittura del romanzo *Le ambizioni sbagliate*, pubblicato nel 1935. Il successo di pubblico e di critica fu molto scarso anche per l'ostilità del Ministero della Cultura Popolare. Nella travagliata scrittura di questo libro Moravia si era confrontato con un processo di creazione molto diverso da quello de *Gli indifferenti*, risultato della spontaneità e di una scrittura veloce ispirata da un'intuizione o una visione precisa e profonda. Lo scrittore romano ha in molte sedi spiegato che fin da bambino si era trovato a raccontare a se stesso delle storie e che così era nata la consapevolezza della sua vocazione letteraria. *Gli indifferenti* erano stati la continuazione di quest'abitudine, ed egli cercava di trascrivere sul foglio quanto avrebbe di solito solo pensato o raccontato a se stesso. Da ciò nasce il carattere teatrale del libro, di cui abbiamo parlato in precedenza, e la rappresentazione degli interessi profondi dell'autore, riportati nel libro in modo quasi inconsapevole. Abbiamo così potuto anche riportare il carattere di scoperta che l'opera rappresentava e di cui l'autore prese pienamente coscienza negli anni successivi, grazie alla sua riflessione, le esperienze, gli studi e il confronto con la critica e i lettori. Infatti, le tematiche principali presenti nel libro si ripeteranno nel corso di tutta la vastissima e longeva produzione di Moravia. I libri successivi si occuperanno, in senso generale, di isolare, approfondendoli, temi "scoperti" o introdotti, nel suo primo grande romanzo. Ogni libro sarà ispirato da una stessa speranza di scoperta prodotta dalla scrittura, sebbene non casuale ma guidata dall'idea generale di trattare un tema specifico, su cui l'autore ha già delle idee strutturate.

Al raggiungimento definitivo di questa modalità della creazione letteraria contribuiscono notevolmente i sette anni della scrittura de *Le ambizioni sbagliate*.

Le difficoltà di Moravia nello scrivere il libro consistettero nell'abbandono dell'idea di poter affidarsi solamente all'intuizione generale della propria coscienza sul proprio essere, ritenendo che la sua letteratura dovesse contare necessariamente su delle forti basi culturali e probabilmente di un fine comunicativo, ossia la volontà di dirigere un messaggio consapevole al lettore.

In tal maniera egli arrivò definitivamente a superare le tendenze naturalistiche del romanzo di retaggio ottocentesco, verso un realismo inteso come rappresentazione di una realtà tramite la propria libertà, in funzione dell'uomo e del progresso della sua condizione: come ad ammettere un fine morale alla propria letteratura. La sua letteratura in rivolta tenderà la rappresentazione di tematiche e situazioni allo scopo di portare la coscienza verso una consapevolezza accresciuta, e conseguentemente la possibilità di autodeterminazione e autenticità. Possiamo notare la vicinanza con l'approdo della letteratura pirandelliana che abbiamo avuto modo di esporre nel corso di questo studio, ma anche con quanto vedremo in seguito a riguardo di Sartre e della sua teoria della letteratura esposta in particolare nel saggio *Qu'est-ce que la littérature?* pubblicato per la prima volta sulla rivista *Les Temps Modernes* nel 1947.

Non ci sorprende a questo punto il riferimento pressoché diretto a Pirandello da parte di Moravia anche sulla sua impostazione generale e programmatica tramite il concetto di caos:

Il realismo è coraggio e umanismo, non è dunque, torniamo a ripeterlo, una condizione legata a particolari momenti storici o a particolari luoghi. Esso è sempre possibile, in qualsiasi circostanza. Ammettiamo l'ipotesi peggiore: il caos. Ebbene, il momento stesso che il caos sarà nominato, esso cesserà di esistere e comincerà in sua vece il realismo.<sup>453</sup>

Gli anni Trenta costituiscono il periodo in cui l'autore romano acquisisce consapevolezza non soltanto del suo progetto come scrittore di romanzi, ma piuttosto di essere un intellettuale dai molti interessi e capace di comunicare a pubblici diversi per estrazione sociale, cultura, interessi e pensiero politico. La sua importanza e singolarità nel panorama italiano è riferibile alla sua capacità di mantenersi fedele al proprio pensiero e al proprio modo di essere, non rifiutando alcuna occasione di confronto col pubblico.

Così, accanto al Moravia romanziere, troviamo anche il critico letterario e cinematografico, il documentarista, lo sceneggiatore, il personaggio pubblico, il giornalista, il politico. La sua personalità complessa, espressa sempre con uno stile molto semplice e una chiarezza inequivocabile, trovò il suo modo di venire alla luce proprio durante il secondo decennio dell'epoca fascista. Se ne *Gli indifferenti* ritroviamo molte delle tematiche che l'autore svilupperà nel corso del secolo, non vi troviamo invece alcuna traccia di quelle che saranno le altre attività e interessi che coinvolgeranno l'autore.

Dal 1930 cominciano i suoi viaggi che lo porteranno in quasi tutto il mondo, spesso accompagnati da articoli pubblicati sulla stampa italiana. La motivazione al viaggio, persistente in tutta la sua vita, trova sicuramente le sue radici nella malattia che lo aveva costretto a letto e nella guarigione finalmente raggiunta. Seppur sempre leggermente claudicante egli, oltre a un'abitudine alla solitudine, aveva elaborato anche l'opposta tendenza al continuo uscire e allontanarsi da sé e dalla propria casa, o ambiente abituale. Nel romanzo *L'Attenzione* del 1965 il protagonista è un benestante che dopo essersi sposato e aver messo su casa, decide di cominciare a viaggiare per lunghi periodi, impegnandosi anche come corrispondente. Evidentemente Moravia in quest'opera presenta l'esplorazione di una pulsione personale molto forte in lui.

Negli anni successivi a *Gli indifferenti*, è l'Europa Occidentale la sua metà preferita, in particolare Parigi, ma anche Londra, dove cerca di entrare in contatto con i grandi intellettuali e scrittori dell'epoca. A quest'attività mondana, si accompagnano lunghi momenti solitari, che traspaiono dagli articoli poi pubblicati, ricchi di malinconia come di osservazioni interessanti

---

<sup>453</sup> Prefazione all'antologia del realismo, in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p.350. In questa introduzione Moravia spiega la sua visione delle differenze tra naturalismo, verismo e realismo e le frequenti contaminazioni tra loro. Molto interessanti sono le riflessioni presenti a riguardo del coraggio e della rappresentazione della "crisi" spiegata come sua abitudine prendendo quale riferimento negativo D'Annunzio, e stavolta come positivo Proust. La differenza sarebbe nel fatto che in D'Annunzio troviamo solo una risposta alla crisi, un prodotto di questa che si risolve nelle sperimentazioni estetiche dell'autore. In Proust, al contrario, verrebbe rappresentata la "crisi" nella sua completezza: il realismo di Proust fa sì che la sua opera sia storia e non prodotto storico, ossia osserviamo nella creazione di quest'opera l'emergere dell'autore e della sua creatività rispetto alla natura e al corso degli eventi. L'uomo rappresenta la sua coscienza e il suo modo di osservare e intervenire nel mondo, in funzione dell'uomo stesso. Le opere di D'Annunzio avrebbero invece piuttosto il valore di documento storico poiché l'autore non si pone come fine l'uomo e il suo bene o la sua felicità, ma dei feticci, come denaro, efficienza, produzione, razza, nazione, potenza. Il discorso di Moravia non manca di indicare la filogenesi, del realismo italiano facendolo discendere da Kafka, Joyce, Mann, e il romanzo francese, russo e americano, piuttosto che da Manzoni e Verga.

culturali e sociologiche.<sup>454</sup> A Parigi conosce gli esuli italiani tramite il cugino Carlo Rosselli, ma non si appassiona alla loro causa, né si lascia coinvolgere in un'aperta attività antifascista. Tuttavia il regime non apprezza lo scrittore, sia per la sua scomoda parentela, sia per la natura ambigua delle sue opere sia per la loro licenziosità e lontananza dalla morale proposta dal fascismo.<sup>455</sup> Occorre però tener presente che Moravia oltre alla parentela con i Rosselli era anche nipote di Augusto De Marsanich, gerarca e futuro segretario del MSI. Il suo primo libro era stato inoltre pubblicato, a pagamento, dalla casa editrice Alpes di cui era presidente il fratello di Mussolini. Il Duce stesso aveva accolto con favore il sentimento ribelle che dominava *Gli indifferenti*, tuttavia tale apprezzamento non si rinnoverà negli anni successivi a riguardo degli sviluppi della produzione moraviana. *Le ambizioni sbagliate*, già dal titolo non poteva essere apprezzato dal regime che si preparava a montare la sua propaganda sul ritorno dell'Italia all'Impero, e alle successive tragiche guerre.

Se l'opera si prestava a una lettura di critica al regime, almeno in senso metaforico, a livello personale e psicologico, rappresenta ciò che Moravia voleva eliminare dalle proprie intenzioni esistenziali, e confrontarsi nell'opera con esse. Già nel linguaggio e nello stile il romanzo, piuttosto lungo, è lontano dalla successiva modalità asciutta e chiara che sarà tipica del Moravia maturo.<sup>456</sup>

Nel 1933 Moravia fonda due riviste, tra cui "Oggi" che ancora viene pubblicata dopo numerose vicissitudini. La seconda metà degli anni Trenta vede lo scrittore compiere altri importantissimi viaggi di lunga permanenza negli Stati Uniti, Messico, Cina e Grecia. In questi anni aumentano notevolmente le sue conoscenze letterarie, sociologiche e filosofiche. Ne sono prova le tre conferenze sulla letteratura italiana che tiene a New York.<sup>457</sup> Dello stesso periodo una testimonianza importante dell'evoluzione dell'autore sono i numerosi racconti, quelli pubblicati col titolo de *L'imbroglione*, ma soprattutto quelli che verranno raccolti più tardi col titolo di *Racconti surrealisti e satirici*:<sup>458</sup> vi troviamo una forte influenza della filosofia e della letteratura antiche, greche e romane, sicuramente di moda nel periodo fascista, ma trattate in modo molto differente, forse opposto.

Se il fascismo propose un'idea della romanità marziale, fatta di masse e di capi, ricca di rigidi regolamenti, disciplina morale e organizzativa,<sup>459</sup> Moravia preferisce trattare le storie d'individui isolati che si appartano o sono cacciati da una società ostile, e nel rapporto con se stessi e la natura riescono a trovare le motivazioni della propria rivincita. I racconti hanno come protagonisti Empedocle, Crasso, Tiberio, Erostrato, Lucano e Lucrezio e altri

---

<sup>454</sup> La maggior parte degli articoli di viaggio di Moravia sono stati raccolti nel volume: A. Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Bompiani, Milano 1994.

<sup>455</sup> G. Bonsaver, *Mussolini censore*, Laterza, Roma Bari 2013.

<sup>456</sup> "Il proposito di rifare Dostoevskij nel secondo romanzo, proprio per il suo carattere positivo imitativo, finiva col deprimere nello scrittore le sue peculiari facoltà di tematizzazione e geometrizzazione narrativa della «palude» della vita, tra delirio immobile di inautenticità e rivolta impotente e morbosa: nel passaggio dall'«interno» borghese della villa alla vasta orchestrazione della «società», il gusto moraviano delle simmetrie morali cedeva il posto ad «un furore socio-moralistico» (Pampaloni 1986), che aggrovigliava e moltiplicava vanamente i fili del racconto, senza che mai il tema della «ambizione», e del suo scacco [...]". P.Voza, *Moravia*, Palumbo, Palermo 1997, p. 30.

<sup>457</sup> "In effetti quell'inverno [1935-1936] a New York costituisce una specie di cesura della mia vita. Mi chiamò Prezzolini, che dirigeva l'Istituto dove venivano ospitati gli studenti italiani presso la Columbia University. Mi avevano dato una stanza di uno squallore spaventoso. Sono rimasto là dall'ottobre al maggio successivo, salvo la parentesi del viaggio in Messico fatto per sottrarmi alle lugubri giornate di New York. [...] Parlai dei romanzieri italiani, di Manzoni, Nievo, Fogazzaro, Verga e D'Annunzio." E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, p. 45.

<sup>458</sup> A. Moravia, *Racconti surrealisti e satirici*, Bompiani, Milano 1956.

<sup>459</sup> A. Giardina; André Vauchez, *Il mito di Roma, da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000.



personaggi dai nomi latini o greci non corrispondenti a personalità realmente esistite. La rivolta contro l'ideologia dominante è anche in questo caso al centro della letteratura moraviana e testimonia come l'autore si premurasse di studiare le fonti cui più sovente attingevano gli intellettuali fascisti o pro- regime.

Il manifesto studio di autori come gli stoici, gli epicurei e in particolare Lucrezio, riteniamo sia decisivo per gli sviluppi della letteratura moraviana e i suoi obiettivi, permettendo un allontanamento dai maestri contemporanei, come Joyce o Proust, verso la proposta di un soggetto più simile all'io degli stoici, introdotto all'epoca della decadenza dell'Impero Romano d'Occidente. Si tratta, un po' come avevamo visto in Pirandello, di un pensiero che presentava delle ancor più profonde radici antiche, ovvero di un soggetto che non è solipsisticamente perduto in sé, ma che nella conoscenza del proprio essere trova l'alterità e il modo di superarsi autenticamente.

### **3.2. Un paternalismo malvagio**

Nel 1941 sposò Elsa Morante e pubblicò il libro satirico *La mascherata*, prima autorizzato da Mussolini, poi censurato del regime. Moravia tentò di convincere Ciano a far rimuovere la censura, ma invano.

La storia si svolge in un immaginario stato d'oltreoceano in cui vige la rigida dittatura militare del generale Tereso, un regime in cui la polizia è particolarmente attenta a reprimere le organizzazioni rivoltose e di dissenso tramite qualunque mezzo. Il capo della polizia, invisato al popolo per essersi macchiato di molto lavoro sporco nella battaglia per il potere e la guerra sociale, sta per essere rimosso al fine di creare più consenso nella popolazione. Per evitarlo, questi decide di far sentire il dittatore Tereso in pericolo, organizzando un attentato, in modo tale che, il dittatore, sentendosi minacciato, si distolga dal rinunciare ai suoi servizi.

Il luogo deciso per il falso attentato è una festa in una ricca villa nobiliare, cui il dittatore non vuole assolutamente mancare perché vi deve incontrare una donna con cui vorrebbe iniziare una relazione sentimentale, Fausta.

Costei è pronta a divenire l'amante di Tereso, con lo scopo di risolvere gravi questioni economiche e giudiziarie della sua famiglia.

Il Perro è il nome del poliziotto che viene incaricato di organizzare il falso attentato. Egli ha da qualche tempo creato un falso partito rivoluzionario clandestino da utilizzare in intrighi del genere. Prende contatto, così, con uno dei membri di quest'organizzazione, Saverio, il più devoto, e lo mette a parte del progetto, che è accolto con grande entusiasmo. Mentre i due si preparano a entrare nella villa sotto la copertura di essere camerieri aggiunti, assunti per l'occasione della festa, vengono scoperti dal fratellastro di Saverio, Sebastiano, amante, non il solo, di Fausta, che lei ha appena lasciato e che chiede di unirsi alla congiura, sperando in realtà di recitare la parte dell'eroe salvando la sua amata al momento opportuno.

I tre che si muovono verso la congiura sono in realtà un calco preso da *I Fratelli Karamazov*: il Perro è il corrispettivo del razionale, illuminista e nichilista Ivàn, che suggerisce il parricidio al fratellastro Smerdjakov, Saverio in Moravia. Si nutrono d'idee sovversive, ma da queste finiscono per essere portati al male e soggiogati ancor di più che nella sfortunata condizione di partenza, senza mai provare la libertà che esse gli promettevano. Sebastiano è il fratello maggiore Dmitrij, generoso quanto inefficiente nella vita, sempre invischiato in

disastri economici e avventure infelici. Egli vive donchisciottesco in un mondo di valori cavallereschi che lo portano a cercare continuamente l'illusione e la menzogna a sé.<sup>460</sup>

La scena madre si svolge nella villa e dopo numerose combinazioni, incontri, rivelazioni, equivoci, Fausta viene uccisa da Saverio, la polizia fa una pessima figura agli occhi dei Tereso, al quale Fausta non aveva comunque concesso alcuna gioia amorosa, in un fallimento sentimentale che si era già ripetuto molte volte nella vita del generale. Sebastiano viene ingannato da una donna del personale che si finge Fausta mascherandosi.

Notiamo bene che il libro, seppure interessante, soffre delle stesse due problematiche che avevano contraddistinto *Le ambizioni sbagliate*, un intreccio molto complesso e il tentativo di riscrivere Dostoevskij che inibisce l'originalità dell'autore. Il superamento dei due aspetti aprirà la strada alla letteratura del Moravia maturo e alla sua formula di romanzi - saggio, dall'intreccio semplice legato però a un approfondimento delle tematiche trattate.

Al ritorno dai suoi viaggi, all'inizio degli anni quaranta, Moravia visse spesso ad Anacapri, e qui scrisse il libro *Agostino*, nel 1942, pubblicato in principio in poche copie, cinquecento, nel 1943. L'opera fu considerata finalmente all'altezza de *Gli indifferenti*. Rispetto a questa è più breve e sintetica, ed è per molti aspetti lo sviluppo di un racconto abbastanza famoso, pubblicato nel 1930, *Inverno di malato*.

Il protagonista di questo racconto è un adolescente ricoverato in un sanatorio di alta montagna, che non può camminare e che condivide la sua stanza con un viaggiatore di commercio. Tra di loro c'è una differenza di età e di classe sociale. Il valore di questi due elementi è completamente ignoto al ragazzo, il quale cerca soltanto una figura di riferimento, un sostituto del padre, da cui vive lontano e che non sembra seguirlo molto, per riuscire a trovare una sua identità e la sua capacità di compiere scelte.

Ritroviamo dunque lo schema familiare de *Gli indifferenti*, in cui al padre deceduto, è sostituito un usurpatore, che evidentemente per Moravia rappresenta al meglio la condizione dell'uomo contemporaneo, entrato in un'era in cui la divinità è morta lasciando al suo posto un vuoto in cui l'uomo nostalgicamente tenta di trovare altre figure che la possano sostituire. Col risultato di, avendo rifiutato la tradizione, assumere a tale posto le poche persone che nella propria esperienza gli si presentino disponibili.<sup>461</sup>

Così l'uomo contemporaneo sceglierebbe i suoi capi e i suoi riferimenti, poiché per liberarsi del peso storico del diritto divino dei re e dei signori feudali, ha rifiutato il suo passato condannandolo all'irrazionalità, e quindi, nell'ottica moraviana, a esserne dominato o condizionato. Allo stesso modo Jung scriveva a proposito del popolo tedesco che avesse, nel primo dopoguerra, per la quasi intelligenza, scelto un capo di tipo sciamanico<sup>462</sup> confidando nella sua visionarietà e nei fondamenti magici del suo operare politico:

---

<sup>460</sup> Ad esempio ogni sera augura la buona notte alla madre morta invece da molti anni.

<sup>461</sup> L'impostazione moraviana coincide con la situazione biografica di Baudelaire e nel conseguente complesso sviluppo nella sua letteratura. Il padre di Baudelaire era un ex-sacerdote, che aveva avuto dei figli in tarda età, e morto quando il poeta era solo un infante. La madre si risposò col generale Aupick, militare e molto diverso dal padre naturale.

<sup>462</sup> "La caratteristica segnatamente mistica di Hitler è ciò che lo spinge a fare cose che a noi sembrano illogiche, stravaganti e irragionevoli. Ma riflettiamo: persino la terminologia dei nazisti è chiaramente mistica. Prendiamo il nome stesso dello stato nazista. Lo chiamano il terzo Reich. [...] Hitler ha lasciato più volte intendere di essere conscio della propria missione mistica, appare ai devoti del Terzo Reich qualcosa di più di un semplice uomo. Il potere di Hitler non è politico, è magico." *Jung parla. Interviste e incontri*, a cura di W. McGuire e R.F.C. Hull, Adelphi, Milano 1995, pp. 164-165.

E' verosimile, pertanto, che esista una forza che possiamo chiamare l'inconscio collettivo, di una nazione; Hitler possiede l'arcana facoltà di percepire l'inconscio collettivo della Germania. È come se sapesse sempre quali sono i veri sentimenti della nazione in ogni momento.<sup>463</sup>

Il razionalismo e gli ideali illuministici e positivisti, nella furia di rompere col passato hanno tentato di oscurarlo, non considerando però la persistenza di questo all'interno dell'essere e dei vissuti che lo alimentano.

Il ragazzo malato, Girolamo, continuamente deriso dal suo compagno di stanza, non ha però altri modelli cui fare riferimento per costruire la sua personalità, è quasi costretto a prendere per buono quello che gli si presenta. Il fatto che questi sia ingrato, malvagio, ingiusto e incosciente del suo ruolo, non demotiva il ragazzo che anzi si sente chiamato a dar prova di idoneità e di conformismo per essere apprezzato e acquisire il riconoscimento di sé di cui ha bisogno per sentirsi libero e autonomo. Ritroviamo la condanna del mondo chiuso della famiglia o di chi ne fa le veci, nella formazione della personalità, che non riesce a liberare l'individuo, o ad aiutarlo a costruire una personalità non conflittuale: questi avrebbe bisogno non di trovarsi con pochi esempi di fronte al vuoto, quanto moltissime figure di riferimento dalle quali sia facile staccarsi e che possano lasciare più libera la formazione della personalità del ragazzo. Il vuoto della coscienza sempre pronto a riconoscersi e a svuotarsi avrebbe così la capacità di costruirsi in modo armonico e razionale, o almeno cosciente. Probabilmente la fascinazione di Moravia, in età matura, per l'Africa nera, è da considerarsi come l'approdo di questa teoria che emerge molto precocemente nelle sue opere e che sarà sviluppata nel corso degli anni.

L'altra tematica importante è quella della differenza delle classi sociali. L'adulto, di nome Brambilla, rimprovera e accusa sempre il ragazzo di essere borghese come se si trattasse di un grave disonore e una colpa grave.<sup>464</sup> Moravia riesce in questo modo a precisare un equivoco che era sorto con il suo primo romanzo, che il fascismo, e Mussolini in particolare, aveva letto in funzione anti-borghese. Proponendo tale sentimento in modo ridicolo nel personaggio di Brambilla, lo scrittore precisa che la sua opposizione è quella dell'esistenza delle classi sociali in generale e che gli individui siano portati a definirsi in conformità o in opposizione a esse. Come per la famiglia, si tratta di una situazione pratica che finisce per condizionare così profondamente la psicologia degli individui da impedirne l'effettivo vivere libero e armonico. Così Moravia tenterà di scrivere di personaggi borghesi, come di popolari, scegliendo di narrare libri come uomo o come donna, ragazzi o adulti, fino a giungere all'infanzia con *Storie della preistoria*<sup>465</sup>.

Evidentemente l'autore percepisce come intorno a questi due nodi della classe sociale di appartenenza o riferimento e della fine dell'infanzia, si sviluppino i grandi dolori e traumi dell'individuo contemporaneo.

---

<sup>463</sup> *Ivi*, p. 189. Moravia aveva visitato C.G. Jung a Zurigo come corrispondente dell'*Europeo*. L'articolo risultante della visita fu pubblicato nel numero del 5 dicembre del 1948 col titolo: *Lo psicanalista Jung insegna ad addomesticare il diavolo*.

<sup>464</sup> "Colpevolissimo," rispondeva il Brambilla nascondendo un mezzo sorriso di crudele divertimento; "colpevolissimo. Anch'io sono nato per lo meno benestante, ma per lo meno non ho pensato di campare alle spalle di mio padre ... Lavoro, io!" A. Moravia, *Inverno di Malato*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p.308. Se si considera che queste parole sono rivolte ad un ragazzo gravemente malato e allontanato dalle persone che conosceva, dagli affetti e in cerca di riferimenti, possiamo considerare tutta la grottesca e sciocca violenza del comportamento di Brambilla.

<sup>465</sup> A. Moravia, *Storie della preistoria*, Bompiani, Milano 1982.

Il tema della sessualità, spesso ritenuto come il principale dell'opera di Moravia in realtà è secondario rispetto a questi primi due. Siccome Brambilla continua a provocare il ragazzo sulla questione, parlandogli delle sue esperienze, millantate o reali che siano, indicandogli l'infermiere come un grande amatore di donne, e mettendo continuamente Girolamo di fronte alla questione della vita sessuale della sorella e della madre, rivelandogliela in un modo presunto e comunque sempre come qualcosa d'imbarazzante, egli decide di sedurre una ragazzina inglese inferma. Si tratta di una sessualità culturalmente appresa e condizionata, né spontanea né autodeterminata.

Girolamo si sottoponeva con una buona volontà che era il risultato di una psicologia completamente traviata dalla malattia e dall'abbandono: oppresso dagli altri, Girolamo si riconosceva colpevole e volontariamente si univa al gruppo dei suoi oppressori.<sup>466</sup>

Tentando l'identificazione e il riconoscimento da parte di Brambilla, il ragazzo sviluppa un forte masochismo e l'abitudine di trattarsi male e opprimersi. Il nulla della coscienza assume un carattere persecutorio, perché considerato più sopportabile del vuoto assoluto, il nulla deve trovare qualcosa da nullificare, in questo caso, a causa dell'isolamento, il ragazzo trova le accuse di Brambilla, così le accetta, prova a ribellarsi, ma quando queste non ci sono le ripete, magari ancora peggiorate. Egli è "oppresso dagli altri", eppure è quasi sempre solo o col suo compagno di stanza, occasionalmente incontra il personale medico o la sua famiglia. L'espressione non può che avere echi pirandelliani, ripercorsi quando avevamo descritto la coscienza come piazza; e come vedremo in seguito, sarà attinente al discorso di Sartre della coscienza in quanto "per - altri".

La sua coscienza è divenuta nemica del suo essere, si è abituata a essere persecutoria e tormentatrice. Come potrà Girolamo liberarsene? La strada che egli sceglie è quella di suscitare finalmente l'ammirazione di Brambilla, in modo tale che, modificando egli il proprio pensiero, di conseguenza anche lui starà meglio con se stesso.<sup>467</sup>

Ma questa attrazione che il ragazzo provava per il Brambilla, non andava senza un ardente desiderio di meritare la stima del commesso, di entrare, come per esempio Joseph, nel novero dei suoi amici. Il disprezzo che il Brambilla ostentava per Girolamo pareva soprattutto fondato sopra una pretesa inettitudine o ingenuità del ragazzo: dimostrarli di non essere inetto né ingenuo, d'essere invece capace di quelle stesse prodezze di cui si vantava continuamente il commesso, d'essere, insomma, un uomo né più né meno di Joseph, ed ecco subito, la stima acquistata, pensava ingenuamente Girolamo, ecco l'amicizia ottenuta.<sup>468</sup>

Girolamo progetta di divenire adulto attraverso una maschera evidentemente inautentica, essere simile all'infermiere Joseph che tante volte il Brambilla gli mostra come modello da elogiare. L'orrore del conformismo, della scelta masochista, si presenta a Girolamo come

---

<sup>466</sup> A. Moravia, *Inverno di Malato*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p. 309.

<sup>467</sup> "Ma, come s'è detto, Girolamo credeva tutto, la sua ammirazione per il commesso cresceva sempre di più, segretamente invidiava quelle fortune, il Brambilla era ormai per lui il tipo ideale al quale con ogni sforzo egli doveva cercare di rassomigliare". *Ivi*, p. 313.

<sup>468</sup> *Ivi*, p. 317.

unica prospettiva vantaggiosa e di possibile risoluzione dei suoi conflitti e della sua situazione. A ben guardare ci troviamo nella stessa condizione psicologica che è al centro de *Gli indifferenti* in cui Michele si trova continuamente combattuto tra quello che pensa di dover fare e la prospettiva d'imprigionamento che seguire tale suggerimento comporterebbe, poiché di origine non autentica. Spesso la critica ha parlato di un'assenza di etica che comporta la non azione di questi personaggi. In realtà essi percepiscono l'etica che la famiglia, la società e la cultura contemporanee propongono e si occupano di rifiutarle, non possono creare una nuova etica più autentica finché non si saranno liberati dal dubbio se l'etica che gli si presenta continuamente e ossessivamente alla coscienza sia preferibile o meno al nulla, che sarebbe una reinvenzione totale della morale da parte dell'individuo, stavolta su base autentica. L'inesistenza di senso o di significato totale sarebbe per loro una liberazione e in questo caso Michele riuscirebbe a sparare al padrino e amare Lisa, ma ciò non avviene perché i personaggi conservano la tendenza al ripetersi della tradizione e della cultura da cui non riescono a rinascere totalmente come uomini nuovi.

La scelta del nome Girolamo per il protagonista del racconto, potrebbe far riferimento a Savonarola (nello stesso periodo, si è visto, Moravia scrisse molti racconti con protagonisti dei personaggi storici), il quale, con una psicologia simile a quella del ragazzo, concependo un Dio malvagio e violento, tentò un'applicazione mistica e masochista della sua visione della divinità, sperando, con l'umiliazione dell'uomo che questi fosse salvato o almeno risparmiato dai tormenti che lo affliggono.<sup>469</sup>

Con tutta la sua volontà Girolamo tenta il corteggiamento di una bambina inglese, che conosce perché le famiglie, di estrazione sociale vicina, hanno incoraggiato la loro amicizia:

Quegli occhi celesti lo fissavano con una specie di terrore. "Ha paura", pensò Girolamo, " e mi prende per un pazzo".<sup>470</sup>

Le sensazioni che provano i due giovani sono ben lontane dall'amore sentimentale o dall'attrazione sessuale. Gli incontri avverranno in modo regolare, la bambina manterrà lo stesso atteggiamento passivo, mentre il ragazzo penserà sempre a Brambilla e alla sua approvazione, con anzi, un certo disprezzo per la sua docilità, che lo mette in una condizione di autorità in cui non si trova bene, fino a provocargli delle febbri. Unita alla notizia della dichiarata guarigione e successiva partenza di Brambilla lo getta in uno stato di profonda *sconfitta e indifferenza*.<sup>471</sup>

Quando la sua "relazione" con la piccola inglese viene scoperta e tutti lo condannano, incluso Brambilla che lo abbandona senza quasi salutarlo, la reazione di Girolamo è di grande rabbia. Tutto quello che aveva fatto, era stato motivato dal tentativo essere accettato dagli altri, in particolare dalla figura paterna, ora che si era risaputo, che finalmente anche lui poteva essere riconosciuto come uomo uguale a loro, invece era accusato di essere nel torto e depravato. Come Savonarola per seguire in fondo la morale presunta finiva per commettere grandi atrocità.

---

<sup>469</sup> "Non v'è animale che è più cattivo dell'uomo senza legge", Girolamo Savonarola, *Trattato sul governo di Firenze*, Roma, Editori riuniti, 1999.

<sup>470</sup> A. Moravia, *Inverno di Malato*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p. 322.

<sup>471</sup> *Ivi*, p. 328.

L'essere giunto, in quell'istante di smarrimento, a maledire la bambina che sapeva di aver offeso, gli pareva il segno più chiaro di un'oscurità nella quale, senza accorgersene, s'era da tempo lasciato cadere. "Avrei davvero meritato di morire"<sup>472</sup>

Il processo a se stesso, la malattia, la sensazione di esclusione e di abbandono continuano, alcuna speranza sembra sorgere per il ragazzo, finché un giorno il maltempo invernale che aveva accompagnato tutto questo lungo periodo dal principio del racconto finisce ed egli viene riportato, nudo, sul terrazzo per la terapia solare. Qui trova il modo di risollevarsi, in un finale che ci ricorda molto quello di *Uno, nessuno e centomila*,<sup>473</sup> poiché il protagonista trova la sua salvezza o almeno la forza di risollevarsi comprendendo il continuo fluire della coscienza e la sua libertà di rinascita:

Ma Girolamo guardava questo festoso paesaggio con occhi pieni di lagrime: nulla era successo, non avrebbe più rivisto né il Brambilla, né la piccola inglese; era solo; e la guarigione sembrava ormai oltremodo lontana.<sup>474</sup>

### **3.3. La scoperta cosciente della sessualità nell'allontanamento dalla madre**

Nel 1941 ad Anacapri, d'estate, in un tempo molto breve, il mese di agosto, Moravia scrisse uno dei suoi capolavori, solitamente considerato come la degna prosecuzione de *Gli indifferenti*, e la fine delle difficoltà letterarie che avevano coinvolto l'autore negli anni Trenta: *Agostino*.

Moravia, vittima della censura fascista e con l'Italia in guerra a fianco della Germania, sorprendentemente sceglie un soggetto molto lontano da quello dei campi di battaglia, delle dispute politiche belliciste, pacifiste o resistenziali: tratta invece la storia di un bambino che durante un soggiorno al mare scopre tramite la conoscenza di altri ragazzi la realtà fino allora inconscia della vita sessuale degli adulti, della sua importanza per le relazioni e nel rapporto con se stessi.

Grazie anche al libro successivo del 1950 *Il conformista*, più apertamente politico per il diverso clima del dopoguerra, possiamo oggi comprendere anche la portata storica e politica di *Agostino*.

La descrizione, molto sensibile e dettagliata, di una delicata fase psicologica della crescita di un bambino, contesta evidentemente il mito fascista di un'educazione che si doveva sviluppare integralmente in gruppo, da cui l'istituzione dei balilla, delle colonie e l'organizzazione scolastica del periodo. Evidentemente si vedrà che Moravia considera la sessualità come un fatto principalmente culturale e quindi psicologico, per nulla da legare a delle leggi di natura o biologiche indipendenti dalla situazione. Ne *Il Conformista*, libro apertamente politico scritto in memoria dei suoi cugini Rosselli, la vicenda si svolge intorno al protagonista il quale diviene un convinto sostenitore del fascismo e un perfezionista nel tentare di eguagliare i suoi modelli e i suoi riti, al fine di nascondere la propria omosessualità o almeno il tormento e l'imbarazzo di averne avuto esperienza.

---

<sup>472</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>473</sup> Vedi Parte Prima, Cap. II.

<sup>474</sup> *Ivi*, p. 343.

Con *Agostino* Moravia ha ricercato anche le motivazioni dell'adesione delle masse al fascismo, perché tante persone individualmente avevano scelto, non solo in Italia, di condividere le ideologie e le pratiche della società contemporanea, ultima la nuova grande guerra.

Agostino è un ragazzo orfano di padre, appartiene a una famiglia agiata di Pisa, che con la madre parte per una vacanza estiva al mare, in Versilia<sup>475</sup>.

Il suo rapporto con la madre è strettissimo, ancora una volta ritroviamo un padre assente, almeno in un primo momento, situazione che abbiamo già descritto come ricorrente. La madre del bambino, tredicenne, è ancora giovane e al mare, in costume da bagno, mostra gran parte del suo corpo, di fronte a tutti gli altri numerosi bagnanti. Nei primi giorni Agostino si rallegra di tali attenzioni poiché egli vive ancora un rapporto puerile con la madre, di unione inscindibile, simbiotico. Non è ancora profondamente cosciente del fatto che la madre e lui sono due individui irrimediabilmente separati, divisi, seppur un tempo, uniti.

Vive nell'amore materno come in un amore totale, quando si allontanano col pattino per fare il bagno a largo, nuotano insieme, Agostino guarda e percepisce il corpo della madre, "un mistero cui doveva la massima venerazione",<sup>476</sup> come una meraviglia e un calore senza pari. Vorrebbe seguirla ovunque, ne è dipendente, attratto e incantato.<sup>477</sup> La scelta del bagno in mare per descrivere la fusione emotiva dei due richiama direttamente la vita prenatale e gli aspetti acquatici dell'esistenza nell'utero e della nascita.<sup>478</sup>

Accade però che un giorno un bagnino inviti sua madre a fare un giro in barca, il ragazzo rimane molto sorpreso quando ella decide di accettare l'invito, fatto inconsueto secondo lui, che addirittura viene lasciato solo, con la promessa di un ritorno subitaneo. L'esclusione suscita un trauma indicibile nel ragazzo, che sconvolge la sua coscienza.

Rimasto solo, Agostino si distese nella sedia a sdraio di sua madre e, assunse un atteggiamento riflessivo e indifferente. Gli pareva che, come tutti i bagnanti della spiaggia dovevano aver notato nei giorni passati le sue partenze con sua madre, così, allo stesso modo, non potesse essere loro sfuggito che quel giorno la madre l'aveva lasciato a terra per andarsene col giovane del pattino.<sup>479</sup>

L'indifferenza, come altre volte, nasconde la ritrosia del personaggio ad accettare un mutamento radicale della propria coscienza, in questo caso la fine del rapporto di esclusività con sua madre, da cui si sente allontanato. Abbandonato e scacciato da quello che era per lui il centro dell'universo, intorno cui tutto e l'attenzione di tutti si muoveva. Si sente messo da parte, cacciato in una condizione estranea. Gli altri non lo guardano più, ma altro, cambiando tutto. Da testimoni di quell'amore meraviglioso, essi divengono testimoni della fine della sua

---

<sup>475</sup> Il luogo scelto da Moravia ha un sicuro valore autobiografico, giacché anch'egli aveva, con i suoi genitori, passato delle vacanze con la famiglia.

<sup>476</sup> A. Moravia, *Agostino*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p. 485.

<sup>477</sup> In senso psicanalitico ci troviamo evidentemente nella fase edipica di innamoramento del genitore di sesso opposto e nel momento strutturale definito da Lacan "Stade du miroir". J. Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, *Revue française de psychanalyse*, octobre 1949, p. 449-455.

<sup>478</sup> "La fécondité de la femme n'est regardée que comme une vertu passive. Elle est la terre et l'homme la semence, elle est l'Eau et il est le Feu. La création a été souvent imaginée comme un mariage du feu et de l'eau; c'est l'humidité chaude qui donne naissance aux êtres vivants; le Soleil est l'époux de la Mer; Soleil, feu sont des divinités males; et la Mer est un des symboles maternels qu'on retrouve le plus universellement." S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, Gallimard, Paris 1949, p. 237.

<sup>479</sup> A. Moravia, *Agostino*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p. 486.

grazia e complici della sua sventura. È la fine di ogni possibile narcisismo, ogni tentativo di continuare quella fase non potrà che degenerare in nevrosi.

La figura paterna, prima assente, fa una sua comparsa come elemento di rottura, nemico, tra il bambino e la madre, poiché è evidente che tra lui e il bagnino si crei un rapporto di competizione e sostituzione.

Il giorno dopo sua madre decide di portare anche lui sul pattino, ne risulta che Agostino può coscientemente vivere la sua rivalità col bagnino, costituita da momenti di rassicurazione e altri di sconforto. Resta, però, particolarmente offeso dal fatto che la madre sembra considerarlo utilizzabile per gestire il suo rapporto col bagnino, considerandolo quasi senza una sua volontà indipendente. Nasce in questo modo in lui la determinazione a liberarsi dal legame materno e mostrarsi come individuo indipendente. Inoltre il fatto di essere considerato bambino o inetto lo mette in sicura posizione di sconfitta rispetto al rivale. Non c'è altra via che tentare di procedere verso l'età adulta più in fretta possibile per provare a riguadagnare la felicità e la tranquillità perdute.<sup>480</sup>

Ma Agostino subisce immediatamente un'altra rivelazione che lo turba non poco. Sua madre gli chiede il motivo per cui sia così serio, perché non si diverta al mare. Ella è totalmente all'oscuro di quanto lui sta vivendo: le sue emozioni e i suoi sentimenti, che egli credeva ben integrati nel mondo attraverso l'amore completo con la madre, invece lo rivelano perdutamente solo. Inizia così a provare un rifiuto del corpo materno e una certa ripugnanza per esso:

Pur cantando non cessava di stringerlo al suo fianco infradiciandolo coll'acqua di cui era imbevuto il costume e che pareva riscaldata e resa simile ad una specie di sudore da quel suo acre, violento calore animale.<sup>481</sup>

Agostino non vorrebbe più accompagnare sua madre e l'amico, tuttavia non riesce a comunicare la sua situazione e gli adulti non la capiscono.<sup>482</sup> Un giorno il bagnino non si presenta. Il bambino aveva immaginato che sarebbe stato un momento di grande gioia, invece si scopre preso da "vuota delusione" poiché quelle stesse situazioni spiacevoli erano divenute per lui "una ragione di vita". È una situazione da paternalismo assente, in cui quando il padre c'è viene rifiutato, quando non si fa vedere, ricercato in qualsiasi altra forma. L'angoscia del vuoto è troppo forte da reggere.

Provoca la madre per via del fatto che quel giorno il bagnino non si presenta, lei gli dà uno schiaffo, evento, anche questo, nuovo. Il bambino si chiude nella cabina dello stabilimento sperando di venire a capo di tutte le oscure vicende degli ultimi giorni. A questo punto avviene l'incontro con un coetaneo che gli fornirà la via d'uscita da quella situazione così inquietante. Sta giocando con altri a nascondino, Agostino vorrebbe partecipare, ma l'altro non glielo permette finché non gli promette qualcosa in cambio, delle sigarette che prende dalla borsa della madre.

---

<sup>480</sup> "Agostino ebbe per un momento contro la guancia il ventre della madre che gli parve vasto quanto il cielo e curiosamente pulsante come per una vita che non le appartenesse o comunque sfuggisse al suo controllo." *Ivi*, p. 491.

<sup>481</sup> *Ivi*, p. 491.

<sup>482</sup> "Ma alla fine egli era sempre più debole e più pietoso di sua madre e del giovane. Ai quali, invece, bastava che lui venisse; poi dei suoi sentimenti, come poté ben presto capire, non si curavano più che tanto. Così, nonostante ogni sforzo, le gite continuavano". *Ivi*, p. 492.



Il rapporto s'istaura immediatamente su un terreno di scambio materiale, quasi commerciale, oltre che emotivo. Agostino è il ricco, l'altro, Berto il povero. I due finiscono presto per litigare, Berto disprezza l'altro a ogni sua frase, spesso evocando la madre, lo spinge a fumare, gli spegne una sigaretta sul dorso della mano, i due si battono e Agostino resta sorpreso dalla brutalità del ragazzo, cui non è abituato. Alla fine col soprannome di Pisa viene introdotto nel nuovo gruppo di amici, il gruppo dei pari. Subito lo colpisce che ci sia una precisa gerarchia e che essa sia fatta rispettare con la violenza: Berto viene picchiato per essersi nascosto durante il nascondino in una cabina, il che era vietato, e gli vengono prese le sigarette della madre di Agostino. Presto si svela anche un capo, che è però un adulto, Saro, il quale s'incarica di distribuire le sigarette in modo eguale tra tutti.

La figura del Saro è particolarmente significativa e inquietante. Come capo del gruppo dei pari egli diviene il rappresentante successivo della figura paterna, decadute le altre precedenti. Sin dalla sua prima apparizione nel romanzo incarna un sentimento tradizionalmente attribuito al capo, quello della giustizia e dell'autorità che pone fine allo stato di guerra tra gli altri. Agostino è portato a provare simpatia per questa persona che lo toglie dalla difficoltà delle relazioni con gli altri e lo protegge.

Quando gli altri ragazzi fanno apprezzamenti sulla bellezza della madre di Agostino, riproponendo le problematiche che affliggono in quel momento il protagonista, come la scoperta della sessualità di sua madre, la lenta presa di coscienza della natura anche incestuosa del loro rapporto, e la rivelazione dell'importanza delle pratiche e degli intenti sessuali nel mondo degli adulti verso cui è, inevitabilmente destinato, Saro cerca di attenuare il dileggio degli altri ragazzi mostrando di comprendere l'innocenza di Agostino,<sup>483</sup> che finisce per fidarsi di lui.

Si tratta di una figura opposta a quella del Brambilla di *Inverno di malato*. Tuttavia col procedere del racconto veniamo a scoprire che la differente sensibilità e comportamento del Saro, sono dettati dalla sua omosessualità, e forse dalla volontà di avvicinare Agostino per poi corteggiarlo. Il gruppo dei pari, composto da soli maschi, è legato anche da relazioni omosessuali interne, represses o coscienti. In particolare tale tendenza sembra essere riservata al capo e ai membri più deboli, come il negro Homs e appunto Agostino.

Quando il Saro propone una gita in barca ai due, Homs fa di tutto per scoraggiare Agostino,<sup>484</sup> divenuto il rivale di un rapporto privilegiato col capo. Il protagonista del libro è tuttavia ormai determinato a scoprire le grandi verità che gli altri sembrano nascondergli: è perciò insospettito dall'atteggiamento di Homs e per nulla interessato alla fionda che questo gli propone in cambio della sua desistenza. Alla fine è proprio Homs a rimanere a terra. Saro parla con Agostino, s'interessa alla sua vita, beve del vino, e inizia a stringere e accarezzare il ragazzo, che però non gradisce tali attenzioni, pur non capendo di cosa si tratti:

Il Saro trasalì, e senza lasciarlo aprì gli occhi, si voltò e lo guardò. Doveva esserci nel viso di Agostino una tale forsennata ripugnanza, un terrore così poco dissimulato, che il Saro parve capire improvvisamente che il suo piano era fallito. Lentamente, un dito dopo l'altro, liberò la mano indolenzita di Agostino e poi

---

<sup>483</sup> "Il Saro parve afferrare quello sguardo. Si tolse il sigaro di bocca e disse: "Ma non vedete che non sa nulla?". *Ivi*, p. 506.

<sup>484</sup> "Il negro lo guardò, nei suoi occhi bianchi, nelle sue narici unte e frementi, si leggeva una passione ansiosa che ripugnava ad Agostino. «Senti Pisa», disse, «se non vieni ... ti do una cosa che non hai mai visto». Lasciò cadere l'albero e si frugò in tasca". *Ivi*, p. 522.

disse con voce bassa, come parlando a se stesso: "Di che hai paura? Ora ti porto a riva".<sup>485</sup>

Il capo assume un abito mostruoso in questo caso. Seppur non violento e quasi spaventato dal suo stesso comportamento, affatto nuovo per lui, quest'uomo ubriaco, dalle sembianze del mostro marino, con sei dita per mano, provoca una repulsione fortissima in Agostino, e indubbiamente l'autore voleva suscitarsela anche nel lettore. Ma è significativo che Moravia non abbia voluto ritrarre questo mostro come un abietto totale, bensì come l'unica persona gentile e sensibile verso il ragazzo. Gli altri sembrano connotati da quell'indifferenza che conosciamo.

È probabile che Saro abbia un atteggiamento gentile grazie alla comprensione della situazione psicologica del ragazzo e crede di poter approfittare del suo delicato momento psichico, nel quale potrebbe intervenire per trarre un suo vantaggio.

Agostino ha appena iniziato a lasciare il mondo paradisiaco dell'unione totale con la madre, vive per lei una strana repulsione e un'attrazione legata a un forte senso di colpa. Egli si trova a fare delle scelte in conformità a pochissime, travisate, a volte ricevute in malafede, informazioni. Potrebbe in tale situazione, grazie alla gentilezza di Saro scegliere l'omosessualità, appoggiarsi alla figura del padre, porre fine all'angoscia e tornare a essere rassicurato. Anche ne *Il conformista* l'omosessualità viene proposta in quanto scelta suggerita da una situazione ambientale particolare.<sup>486</sup>

L'omosessualità diviene accettazione della legge degli uomini, si lega a una grande complicità tra di loro e si contrappone alla natura rappresentata invece dall'amore materno, che però in tal modo non viene superato, ma resta inalterato nelle intenzioni del soggetto.

Moravia stesso aveva amicizie omosessuali e il suo rapporto stretto con Pasolini è probabilmente figlio dell'apprezzamento di queste caratteristiche, oltre che della loro più generale collaborazione intellettuale. La peculiarità che Moravia riconosceva al suo amico era il suo fortissimo sentimento cristiano, che si ritroverebbe in questa descrizione di una forte dipendenza dal padre. Allo stesso modo il protagonista de *Il conformista* sarà un fascista fervente e molto ligio.

Agostino non sceglie la strada dell'omosessualità perché, come tanti altri personaggi moraviani, preferisce essere in rivolta, contro le figure paterne e ormai anche contro quella materna.

L'individuo adulto libero nascerebbe acquisendo consapevolezza dei sentimenti che lo coinvolgono in tutta la vita e particolarmente durante la crescita. Moravia ha evocato una liberazione totale dalla famiglia,<sup>487</sup> nel senso che i condizionamenti dei genitori, come quelli sociali, non dovrebbero portare l'uomo a voler ricercare delle situazioni conosciute, ma a

---

<sup>485</sup> *Ivi*, p. 527.

<sup>486</sup> Nel libro sono gli altri che vedono nel protagonista caratteristiche omosessuali, così egli si trova a confrontarsi con questa idea cui non aveva neanche mai pensato né colto impulsi particolari, come invece gli era avvenuto da bambino per quello che riguardava il sadismo, il quale si inseriva nel suo conflitto con la figura paterna.

<sup>487</sup> "Adesso penso che è la famiglia in sé che è insopportabile. E perché è insopportabile, si può dire in due parole: gli amici, le mogli, gli amanti si scelgono mentre i parenti no. In più la famiglia è un nucleo sociale che dovrebbe essere la base della società, al tempo stesso però è il vaso di tutte le passioni più scatenate, l'inizio della sessualità, eccetera eccetera eccetera ... donde tabù tremendi, il tabù dell'incesto dà soltanto un'idea di come sia contraddittoria la famiglia, perché per formarla si è dovuto proibire ciò che realmente è naturale, cioè il fatto di desiderare la prima donna che si vede. Questa prima donna che si vede è la madre: e con questo?" Nostra trascrizione di una intervista di Moravia presente nel archivio del sito della RAI (<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-f932c6e6-4d85-4a7d-add3-ebdff9699377.html#p=>).

inventarsi autodeterminandosi con delle scelte nuove e originali, in cui le pulsioni fondamentali dell'individuo possano esprimersi in modo non distorto.

L'omosessualità avrebbe anche il vantaggio di non dover mettere in discussione il proprio rapporto con la madre che potrebbe così rimanere intatto e non messo in pericolo dalla rivalità con altre donne. La versione psicanalitica dei fatti, che Moravia ripropone parlando di Pasolini,<sup>488</sup> viene perfettamente integrata tale sistema in cui effettivamente, come per Freud, l'omosessualità sembra essere una deviazione del processo di formazione della personalità dell'individuo. La differenza si trova nel fatto che Freud vedeva nell'uomo borghese il punto di arrivo, il raggiungimento dell'obiettivo del percorso, Moravia invece sembra suggerire che questo modello è parziale, limitato e vada superato.

L'ambiente contribuisce violentemente a rinforzare la limitazione della libera crescita sessuale che avviene tramite l'omosessualità, la monogamia borghese, il maschilismo, il femminismo, il sadismo, o il masochismo. Ancora una volta l'indifferenza sembra essere la sola struttura che temporaneamente permette all'uomo di mantenersi sospeso in attesa di trovare tramite il pensiero la via all'autenticità. Quando Agostino torna dalla gita in barca con Saro, gli altri ragazzi manifestano di reputarlo ormai omosessuale:

Accovacciato in mezzo ai ragazzi, con quella sua testa bonaria e fredda reclinata verso la spalla, il Saro pareva proprio un buon papà tra i suoi figlioli. Ma Agostino ora non poteva non guardarlo con un odio fondo, più forte ancora di quello che provava contro il negro. Ciò che soprattutto gli rendeva odioso il Saro era quella sua reticenza di fronte alle sue proteste; come a lasciare intendere che le cose di cui lo accusavano i ragazzi erano realmente avvenute.<sup>489</sup>

Saro non smentisce gli altri perché sa che il gruppo ha un potere coercitivo fortissimo e la sua opinione è condizionante. Così Agostino deve ribellarsi a tutti i presenti e in un certo senso uscire dal gruppo, che è il comportamento più difficile e pesante da sostenere. Se accettasse l'essere considerato omosessuale, e magari in seguito di adeguarsi a questa immagine nei comportamenti e nei sentimenti, sarebbe comunque integrato, magari schernito, ma integrato, come avviene a Homs. Egli invece persiste nell'intento di autenticità e preferisce essere ostracizzato e calunniato che adeguarsi.

Inizia così il suo allontanamento anche dal gruppo di ragazzi che gli erano sembrati poter essere i sostituti del suo rapporto meraviglioso con la madre, e la sua nuova famiglia. Un profondo disprezzo verso la piccola comunità e il suo potere condizionante malvagio lo coinvolge, nessuna speranza può più coglierlo di trovare l'autenticità con gli altri, ormai la sua unica salvezza è nell'essere solo.

Gli pareva sommamente ingiusto che in quel mare, sotto quel cielo, corresse una barca come la loro, così colma di cattiveria, di crudeltà e di perfida corruzione. Quella barca traboccante di ragazzi in tutto simili a scimmie gesticolanti e oscene,

---

<sup>488</sup> " C'era questo amore irreversibile per sua madre che gli impediva di avere un rapporto con qualsiasi donna." Nostra trascrizione di una intervista di Moravia presente nel archivio del sito della RAI (<http://www.raistoria.rai.it/categorie/res-tore-alberto-moravia/291/1/default.aspx>).

<sup>489</sup> *Ivi*, p. 530.

con quel Saro beato e gonfio al timone, gli pareva tra il mare e il cielo una vista triste e incredibile.<sup>490</sup>

Una visione da "nave dei folli" che porta il male su quel mare che simbolo materno era stato fino a quel momento il paradiso della sua vita nell'amore con la madre. Come ne *Il signore delle mosche*<sup>491</sup> il gruppo di ragazzi custodiscono una barbarie ancora peggiore di quella che è mostrata dal mondo adulto, e il male sembra radicato irrimediabilmente nella natura umana. Se la giovinezza di Agostino è innocente, per quanto cupa, quella degli altri non lo è per nulla. Irrimediabilmente, sul mare della sua infanzia, si è posta questa imbarcazione pestilenziale, per l'incontro con il gruppo di ragazzi. Il suo essere non può più illudersi di essere puro o autentico se non negando continuamente l'orribile presenza:

Si rendeva oscuramente conto di essere entrato, con quella funesta giornata, in un'età di difficoltà e di miserie, ma non riusciva ad immaginare quando ne sarebbe uscito.<sup>492</sup>

L'età delle difficoltà sembra ad Agostino miserevole e lunga. La nostalgia del passato gli si riproporrà come meta impossibile da ritrovare nel futuro, che gli appare con le sole caratteristiche della "palude", di cui abbiamo parlato poiché fu il primo titolo de *Gli indifferenti*. L'uscita da essa non sembra possibile che come fantasia o pensiero. Il trauma che porta Agostino a cambiare l'immagine della madre e a respingerla è il centro del racconto e l'origine della decadenza del ragazzo dal paradiso terrestre alla miseria della vita fuori di esso:

Egli avvertiva che l'affetto di un tempo, stava cambiando in un sentimento tutto diverso, insieme obiettivo e crudele; e gli pareva che quelle ironie pesanti, per il solo fatto di affrettare questo cambiamento, andassero ricercate e coltivate. Perché poi desiderasse tanto non amare più sua madre, perché odiasse questo suo amore, non avrebbe saputo dirlo. Forse per il risentimento di essere stato tratto in inganno e di averla creduta così diversa da quella che era nella realtà; forse perché non avendo potuto amarla senza difficoltà e offesa, preferiva non amarla affatto e non vedere più in lei che una donna. D'istinto cercava di liberarsi una volta per sempre dall'impaccio e dalla vergogna del vecchio affetto ignaro e tradito; che gli appariva ormai nient'altro che ingenuità e sciocchezza.<sup>493</sup>

In tal senso egli si sente attratto dalla compagnia e dai discorsi del gruppo di ragazzi della spiaggia che lo aiutano ad allontanarsi dalla sua condizione filiale e ad avere altre informazioni di un mondo non affascinante ma reale che ormai ha deciso di ricercare. Evidentemente la causa del distacco dalla madre è identificata nell'illusorietà del loro rapporto e nella malafede che sarebbe necessaria per portarlo avanti ignorando l'esistenza di una realtà

---

<sup>490</sup> *Ivi*, p. 536.

<sup>491</sup> W. Golding, *Il signore delle mosche*, Mondadori, Milano 2001.

<sup>492</sup> *Ivi*, p. 537.

<sup>493</sup> *Ivi*, p. 519.

esterna diversa.<sup>494</sup> La scoperta della sessualità materna determina la rivelazione della realtà, tanto ricercata dai protagonisti moraviani come fondamento dell'autenticità e dell'uscita dall'angoscia della palude. L'atto sessuale sarà elaborato come la fonte di un possibile contatto con la realtà, di una conoscenza rivelatrice, successivamente delusa. L'esempio più evidente di tali aspettative rispetto al rapporto sessuale, sarà presente nel romanzo *La noia* che tratteremo più avanti. Anticipiamo brevemente a riguardo, che il protagonista, il pittore Dino perduto all'interno della propria coscienza, è incapace di trovare un fondamento al proprio essere né tramite la realtà esterna, perché vista e valutata in base ai significati e al "come" la propria coscienza la guarda, né per mezzo di se stesso. La sua situazione cambia solo quando comincia a incontrarsi nel proprio studio con una giovane ragazza di nome Cecilia, che diventa la personificazione, illusoria, della realtà tanto desiderata.

Ne *La noia* la tematica è sviluppata in modo chiaro ed esteso, ma il romanzo costituisce l'approdo di un approfondimento e uno studio, che lo scrittore fa nei romanzi precedenti, i quali non a caso hanno protagonisti più giovani del pittore protagonista della noia. In Agostino assistiamo alla descrizione dell'origine della problematica fondamentale dell'uomo moraviano, tra esistenza e realtà, com'è stato detto:<sup>495</sup> ne *Gli indifferenti* veniva descritto il modo di vita dell'uomo, nelle sue angosce e incertezze, con *La noia* troveremo il suo definitivo fallimento del tentativo di ritrovare il paradiso materno perduto o l'autenticità tramite l'elemento da cui è stato scacciato: la sessualità.

L'allontanamento si rafforza tramite il tabù dell'incesto di cui Agostino diviene consapevole elaborando il sentimento di rifiuto del corpo materno e proprio in seguito a ciò comincia a elaborare la possibilità di un'avventura sessuale con un'altra donna. Un meccanismo di sostituzione, ma anche la liberazione dall'attrazione sessuale verso la madre per mezzo della percezione di un rapporto come scabroso e incestuoso:

Ora Agostino provava un'invincibile ripugnanza a vedere accresciuta dai sonni in comune quella già tanto penosa promiscuità con sua madre. Tutto quello che ora sospettava appena, pensava, si sarebbe trovato ad un tratto, in virtù di questa nuova e maggiore intimità, esposto senza rimedio ai suoi occhi. Egli doveva frapporre tra sé e la madre l'immagine di un'altra donna a cui rivolgere se non gli sguardi almeno i pensieri. Quest'immagine, che gli avrebbe fatto da schermo alla nudità della madre e, in certo modo, gliel'avrebbe spogliata di ogni femminilità restituendola alla sua antica significazione materna, doveva fornirgliela una di quelle donne della villa.<sup>496</sup>

### **3.4. La disobbedienza o il rifiuto dell'ambiente educativo verso una rinascita**

Qualche anno dopo la vicenda di Agostino è ripresa da Moravia e la miserevole epoca di difficoltà che il personaggio aveva premunito a proposito del suo futuro è descritta ne *La disobbedienza*. Il libro è organizzato in modo simile a *Gli indifferenti*, poiché ogni capitolo

---

<sup>494</sup> "Si diceva che quei due avevano certamente approfittato della sua assenza per fare le cose di cui avevano parlato i ragazzi e il Sarò", con quei due si intende la madre e il bagnino, la frase ha un chiaro senso estraniante della figura materna. *Ivi*, p. 513.

<sup>495</sup> A. Limentani, *Alberto Moravia: tra esistenza e realtà*, Neri Pozza, Venezia 1962.

<sup>496</sup> A. Moravia, *Agostino*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, p. 552.

inizia con una descrizione del luogo dove si svolge la scena, e una particolare attenzione al tempo, sia meteorologico sia cronologico. Rispetto al primo libro Moravia propone un lavoro di eliminazione di elementi descrittivi, la sua prosa è più asciutta e lontana dalle tendenze del romanzo ottocentesco. Gli ambienti, che nel primo libro erano ricostruiti in modo rigoroso, tanto da accrescere la sensazione di oppressione da parte di questi e del mondo sui personaggi, ora lasciano spazio a un vuoto, che diviene più misterioso e fuggevole. La principale conquista stilistica di Moravia superati gli anni Trenta sembra essere stata precisamente questa.

La seconda riguarda invece l'andamento della storia da un punto di vista emotivo. Mentre nel primo romanzo, come ancora ne *La mascherata* la storia veniva costruita intorno a qualcosa che dovesse accadere, e venivano ricercati dei momenti tipici legati ai sentimenti e alle scelte dei personaggi nella continua ricerca di sorprendere e disorientare il lettore, secondo una delle maggiori lezioni pirandelliane, ora, la narrazione avviene con ritmo molto più regolare e privo di quelle discontinuità. Ne *La disobbedienza* veniamo a conoscenza dei fatti, dei pensieri e delle sensazioni tramite il racconto di un personaggio che non capisce bene egli stesso quanto gli avviene, intuisce solamente delle verità, e a tali intuizioni viene assegnata la massima importanza dallo scrittore. La narrazione avviene al passato, tramite un narratore che è diverso dal protagonista, ma che non vuole aggiungere nulla a quello che il personaggio vede e sente, tutto è concentrato su di lui. La rivelazione del libro, per lo scrittore stesso sembrerebbe nascere dalle intuizioni del personaggio stesso sulla propria vicenda, ritenute come le uniche capaci di svelare qualcosa di autentico sulla situazione metafisica e sociale dell'uomo contemporaneo. Se *Gli indifferenti* erano un continuo cambiamento del punto di narrazione tra i cinque personaggi e nello scontro tra di loro si producevano gli eventi e i valori o i significati del libro, *La disobbedienza* vede il soggetto isolato come prediletto e gli altri come una distrazione inutile dall'immersione nella descrizione e lo studio del soggetto in rapporto a se stesso. Nel libro troviamo particolarmente forte la volontà del soggetto, lo scrittore come il protagonista, di non considerare gli altri come contributo alla propria felicità, libertà o autenticità. Solo alla fine del libro ci sarà una riscoperta generale del mondo.

L'assenza di momenti tipici e la presenza del vuoto sono il risultato di un modo di narrare che propone uno scrittore attento a studiare e cercare di scoprire razionalmente i motivi dei comportamenti e sentimenti del personaggio, che auspica lo stesso intento per il lettore, mettendo da parte un uso dell'arte legato al semplice piacere estetico, allo svago nel tempo libero o alla propaganda di massa. La letteratura diviene definitivamente un mezzo di coscienza sociale e sviluppo individuale.

Il romanzo comincia dove terminava *Agostino*, col ritorno del protagonista dalle vacanze estive al mare. Ci sono delle differenze però nel nuovo personaggio, il quale ha quindici anni, contro i tredici dell'altro: così mentre Agostino aveva ancora un corpo da bambino, Luca è già molto cresciuto in statura, da adulto, seppur gracile, dal colorito pallido. Il suo modo di crescere viene definito "anormale", visto lo squilibrio che manifesta.

Al disequilibrio fisico se ne accompagna anche uno psicologico:

Fosse stato consapevole di questa sua gracilità e dei pericoli che comportava, si sarebbe forse raccomandato ai genitori affinché gli facessero sospendere gli studi; ma, come avviene in un'età come la sua in cui la sensibilità è sveglia e la

coscienza ancora assopita, egli non riusciva a stabilire alcun nesso tra questa indebolita condizione fisica e la sua profonda ripugnanza per gli studi.<sup>497</sup>

L'autore chiarisce già nelle prime parole la problematica del libro, più generalmente riferibile a tutta l'opera di Moravia. Il ragazzo sente le sue emozioni e sentimenti, ma non li comprende, quindi non è libero di scegliere e la sua coscienza è inefficace ad avere un rapporto autentico con l'essere, separata perché ancora non pienamente attiva.

La letteratura esistenzialista,<sup>498</sup> come la psicanalisi hanno l'obiettivo di superare la divisione portando l'individuo alla liberazione e al recupero di un rapporto diretto tra coscienza ed essere. Vediamo bene dalle parole di Moravia, come la sensibilità acuta sia lo strumento, privilegiato per riuscire a compiere il percorso: così nasce la concezione dell'arte come momento di rivelazione, di accesso alla coscienza tramite la consapevolezza delle proprie emozioni e sensazioni.<sup>499</sup>

Occorre aggiungere che il personaggio di Luca non è solo un adolescente, ma esemplifica la condizione dell'uomo contemporaneo per come lo vedeva Moravia in quegli anni, liberato nella coscienza ma imprigionato nel corpo, dunque nell'inconscio. In particolare nel saggio sul cristianesimo aveva potuto esporre chiaramente la teoria secondo cui l'uomo era stato liberato solo in parte e incompletamente.<sup>500</sup>

Il corpo di Luca si ribella, egli va soggetto a rabbie continue, causate da un forte senso d'inimicizia tra lui e la realtà circostante,<sup>501</sup> causato dal rapporto conflittuale che si è venuto a creare tra la sua coscienza aperta e messa in comunicazione con una sensibilità viva, non col mondo o col proprio essere, ma con un muro o un baratro, che vedremo meglio più avanti è venuto a costituirsi con l'educazione e l'ambiente in cui è cresciuto. Perfettamente cosciente della relazione formatasi tra lui e il mondo, riconosce l'ambivalenza e la reciprocità di questo conflitto:

Egli sentiva che il mondo gli era ostile; e che egli era ostile al mondo;<sup>502</sup> e gli pareva di condurre una guerra continua ed estenuante contro tutto ciò che lo circondava.<sup>503</sup>

Il viaggio in treno di ritorno a Roma avviene in modo sconvolgente per il ragazzo. Molto sensibile alle impressioni degli altri, egli vorrebbe mangiare nel vagone ristorante invece che del cibo da asporto nella carrozza in cui è seduta la sua famiglia:

Luca si era accorto di vergognarsi di mangiare e al tempo stesso di vergognarsi della vergogna<sup>504</sup>

---

<sup>497</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 5.

<sup>498</sup> Abbiamo discusso di tale letteratura e delle idee di Moravia a riguardo nel capitolo I di questa seconda parte.

<sup>499</sup> Non a caso i primi scritti filosofici importanti di J.-P. Sartre sono: *L'Imagination* (1936); *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939); *L'imaginaire* (1940).

<sup>500</sup> A. Moravia, *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, in *Impegno contro voglia*, Bompiani, Milano 2008. Abbiamo già trattato questo tema nel paragrafo 1.2 di questa seconda parte.

<sup>501</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 7.

<sup>502</sup> Vogliamo sottolineare come la struttura chiasmica di queste due frasi sia particolarmente esemplificativa del rapporto del personaggio col mondo.

<sup>503</sup> *Ivi*, p. 6-7.

<sup>504</sup> *Ivi*, p. 9.

La contraddizione stessa presente nel suo essere lo dilania, la presenza di altri testimoni è una sicura condanna delle sue azioni e comportamenti. Si vergogna per i panini unti, forse simboleggianti miseria o sciatteria nelle forme, ma capisce anche che è sciocco vergognarsi di ciò di fronte a sconosciuti e probabilmente non c'è nulla da vergognarsi. Quando i suoi genitori si trovano a decidere cosa e dove sia meglio mangiare, sono presentati dallo scrittore come due adulti che discutono razionalmente per prendere la decisione che sembra più conveniente. La cosa è invece impossibile per il ragazzo che assiste all'interno di sé a un dialogo assurdo<sup>505</sup> in cui è dominato da forze sconosciute che si presentano come giudici inappellabili e, ancora una volta, malevoli. La nausea lo sconvolge e finisce per sentirsi male.<sup>506</sup>

### *Illuminismo più che marxismo*

Col ritorno della famiglia a casa, Luca percepisce di essere cambiato e che la rabbia che comandava da qualche tempo le sue passate sconfitte e rivolte, diviene una volontà di rinuncia, "abdicazione" dalla propria vita. Moravia sottolinea come la sua scelta psicologica somigli allo sciopero, in cui si preferisce ad atti di violenza inefficaci, l'astensione dalle attività lavorative col progetto di creare, col danno arrecato a chi beneficia dei proventi dell'attività, miglioramenti. È evidente come lo sciopero sia condotto solo da persone che vivono in una condizione di forte dipendenza da altri e che, liberi solo in parte, utilizzano tale strumento come ricatto, affermando la loro libertà di cambiare, la capacità di pensiero e organizzazione autonomi. Allo stesso modo Luca si trova in rivolta all'interno della società in cui vive, di cui la famiglia è la parte a lui più vicina, insieme alla scuola. Non essendo in grado di fare delle scelte che autonomamente lo portino a risolvere la sua situazione, si rifugia in un disperato tentativo di ricatto e di sottrazione.

Il paragone espresso da Moravia è molto importante ai fini della riconducibilità al suo sistema teorico in cui individuo e società sono trattati contemporaneamente nella sua letteratura, l'adolescente Luca rappresenta tutti coloro che sono posti dall'organizzazione sociale attuale in condizione di asservimento e che trovano nella rivolta il primo passaggio verso la comprensione della propria situazione come di quella generale, un passaggio dall'individuo al sociale, valido anche per gli strumenti e le modalità perseguibili per la liberazione.

Anche per le stesse dichiarazioni dello scrittore, sull'analisi della società contemporanea, la fonte principale è riconosciuta in Marx.

Il legame col filosofo tedesco non è, però, così diretto e avremo modo di precisarlo meglio nelle pagine successive. Ci riesce difficile immaginare Moravia veramente addentro lo studio dell'importante parte economica, organizzativa e politica dell'opera marxiana. Inevitabilmente su queste tematiche lo scrittore romano doveva ricevere moltissime informazioni di vario genere dal marxismo e dalle molteplici forme derivatene nel corso del secolo più che da un'attenta lettura de *Il capitale*.

Moravia somiglia più ai socialisti dell'Ottocento pre-marxisti, perché non si addentra mai nell'analisi della struttura economica della società né trova nel cambiamento dell'organizzazione di questa la chiave della liberazione dell'uomo. La strategia basata su una

---

<sup>505</sup> "Era come se tutto il corpo fosse rimasto stecchito e la mente confusa, per sempre" *Ivi*, p. 13.

<sup>506</sup> "Gli parve che aver vomitato sulla locomotiva fosse una specie di vendetta contro il treno che inflessibilmente l'aveva riportato in città, alla scuola e agli studi; allo stesso modo che i genitori, inflessibilmente, gli avevano negato il vagone ristorante". *Ivi*, p. 15.



totale adesione morale alla tattica del partito rivoluzionario, sembra non convincerlo, e anzi divenire una nuova forma d'imprigionamento del corpo e dell'inconscio, come avvenuto nel cristianesimo.

Il ragionamento di Moravia si costituisce intorno alla teoria per la quale la società contemporanea è composta di forze contrapposte, in cui alcune opprimono le altre e ne impediscono la crescita libera e lo sviluppo autonomo. Nel compiere quest'oppressione, gli oppressori vengono a loro volta limitati, costretti a recitare un ruolo e a compiere delle scelte irrazionali e contrarie al raggiungimento della felicità e della libertà dell'uomo. La dialettica hegeliana tra le polarità del servo e del padrone definisce appunto l'impossibilità di essere liberi se l'altro è in condizione di servitù.

È appunto la parte hegeliana del discorso di Marx a sembrar essere più apprezzata da Moravia che anche nell'importante saggio *L'uomo come fine* dimostrava una chiara vicinanza ai temi illuministi piuttosto che al comunismo novecentesco.

Persino nel confronto con Pirandello la differenza tra i due è rintracciabile in tale diversa sensibilità e interesse. Moravia descrive personaggi che non fanno parte della folla, ne sono messi da parte o la fuggono, ma essa non è mai descritta o messa al centro della storia. Similmente possiamo dire dell'altra grande tematica marxista, che anche Pirandello si premura di trattare come elemento caratterizzante dell'epoca contemporanea, ossia lo sviluppo tecnologico e la crescente importanza della macchine per la vita degli uomini.

La folla<sup>507</sup> e la tecnica non sono protagoniste della letteratura moraviana perché l'autore le ritiene evidentemente negative ed estranee all'uomo, comportando atteggiamenti secondari di cui inevitabilmente egli deve liberarsi se vuole terminare il suo stato di servitù.

Moravia sembra trovare un ostacolo più grande nei limiti dati dalla sacralizzazione del denaro, dalla corruzione di massa o l'identificazione dell'individuo con la sua funzione, elementi considerati da svaloriizzare e riconoscere subito all'interno della psicologia dell'individuo, perché ne causano sofferenze e malattie, mentre il marxismo li considerava risolvibili solo in seguito all'effettiva instaurazione dell'organizzazione comunista basata sulla collettivizzazione dei mezzi di produzione.

### *La scuola come elemento educativo negativo*

Il corpo indebolito di Luca, continuamente attratto dal sonno, si fa carico di una sofferenza profonda del ragazzo. Il primo aspetto negativo individuato sono gli studi:

Ma il sonno era soltanto un mezzo; né si poteva dormir sempre; e il fine ultimo restando la ribellione agli studi, Luca cercò ben presto nuove vie per mandarla ad effetto. [...] Ora si trattava, al contrario, di spogliare lo studio del suo carattere di obbligazione e svuotarlo della sua importanza, si accorse che vedeva avvicinarsi quelle ore con senso di attesa vivo e pugnace; come chi si rechi ad assolvere un compito finalmente rispondente alle sue più profonde inclinazioni.<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup> "A noi la folla non piace perché non crediamo alla folla in quanto folla, nel momento cioè in cui cessa di essere una moltitudine di individui pensanti e diventa quella specie di poltiglia che è la folla". A. Moravia, *Folla e demagoghi*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p. 3.

<sup>508</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 19.

Smettendo di studiare egli prova un beneficio e si sente finalmente nel giusto, nel pieno di un'azione volta a liberarlo, mentre lo studio obbligatorio della scuola sembra schiacciarlo e educarlo solo a una disciplina oppressiva e di accettazione di un complesso di valori e significati, che lo fanno stare male.

Sviluppa un atteggiamento psicologico di continua distrazione, che potremmo definire anche alienazione, nel quale sia in classe sia nello studio a casa, egli si dedica sempre a pensare ad altro o meglio a privare del significato qualunque cosa sia proposta a scuola. L'attenzione, atteggiamento più importante della morale moraviana, è abbandonata e tutto assume quei caratteri di noia e insignificanza degli oggetti che abbiamo già avuto modo di incontrare e che si ripete in tutta l'opera dell'autore:

A scuola questi esperimenti erano anche più facili perché la classe e il professore gli erano sempre stati stranieri e, per così dire, già da principio avvolti nell'aria vuota di una realtà assurda e inaccettabile.<sup>509</sup>

Il ragazzo è incosciente di quanto gli avviene, percepisce solo la sensazione dominante derivante dalla forza della rivolta, del rifiuto, che prevale sulla preoccupazione dell'abbassamento del rendimento scolastico e dei problemi che potrebbe creargli. Quando un insegnante, notando la sua distrazione, lo interroga sui suoi pensieri, egli risponde che non pensa a niente, effettivamente sforzandosi di non pensare a nulla. La precisazione è molto importante anche vista nella prospettiva di una critica di Moravia alla scuola in generale<sup>510</sup> nel senso che essa, per come la conosciamo al giorno d'oggi, produrrebbe non solo scarsi risultati dal punto di vista culturale<sup>511</sup> ma contribuirebbe decisamente al condizionamento dell'individuo in quella direzione deleteria che è l'identificazione con una funzione specifica e quindi alla totale, resistente e offensiva malafede.

### *Istinto di morte*

Tornando a casa si sente come "un animale inadatto alla vita che si rintana per morire in pace".<sup>512</sup> Comincia così a rendersi evidente il legame tra liberazione e istinto di morte che porterà la rivolta di Luca ad assumere il definitivo carattere autodistruttivo.

L'isolamento si accompagna al tentativo di liberazione tramite l'istinto di morte, i compagni di scuola e i genitori vengono messi da parte, Luca rifiuta di partecipare ai giochi degli altri, provando piacere a rinunciare, e in tal modo si comporta in modo opposto ad Agostino, che invece andava alla ricerca del gruppo dei pari età e pensava di trovare in loro una rivelazione. Allo stesso modo in famiglia, prosegue la sua rinuncia e abbandona quello che riconosce come il sentimento che fino a quel momento lo aveva legato ai suoi genitori:

---

<sup>509</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>510</sup> " [intervistatore] – Nel '75 lei ha proposto di abolire la scuola media e di sostituirla con il lavoro in campagna e in fabbrica è una cosa che pensa sempre?

[Moravia] – Si credo che la scuola media non serva proprio a niente. Serve l'elementare per imparare a leggere e scrivere e far di conto. Serve l'università perché si sceglie la propria strada per tutta la vita, ma la scuola media è un parcheggio." Nostra trascrizione dell'intervista di G. Minoli per la trasmissione televisiva Mixer del 1987, presente nell'archivio *on-line* della RAI, (<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-989e8b84-e046-4afb-ac3a-231fe55fd766.html>)

<sup>511</sup> Allo studio obbligatorio si contrappone lo studio volontario con motivazioni e risultati molto diversi.

<sup>512</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 20.

In quel tempo, in realtà, senza rendersene conto, egli era stato grato ai genitori di averlo messo al mondo e di vivere; e questa, in fondo, era stata la loro bontà.<sup>513</sup>

Con lo sviluppo della sua individualità e la fine di un rapporto con i suoi genitori infantile, di sola dipendenza, come lo avevamo descritto per *Agostino*, la coscienza è liberata e la rivolta innescata dal non poter più ricondurre tutti i significati al mondo chiuso della famiglia e del significato che le cose assumevano in funzione di quei rapporti. La coscienza deve apprendere a ricondurli al proprio essere, nel migliore dei casi, oppure in generale a un mondo allargato.<sup>514</sup>

Così gli uomini provano nostalgia del mondo apparentemente semplice e privo dell'angoscia che appartiene agli adulti.

Ma la rivolta di Luca è esemplificativa perché indica la messa in discussione di tutti i significati che la coscienza attribuiva alle cose nel mondo infantile. La persistenza di questi è generalmente causa di gravi conflitti nella personalità degli uomini, ed è perciò che spesso la psicanalisi ha fondato le sue terapie sulla ridiscussione della vita infantile. Il raggiungimento di una consapevolezza adulta che armonicamente possa agire nella personalità e nel corpo, passerebbe, sembra suggerire lo scrittore, dalla negazione di tutto il mondo infantile ed educativo, fino al fondamento di uno nuovo, autentico, che vedremo specificamente a proposito de *La noia*, nel prossimo capitolo.

Che il mondo infantile non sia facile da superare il protagonista lo capisce in modo chiaro attraverso la scoperta della sacralità del denaro professata nella sua famiglia.

Moravia costruisce nel libro un'immagine molto forte in cui tra l'altro si denota la tendenza a coprire di un carattere sacro gli insegnamenti familiari, rendendoli inalterabili. In breve, Moravia accusa la famiglia contemporanea di voler creare non degli adulti consapevoli, ma dei bambini a vita per alcuni aspetti della coscienza, costringendoli invece alle responsabilità e libertà del mondo degli adulti solo in alcuni ambiti. I corpi soffrono di simili conflitti e limitazioni, amputazioni simboliche, disarmonie strutturali, fino alla malattia.

### *Il denaro sacro*

Durante l'infanzia i genitori hanno insegnato al ragazzo a pregare davanti a una immagine della Madonna che si trova nella loro stanza da letto. Un giorno Luca, dalla porta socchiusa, vede che il quadro è spostato e dietro il suo posto abituale c'è una cassaforte con soldi e titoli industriali. Pensa che i genitori lo abbiano fatto pregare in realtà per anni il loro denaro, mascherandolo con la figura angelica della Madonna.

Riconduce gli insegnamenti dei genitori, ormai evidentemente da rifiutare sotto la nuova luce di una scoperta di doppiezza e falsità, tendenti a istaurare in lui un forte senso della proprietà e dell'accumulo di cose. Anche il gioco e i regali gli sembrava fossero stati usati a questo scopo di accumulo che lui aveva ben appreso e perpetuato.<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Ivi, p. 36.

<sup>514</sup> "Non se ne rendeva conto con assoluta chiarezza, ma intuiva oscuramente che la sua rivolta contro il mondo doveva essere cominciata proprio quando quel calore si era affievolito". Ivi, p. 31.

<sup>515</sup> "Ma poi, prevalendo in lui sul gusto disinteressato del gioco la passione del collezionista, si era contentato di allinearli nello scatolone come un avaro accumula monete in fondo a un cassetto. Li contava e li ricontava, li accarezzava, li lisciava, li contemplava a lungo, inginocchiato in terra, poi li riponeva; e questo era tutto". Ivi, p. 38.

Liberarsi delle piccole proprietà che ha messo insieme diviene la tappa successiva della sua liberazione. La cosa gli risulta più difficile della rinuncia alla buona condotta scolastica e Moravia utilizza il termine sempre legato al linguaggio religioso di "sacrificio". Per Luca si tratta di rinunciare a qualcosa sperando che privandosene possa accedere a un bene maggiore. ritiene ancora che quegli oggetti abbiano un carattere sacro, non è cosciente in pieno di stare operando una desacralizzazione, fino a quando compiuti i riti di sacrificio, la vendita di tutti i suoi libri, la distruzione dei soldi e il dono delle collezioni, si renderà conto di ritrovarsi in un mondo nuovo abitato dal solo nulla:

Ma la gioia che provava di fronte al vuoto della sua stanza non era quella della partenza, bensì, lugubre e gelata, quella dell'arrivo in una terra nuda e disabitata dove sapeva che non lo aspettava più nulla.<sup>516</sup>

La liberazione dalle proprietà costituisce il momento fondamentale per la coscienza del ragazzo della scoperta di se stessa, ossia del proprio nulla. Avendo messo da parte tutti gli atteggiamenti secondari, appresi da un ambiente che generava in lui sofferenza, aveva smesso di attribuire il carattere di necessità che sembrava contraddistinguerli negli anni dell'infanzia, per trovarsi dopo sofferenze, rinunce e sacrifici, davanti soltanto al proprio vuoto, che gli appare anche quello del mondo.

Il denaro viene distrutto e seppellito ai piedi di un albero in un giardino pubblico, nello stesso punto in cui era stato rinvenuto un cadavere, qualche tempo prima su cui lui aveva fantasticato, pensando ai libri di avventure che aveva letto. Moravia ci tiene a esplicitare la fonte di E.A. Poe per questa parte del libro, scrivendo che il ragazzo nel compiere il gesto pensa al racconto *The gold-bug*.

Il rapporto con lo scrittore americano è però molto più profondo della semplice ispirazione al gioco della ricerca del tesoro che in realtà non esiste, alla base del racconto e che Moravia ripropone in qualche modo. Ritroviamo in queste stesse scene anche la rappresentazione del doppio, poiché Luca s'immedesima col cadavere,<sup>517</sup> e la successiva esplorazione del mondo della morte tramite la follia e il delirio, dominanti nella letteratura di Poe.<sup>518</sup>

Proprio nella violenza dell'attuazione del rituale di distruzione del denaro,<sup>519</sup> il protagonista si sente mosso dalla follia che egli non capisce e non sa se abbia un senso o possa portarlo a qualcosa di buono ma la segue poiché se ne sente dominato, assumendo per lui un carattere di inevitabilità e trovandosi a compiere azioni prima di capirne veramente il senso, come il corpo ha preso a mostrare la sua sofferenza prima che la sua coscienza sia in grado di capirla, e soprattutto prima che essa ne riesca a comprendere le cause.

In Pirandello avevamo studiato un simile carattere catartico nella descrizione della follia, interpretata come passaggio di un processo di purificazione e di uscita dall'inautenticità:<sup>520</sup>

---

<sup>516</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>517</sup> "Essi lo avevano ucciso forse per derubarlo, come dicevano i giornali; ma in realtà, secondo le parole della donna, per odio della sua bellezza e della sua bontà, per toglierlo da questo mondo per il quale non era fatto". *Ivi*, p. 53.

<sup>518</sup> Un'altra ispirazione letteraria presente ne *La disobbedienza* è Dante, sempre per il motivo del passaggio attraverso la morte, o almeno il mondo dei morti.

<sup>519</sup> "Idolo odiato, come sentiva, non ci voleva meno di quella lacerazione profanatoria, per sconsecrarlo definitivamente". *Ivi*, p. 57.

<sup>520</sup> Parte prima, Capitolo II.

Allontanandosi, gli parve di aver agito come un pazzo. Tuttavia doveva esserci un senso in questa pazzia, soltanto lui non era ancora in grado di scoprirlo.<sup>521</sup>

### 3.5. La nuova nascita dopo la malattia e il delirio

La malattia, si già visto, è stata un'esperienza molto importante, sicuramente fondamentale, del processo di formazione di Moravia. Il protagonista de *La Disobbedienza*, Luca, si trova, dopo un periodo d'insofferenza e nausea per tutto quello che si trovava a vivere, i contrasti emotivi e psicologici che lo abitavano, a cadere definitivamente in uno stato di grave immobilità e inefficienza fisica. L'istinto di morte sembra poter raggiungere il suo obiettivo.

In *Inverno di malato*, il ragazzo protagonista, Girolamo, nel sanatorio si trova in una situazione di malattia già identificata, per cui si sta curando e nella quale alterna miglioramenti a peggioramenti. La sua situazione psicologica è corrispondente, passando dalla nausea all'entusiasmo come allo sconforto.

I due testi costituiscono la riscrittura di due momenti diversi della malattia del giovane scrittore: *La disobbedienza*, si conclude col protagonista che, finalmente migliorato può partire per il sanatorio in montagna.

Ma, oltre all'ispirazione autobiografica, la malattia di Luca e la sua descrizione risentono, ancora una volta, del precedente letterario di Dostoevskij.

Luca inizia la sua malattia accusando un gran sonno, si accorge di avviarsi verso la strada della follia, arriva alle febbri del delirio, alle allucinazioni, all'oblio di sé, per poi giungere ad una sorta di nuova nascita. Proponiamo un esempio di come gli stessi caratteri siano presenti nel protagonista del romanzo di Dostoevskij, Raskolnikov:

Rimase a lungo disteso in quel modo. Di tanto in tanto quasi si destava, e in quegli attimi si rendeva conto che era ormai notte da un pezzo, ma non gli veniva nemmeno in mente di alzarsi. Finalmente s'accorse che ormai cominciava a far giorno. Era disteso supino sul divano, ancora intorpidito dal recente assopimento. Fu bruscamente raggiunto da grida tremende, disperate, che provenivano dalla strada, e che egli d'altronde udiva ogni notte sotto la sua finestra, verso le due. [...] Sedette sul divano, e allora ricordò tutto quanto! All'improvviso, in un attimo, ricordò tutto quanto! In un primo momento pensò d'impazzire. Un freddo tremendo si impadronì di lui; ma il freddo era causato anche dalla febbre, che da un pezzo l'aveva assalito nel sonno. Adesso, invece, all'improvviso fu colto da un tale brivido, che per poco non gli saltarono via i denti di bocca, e cominciò a tremare tutto.<sup>522</sup>

In questo modo il protagonista del capolavoro dello scrittore russo iniziava il suo periodo di malattia e delirio, da cui sarebbe guarito soltanto nel momento dell'incontro col Vangelo e Sonja nella fine del relativismo della ragione,<sup>523</sup> verso un contatto autentico con lo spirito.

Moravia, in parte privo di una simile attesa religiosa, assegnerà alla malattia la stessa funzione di purificazione verso un'esistenza rinnovata. Del resto abbiamo avuto prima l'occasione di

---

<sup>521</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 58.

<sup>522</sup> F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Mondadori, Milano 1996, p. 113.

<sup>523</sup> Abbiamo già citato alcune parti significative del libro su questo argomento nel capitolo primo.

notare come anche ne *La ciociara* la lettura dell'episodio di Lazzaro si concludeva con la constatazione da parte del giovane Michele che tutte le persone di quella comunità erano morte. Il personaggio di Luca vivrà una sua personale resurrezione, passando per la malattia: dopo il sonno continuo, l'elemento che mette in seguito in opera il processo dell'ammalarsi, di andare incontro alla morte, inconsapevolmente con la speranza di trovarvi una nuova nascita, è costituito dall'astenersi dal cibo.

Come un mistico, un anacoreta, il ragazzo vuole evitare specialmente le vivande che più gli danno piacere, di cui era più goloso, riducendo anche di molto la quantità dei cibi consumati. L'indebolimento derivante dalla sottoalimentazione lo aiuta nell'aumentare la facilità all'addormentarsi e nel dedicare molte ore a questa non attività. Vuole disaffezionarsi alle cose, proprio nella prospettiva ascetica che nella prima parte abbiamo trovato in molte opere pirandelliane, principalmente in *Uno, nessuno e centomila* e *I quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, caratterizzate dalla forte influenza del francescanesimo e di Schopenhauer.

La continenza nel mangiare gli appare come la forma più completa di ribellione nei confronti della famiglia, della sua autorità e del sistema di significati, di false verità potremmo dire, di cui è portatrice. Liberarsi di questo bisogno primario significherebbe non avere più necessità di suo padre e di sua madre, di rinnegare tutto il passato e il modo in cui è stato cresciuto, rimuovendo definitivamente il sentimento di gratitudine per la vita donata e l'alimentazione per il suo sviluppo. Perfino il denaro, sintesi di tutto il modello sociale, risulta perdere il suo potere al cospetto della sua ascesi. La rivolta è così profonda da spingerlo ad abbandonare tutti i modi del suo essere di entrare in contatto con gli altri. Anche a rischio della propria vita si vuole epurare da quei significati, da lui ormai ritenuti negativi, e che hanno finito per imprigionarlo.

Lo schiacciamento della coscienza oscilla in Luca tra la prospettiva di purificazione, presente nel finale, e il definitivo annientamento, con l'obiettivo di mettere definitivamente fine alle sofferenze originate dalle disarmonie presenti in essa. Così egli, spesso e pericolosamente, per essere più determinato, e nello stesso tempo, privo di una chiara attesa di qualcosa di positivo dal suo progetto, si ritrova a volersi negare totalmente:

Gli restò da quella scena un senso di angoscia profonda. Così egli era ancora attaccato. E non soltanto alle cose di cui non si era ancora disfatto ma anche a quelle che credeva di aver distrutto per sempre, come l'amore filiale. Da quel giorno, più forte si fece in lui il desiderio di non esister più.<sup>524</sup>

Il riferimento che trova per riuscire a raggiungere il suo obiettivo è l'evitare, anzi odiare, tutto quanto gli dia piacere. Dopo aver abbandonato quello che in termini freudiani è il campo del principio di realtà, che attiene al funzionamento dell'individuo in società, a cospetto di un'alterità strutturata e complessa, il ragazzo tenta di opporsi al funzionamento stesso dell'organismo nelle funzioni minime della personalità anche in un ambiente totalmente narcisistico d'immediata soddisfazione o insoddisfazione dei bisogni o delle volontà.

Il percorso di distruzione della personalità di Luca inizia dall'eliminazione delle regole sociali che ha appreso negli anni più recenti della sua vita, come il denaro, il rendimento scolastico o l'attrazione sessuale, per giungere alla demolizione della vita infantile, che vuole comunque rinnegare fino in fondo:

---

<sup>524</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 64.

Ormai però, esser consapevole di un piacere, voleva dire per Luca subito odiarlo. Così, tosto, con la stessa passione che aveva messo nel disfarsi dei libri e del denaro e nel rovinare gli studi, si dedicò alla distruzione di questo nuovo legame.<sup>525</sup>

Ma il disfacimento del principio del piacere, gli riesce particolarmente difficile da superare, poiché si accorge che anche nel vivere questo suo progetto negativo di auto-distruzione, il principio del piacere continua ad accompagnarlo asservendosi all'obiettivo. Anche la decadenza, com'è noto, ha i suoi sentimenti e i suoi piaceri:

Ad un secondo esame, quando credeva di poter ormai guardare alla governante senza turbamento, Luca si accorse che, per una misteriosa operazione, adesso ella gli piaceva proprio perché era sfatta, perché era matura, perché era sgraziata. [...] Così il suo desiderio dei sensi era stato più forte del suo desiderio di morte; e rendendogli amabile la bruttezza, l'aveva suo malgrado ricondotto alla vita dalla quale a tutti i costi egli voleva uscire. Questa scoperta lo disperò [...]<sup>526</sup>

Il principio del piacere, "la fame dei sensi", diviene il principale avversario del suo progetto. Se la sua coscienza era arrivata ad abbandonare le leggi del principio di realtà, i sensi invece così vicini all'essere e di solito legati a funzioni preconsce, appaiono precludere la possibilità di essere superati:

Capiva che se avesse violentemente e francamente affrontato la tentazione, questa si sarebbe giovata proprio della forza di questa opposizione per ritorcerla a proprio vantaggio. Così la sola cosa da fare era addormentare ogni contrasto, dormire.<sup>527</sup>

Nella sensibilità sarebbe custodito il momento in cui l'essere sviluppa la sua scelta primaria che fonda la coscienza stessa e la libera pur vincolandola a esistere solamente tramite l'essere. Nello sforzo della coscienza di giungere alla consapevolezza dell'essere, obiettivo della letteratura moraviana, la sensibilità risulta il momento privilegiato per la sua vicinanza alla temporalità, alla corporeità e funzionalità all'essere, costituendosi come privilegiata verso l'inconscio.

Per Luca, all'interno della sua rivolta e del raggiungimento dell'annientamento, la sensibilità stessa sembra essere l'ostacolo più insuperabile data la forza e la decisione della scelta di vivere per la conservazione dell'esistenza compiuta dalla coscienza nel momento della sua nascita.

La morte diventa il riferimento del ragazzo, così da poter superare perfino i sensi, nel completamento della sua ascesi e nella negazione totale della sua coscienza. Non più la semplice prevalenza dell'istinto di morte lo guida, ma la morte stessa come stato desiderato. Perfino una morte violenta, in grado finalmente di distruggere l'arcigna sensibilità che gli si oppone, gli sembra desiderabile.

---

<sup>525</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>526</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>527</sup> *Ivi*, p. 86.

Pensò che gli sarebbe piaciuto morire in quel modo: azzannato, ucciso, divorato. Questa idea lo attirava perché c'era, in una morte simile, una spietatezza affascinante, più completa che nell'uccisione per mano d'uomo, appunto perché inconsapevole e innocente. Era la morte in cui l'uomo diventa altra cosa dall'uomo, in cui si trasforma in cibo per la belva affamata.<sup>528</sup>

La rinuncia totale al suo essere, al corpo come alla coscienza, è la soluzione adottata. La prospettiva di martirio, gli sembra la prospettiva migliore perché in grado di evitare lo scontro con un altro uomo, il quale pur dandogli la morte allo stesso modo proverebbe dei sentimenti, i quali costituirebbero così un suo definirsi come altro da sé, quindi a riconoscersi, anche nella morte, un ennesimo invalicabile momento di coscienza che egli preferirebbe evitare. Il martirio come masochismo portato alle estreme conseguenze, significherebbe superare anche l'idea della gioia nella morte o della pietà per questa.

Il rapporto con la governante, l'attrazione per essa, gli fanno accantonare, momentaneamente l'accanimento verso la morte, nella speranza che la sensibilità, in un'azione e un desiderio particolarmente bestiale, possa riuscire a rendergli sopportabile l'esistenza, in una coscienza ridotta al minimo. In attesa dell'incontro con questa signora, vive così i suoi giorni:

Di morire certo non era più questione, ma neppure di vivere; a meno che vivere fosse questo malessere, questa angoscia.[...] Come era lontana la chiarezza raggiunta durante la sua ultima visita al piazzale. Senza studiare, mangiando e dormendo poco, i sensi perpetuamente sconvolti e l'animo nauseato, egli aspettò con impazienza che quei giorni passassero.<sup>529</sup>

Luca dovrebbe accettare che vivere è, come ha compreso in parte, esattamente angoscia, lo stadio fondamentale della coscienza, sempre portata a riconoscere il proprio vuoto. Invece tenta di confinare ancora una volta la coscienza, riammettendo perfino tutto il mondo e le sue abitudini, come la normalità per gli uomini, e non come una loro precisa scelta in un'infinità di possibili.<sup>530</sup>

Ritorna a fare un uso oggettivante della coscienza in cui essa non si fonda autenticamente riconoscendo di essersi scelta e avere scelto, ma ammettendo delle regole e dei criteri appresi dall'esterno, cui conformarsi, come inevitabile modo di viverci.

Guardando se stesso come un oggetto e tentando di staccarsi dal proprio essere, anche l'avventura amorosa non potrà essere che una delusione. Ma egli si lega profondamente alle sensazioni che gli arrivano dall'incontro con la donna e ne conserva memoria e impressioni come disperato appiglio per risolvere i suoi problemi col mondo e con sé.

Avviene però che la governante muore, e Luca, in una commistione tra il ritorno del progetto di morte e l'ebbrezza dei sensi, ricomincia la sua lotta contro tutte le cose che lo legavano alla vita e a vivere una passione necrofila, che richiama, un'altra volta, a Poe, particolarmente al

---

<sup>528</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>529</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>530</sup> "Era normale, pensò, che si studiasse, che si risparmiassero i denari, che si possedessero collezioni di francobolli, e, infine, ad un'età appropriata, che si visitasse la propria amante in un quartiere come quello". *Ivi*, p. 94.



racconto dal titolo *Berenice*;<sup>531</sup> un'attrazione verso la morte in generale presente in tutta l'opera dello scrittore americano, come in quella del suo ammiratore Baudelaire.

Così al generale colore funebre della sua vita, si aggiungeva adesso l'ombra di una specie di invincibile necrofilia. Con in peggio su altri simili amori per defunte, che egli non amava idealmente la figura intera della governante, bensì sensualmente una parte di lei, la sola che per lui era stata viva e operante, quella bocca che adesso, come gli veniva fatto di pensare doveva essere riempita di terra e senza più alcuna forma di bocca.<sup>532</sup>

In Poe lo stesso sentimento, che supera l'attrazione e l'ossessione verso una figura ideale, atteggiamento di grande fortuna nella letteratura di tutti i tempi, aveva questa stessa volontà non solo di avvicinarsi alla morte ma di esserne penetrati, sentire la distruzione del corpo, per trovare in ciò un'attenuazione della continua angoscia della vita e sofferenza per i contrasti a livello della coscienza.<sup>533</sup>

Nei martiri, in particolare quelli cristiani, che il testo evocava direttamente, al contrario, la morte è un mezzo di liberazione della coscienza dalla sua opposizione col corpo, evitando di compiere in modo sincero la scelta di suicidio.

La fissazione dell'attenzione della coscienza su un oggetto privo di vita, anche se in passato vivente, attuata riuscendo a legarvi il principio del piacere, porta il ragazzo nella definitiva prospettiva della propria morte. Ha scelto la sua condanna:

Era la pietà verso se stesso che l'aveva commosso la prima volta quando aveva pensato di essere stato ucciso e sepolto nel piazzale; e gli affiorava alla coscienza come un richiamo ad un dovere greve e triste ma inevitabile.<sup>534</sup>

Cade in questo modo nella fase più profonda della malattia, in cui la morte diviene certezza, e il ragazzo si sente finalmente sollevato dalla profonda angoscia e nausea che costituiva per lui, un tempo, il vivere:<sup>535</sup>

Ormai egli non desiderava più morire; era sicuro di morire e questa certezza gli bastava. Convinto che la morte fosse imminente, non gli restava che osservarne i progressi e segretamente compiacersene. Ora non si odiava più come al tempo in cui aveva disperato della propria capacità di perseguire la ribellione fino in fondo; provava invece un sentimento di vittorioso disprezzo per le forze che in lui tuttora resistevano e volevano conservarlo in vita. Erano le forze che gli avevano fatto

---

<sup>531</sup> "Che cosa mi disse? Non afferrai che alcune frasi rotte. Mi narrò di un grido forsennato che aveva squarciato il silenzio della notte, che i familiari si erano radunati, che ricerche erano state fatte in direzione del grido. A questo punto il tono della voce si fece paurosamente distinto, mi sussurrò di una tomba violata, di un corpo sfigurato avvolto nel sudario, ancora respirante, ancora palpitante, ancora vivo!

Puntò il dito verso i miei abiti; erano infangati e macchiati di sangue. Io non parlai, ed egli mi prese dolcemente la mano: riportava segni di unghie umane." E.A. Poe, *Racconti*, Roma 2003, p. 15.

<sup>532</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>533</sup> "Allora sopravvenne la furia totale della mia monomania, e invano lottai contro la sua strana irresistibile influenza. Tra i molteplici oggetti del mondo esterno io non avevo pensieri che per quei denti. Per essi deliravo di un desiderio frenetico. Ogni altro evento, ogni diverso interesse venne assorbito in quell'unica contemplazione." E.A. Poe, *Racconti*, Roma 2003, p. 13.

<sup>534</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>535</sup> P. Citati, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987.

amare lo studio, i genitori, la governante; e che adesso, private dei loro antichi sostegni, si aggrappavano alle ultime festuche prima di affondare nel nero fiotto della morte.<sup>536</sup>

Il conflitto fondamentale della letteratura moraviana tra il soggetto e il mondo è stato dal ragazzo risolto in modo inaspettato e sorprendente, non tramite il tentativo di soppressione del mondo o di trasfigurazione di esso, ma attraverso la rimozione della sua soggettività, nel massimo del masochismo. Il passaggio attraverso la morte è proprio lo stesso rovesciamento:

Egli comprese che doveva, non tanto a se stesso quanto alla realtà fuori di sé, di morire, per darle un ordine e renderla viva. [...] in realtà, nascendo, egli non aveva incominciato a vivere bensì a sognare sogni orribili e assurdi.<sup>537</sup>

La natura, il mondo degli oggetti e degli altri, avrebbe una logica perfetta se non intervenisse a confondere tutto il soggetto con il suo strano sentire, il suo teorizzare morale, assegnare giudizi e significati alle cose, in modo inefficacie e ridicolo. Luca adotta una visione di sé, dell'uomo, in linea col pensiero moderno e la scienza, in cui l'uomo è divenuto signore della natura perché capace di capirne parzialmente alcune leggi e usarle a fini pratici, dimenticando però la condizione ontologica dell'uomo, le sue molte esigenze e possibilità estranee al sapere scientifico totalizzante.<sup>538</sup>

L'uomo subisce il sistema sociale, economico, i rapporti con gli altri e con sé a causa della negazione del suo essere e di parte della sua coscienza, che diviene inconscio o subconscio, perché prende a modello la natura come struttura meccanica, caratterizzata da una logica consequenziale e finale, in realtà estranea. L'abbandono della questione metafisica dell'uomo e il suo avvicinamento a un modello oggettivante costituisce effettivamente un passaggio verso la prevalenza dell'istinto di morte e la malattia, per come intende il termine Nietzsche:

Posto che si sia capita l'empietà di una simile ribellione contro la vita, la quale è diventata quasi sacrosanta nella morale cristiana. [...] Sempre più il nostro occhio si è aperto a quell'economia che ha ancora bisogno e sa far uso di tutto quello che la santa follia del prete, la ragione *malata* nel prete, respinge, a suo vantaggio persino dalla ripugnante specie del bigotto, del prete, del virtuoso – *quale* vantaggio? – Ma noi stessi, noi immoralisti, qui siamo la risposta ...<sup>539</sup>

### *Il delirio*

Ma invece della morte venne il delirio. Un congresso di corpulenti animali armati di proboscide sedeva con gravità intorno al suo letto, un po' come tanti dottori al capezzale di un moribondo.<sup>540</sup>

---

<sup>536</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 117.

<sup>537</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>538</sup> E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il saggiatore, Milano 2008.

<sup>539</sup> F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in *L'anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo*, Newton Compton, Roma 2010, pp. 119-120.

<sup>540</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 125.

Inaspettatamente la coscienza di Luca si spinge fino alla follia allucinata, proprio come in Dostoevskij, e in modo meno drammatico in Pirandello, da essa inizia la reazione del ragazzo alla oramai raggiunta deriva mortale. Le allucinazioni, implacabili, lo tormentano, lo insidiano. Così nella lotta per placarle, per esserne liberato, rimette la coscienza nella posizione creatrice che gli è propria, dovendosi rendere conto che è essa a creare tutte le visioni che appaiono nella sua stanza. Il riscatto della coscienza avviene mostrando a Luca l'irrinunciabilità della sua libera forza creatrice, e l'impossibilità di morire come un oggetto: la coscienza gli mostra l'essere come il risultato di una contingenza, mai uguale a se stesso. Il risveglio della coscienza riesce a invertire il progetto esistenziale, che ormai era divenuto di morire come un oggetto, cambiandolo in qualcosa di diverso e riattivando la speranza, nella volontà di uscire dal delirio, e perdendo il senso di soddisfazione per la sua malattia:

Ma tutto il tempo, pur soggiacendo agli incubi del delirio, aveva la sensazione di farsi strada tra le allucinazioni, come un viandante nella foresta, verso un'apertura che non poteva mancare. Finché un giorno, seduta accanto a lui, in atto di sostenergli la fronte con una mano e con l'altra di imboccarlo, vide una donna che non conosceva ma che, palesemente, non era una delle tante figurazioni del delirio, bensì una persona in carne ed ossa.<sup>541</sup>

Con la fine del delirio tutto cambia, come se attraverso di esso il corpo abbia potuto rigenerarsi completamente e purgarsi dai cattivi umori che lo spingevano a morire. Delirando, tutto perde il suo valore di fissità e inevitabilità, tutti i significati che aveva appreso con la vita in famiglia e in società sono finalmente rimossi. La coscienza liberata da tutte le inconse strutture di malafede, tanto insopportabili, si scopre autenticamente libera di costruire un diverso rapporto col mondo. E se la sua prima nascita, quella naturale, era stata definita solo un susseguirsi d'incubi, ora in questa nuova nascita egli si sente diverso perché il mondo ha perso il suo carattere d'inevitabile e di mostruoso, per apparire come oggetto della sua conoscenza. Il sentimento nuovo dominante che anima Luca nei suoi rapporti, un tempo così ostili con le cose e gli altri è la simpatia:

Ma la sua simpatia non aveva, come gli parve, origini erotiche; come quella, tutta mescolata di ribrezzo, che a suo tempo aveva provato per la governante. Quale infatti la provava per la donna [l'infermiera] l'aveva provata poco prima per le bottiglie; e se dalla donna volgeva gli sguardi alla stanza, sentiva di provarla anche per i mobili, non più ossessionati e gonfi di assurdità, ma familiari e tranquilli, simili, con le loro presenze immobili a vecchi amici affettuosi.

[...]

Alla benevolenza che tingeva tutta la realtà di simpatia, si aggiungeva d'altra parte il senso di un ordine modesto ma necessario in cui nulla più appariva come un tempo, assurdo e privo di funzione.<sup>542</sup>

Libero da tutto l'oscuro mondo di significati indotti, simboli, sacralità menzognere, il suo atteggiamento spontaneo è quello di confronto tranquillo col mondo, di una distanza con gli oggetti e con gli altri che lo libera dal soffocamento nauseante della moltitudine che prima lo

---

<sup>541</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>542</sup> *Ivi*, p. 132.

affollava e da cui si è affrancato finalmente col delirio. Questa nuova situazione esistenziale, di distanza tra gli oggetti e il soggetto, e l'indipendenza dei due, non è affatto priva di problemi e verrà rappresentata qualche anno più tardi in modo più ampio da Moravia ne *La noia*. Noi la tratteremo nel prossimo capitolo.

Luca è divenuto un soggetto libero e autonomo, la psicologia direbbe probabilmente adulto, perché si è affrancato dall'idea di un mondo necessario in cui l'individuo nasce e a cui deve adeguarsi nel caso trovasse di non sentirsi bene.

A proposito di *Agostino* avevamo parlato di un rapporto tra madre e figlio, caratterizzato da oceanicità e inclusività, nel tutto e simbiosi tra i due. Una continuazione della vita prenatale, intrauterina, del bambino. Il rapporto di dipendenza dell'individuo dalla famiglia e dagli altri che si genera nell'infanzia, può facilmente spingerlo a non accorgersi della sua libertà ontologica fondamentale, che invece è presente da subito.

Il mondo e i suoi significati non sono dati, ma sono una scelta, così come il rapporto con se stesso. La proposta morale di Moravia è che la scelta deve avvenire in modo consapevole, cosciente, e non mistificata dalla violenza educativa della famiglia e della società, che propongono al bambino, investito da subito della funzione di prosecutore, educandolo ai modi di vedere e di vivere a loro noti e da essi stimati funzionali. Nel libro si parlava del denaro, della proprietà, del conformismo.

In altri termini, Moravia sembra proporre attraverso il suo libro, un messaggio a proposito della nascita. Non dovrebbe essere negata la sua natura drammatica, la creazione di due esseri indipendenti. Se il distacco, dalla madre in particolare, ossia l'accettazione delle individualità distintamente libere, impiegasse comunque molto tempo ad avvenire, dovrebbe essere considerato l'atto principale, fondante, più importante per l'individuo. La famiglia e la società, come l'uomo adulto stesso devono sempre tenere presente che la nuova nascita e la libertà della scelta consapevole sono un obiettivo e un passaggio necessario irrinunciabile.

L'individuo contemporaneo, dalla nascita è subito portato ad apprendere, prima di sviluppare una capacità critica, un insieme di valori e tabù, che costituiscono un filtro solido che si frappone fra lui e il mondo. La sua naturale simpatia si orienterà dunque inizialmente verso il filtro, e in molti casi le cose restano in quel modo fino alla fine della vita dell'individuo, che soffre del filtro, ma preferisce non rinunciarvi, o mai contrastarlo in una ribellione completa, un rifiuto totale.

Moravia sembra invece avere un'idea diversa dell'educazione<sup>543</sup> in cui l'individuo dovrebbe essere semplicemente accompagnato alla scoperta quanto prima della propria individualità e del suo diritto supremo di creazione sul mondo, contemporaneamente all'apprendimento dei tabù più importanti per l'igiene e la salute. Probabilmente egli crede che in una società con individui più consapevoli, non ci sarebbe bisogno della rinascita, così difficile come mostrata ne *La disobbedienza*, ma l'infanzia potrebbe già essere il periodo di costruzione libera della personalità dell'individuo, in armonia col corpo, la quale originerebbe un uomo meno afflitto dalle sofferenze, dalle ferite e le contraddizioni interne, sottratto alla lotta tra conscio e inconscio, simpatizzante col proprio essere.

---

<sup>543</sup> "Questo tipo di maggior valore è già esistito abbastanza spesso: ma come caso fortunato, come eccezione, mai in quanto *voluta*. Anzi *esso* è stato addirittura particolarmente temuto, è stato finora quasi *il* temibile per eccellenza; - e dalla paura fu il tipo opposto ad esser voluto, allevato, raggiunto; l'animale domestico, la bestia da gregge, l'uomo bestia malata, - il cristiano ...". F. Nietzsche, *L'anticristo*, in *L'anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo*, Newton Compton, Roma 2010, p. 30.

Che il delirio, le febbri e la follia di Luca lo portino verso la purificazione è evidente anche dal fatto che il successivo avanzamento verso la guarigione avviene con il bagno che l'infermiera lo aiuta a fare. Qui il ragazzo sente la capacità erotica di investirsi verso l'alterità in modo chiaro e stavolta senza il disprezzo e la confusione che prima lo affliggeva. In seguito riesce a raccontare la sua attrazione per lei all'infermiera, la quale gli propone un incontro sessuale prima di lasciarlo perché guarito:

Egli pensò che questa era la vita prima invocata e poco importava se si presentava a lui sotto spoglie autunnali. Pieno di gratitudine, si accorse che baciava il viso magro e bruno, dagli occhi socchiusi, immobile come un'effigie. Ma era il viso dell'infermiera o quello di una deità salita dalla terra per darsi a lui? Certamente tra le sue mani e quelle membra distese sotto le sue passava il tremito di una venerazione.<sup>544</sup>

Luca arriva a recuperare perfino il rapporto col sacro, con la sacralità della vita, grazie alla libera contingenza della sua coscienza e non tramite la malafede e l'imposizione inconscia di significati. Nell'incontro intimo e primitivo ma libero, con l'alterità riscontra la sua nuova capacità di trarre piacere, essere accudito e amato dal mondo. Tali cose non sono privilegio esclusivo del mondo materno, addirittura uterino, come pensava Agostino bensì sentimenti sempre possibili nella vita dell'uomo.

Gli pareva di aver trovato finalmente un modo nuovo e tutto suo di guardare alla realtà fatto di simpatia e di paziente attesa. Questo modo, lo avvertiva, comportava un ritmo di pensiero più calmo, più disteso, più sereno di quello di un tempo e insieme uno sguardo aggressivo, ma studiosamente e ineffabilmente esitante e cauto. Ormai, pensò, avrebbe visto le cose dapprima con i nuovi occhi che gli si erano aperti dentro quella notte e poi con quelli che alla sua nascita erano stati abbagliati dalla prima luce del giorno. Seconda e più vera madre, l'infermiera l'aveva fatto nascere una seconda volta, dopo che era morto nel suo desiderio di morte. Ma capiva che questa seconda nascita non avrebbe mai potuto aver luogo se prima egli non avesse desiderato così sinceramente e assolutamente di morire.<sup>545</sup>

Questo passaggio del libro in cui viene ripetuta l'esperienza della seconda nascita, richiama direttamente la filosofia di Heidegger, in cui l'autenticità dell'esistenza passa necessariamente attraverso la decisione anticipatrice della morte, proprio perché considerata come ineludibile e propria di ciascuno, mentre tutto il resto che avviene nell'essere sono opinioni impersonali generiche e inautentiche:

L'essere-per-la-morte come anticipazione delle possibilità, rende possibile le possibilità e la rende libera come tale. [...] L'anticiparsi si rivela come la

---

<sup>544</sup> A. Moravia, *La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965, p. 153.

<sup>545</sup> *Ivi*, p. 156.

possibilità della comprensione del poter-essere più proprio ed estremo, cioè come la possibilità dell'esistenza autentica.<sup>546</sup>

Il corpo, che abbiamo individuato come la parte dell'essere che più soffre l'imprigionamento, nei moderni, rispetto a una coscienza in fondo consapevole della propria libertà, è il centro della rimozione e custodisce le verità inconsce condizionanti. Moravia descrive la liberazione del corpo di Luca in modo molto preciso e suggestivo:

Ma ora capiva che quelle viscere altro non erano che le viscere stesse della vita, da lui sinora ripudiate e che la donna, imperiosamente, gli aveva fatto accettare. [...] La vita era essere sprofondati in questa carne e sentirne l'oscurità, il risucchio e lo spasimo come cose benefiche e vitali.<sup>547</sup>

Il percorso di Luca viene ripetuto con una similitudine nella conclusione del libro, mentre il ragazzo si sta dirigendo a completare la sua guarigione nel sanatorio in montagna:

Luca chiuse gli occhi. In quello stesso momento, con un fischio lungo e lamentoso, il treno imboccò una galleria. Come Luca riaprì gli occhi, non vide che buio, mentre un vento umido gli soffiava in faccia dalle pareti tenebrose misto a sbuffi di vapore. Ripercosso dalla volta della galleria, il frastuono delle ruote gli sembrò una voce monotona ed esaltata che ripetesse sempre le stesse parole. Gli parve anche di distinguere queste parole, le stesse, piene di speranza, che dopo il risveglio dal delirio, l'avevano accompagnato giorno per giorno nella lenta guarigione; e capì che d'ora in poi non soltanto il fragore di un treno in una galleria o la bianchezza delle nevi sulla cima di una montagna, ma tutte le cose avrebbero parlato nel loro muto linguaggio. Poi, con un altro fischio, il treno riuscì nella luce del giorno.<sup>548</sup>

### 3.6. La scelta del conformismo e il rifugio nella folla

Nel 1951 viene pubblicato da Moravia il libro "Il conformista". L'idea originale prevedeva il racconto dell'omicidio ordinato nel 1937 dal regime fascista dei cugini dello scrittore, i fratelli Carlo e Nello Rosselli, importanti leader del movimento Giustizia e Libertà, operativo soprattutto dalla Francia, ma molto importante anche nella guerra civile spagnola e le vicende della resistenza.

Proprio nel 1951 le salme dei due fratelli furono riportate in Italia da Parigi. La rappresentazione che Moravia dà nel libro di suo cugino Carlo è molto lontana dall'essere epica, eroica o troppo apologetica.<sup>549</sup> Perfino la zia, Amelia Rosselli, cui Moravia era molto

---

<sup>546</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1971, p.319.

<sup>547</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>548</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>549</sup> "Consideravo i fuoriusciti dei rinunciatari, tutto sommato. L'unico antifascismo che aveva avuto qualche senso, e che mi era simpatico, era l'antifascismo dei comunisti. Erano i soli che potessero e volessero fare qualcosa di concreto. Quanto ai miei cugini Rosselli, che conoscevo benissimo, quel che non mi ispirava simpatia in loro era proprio l'atmosfera borghese, voglio dire strettamente ideologizzante in cui si mossero. La mia opposizione a quest'atmosfera, più che politica, era emotiva; nasceva da risentimenti biologici: si voltava in

legato, ebbe a risentirsi un po' del libro, tanto che lo scrittore romano le invierà delle spiegazioni in cui chiarirà l'intento del libro e i modi in cui viene perseguito: le spiegherà che le pagine precisamente dedicate alla memoria dei suoi figli, si trovano verso la fine del libro, e tentano di descrivere in maniera poetica l'affetto provato per i suoi cugini.

Del resto Moravia visse la sua parentela con queste importanti figure politiche del Novecento italiano in modo ambiguo e mai totalmente coinvolto. Sicuramente i Rosselli contribuirono in modo determinante alla formazione dello scrittore, il quale, ricordiamo, fu autodidatta, assiduo lettore, immobilizzato a letto per lungo tempo e limitato nelle sue conoscenze proprio alla cerchia familiare. I cugini e la zia furono tra i suoi primi fornitori di libri e letture, gli regalarono opere di generi vari, in particolare filosofia e letteratura. Essi costituirono inoltre interlocutori colti che Moravia non avrebbe potuto trovare altrove.<sup>550</sup>

Se nella letteratura moraviana troviamo continuamente l'attenzione alla parte politica e sociale delle cose, possiamo in gran parte trovarne l'origine psicologica e educativa nell'influenza dei cugini e della zia. Il padre e la madre emotivamente piuttosto lontani, costituirono la polarità opposta di vuoto e solitudine da descrivere, inseguire o colmare.

I Rosselli sono invece intellettuali e questo piacque molto al futuro scrittore, ispirandolo anche nella scelta di un suo modo di vivere e di esprimersi.<sup>551</sup> Tuttavia il loro impegno politico non riuscirono mai a trasferirlo, almeno nelle loro stesse modalità, al cugino, nonostante tentativi continui e anche molto pressanti, come l'episodio della lettera compromettente affidata dal cugino esule a Parigi a Moravia, passato a visitarlo, con la speranza che così venisse scoperto, compromesso e costretto a impegnarsi nell'attività politica.<sup>552</sup> La lettera non fu trovata e Moravia continuò a concentrare i suoi sforzi espressivi alla letteratura. Il fatto che ne *Il conformista* sia riportata l'esperienza autobiografica dell'incontro col cugino, mette lo scrittore direttamente al centro di una delle problematiche del libro, quella dell'impegno politico, affermando, in un certo qual modo di non essersi affatto convinto dell'efficacia di quanto faceva il movimento antifascista in esilio.

In realtà Moravia associa la sua esperienza a quella del protagonista: potrebbe anche semplicemente aver voluto dare un giudizio su se stesso e su quell'indifferenza che effettivamente costituì la base del fascismo e del consenso creato dal regime.

*Il conformista* sembra dunque mettere al centro, com'è chiaro dal titolo, il motivo psicologico per cui moltissime persone abbiano trovato conveniente il fascismo e continuino a trovare conveniente un'organizzazione sociale e politica inadeguata alla liberazione completa dell'individuo. La fonte principale dell'intreccio del libro potrebbe essere, con buona ragione, trovata in uno dei racconti della raccolta *Le mur* di Sartre, pubblicato nel 1939. Si tratta di *Enfance d'un chef*, che Moravia conosceva bene e ha dichiarato essere una delle sue produzioni sartriane preferite, insieme al *La Nausée*.<sup>553</sup>

---

rabia, in rifiuto cieco. Voglio dire qualcosa di più: non era il ruolo imperialista, di 'affamatrice' dei popoli sottosviluppati, che della borghesia mi provocava negativamente; non l'ho mai considerata una classe che detenesse ingiustamente il potere, sono convinto che il potere sia ingiusto di per se stesso; è il suo stile di vita che mi irritava e mi irrita ancora." E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, pp.90-91.

<sup>550</sup> A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli con altre lettere familiari e prime poesie*, a cura di S.Casini, Bompiani, Milano 2010.

<sup>551</sup> La prima copia di *Delitto e castigo*, in francese, fu regalata a Moravia proprio da Carlo Rosselli.

<sup>552</sup> Moravia utilizzò, per nascondere la lettera, la tecnica esposta da Poe nel racconto *The purloined letter* ossia non nascondendo questo pericoloso documento ma lasciandolo visibile dalla tasca della sua giacca.

<sup>553</sup> "Quando uscì fu un disastro: un vero insuccesso. Eppure credo che l'idea di fondo del libro abbia ancora una sua vitalità. In qualche modo è la stessa che tiene in piedi *L'Enfance d'un chef* di Sartre" E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, p. 85.

Nel racconto il protagonista Lucien, è un adolescente figlio di un industriale, che si confronta continuamente col vuoto della propria coscienza, fino a tormentarsi col dubbio se effettivamente egli esista no, (*est-ce que j'existe ?*). L'angoscia derivante da tale inquietudine lo porta a tentare di assumere diverse pose, maschere o ruoli, al fine di sentirsi identificato tramite qualcos'altro, un'immagine, un concetto o semplicemente un'altra persona. Evidentemente tenta di risolvere in modo masochistico il problema della sua stessa esistenza e del rapporto con la coscienza. Tutto quello che prova a interpretare, tra cui l'omosessualità e il suicidio, si rivela essere un comportamento inautentico di malafede, insoddisfacente. Nell'epilogo del racconto finisce per trovare il suo mentore in un compagno di classe mediocre appartenente a un gruppo antisemita al quale si unisce per picchiare un ragazzo ebreo, sentendo finalmente di aver risolto la sua problematica esistenziale prendendo il ruolo di capo e definendosi tramite l'oppressione, insieme al gruppo di presunti altri capi, in un ritorno al sadismo che lo aveva caratterizzato anche durante l'infanzia.<sup>554</sup>

Allo stesso modo il protagonista de *Il Conformista* nasce in una famiglia borghese e fin da bambino si sente pervaso da un forte senso della proprietà, che come abbiamo visto ne *La disobbedienza* è uno dei motivi appresi dalla famiglia contemporanea più importanti e fondanti per la personalità dell'individuo. Altro elemento da cui si sente affascinato sono le armi e il sadismo, che si sviluppa in lui in modo simile a quello di Lucien nel racconto di Sartre, misurando la propria felicità tramite l'infelicità altrui, ma si spaventa del fatto che gli atti sadici lo lasciano solo e responsabile di fronte alla propria libertà:

E si rendeva conto che temeva non tanto il rimprovero quanto la semplice testimonianza di atti che lui stesso avvertiva anormali e misteriosamente intrisi di consapevolezza.<sup>555</sup>

La paura della sua solitudine origina il sentimento di angoscia per l'esclusione da parte degli altri a causa della sua diversità, ossia a causa della sua individualità. Il rapporto del ragazzo col mondo inizia subito con un grave errore o almeno con un gravissimo complesso, che potremmo chiamare di diversità o di specificità.

Il primo tentativo che Marcello, il protagonista, fa per ovviare alla sua anormalità è cercare di trovare le sue stesse passioni, il maltrattamento degli animali in particolare, in un suo coetaneo, ma invano. Scoraggiato, decide di appellarsi a un giudizio dei suoi genitori per essere assolto o almeno condannato, ma comunque liberato dall'importuna sensazione di esclusione. Ma i genitori, come di consueto molto distanti in Moravia, non lo ascoltano veramente, confessa anche di aver ucciso un gatto, senza per questo modificare l'indifferenza educativa da parte loro. Il ragazzo inoltre tende a interpretare i malumori dei genitori come qualcosa d'indirizzato a lui e i suoi atti, mentre essi sono totalmente presi da altre problematiche, prima tra le quali le difficoltà del loro rapporto di coppia. La cosa genera numerosi equivoci e sofferenze nel ragazzo, che non riuscendo a costruire un rapporto di confronto aperto viene ricacciato in un mondo di interpretazioni e dietrologie, tramite le quali finisce per sentirsi ancor più solo, perduto e anormale.

Marcello prova anche una certa paura che questi suoi atti sadici superino il suo controllo, accrescendo la sfiducia verso se stesso e il suo essere profondo. Queste tematiche ci riportano

---

<sup>554</sup> J.-P. Sartre, *Le mur*, Gallimard, Paris 1939.

<sup>555</sup> A. Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1966, p. 10.



ancora una volta alla riscrittura della situazione di *Delitto e Castigo*, ripetuta anche in questo caso da Moravia:

Marcello si rendeva conto oscuramente che lo stesso meccanismo che l'aveva spinto a confidare la propria colpa a Roberto nella speranza di sentirsi dire che non era una colpa ma una cosa comune che tutti facevano, adesso gli suggeriva di fare la stessa rivelazione ai genitori nell'opposta speranza di vederli esclamare con indignazione che aveva commesso un crimine orrendo per il quale doveva espiare una pena adeguata. E poco gli importava che nel primo caso l'assoluzione di Roberto l'avrebbe incoraggiato a ripetere l'azione che, nel secondo caso, gli avrebbe, invece, attirato una severa condanna. In realtà, come capiva, in ambedue i casi egli voleva uscire dall'isolamento terrificante dell'anormalità, a tutti i costi e con qualsiasi mezzo.<sup>556</sup>

Durante l'estate Marcello riesce a vivere nella spensieratezza dell'infanzia, consegnando all'oblio i tormenti del periodo precedente. Ma, inconsapevolmente, ha elaborato una risposta alla sua anormalità, condizionata ormai con l'associazione alla colpevolezza: in tutti i giochi e l'entusiasmo che mette in essi si cela il suo desiderio di normalità e la volontà di adeguazione a una regola riconosciuta e generale. La scuola che egli desidera è simile a un collegio in cui vigono regole chiare, onnipresenti e definitive, simile a volte a una prigione: in tale prospettiva tende a vedere la scuola pubblica quando inizia a frequentarla. Si scopre scolaro mediocre, attento soprattutto alle regole indiscutibili dell'organizzazione e dei rapporti con i compagni. Sviluppa un'indifferenza invalicabile verso i propri gusti individuali e le inclinazioni dell'animo, così come per quelli degli altri.

I rapporti con i pari grado si complicano quando questi trovano in lui una fonte di anormalità inalienabile, e allo stesso modo imbarazzante agli occhi di tutti. Marcello ha dei tratti femminili e il viso delicato, per questo viene ripetutamente preso in giro dai compagni, che lo chiamano Marcellina e gli preparano scherzi umilianti.

La situazione della solitudine si ripresenta, e Marcello si trova a inseguire il consenso da parte di queste persone che invece non fanno altro che trattarlo male. Per farsi rispettare desidera una rivoltella per difendersi e riuscire a vivere tranquillo nel suo mondo di regole senza dover continuamente fare i conti con gli altri.

L'occasione di procurarsi l'arma si presenta con le promesse di un signore che lo incontra per strada e gli offre un passaggio. Scopriremo che si tratta di un ex prete che in seguito a comportamenti sessuali anomali ha dovuto lasciare la Chiesa. Gli piace Marcello e lo attira nella sua casa con la promessa della pistola. Qui inizia ad accarezzare il ragazzo che però si ribella, e avendo la pistola in mano, gli spara.

È un'altra situazione tipica di Moravia, che avevamo già visto nel rapporto tra Saro e Agostino, in cui a una prima ambiguità del giovane rispetto alle proposte dell'adulto corrisponde un rifiuto, ma poi una successiva umiliazione e sentimento di colpa per la possibilità di essere stati attratti dall'omosessualità, rinforzata dal gruppo dei pari che insiste nel dilleggio e l'insinuazione.

L'esperienza di Marcello lo porta a diffidare ancor più di sé, essendosi istaurato in lui il dubbio sulla sua omosessualità continuamente evocata dai compagni di scuola. La sua

---

<sup>556</sup> *Ivi*, p. 26.

diversità si unisce al senso di colpa per aver ucciso, come crede, l'uomo. Reagisce rinforzando ancor di più il suo schema psicologico di ricerca e attinenza alle regole condivise.

Il libro compie a questo punto un salto cronologico e riprende quando il protagonista trentenne svolge un lavoro da funzionario per lo stato fascista e ha trovato in tale regime una particolare funzionalità alle sue esigenze. Apertamente aderisce, è soddisfatto e persino crede nel progetto fascista, come nell'inevitabilità del suo compimento. Grazie al Fascismo la sua vita ha un senso, i dubbi e i timori sono dimenticati.<sup>557</sup>

Il controllo che da bambino aveva tanto desiderato, riesce ora a esercitarlo bene su di sé, ha scoperto tutte le leggi che in quel momento gli permettono di sentirsi normale e vi si adegua perfettamente. È chiaro che vive in perfetta malafede e forzando la coscienza a riconoscere solo alcuni aspetti del suo essere, a interpretarli solo in un modo preciso, ha perso molto della sua ricchezza di uomo, negandosi il libero pensiero, il sentire e in generale il viverli a pieno. È felice di compiere gli stessi gesti degli altri, comprare le stesse sigarette, essere parte della folla. Già a proposito di Pirandello avevamo trattato dell'importanza anche psicologica e artistica della comparsa di questo elemento nella storia contemporanea. Bisogna riconoscere anche l'intuizione che Poe ne ha dato nel racconto *L'uomo della folla*:

Ma, come sempre, continuò a camminare avanti e indietro, senza sosta, per tutta la giornata e senza mai uscire dal vortice di quella folla. E quando calarono le ombre della seconda sera, sfinito all'inverosimile, mi fermai di fronte al vecchio errante e lo guardai dritto negli occhi. Ma egli non mi vide e riprese la sua solenne camminata mentre io, rinunciando a seguirlo, rimasi a osservarlo assorto. "Il vecchio", dissi alla fine, "è l'emblema, il genio del crimine più perverso. Rifiuta di restare solo. È l'uomo della folla. Seguirlo sarebbe inutile – null'altro apprenderei sul suo conto, né sulle sue azioni".<sup>558</sup>

Moravia per parte sua ha reso nota anche in forma di saggio la sua avversione verso la folla in *Folla e Demagoghi* del 1943:

Durante vent'anni, più e più volte, nelle occasioni più diverse, abbiamo visto la folla accalcarsi nella piazze per ascoltare discorsi e applaudire. [...] Il fascismo semmai aveva il grave torto di favorire con ogni mezzo questo andazzo piazzaiolo. Ma la folla agli stadi, alle corse automobilistiche e, insomma, le folle senza più, ci hanno sempre fatto lo stesso effetto orripilante. [...]

A noi la folla non piace perché non crediamo alla folla in quanto folla, nel momento cioè in cui cessa di essere una moltitudine di individuo pensanti e diventa quella specie di poltiglia che è la folla. La voce della folla non è affatto la

---

<sup>557</sup> "Ricordò che a tredici anni era stato un ragazzo timido, un po' femminile, impressionabile, disordinato, fantastico, impetuoso, passionale; adesso, invece, a trenta, era un uomo per nulla timido anzi perfettamente sicuro di sé, del tutto maschile nei gusti e negli atteggiamenti, calmo, ordinato fino all'eccesso, quasi privo d'immaginazione, controllato, freddo. Gli pareva, inoltre, di rammentare che c'era stata in lui, allora, una ricchezza tumultuosa e oscura. Adesso, invece, tutto in lui era chiaro sebbene, forse, un poco spento, e la povertà e rigidità di poche idee e convinzioni avevano preso il posto di quella generosa e confusa abbondanza." *Ivi*, p. 89.

<sup>558</sup> E. A. Poe, *Racconti*, Roma 2003, p. 134.

voce di Dio, checché ne dica il proverbio. La folla non ci piace insomma, perché siamo nemici di ogni demagogia, qualunque sia il suo colore politico.<sup>559</sup>

Queste parole chiare riflettono in modo inequivocabile il pensiero di Moravia sull'argomento e il ruolo assegnato alla folla nella corruzione del protagonista del libro. Peraltro già Freud, ad esempio in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, aveva imputato alla folla i disastri della Grande Guerra nella liberazione degli istinti barbarici dal controllo della responsabilità individuale e della morale culturale. Leggendo i giornali sulla guerra civile spagnola, Marcello è molto felice di avere una grande facilità nell'interpretare gli eventi, per di più la sua visione è la stessa di tanti altri:

Che altro poteva essere, infatti la verità se non qualcosa a tutti evidente, da tutti creduta e ritenuta inoppugnabile. Così la catena era interrotta, con tutti gli anelli ben saldati: dalla sua simpatia, anteriore a ogni riflessione, alla consapevolezza che questa simpatia era condivisa da milioni di altre persone nella stessa maniera; da questa consapevolezza alla convinzione di essere nel vero, dalla convinzione di essere nel vero all'azione. Perché, come pensò ancora, il possesso della verità non soltanto permetteva l'azione, ma l'imponeva.<sup>560</sup>

Il problema che era stato di Michele ne *Gli indifferenti*, riguardo l'azione e le sue cause o motivazioni, nonché i suoi fini, è presto risolto da Marcello alienando da sé il problema e delegandolo alla folla e al regime.

La folla ha anche un secondo vantaggio. Quello di evitare il confronto tra individui, che con i suoi portati di sguardi, giudizi, rivelazioni, emozioni, sono sicuramente più scomodi:

Dalla folla, come pensò mentre si levava in punta dei piedi nella piattaforma per respirare meglio, gli veniva il sentimento confortante di una comunione multiforme che andava dal farsi pigiare dentro un autobus fino all'entusiasmo patriottico delle adunate politiche; ma dagli individui non gli venivano che dubbi sopra se stesso e su gli altri, come quel mattino durante la sua visita al ministero.<sup>561</sup>

La normalità implica però anche delle relazioni individuali, come quelle di amicizia e soprattutto di famiglia. Su questo la morale riconosciuta, specialmente durante il fascismo, è molto chiara, occorre sposarsi e avere figli, e, infatti, Marcello è fidanzato con una ragazza del popolo e sta per sposarsi.

Marcello non era innamorato della fidanzata; ma Giulia gli piaceva e questi abbracci così sensuali non mancavano mai di turbarlo. Tuttavia non si sentiva inclinato a contraccambiare questi trasporti: voleva che i suoi rapporti con la fidanzata si mantenessero dentro i limiti tradizionali, quasi parendogli che una

---

<sup>559</sup> A. Moravia, *Folla e demagoghi*, in *Impegno controverso*, Bompiani, Milano 2008, p. 3-4.

<sup>560</sup> A. Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1966, p. 93.

<sup>561</sup> *Ivi*, p. 109.

maggiore intimità avrebbe introdotto di nuovo nella sua vita quel disordine e quell'anormalità che si studiava tutto il tempo di scacciarne.<sup>562</sup>

Il controllo che egli attua su di sé si estende a ogni momento della sua vita, Marcello vuole essere convinto della sua normalità e di tutto quello che comporta. Perfino l'attrazione per la sua fidanzata gli sembra una minaccia in grado di mettere in discussione il rigido sistema di regole e criteri. In fondo vorrebbe vivere solo al cospetto di questi, liberato dagli altri, o almeno sostituendo gli altri con delle figure distanti e non giudicanti, come a non riconoscerne veramente l'alterità.

L'attrazione sessuale sembra, una volta di più, portatrice nell'opera di Moravia di veridicità, di riscoperta dell'autenticità. Tutto ciò avviene in senso generico, l'attrazione apre una nuova prospettiva, ma essa non ha alcun contenuto morale o di significato autentico ben fondato: semplicemente rompe il muro delle costruzioni di malafede che portano il personaggio a comportarsi in quel modo determinato.

Tale emozione assume un valore di rottura e di ristabilimento di una condizione precedente che dà l'opportunità di modificare le scelte fatte in quel momento e che sono poi confluite in una fede nell'inautentico o un'abitudine conservativa.

Le scelte verso l'inautentico vengono percepite come rinuncia, negazione della vacuità e unicità del proprio essere, al fine di creare una definizione in base a qualcos'altro. Ma la limitazione che la coscienza tenta di operare riguardo all'essere costituisce un tormento e una spesso inutile prigionia. Nel protagonista del libro troviamo un'esagerazione del meccanismo, un'applicazione talmente rigorosa da renderlo disumanizzato. D'altro canto non vogliamo per nulla sostenere che Moravia fosse contrario a una applicazione morale della coscienza di fronte all'essere. Semplicemente si tratta di trovarne il modo di rendere la morale adatta al funzionamento libero dell'individuo senza sovraccaricarlo di compiti e doveri eccessivi, fondamentalmente inutili, anzi spesso causanti il trascurare la felicità dell'individuo stesso per renderlo funzionale agli intenti di una società o di un regime. Così ad esempio lo scrittore sperava che la cultura umana riuscisse a costruire un tabù contro la guerra<sup>563</sup> in modo tale che gli individui sarebbero portati a non considerare più il mezzo della guerra per risolvere i conflitti.

Nel più noto e completo scritto politico di Moravia, di chiara matrice kantiana e ispirazione machiavelliana,<sup>564</sup> *L'uomo come fine*, viene proposta a riguardo l'analisi:

È urgente, per tutti questi motivi, che il mondo torni ad essere fatto alla misura dell'uomo. Soltanto in un mondo fatto secondo la sua misura, l'uomo potrà ritrovare, attraverso la contemplazione, un'idea adeguata di se stesso e riproporsi a se stesso come fine e cessare di essere mezzo. Un mondo siffatto presuppone

---

<sup>562</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>563</sup> Questa sua teoria è molto nota, anche perché legata alla sua attività di parlamentare europeo. Una testimonianza tra le altre è l'articolo apparso su "La Repubblica" del 29 novembre 1987, *Moravia a Parigi si batte contro l'atomica*.

<sup>564</sup> Nel saggio dal titolo *Machiavelli*, del 1950, Moravia spiega come veda nello scrittore fiorentino un modello di decadentismo che volge verso la tensione morale e la sublimazione dei sentimenti di indifferenza e noia tramite un pensiero lucido che convive su uno sfondo di inquietudine. Machiavelli sarebbe il rappresentante di un umanesimo tragico in cui la sventura è considerata un tonico verso il raggiungimento di una catarsi che si manifesta in ambito morale, tramite quell'uso del libero intelletto che abbiamo nel corso di questo studio spesso ricondotto alla formula della coscienza ipertrofica descritta da Dostoevskij. A. Moravia, *Machiavelli*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, pp. 115-134.

certamente la distruzione e la scomparsa degli Stati e delle Nazioni e conseguentemente delle loro immense città in cui Stati e Nazioni riuniscono i loro organi direttivi.<sup>565</sup>

Molto importante è il padre di Marcello, che abbiamo definito genitore distante dal figlio, come spesso abbiamo riscontrato negli altri libri, ma in questo caso non riveste il ruolo di usurpatore. Quanto Marcello cresce scopriamo che vive in un ospedale psichiatrico, preso dalla pazzia. Vive recluso, affetto da continue allucinazioni e sovente sedato.

Per il figlio rappresenta un'indubbia minaccia, una paura di ereditare la sua follia, che il malato stesso riassume nel motto *strage e malinconia*. Marcello sente i due elementi come i suoi più propri, per il richiamo all'omicidio dell'ex prete omosessuale che lo aveva importunato da bambino e il continuo stato malinconico dovuto al convogliare tutto il suo essere allo sforzo del conformismo, rinunciando al viverci a pieno, valutandosi sempre come sbagliato nella paura di scoprirsi diverso e "anormale". Il connubio tra senso di colpa e angoscia su cui ha fondato tutta la sua personalità ha portato il padre alla follia, egli ha paura di avere la stessa sorte.

Ma la malattia mentale del padre serve anche a Moravia per proporre un'associazione tra follia e fascismo, o meglio la fede incondizionata. Nella prima parte di questo lavoro avevamo potuto distinguere in Pirandello due follie distinte che sono poi trattate in modo alternato in *Enrico IV*.

La prima follia ha un valore di accettazione della moltitudine dell'essere e porta l'individuo alla liberazione dagli imprigionamenti della malafede. Nella seconda invece si assiste a una sedimentazione della malafede, quella che Sartre chiama la fede nella malafede, *la foi de la mauvaise foi*.

Moravia sembra voler descrivere questo secondo aspetto, che gli è caro, e che avevamo già riscontrato ne *Gli indifferenti*. La fiducia nella folla e nel suo capo, il credere che siano depositari della verità, diviene fonte di pazzia: Moravia fa dire allo psichiatra che ha in cura il padre di Marcello:

Ma per quanto riguarda il Duce, siamo tutti pazzi come vostro marito, nevvvero signora, tutti pazzi da legare, da trattare con la doccia e la camicia di forza ... tutta l'Italia non è che un solo manicomio, eh, eh, eh.<sup>566</sup>

Essere conformisti significherebbe per l'autore comportarsi da folli, ostinarsi a credere qualcosa per negarsi.<sup>567</sup> Per sfuggire all'angoscia che sente di fronte al pericolo della pazzia, che la sua scelta di conformismo lo porti verso una nuova e più atroce anormalità, Marcello trova la consolazione nel re-immersersi tra la folla, movimento col quale, significativamente termina il capitolo sulla visita al padre.<sup>568</sup>

La figura della madre è anch'essa tipica di tutto il resto della produzione letteraria di Moravia. Vive sola, frequenta degli amanti, di estrazione borghese. La sua particolarità rispetto alle

---

<sup>565</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p.248.

<sup>566</sup> A. Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1966, p. 179. Il concetto viene ribadito qualche pagina dopo dalla madre "Te l'ho già detto: se non altro, avete tutti e due la fissazione della politica ... lui però da matto e tu, grazie a Dio, da persona sana ..." p. 181.

<sup>567</sup> Anche questa tematica è molto importante in *Le mur* di Sartre, in particolare nella novella *La chambre*.

<sup>568</sup> "Discese, richiuse con forza lo sportello, e si allontanò tra la folla." A. Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1966, p. 181.

altre madri è la sua estrema decadenza, fisica ed emotiva. Abita in una vecchia casa molto trascurata, sporca e disordinata anche all'interno, sempre chiusa, come ne *Gli indifferenti*, ma stavolta maleodorante per i cani che ci vivono dentro e le cattive abitudini di chi ci abita. La madre s'inietta addirittura abitualmente una droga non precisata.

Marcello prova senso di colpa nei suoi confronti, e pensa che l'abbandono in cui si è lasciata andare sia una sua responsabilità dettata dall'incapacità di amarla: forse anche di essere cresciuto e di aver tradito la sua natura per la strada dell'austerità. Lei per parte sua rimprovera al figlio di somigliare al padre, per la loro comune mancanza di amore, rinforzando il senso di colpa e inadeguatezza del figlio:

«Sì, ma qualche cosa in comune ce l'avete ... non vi divertite nella vita e non vorreste che gli altri si divertissero [...] che caldo ... quando eri piccolo, non avrei dovuto chiedertelo il bacio ... eri un bambino tanto affettuoso». <sup>569</sup>

Marcello riceve un incarico poliziesco di partecipazione all'omicidio del professor Quadri, tra i capi del partito antifascista in esilio, trasposizione di Carlo Rosselli. Egli abita a Parigi e Marcello come copertura decide di organizzare verso quella destinazione il proprio viaggio di nozze. Lo incontra con facilità perché era stato suo allievo, nonostante Quadri sappia che è fascista.

Quadri sostiene che proprio l'austerità del suo vecchio allievo sia il sintomo di una malattia che arriverebbe dal continuo stato di preoccupazione, e in effetti Marcello è tormentato dal doversi sempre inventare una normalità, tranquillizzarsi con essa, e inquieto di scoprirsi anormale. Del resto egli in fondo conosce il suo gioco e sa che:

La normalità, come capì ad un tratto, non consisteva tanto nel tenersi lontani da certe esperienze, quanto nel modo di valutarle. <sup>570</sup>

Il conformismo di Marcello ha però anche un carattere più profondo, ossia il preservarlo da alcune angosce ancor più grandi che l'essere potrebbe nascondere in sé. La morte, la vecchiaia, la malattia, il dolore, la follia, i castighi, tutto ciò è allontanato tramite il fitto muro di malafede creato dal personaggio:

Ciò che lo colpiva di più in questo bestiame femminile era il carattere irreparabile dello scadimento; lo stesso che lo faceva fremere di orrore davanti alla nudità materna e alla pazzia paterna; e che era all'origine per il suo amore isterico per l'ordine, la calma, il nitore, la compostezza. <sup>571</sup>

La ricerca della purezza che pure avevamo trovato in Pirandello come criterio generale della sua opera, guida anche Marcello, e i suoi comportamenti sono in un certo senso carichi di ascesi e di volontà di migliorarsi. In Pirandello la purezza era ricercata nella consapevolezza totale dell'essere tramite una coscienza testimone attenta e sensibile. Marcello tenta invece la strada del masochismo, non cambia nulla che si tratti di un masochismo ricercato e partecipato, non un semplice subire la volontà di altri.

---

<sup>569</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>570</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>571</sup> *Ivi*, p. 211.

Nel libro è presente un momento in cui Marcello riesce a vivere la purezza cui aspira, quando dopo aver incontrato la moglie di Quadri se ne innamora, se ne sente attratto profondamente:

Rammentò che era stato colpito dalla luminosità della fronte di lei e capì che ciò che l'aveva attratto prima in quella donna e poi, più compiutamente, in Lina, era la purezza che gli era sembrato di intravedere mortificata e profanata nella prostituta e trionfante in Lina. Il ribrezzo della decadenza, della corruzione e dell'impurità che l'aveva perseguitato tutta la vita e che il suo matrimonio con Giulia non aveva mitigato, adesso comprendeva che soltanto la luce radiosa di cui era circondata la fronte di Lina poteva dissiparlo. [...] Ma non la normalità quasi burocratica che aveva perseguito per tutti quegli anni, bensì altra normalità di specie quasi angelica. Di fronte a questa normalità luminosa ed eterea, la pesante bardatura dei suoi impegni politici, del suo matrimonio con Giulia, della sua vita ragionevole e smorta di uomo d'ordine, si rivelava nient'altro che simulacro ingombrante da lui adottato in inconsapevole attesa di un più degno destino. Ora egli se ne liberava e ritrovava se stesso attraverso gli stessi motivi che gliel'avevano fatto, suo malgrado, adottare.<sup>572</sup>

Il personaggio prova il sentimento di liberazione, ancora una volta tramite l'emozione per l'attrazione verso una donna, e in modo ancor più preciso perché trova in lei il principio che lo ha guidato come obiettivo nella sua vita, quello della purezza. Spera di essere affrancato dal mondo sporco e incerto degli altri e di se stesso, omosessuale e omicida, come crede di essere in realtà.

Questa breve estasi sembra, però essere soltanto un piccolo momento d'illusione, giacché poi Lina corteggia sua moglie, e la sua "mascolinità" riporta Marcello alla sua originaria, presunta, omosessualità. L'essere respinto lo spinge verso le solite abitudini e a ritrovarsi abbandonato al suo destino senza possibilità di essere liberato. La guerra costituirà la fine dell'illusione di normalità, di tranquillità promesse. La caduta del fascismo lo troverà padre e nel pericolo delle ritorsioni della folla:

La sua famiglia era tra le colpite, come sapeva e come aveva preveduto fin dall'inizio della guerra, una famiglia come le altre, con gli stessi affetti e la stessa intimità, proprio normale, di quella normalità che egli aveva ricercato con tanta tenacia per anni e che adesso si rivelava puramente esteriore e tutta materata di anormalità. [...]

Pensò a questo punto che, se errore c'era stato, il primo e maggiore errore era stato di voler uscire dalla propria anormalità, di cercare una normalità purchessia attraverso la quale comunicare con gli altri. Quest'errore era nato da un istinto potente; disgraziatamente la normalità in cui quest'istinto si era imbattuto, non era che una forma vuota dentro la quale tutto era anormale e gratuito.<sup>573</sup>

Il libro si chiude in un'atmosfera fortemente fatalistica. Marcello prima si dibatte sull'inevitabilità delle scelte da lui fatte in base alle traumatiche esperienze dell'infanzia, finché una sera non incontra l'ex prete che per tutta la vita aveva creduto di aver ucciso.

---

<sup>572</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>573</sup> *Ivi*, p. 352-353.

Questo rende evidente l'errore delle sue scelte, poiché proprio l'insicurezza della vita richiederebbe un modo più leggero e meno drammatico di giudicarsi. Ma il vecchio sacerdote gli rivela una teoria sconvolgente, ossia che l'innocenza si perde per forza e non conta in quale maniera.

La tematica di *Agostino* e *La disobbedienza* viene risolledata col trauma inevitabile dell'uscita dall'infanzia e l'abbandono al mondo molteplice dell'età adulta. Forse nell'attrazione per l'infanzia è anche all'origine della pedofilia dell'uomo. L'innocenza resta dunque anche in Moravia una polarità da inseguire, ritrovabile forse nella purezza dell'emozione, durante l'età adulta o nella capacità di sentire la libertà. L'uscita dall'innocenza è necessaria e la risposta al trauma può divenire un'inutile ricerca continua di purificazioni, che rischia di determinare la vita dell'individuo.

Quando ha elaborato la sua nuova teoria e progetto di nuova vita Marcello finisce per essere ucciso da una bomba, come nei libri di Yukio Mishima, un autore cui spesso Moravia è stato accostato, con piena ragione, specialmente sull'aspetto del lasciarsi andare al correre delle cose, secondo una ragione ancestrale, magari caotica e ingiusta, ma inevitabile.<sup>574</sup>

---

<sup>574</sup> Moravia ha conosciuto Mishima in occasione del suo viaggio in Giappone negli anni Sessanta e scritto la prefazione al libro *Morte di mezz'estate e altri racconti*, Longanesi, Milano 1966.





## CAPITOLO 4. Fascino e insopportabilità della noia

### 4.1. Forma, struttura, significato e rapporti con l'indifferenza della noia

Col romanzo *La noia* del 1960 Moravia descrive e affronta un tema cui tiene molto e con cui si confronta in modo molto personale. Nei suoi ricordi il sentimento della noia è quello che ha pervaso la sua esistenza sin da bambino e che ha fatto da condizione a molte scelte della sua vita e formazione della sua personalità adulta.<sup>575</sup>

L'autore ha trasposto nel protagonista del libro la stessa origine lontana e il carattere persistente della noia:

Dunque, per quanto io mi spinga indietro negli anni con la memoria, ricordo di aver sempre sofferto della noia. Ma bisogna intendersi su questa parola. Per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà.<sup>576</sup>

Questa prima definizione della noia presente nel libro evidenzia come la distanza tra il soggetto e gli oggetti del mondo siano alla base della tormentosa presenza della noia. Essa non sarebbe una questione di mancanza di attività ma di percezione della mancanza e non corrispondenza della realtà rispetto alla vita interiore del soggetto.

Ci troviamo di nuovo alle prese con la situazione esistenziale dell'uomo contemporaneo che abbiamo in precedenza analizzato a riguardo delle opere di Pirandello e Dostoevskij. Notiamo come in Moravia la cosa sia presentata in modo ancor più sproporzionato e compromesso. Mentre ne *Il fu Mattia Pascal* o in *Uno, nessuno e centomila*, si ritrovava una nostalgia continua delle epoche passate e della vita apparentemente più prossima della natura, o almeno non caratterizzata dall'isolamento del soggetto individuale, ora questo soggetto assolutizzato, psicanaliticamente nevrotico, ha definitivamente prevalso nella coscienza e accusa il mondo di non essere alla sua altezza. Lo squilibrio che origina la scissione dell'io viene definito una *malattia degli oggetti*<sup>577</sup> la quale crea la noia e l'assurdità apparente del rapporto tra soggetto e oggetto, derivante dalla comprensione che tutto dipenda dal significato che il soggetto attribuisce, teorizzando o utilizzando gli oggetti stessi. Essi non esisterebbero che in rapporto all'essere del soggetto, ossia quando questi gli conferisce, tramite il proprio essere, un'esistenza.

In Sartre ritroviamo una descrizione simile del soggetto contemporaneo, ma in luogo della noia il centro dell'attenzione è riservato alla nausea di fronte al vorticoso mutare dei significati dati agli oggetti e dall'assenza di fissità degli oggetti del mondo. La nausea per lui è il momento di massima comprensione da parte del soggetto della sua condizione esistenziale.<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> E. Paris, Alberto Moravia, *Una vita controvolgia*, Castelveccchi, Roma 2013.

<sup>576</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 7.

<sup>577</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>578</sup> Sullo sviluppo del discorso dei rapporti tra noia e nausea si rimanda al paragrafo 1.3 della parte terza di questo lavoro.

Tramite la sua coscienza l'uomo contemporaneo può accettare la provvisorietà del mondo e del proprio essere spingendosi fino a progettarsi autenticamente nel mondo secondo un obiettivo morale da egli stesso fondato.<sup>579</sup> Per Moravia invece la noia sembra avere carattere di atteggiamento primario e di vicinanza all'autenticità dell'essere, senza esserlo affatto, trattandosi piuttosto di un restare nascosti e lontani dal mondo anche se supportati dalla speranza di poter porre fine a questa modalità:

Dunque la noia, oltre all'incapacità di uscire da me stesso, è la consapevolezza teorica che potrei forse uscirne, grazie a non so quale miracolo.<sup>580</sup>

Dino, il protagonista de *La noia*, racconta che durante l'infanzia non confessa a nessuno le sofferenze continue arrecategli dalla noia, e non riesce neanche a spiegare a se stesso o comprendere quanto gli accada, bensì inconsciamente e improvvisamente si presenta alla sua coscienza:

L'avvizzimento degli oggetti, ossia l'oscura consapevolezza che tra me e le cose non ci fosse alcun rapporto. Se in quei momenti mia madre entrava nella stanza e vedendomi muto, inerte e pallido per la sofferenza, mi domandava che cosa avessi, rispondevo invariabilmente: "mi annoio"; spiegando così, con una parola di significato chiaro e angusto, uno stato d'animo vasto e oscuro.<sup>581</sup>

La noia sarebbe dunque uno stato d'animo molto grande ma privo del carattere totalizzante che Sartre conferisce alla nausea.

A scuola Dino non riesce ad avere buoni risultati, dominato dalla noia e da essa inabilitato a interessarsi veramente a qualsiasi cosa, specialmente agli argomenti delle lezioni. Chiuso in se stesso, assiste solo allo scorrere dei suoi pensieri, incapace di ascoltare a lungo o comunicare con gli altri, insegnanti o compagni. Giunge a inventare una storia universale secondo la quale la noia sarebbe stata la motivazione di tutti gli eventi e la ragione delle decisioni degli uomini.

In principio, dunque, era la noia, volgarmente chiamata caos. Iddio annoiandosi della noia, creò la terra, il cielo, l'acqua, gli animali, le piante, Adamo ed Eva; i quali ultimi, annoiandosi a loro volta in paradiso, mangiarono il frutto proibito. Iddio si annoiò di loro e li cacciò dall'Eden. [...] <sup>582</sup>

L'associazione tra noia e caos è molto importante perché aggiunge la caratteristica della confusione a quanto prima era stato associato più alla vacuità e all'assenza. Si richiama alla tradizione del pensiero greco antico, a una categoria importante in Pirandello e all'ipertrofia del pensiero dell'uomo contemporaneo, soccombente alla copiosità dei suoi pensieri, riflessioni ed emozioni, spesso inconcludenti.

Il passaggio appena citato comincia anche a svelare il valore dinamico conseguente alla condizione di noia, ossia la propensione all'azione e al cambiamento. Come nel caso

---

<sup>579</sup> Già da adolescente riguardo ai suoi lavori di scrittura Moravia scriveva a sua zia di ritenere la sua ricerca principalmente morale. A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli*, Bompiani, Milano 2009, p. 284.

<sup>580</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 8.

<sup>581</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>582</sup> *Ivi*, p. 10.

dell'indifferenza, di cui abbiamo trattato sopra, la noia combina la tendenza a perpetuarsi con la spinta ad uscirne, secondo modalità varie e ignote, per le quali, si è visto, Moravia giunge perfino a evocare la speranza di un miracolo.

La progressione caotica della storia, che origina nel caos e procede nella fuga dal caos, si oppone alla natura provvidenzialistica della natura del mondo, come a un procedere contrattuale della società umana. Ciò che appare importante è il potere della negazione, e in un certo senso, la dialettica hegeliana con tutte le sue derivazioni, principalmente in rapporto al nostro discorso, quella marxista e quella sartriana.

Una dialettica molto simile a quella che abbiamo rilevato esistere alla base di tutte le opere di Pirandello, col terzo termine di sintesi risultante sempre come caotico.

Moravia ci tiene a far sapere, però, che l'idea universalistica della noia è in realtà originata da una situazione storica precisa che favorisce l'adozione della noia come caratterizzazione fondamentale da parte del giovane Dino:

Sono nato nel 1920, la mia adolescenza passò, dunque, sotto l'insegna nera del fascismo, ossia di un regime politico che aveva eretto a sistema l'incomunicabilità così del dittatore con le masse come dei singoli cittadini fra di loro e con il dittatore. La noia, che è mancanza di rapporti con le cose, durante tutto il fascismo era nell'aria stessa che si respirava; a questa noia sociale, bisogna aggiungere la noia dell'ottusa urgenza sessuale che come avviene a quell'età, m'impediva di comunicare con quelle stesse donne con le quali credevo di sfogarla.<sup>583</sup>

L'impianto psicologico della critica sociale e politica nel libro è molto chiaro e lega il tema della noia a quello della comunicazione, attribuendo all'ambiente in cui il giovane cresce e continua a vivere, i motivi della ricerca della noia. L'isolamento dell'individuo impossibilitato a partecipare alla vita sociale in modo autentico, fino a non riuscire a trovare un'espressione neanche delle pulsioni più elementari, sembra essere il risultato psicologico e pratico della cultura dell'Italia fascista.

Durante la guerra il protagonista del libro decide di disertare dopo l'armistizio del 1943 e passa in una villa di amici in campagna il tempo restante del conflitto. Qui scopre la pittura e tornato a Roma si trasferisce in uno studio dove poter praticare liberamente e a tempo pieno la sua arte lasciando la casa materna.

La vita solitaria che conduce nella sua nuova dimora lo porta a raggiungere una nuova consapevolezza riguardo alla noia, ossia che essa sia anche una mancanza di rapporto con se stesso oltre che con gli altri oggetti del mondo. Possiamo analizzare la noia anche sotto la prospettiva di un comportamento di risposta alla problematica della scissione dell'io nei contemporanei, cui spesso ci siamo sin qui rifatti.

In Sartre, come in Pirandello, la coscienza è un continuo rimando ad altri che genera uno sconvolgimento profondo per il soggetto, ponendolo in condizione di dipendenza, debolezza e incapacità di decidersi o scegliersi da sé.<sup>584</sup>

La noia, invece, tenta di opporsi all'accettazione di una simile condizione rifiutando l'altro da sé, inevitabilmente presente, però, nell'essere. La dichiarata ostilità comporta l'incapacità di scegliere e investirsi, donando l'illusione di essere liberi perché non costretti a confrontarsi con l'alterità e la sua capacità oggettivante. Annoiarsi sarebbe il progetto di essere i padroni

---

<sup>583</sup> *Ivi*, pp. 11, 12.

<sup>584</sup> Parte terza.

indiscutibili dell'essere e finalmente soli nella coscienza. Nel libro di Moravia si nota come tale progetto appaia illusorio, e la noia finisce per essere una progressione dell'alterità, la quale può presentarsi sotto forma di doppio, sosia, senso di colpa, moltitudine, giudice o tormentatore.

Dunque, in quei giorni un'impazienza straordinaria dominava la mia vita. Niente di quello che facevo mi piaceva ossia mi sembrava degno di essere fatto; d'altra parte, non sapevo immaginare niente che potesse piacermi, ossia che potesse occuparmi in maniera durevole. Non facevo che entrare e uscire dallo studio per qualsiasi futile pretesto che davo a me stesso, appunto, per non restarci: comprare sigarette di cui non avevo bisogno, prendere un caffè di cui non avevo voglia, acquistare un giornale che non mi interessava, visitare una mostra di pittura per la quale non sentivo la minima curiosità. Sentivo, d'altra parte, che queste occupazioni non erano che smaniosi travestimenti della noia.<sup>585</sup>

Come ha già anticipato nel principio del romanzo la noia non si manifesta come mancanza di occupazione. La ricorrente funzione liberatoria dell'azione sperata da Michele ne *Gli indifferenti* è presente anche nel romanzo del 1960, vincolata all'incapacità di scegliere autenticamente il modo in cui investirsi. La noia rappresenta, in tal maniera, una protezione dall'azione poiché preserva la coscienza dal comprometersi col mondo e perdersi in balia dell'alterità e della casualità. Proprio come nel primo romanzo di Moravia, la non azione serve a preservare un'illusoria libertà della coscienza come totalità indiscussa.

Altra peculiarità della noia è quella equivalente all'espressione "avere noia", essere infastiditi in modo continuato, magari tramite un fastidio leggero, ma che nel suo prolungarsi nel tempo e nell'incessanza diviene insopportabile.<sup>586</sup> Così l'associazione di noia e caos presente nel libro, sembra descrivere al meglio il rapporto della coscienza col proprio essere. Mentre la noia appare in principio come incapacità di agire o cercare ripetutamente e invano azioni che possano liberare dall'afflizione noiosa, riconducibile all'incapacità dell'autenticità e all'oblio dell'essere che la coscienza tenta tramite la noia, in realtà nelle intenzioni sta in codesta maniera tentando di salvaguardare l'essere stesso.

In tal senso noia e indifferenza non hanno alcuna differenza e condividono il modo d'esistenza di perpetuare la loro funzione di rassicurazione e limitazione dell'essere.

Ciò che mi colpiva, soprattutto, era che non volevo fare assolutamente niente, pur desiderando ardentemente fare qualche cosa. [...] Dunque io sentivo che non volevo vedere gente ma neppure rimanere solo; che non volevo restare in casa ma neppure uscire; che non volevo viaggiare ma neppure continuare a viver a Roma; che non volevo dipingere ma neppure non dipingere; che non volevo stare sveglio ma neppure dormire; che non volevo fare l'amore ma neppure non farlo; e così via.<sup>587</sup>

---

<sup>585</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>586</sup> "Senza continui cambiamenti la vita non è sopportabile": A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli*, Bompiani, Milano 2009, p. 287.

<sup>587</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 22.

La vicenda del protagonista muta quando incontra una ragazza, Cecilia, modella e amante del suo vicino, Balestrieri, pittore anche lui. Dino si scopre attratto da Cecilia dalla quale si stente vagamente corteggiato: inaspettatamente, seppure la ragazza non gli piaccia particolarmente e provi anzi in principio una certa ripugnanza, quando comincia a pensare di accogliere la sua proposta, gli sembra di incontrare la realtà, ed effettivamente la sua successiva relazione con Cecilia assumerà il valore di una realtà finalmente trovata.

Reagisce alla rivelazione in un primo momento con un sentimento di nausea, di cui abbiamo già accennato riguardo a Sartre e nella sua differenza con la noia. La nausea si genera quando, uscendo dalla noia e dal proprio caos nella coscienza, avvicinandosi agli oggetti, la coscienza stessa prova a fissarsi su alcuni di essi per poterne trarre vantaggio, beneficio o al contrario danneggiarsi, insomma a utilizzarli. Come in viaggio la nausea deriva dalla continua fuggevolezza degli oggetti, seppure in realtà è il veicolo su cui ci si trova, la coscienza fuor di metafora, che si muove più velocemente del resto.

Era, come pensavo, lo stesso sentimento di nausea apprensiva che probabilmente provano tutti coloro che si trovano sulla soglia di una realtà sconosciuta e oscura; o, forse, più semplicemente, della realtà senza più, ove si siano abituati per lungo tempo a non affrontarla.<sup>588</sup>

L'idea del baratro, o dell'abisso è presente anche ne *La nausée* e costituisce una componente importante dell'angoscioso rapporto della coscienza con l'essere e col mondo dell'alterità da cui nascono posizioni di malafede tra le quali anche la noia.

La noia, per me, era simile a una specie di nebbia nella quale il mio pensiero si smarriva continuamente, intravedendo soltanto a intervalli qualche particolare della realtà.<sup>589</sup>

L'attenzione sarà il sintomo della fine della noia, cui Moravia ha dedicato un intero romanzo nel 1967, ossia una corrispondenza diretta tra realtà e coscienza. Nella trappola della noia invece, la relazione è saltuaria, volutamente corrotta e insoddisfacente:

Qualcuno mi aveva detto della malattia di Balestrieri, ma io, pur udendolo non l'avevo ascoltato, perduto com'ero nella noia; un po' come mi avveniva talvolta di leggere accuratamente i titoli dei giornali e un momento dopo di scoprire che non sapevo affatto che cosa dicessero.<sup>590</sup>

L'attenzione è intrinsecamente legata alla motivazione che l'essere ha nell'investirsi o interessarsi a qualcosa. La noia eliminando la possibilità di un progetto esistenziale autentico, causa la perdita d'interesse e di attenzione nei confronti del mondo giudicato così troppo ostile e resistente.

Il rifiuto del mondo ha tuttavia un movente più generale riferito alle qualità in qualche modo positive attribuite da Moravia alla noia. Si tratta del rifiuto della situazione cui in cui il

---

<sup>588</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>589</sup> *Ibidem*.

<sup>590</sup> *Ivi*, p. 72.

soggetto si trova, quindi dell'organizzazione sociale e delle ideologie dominanti o specifiche, ossia sotto una prospettiva morale, dell'ingiustizia del mondo.

Ne *La disobbedienza* avevamo riscontrato che una ribellione è fondamentale per la rinascita dell'individuo verso un progetto esistenziale che sia autentico. *La noia* ripresenta questo stesso percorso, ma trattando di un protagonista adulto, sembra suggerire una continuità del movimento di rifiuto e rigenerazione da parte dell'individuo.

Nella conclusione di *Uno, nessuno e centomila* Pirandello parlava di morire e rinascere in ogni istante e Moravia sembra ripercorrere lo stesso cammino. Il finale del libro di Moravia, con Dino in ospedale salvatosi dopo un tentativo di suicidio, ricorda molto Vitangelo Moscarda albergato nella struttura di aiuto per i poveri di cui egli stesso ha finanziato la costruzione.

Dino appartiene a una famiglia ricca di lunga tradizione aristocratica. Suo padre ha trascorso la sua vita a viaggiare, lasciandolo solo in casa con la madre, amministratrice attenta dei beni di famiglia stavolta, a precipitare nel rapporto simbiotico tra madre e figlio che fa parte dei temi e situazioni ricorrenti nelle opere dello scrittore romano. Ci occuperemo più avanti di come questo rapporto sia sviluppato nel libro. Ora vogliamo rimarcare come il protagonista usi la noia per allontanarsi dalla famiglia, rifiutarla, e forse a un livello psicologico più profondo rifiutare la simbiosi con la madre per giungere a fondarsi come individuo slegandosi dal rapporto di dipendenza che, vedremo, la madre continua a proporgli offrendogli denaro, regali e comodità.

Mi rendevo conto che c'era poco da fare nel senso di un'azione che introducesse qualche cambiamento veramente sostanziale; ma che potevo sempre fare quel che fanno molti quando si trovano in una situazione insostenibile: accettarla e adattarmi. [...] In realtà ciò che mi faceva soffrire non era tanto la noia quanto l'idea che io potessi o dovessi non annoiarmi. Cioè, appartenevo anch'io ad una famiglia molto nobile e molto antica che, in passato, non si era mai annoiata, ossia aveva sempre avuto rapporti diretti e concreti con la realtà. Io dovevo dimenticare questa famiglia; e accettare la situazione in cui mi trovavo. Ma si poteva vivere nella noia, ossia vivere senza alcun rapporto con niente di reale, e non soffrirne? Qui stava tutto il problema.<sup>591</sup>

Il problema principale legato all'accettazione è che il soggetto, nel timore dell'influenza che un ambiente ha su di lui in alcuni elementi o particolari, sviluppi un rifiuto generale di tutta la situazione. La tendenza totalizzante dell'essere e della coscienza è in questo senso dimostrata. Così il soggetto ha appreso a considerare il mondo come ostile o dannoso, credendo che la noia lo salvi in qualche modo da ciò.

Quando si riaccosta al mondo sente la nausea e l'angoscia di ritrovare la relazione e percepisce come una sconfitta il ritrovo del contatto con la realtà. Ma la noia è stata talmente insopportabile da spingere il soggetto oltre il deterrente della nausea trovando così singoli elementi di realtà ai quali si attacca in modo stavolta esagerato e dipendente, donandogli un potere magico, liberatorio e generalizzante che non hanno affatto. Mancando di una visione più completa questi elementi sembrano essere una totalità di cui invece sono soltanto un particolare. Usando un'immagine, è come se intravedendo una piccola luce dell'uscita da un

---

<sup>591</sup> *Ivi*, p. 74.

tunnel buio, il soggetto si fermasse ad ammirare quella luce pensando così di aver trovato il contatto con la realtà, ma senza procedere verso l'uscita dal tunnel che potrebbe invece finalmente portarlo fuori. La fissazione su questo particolare è costituita ne *La noia* da Cecilia e specialmente nei rapporti sessuali con essa.

A partire dall'alto medioevo la letteratura occidentale ha conferito molto spesso alla persona amata questa funzione di liberazione agognata e finalmente raggiunta dalla propria situazione personale. Il tema trova il suo culmine probabilmente nel romanticismo ed è valido sia per gli uomini che per le donne.

Moravia s'ispira probabilmente ancora una volta a Dostoevskij, il quale ne *Le notti bianche* aveva descritto anche il profondo masochismo, le inconcludenze e la miseria della scelta dell'affidare quest'importanza divina e magica a una persona non dotata di tali poteri.<sup>592</sup> La scelta si riduce a una rinuncia alla propria libertà per seguire quella di un altro.

Il movimento e la funzione psicologica sono gli stessi che abbiamo osservato più in alto riguardo alla folla e al suo potere ipnotico.<sup>593</sup> Occorre inoltre ricordare quanto Poe abbia approfondito questa funzione del particolare liberatorio o rivelatore nei suoi racconti sulla monomania cui abbiamo già fatto riferimento.

Il protagonista de *La noia* capisce che il suo interesse per Cecilia è funzionale alla liberazione apparente e in realtà a una forma di dipendenza più forte della noia. Si convince che il suo sentire riguardo a Cecilia è lo stesso provato da Balestrieri, il vicino pittore deceduto da poco durante un rapporto sessuale con la stessa a causa anche della sua età non più giovane.

Dunque, mentre Balestrieri non era gran che per lei o anzi, forse, niente, lei per Balestrieri era qualche cosa di molto reale, molto concreto. Qualche cosa di cui non poteva fare a meno, secondo le sue parole stesse, qualche cosa, insomma, ancora con le parole di Balestrieri, di simile a una droga. [...] In altri termini, lei per Balestrieri non era soltanto qualche cosa di molto reale, ma anzi, addirittura la sola realtà che contasse. Infatti, quando gli disse che voleva lasciarlo, lui tentò di uccidersi. E lo tentò appunto perché lei, andando via, gli sottraeva tutto quello che per lui era reale.<sup>594</sup>

La realtà incarnata in Cecilia crea una forte dipendenza perché stavolta è il ritorno alla noia, alla libertà della propria coscienza salvaguardata in modo non investito e non investibile, a costituire la minaccia e il deterrente. Cecilia diviene un medicamento, ma essendo soltanto una fuggevole particolarità del mondo e dell'alterità, Balestrieri deve farvi ricorso in continuazione, ed effettivamente la sua morte sarà causata dall'affaticamento per questo genere di affannoso tentativo.

Inoltre il grande problema che affigge il pittore e che diventerà anche di Dino è che l'oggetto dell'amore può sottrarsi in ogni momento e lasciare abbandonato e disperato il soggetto. Così in entrambi i casi si tenterà di legare Cecilia tramite il possesso, la medesima modalità ricercata dalla madre con Dino, e che studieremo meglio fra qualche pagina.

Quello che rende così seducente Cecilia non sono sue particolari doti fisiche o morali, quanto la sua capacità di essere a suo agio nel mondo, non preclusa dai dubbi e dalla noia:

---

<sup>592</sup> F. Dostoevskij, *Le notti bianche*, Mondadori, Milano 2012.

<sup>593</sup> "Il diavolo oggi si chiama numero" A. Moravia, *Diario Europeo*, Bompiani, Milano 1993, p. 68.

<sup>594</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 96.



No, l'indifferenza di Cecilia verso di me, subito dopo l'amore, era semplicemente una mancanza completa di rapporti molto simile a quella che mi faceva tanto soffrire e che io chiamavo noia; soltanto che Cecilia, al contrario di me, non soltanto non ne soffriva affatto, ma anche non pareva neppure esserne consapevole. Era, insomma, come se lei fosse nata in quel distacco dalle cose che a me pareva l'intollerabile modificazione di una condizione originaria ben diversa; come se ciò che a me sembrava una specie di malattia, in lei fosse un fatto sano e normale.<sup>595</sup>

Ritroviamo in questo brano il riconoscimento del fatto che la noia sia una derivazione della nostalgia di una diversa condizione esistenziale, che possiamo affermare con sicurezza, è quella del senso di oceanicità, del bambino con sua madre descritto nei dettagli in Agostino, ma che fa riferimento anche a epoche storiche diverse in cui l'uomo viveva in un diverso rapporto con la natura. A questo proposito abbiamo già ricordato l'interesse antropologico profondo di Moravia per l'Africa Nera, la sua natura e i suoi uomini.

Cecilia si mostra invece come personaggio anche negativo perché piena di quell'indifferenza che era stata l'obiettivo polemico de *Gli indifferenti*. Come Leo, Cecilia sembra forte perché cieca e attenta solo alle ragioni dei suoi soddisfacenti immediati. Si contrappone così alla cultura che si costruisce proprio col rinvio o lo spostamento del piacere immediato in funzione di più grandi piaceri successivi e il tentativo di allontanamento delle sofferenze e del dolore. L'antinomia tra cultura e donna è un altro tema ricorrente di Moravia, la prima con valore positivo e la seconda con valore negativo.<sup>596</sup>

Il rapporto di dipendenza che si crea per Dino con Cecilia, a un certo momento, diviene insostenibile per il primo, quando diviene chiara la sua posizione di subordinazione e dipendenza esercitata da lei tramite il non coinvolgimento emotivo e intellettuale nella relazione:

Io volevo che Cecilia mi telefonasse per prima per poter continuare a considerarla inesistente appunto perché disponibile; se invece fossi stato io a telefonarle, avrei dovuto pensare a lei come qualche cosa di reale, appunto e perché problematico e sfuggente.<sup>597</sup>

Nei termini del problema, per come lo prende il protagonista, la realtà diviene tutto ciò che sfugge alla noia come se dall'alterità investita di funzione rivelatrice avvenisse la fine del grande inganno che è il racconto che la coscienza ripete a se stessa in continuazione a scopo conservativo.

Dino insegue la ragazza, che gli sfugge, lo tradisce, non si lascia comprare dalle sue offerte di denaro.<sup>598</sup> Nell'inseguirla la noia e il suo pensare continuo cessa, la sofferenza è lo stato emotivo dominante ed egli è perciò ben felice di soffrire.

---

<sup>595</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>596</sup> D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici 1960.

<sup>597</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>598</sup> "Mi accorsi che registravo tutte queste cose senza pensare niente e capii che non pensavo niente perché soffrivo". *Ivi*, p. 156.

A présent nous pouvons concevoir ce qu'est une émotion. C'est une transformation du monde. Lorsque les chemins tracés deviennent trop difficiles ou lorsque nous ne voyons pas de chemin, nous ne pouvons plus demeurer dans un monde si urgent et si difficile. Toutes les voies sont barrées, il faut pourtant agir. Alors nous essayons de changer le monde, c'est-à-dire de le vivre comme si les rapports des choses à leur potentialités n'étaient pas réglés par des processus déterministes mais par la magie.<sup>599</sup>

Il brano di Sartre coglie in pieno quanto nell'emozione ci sia un arresto del pensiero, ma anche un affidamento a forze intese come sovranaturali e in un certo senso si tenda a un posizionamento masochistico nei confronti di esse.

La libertà della coscienza nella sua indeterminatezza non può che sembrare un vuoto, o abisso come abbiamo detto. L'attaccamento a un qualsiasi oggetto del mondo si propone come salvataggio dall'abisso e dal vuoto della coscienza, ma diviene a un certo punto un'oppressione insopportabile, tanto che la noia torna a presentarsi come via di liberazione in un alternarsi sofferto e infinito, tra attaccamento e noia. Vediamo come Dino sperimenti le due fasi opposte a distanza di poche pagine, prima l'angoscia del vuoto:

Questi dieci minuti vuoti, ma ancora sopportabili, trascorsero più lentamente dei primi trenta, in quanto non ero più disposto ad aspettare e anzi speravo che Cecilia apparisse al quarto o al quinto minuto; ma Cecilia non venne e io mi trovai, ad un tratto, per la quinta volta, di fronte ad un tempo vuoto che mi ripugnava come può ripugnare una piazza immensa ad un agorafobo.<sup>600</sup>

In seguito, quando dopo la lunga attesa, riesce a incontrare l'amante, tenta in ogni modo di superare la sua sfuggevolezza, in altri termini la sua contingenza e la sua libertà in quanto altro da sé:

Forse, cercavo nella sua docilità inalterabile un motivo di noia e dunque di liberazione. Ma il corpo di Cecilia non era Cecilia e quel che fosse Cecilia non riuscivo a saperlo. [...] allora la rincorrevo, l'afferravo per i capelli e la scaraventavo sul divano, senza badare alle sue proteste del resto non troppo energiche, e la prendevo di nuovo, così com'era, tutta vestita, con le scarpe ai piedi e la borsa al braccio, sempre con l'illusoria idea di cancellare, prendendola, la sua autonomia e il suo mistero.<sup>601</sup>

Dino finisce per credere di non riuscire a prendere possesso di alcuna realtà, neanche di Cecilia. Possiamo ora comprendere, dove risiede l'origine di tutte le sue sofferenze, ossia nel tentare di trovare qualcosa di definitivo, mentre in verità tutto è fuggevole, gli oggetti del mondo, gli altri e i propri stati emotivi e pensieri.<sup>602</sup> Tutto passa e l'unica soluzione alla sua condizione esistenziale sarebbe di accettare lo scorrere dei suoi pensieri, che egli conosce così

---

<sup>599</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1938/1995, p. 79.

<sup>600</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960/2013, p. 216.

<sup>601</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>602</sup> "Mi pareva di capire che il nesso era la smania di possedere e che tutte e due le operazioni naufragavano nell'impossibilità del possesso. Pensando sempre più stancamente queste cose, finii per addormentarmi". *Ivi*, p. 239.

bene nella consapevolezza della noia, impegnandosi poi nel mondo in progetti che saranno necessariamente imperfetti, provvisori e caduchi. Mai sarà concessa all'uomo moraviano, che in tal senso è lo stesso di Sartre, una sicurezza di qualche tipo, non ultimo morale, che gli dia una motivazione ad agire sicura e indiscutibile. La sua morale dovrà essere una decisione presa consapevolmente o inconsapevolmente da sé su di sé, sulla base di un suo mondo, che è il suo modo, precario e provvisorio, di percepire la realtà in un certo momento. Per tale ragione Vattimo ha definito il pensiero di Sartre il più negativo e disperato della "scuola" nichilista contemporanea.<sup>603</sup>

Il più disperato tentativo di controllo, possesso, che Dino tenta per limitare il suo vuoto è di proporre il matrimonio a Cecilia:

In questa mancanza completa di radici e di responsabilità, in questo vuoto assoluto della noia, il matrimonio era per me alquanto di morto e di insignificante che, in questo modo, serviva almeno a qualche cosa. Naturalmente io contavo, appena sposato, di andare a vivere nella villa della via Appia, con mia moglie e mia madre. Il matrimonio, la villa, mia madre, la società di mia madre, erano tutte parti della macchina diabolica nella quale Cecilia sarebbe entrata demone enigmatico e leggiadro e sarebbe riuscita signora borghese qualsiasi.<sup>604</sup>

Tale tentativo riprende quanto abbiamo già visto ne *Il conformista* con la volontà di negare la vacuità dell'essere e la sua dipendenza dall'alterità tramite l'adozione in malafede di un pensiero collettivo e delle ideologie dominanti della società borghese. L'indifferenza, per come la conosciamo descritta nel primo romanzo dello scrittore romano, diverrebbe così la forma della noia che Dino vuole proporre alla moglie, una forma di distacco e non coinvolgimento che limita le caratteristiche di assolutezza che sono proprie della noia che egli conosce così bene e con la quale non vuole più vivere.

Avrei voluto dirle: "La noia è l'interruzione di ogni rapporto. E io voglio sposarti per annoiarmi di te, per non soffrire più, per non amarti più e, insomma, far sì che tu per me non esista più, proprio come per te non esistono la religione e tante altre cose."<sup>605</sup>

### *Arte e catarsi*

Sappiamo che Moravia nutriva un grande interesse per la pittura, invidiando ai pittori il lungo tempo di solitudine attiva passato a dipingere che riteneva impossibile imitare con la scrittura. Un interesse che ritroviamo in alcuni saggi sulla pittura, tra cui il più noto e interessante

---

<sup>603</sup> G. Vattimo, *L'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre* contenuto in *La filosofia dal '45 a oggi* a cura di V. Verra, Torino 1976, p. 125. Un'interpretazione simile del pensiero di Sartre è proposta anche in G. Vattimo, *Credere di credere*, Garzanti, Torino 1996.

<sup>604</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 294.

<sup>605</sup> *Ivi*, p. 309.

riguarda Picasso,<sup>606</sup> accusato di manierismo, poiché il pittore spagnolo è citato nel corso de *La noia* e fonte d'ispirazione per il personaggio di Balestrieri.<sup>607</sup>

Nel principio del romanzo il pittore Dino, assorto nella noia, ha smesso di dipingere, pur continuando a vivere nel suo studio d'artista.

Ricordo benissimo come fu che cessai di dipingere. Una sera, dopo essere stato otto ore di seguito nel mio studio, quando dipingendo per cinque, dieci minuti e quando gettandomi sul divano e restandoci disteso, con gli occhi al soffitto, una o due ore; tutto ad un tratto, come per un'ispirazione finalmente autentica dopo tanti fiacchi conati [...] a colpi ripetuti, trinciai la tela che stavo dipingendo finché non l'ebbi ridotta a brandelli. [...] Subito dopo, però, mi accorsi che tutta la mia energia, come dire? creatrice, si era completamente scaricata in quel furioso e, in fondo, razionale gesto di distruzione. Avevo lavorato a quella tela durante gli ultimi due mesi, senza tregua, con accanimento; lacerarla a colpi di coltello equivaleva, in fondo, ad averla compiuta.<sup>608</sup>

Quando durante la guerra il protagonista aveva iniziato a dipingere, la rivelazione era stata che nella concentrazione della creazione artistica la noia scompariva. La "malattia degli oggetti" e l'impossibilità di comunicare col mondo gli apparivano interrotti: tramite il dipingere e la creazione artistica Dino pensa di essere riuscito a portar fuori il suo mondo interiore senza dover necessariamente passare per il giudizio di qualcun altro, rappresentando il dialogo all'interno di sé, in precedenza imprigionato nello stato di noia o indifferenza. È, in fondo, la stessa concezione della creazione artistica presente in Pirandello che avevamo riassunto con la frase "mettere in scena lo spirito".

Il miracolo atteso dalla creazione artistica è il superamento del muro delle censure di fronte all'angoscia dell'alterità e dell'abisso, allo scopo di muoversi in modo libero nel mondo reale. In realtà, l'arte non ha una precisa caratteristica ontologica che la distingua dalle altre attività possibili nel mondo e permetta il preservarsi della libertà della coscienza. È il soggetto che nella creazione artistica si autorizza a muoversi liberamente riconoscendo in tale attività uno spazio privo dei pericoli e i vincoli del vivere reale e in cui può adottare un linguaggio liberato rispetto quelli pregiudicati da significati inibitori e divenuti spesso una forma di coercizione per l'essere.

Nella creazione artistica il soggetto è solo col suo mondo, libero di scegliere e appagato dal veder apparire nel mondo reale qualcosa che per lui è il suo mondo interiore.<sup>609</sup> Riesce così a porre fine al terrore della follia e la sua disperata solitudine, riuscendo a intrattenere con se stessi un dialogo che non ha spesso alcun valore per gli altri e per il mondo. Per questo Moravia apprezzava tanto il lavoro del pittore rispetto a quello dello scrittore, ritenendo che il tempo passato in libertà di fronte al miracolo della creazione, più lungo e intenso nel dipingere, avrebbe esteso il suo piacere di artista.

---

<sup>606</sup> *Picasso 1881-1914*, Presentazione di A. Moravia, *Esplosione della maniera*, Rizzoli, Milano 2004, pp. 7-19

<sup>607</sup> "È in canottiera sbracciata, Balestrieri, e in mutandine da bagno estive, una tenuta che mi ricorda Picasso col quale, improvvisamente gli scopro un'improvvisa somiglianza.": A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 75.

<sup>608</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>609</sup> "Fu allora che diventai pittore; ossia che sperai di poter ristabilire una volta per tutte il rapporto con la realtà per mezzo dell'espressione artistica.". *Ivi*, p. 12.

Quando l'opera d'arte è dichiarata arbitrariamente finita dal soggetto e forse affidata al giudizio degli altri, è abbandonata e finisce il legame diretto tra soggetto e opera tipico della creazione.<sup>610</sup>

Probabilmente antropologicamente è esistito un tempo in cui l'uomo si sentiva sempre legato direttamente alle opere che compiva, alle sue azioni fatte con la concentrazione del proprio essere e non sulla base di una convenzionalità o di una operatività basata sulla promessa di un bene maggiore futuro. L'arte sarebbe un residuo di quello stadio dell'evoluzione umana, sempre più allontanatosi nella società contemporanea della tecnica e del commercio. La nostalgia del mondo oceanico della vita prenatale e della prima infanzia, così presente e importante nell'opera di Moravia, costituisce nella vita individuale il precedente del rapporto diretto tra soggetto e mondo che l'arte tenta di ricreare adottando un linguaggio sempre in corso di perfezionamento.<sup>611</sup>

Ma l'istinto creativo si presenta al soggetto non come qualcosa di razionalmente scelto, quanto come una sorta di magico fiorire, frutto di una coscienza che Sartre ha chiamato "non tetica", ossia precedente il linguaggio. Non potrebbe essere diversamente vista la motivazione profonda dell'arte di consentire alla coscienza di esprimersi in modo così primordiale e arcaico ma soddisfacente e piacevole.

Dino distrugge la sua tela perché gli sembra che l'arte sia inefficace poiché può rispettare solo momentaneamente e in modo parziale la promessa di portarlo autenticamente nel mondo. Dopo dieci anni di pittura giunge alla crisi, distrugge la tela e smette di dipingere. L'arte non gli ha permesso in definitiva di trovare un rapporto autentico con gli altri e con sé. Di fatti si rivolgerà a Cecilia per sostituire il tentativo che prima faceva con l'arte e cercando in lei e nella forza energetica del contatto sessuale la fine dell'insanabile scissione dell'io nel ritorno a una condizione di fusione con la natura.

Intrappolato nella sua passione per Cecilia, Dino non pensa più a dipingere. Tuttavia nel sonno il suo inconscio gli propone lettura della sua condizione psicologica tramite la pittura. Immagina di essere di fronte al cavalletto mentre ritrae una modella pur essendo un pittore non figurativo: quando pensa di aver terminato il quadro, scopre che al contrario la tela è ancora vuota, riprova a dipingere ma non riesce a lasciare alcun segno, la modella intanto lo dileggia. Nel sogno compare Balestrieri, somigliante a Picasso, e si mette a dipingere la modella. Lui riesce, Dino prova a distruggere la tela ma pugnala la modella.

Il sogno propone nell'arte un sostituto della realtà e in particolare, secondo la tradizione freudiana, una deviazione dalla mèta delle proprie pulsioni sessuali, in questo caso indirizzate verso la modella. Balestrieri, il cui nome potrebbe essere stato scelto proprio per creare un'opposizione col protagonista, incapace di agire, con un richiamo alla balestra di una figura capace di colpire con precisione, umilia Dino mostrandogli di essere in grado di trovare la realtà e in altri termini di possedere la modella. Ciò motiverà ancor di più il protagonista a lasciare la via dell'arte per tentare quella sessuale e in generale del possesso per trovare il suo rapporto con la realtà.

---

<sup>610</sup> A questo proposito a chi chiedeva a Moravia se avesse rimpianto di non aver avuto figli, egli rispondeva che i suoi libri erano i suoi figli.

<sup>611</sup> C.G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano 2012.

La noia ha portato Dino a non riconoscere agli altri il loro stato di alterità, essendo convinto di vivere solo per sé, ciò crea incertezza e solitudine ma risparmia al soggetto l'esporsi allo sguardo, all'influenza e al giudizio degli altri:

Gettai tutto quanto in terra, mi distesi sul divano e accesi una sigaretta. Soffrivo, al solito, di un senso atroce di noia e mi pareva strano che anche gli altri non si accorgessero che mi annoiavo; cioè non si rendessero conto che, per me, loro e il mondo intero in realtà non esistevano, e continuassero, invece, come mia madre, a comportarsi con me come se io non mi fossi annoiato.<sup>612</sup>

Rispetto all'indifferenza in cui viene a crearsi una finta immagine degli altri in una sorta di cecità, la noia invece vorrebbe escludere completamente la possibilità degli altri, e questo mostra più facilmente il fianco alla comprensione di perpetuare una condizione di malafede. Anche nel brano poco sopra riportato, si nota la forte contraddizione per cui il soggetto asserisce che per lui gli altri non esistono, mentre si appella al loro giudizio chiedendosi perché non si accorgano della sua noia.

L'indifferenza è più legata a quell'atteggiamento che conosciamo come conformismo, probabilmente il modo più sicuro proposto da Moravia per essere indifferenti: la noia piuttosto all'isolamento e l'esclusione. In entrambi i casi, la possibilità di riuscire a uscire dalla situazione, se indesiderata, risiede nella consapevolezza.

Il problema della consapevolezza e inconsapevolezza di sé, ossia della propria coscienza è certamente uno dei temi centrali del libro.<sup>613</sup> Viene affrontato nel confronto tra il personaggio di Dino e quello di Cecilia. Sappiamo che Dino conosce bene la sua noia come atteggiamento che per consuetudine adotta verso il proprio essere e gli altri. Cecilia invece vive un'indifferenza inconsapevole che non sembra pesarle affatto:

Intanto, però, il volto giaceva inerte, disteso, calmo, senza curiosità e senza passione, più infantile che mai con le sue grandi palpebre abbassate e la sua piccola bocca semiaperta; e appena un leggero rossore al sommo delle guance stava a indicare che Cecilia non dormiva ma era desta e presente alle proprie sensazioni. Questa specie di dissociazione nell'animo di Cecilia durante l'amore si notava soprattutto nei momenti in cui, scuotendosi improvvisamente, e, in apparenza, senza motivo, dalla passività avida e meccanica che ho or ora descritto, lei contraccambiava le mie carezze. [...] Ma la maniera con la quale Cecilia si adoperava sul mio corpo era assolutamente casta appunto perché automatica e curiosamente inconsapevole.<sup>614</sup>

L'automaticità e l'inconsapevolezza sono indubbiamente, lo abbiamo visto, i nemici morali della letteratura moraviana, eppure ne *La noia*, la forza del personaggio di Cecilia sembra risiedere proprio in nella sua solidità, quasi di oggetto, che le deriva dall'indifferenza ad

---

<sup>612</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>613</sup> Nella prima parte abbiamo trattato l'importanza della distinzione della follia consapevole e inconsapevole in Pirandello.

<sup>614</sup> *Ivi*, p. 109.

esempio ai problemi interiori del suo partner, o della malattia del padre, delle questioni religiose come si era visto in una citazione precedente.

Nell'indifferenza inconsapevole con cui viene rappresentata Cecilia c'è anche la volontà di mostrare come il protagonista con la sua noia si renda incapace di percepire veramente l'altro, così è anche lui responsabile del modo in cui si rappresenta Cecilia. Vorrebbe che fosse un oggetto per integrarla nel mondo della sua noia. Ma quando lei gli sfugge e mostra la sua libertà e trascendenza, Dino si sente sul punto di potersi disfare della noia perché un altro si sta manifestando in tutta evidenza, mostrando la malafede della noia e dunque la sua necessaria superabilità:

Ma oltre queste apparenze che, pur tuttavia mi saltavano agli occhi, mi accorsi che, per la prima volta da molto tempo, io ero in grado di percepire un'altra realtà, come dire? di secondo grado; cioè qualche cosa che dava un'anima alle forme pur già così vive e rilevate. Alla fine capii che cos'era questa realtà: in ogni parte di quel corpo in movimento c'era come una forza inconsapevole e involontaria che pareva spingere in avanti Cecilia, quasi fosse stata una sonnambula dagli occhi chiusi e dalla mente oscurata. Quella forza me la sottraeva e di conseguenza me la rendeva reale.<sup>615</sup>

#### **4.2. L'amore come possesso e la conquista della realtà attraverso la donna**

Nel corso del romanzo il protagonista si trova a confrontarsi con due figure femminili principali, sua madre e Cecilia, contraddistinte da un valore di riferimento, come un appiglio di realtà, che esse incarnano. Il rapporto con le due è però regolato in modo particolare dalla tendenza al possesso ossia a non riconoscere all'altro il valore della propria libertà e contingenza. La madre tenta di possedere suo figlio, di tenerlo vicino tramite la sua ricchezza e le proposte di vita comoda, Dino fugge da questo rapporto che non gli permette di sentirsi libero ma nello stesso tempo lo ripresenta nei confronti di Cecilia, che vorrebbe possedere, cioè avere sempre vicina e messa in una situazione in cui sia prevedibile, così da diminuire l'angoscia di Dino causata dalla sua solitudine e dal riconoscimento dell'infinita libertà di Cecilia. Insomma all'abisso non si può sfuggire perché la coscienza non è altro che un rinvio ad altri e una libertà che è sempre infinita e priva di certezze. Lo studio che Moravia fa nel libro della modalità affettiva del possesso serve a rivendicarne la sua entità negativa e inefficace, condividendo con Pirandello e Sartre la visione della coscienza come vuoto e rimando costante a un altri da sé.

##### *Complessità e sadomasochismo del rapporto tra Dino e sua madre*

Come in molti altri scritti moraviani il rapporto tra madre e figlio proposto nel libro è molto stretto anche per l'assenza del padre, durante l'infanzia di Dino sempre in viaggio, e al tempo della vicenda deceduto.

Dino ha lasciato la casa materna per esercitare senza intrusioni la pittura, ma egli è mosso al distacco da sua madre anche per la determinazione a potersi fondare come individuo

---

<sup>615</sup> *Ivi*, p. 155.

autonomo e indipendente. Il distacco, descritto in modo traumatico in Agostino, in questo caso non è avvenuto completamente e sono rimasti dei pensieri incestuosi a far da sfondo al rapporto di Dino con la madre. Lo vediamo bene in questo passaggio in cui egli va a visitarla, cosa che non fa troppo spesso:

Il viale era in leggera salita fino alla villa, che si scorgeva in fondo; e io, allora, guardando ai piccoli cipressi neri, polverosi e ricciuti e alla villa rossa e bassa, rannicchiata sotto il cielo pieno di cirri grigi simili a batuffoli di acqua sporca, riconobbi nel mio animo il costernato orrore che mi assaliva ogni volta che andavo a visitare mia madre. Un orrore come di chi si accinga a commettere un atto contro natura, quasi che, imboccando il viale, fossi in realtà rientrato nel ventre che mi aveva partorito.<sup>616</sup>

Durante la visita Dino s'interroga sull'amore che la madre prova per lui e ne individua anche qual è il limite da parte della madre che è stato probabilmente anche la ragione dell'allontanamento continuo del padre:

Era vero che, a modo suo, mi amava; e che metteva nell'amministrazione e nell'accrescimento del nostro patrimonio un'incredibile passione. Ma così negli affari come con me, prevaleva il suo carattere autoritario, privo di scrupoli, interessato e diffidente. Invece amava i fiori e le piante disinteressatamente, con pieno abbandono e senza secondi fini.<sup>617</sup>

La madre esercita una forma di controllo sugli uomini anche verso il figlio e il marito che invece ricercerebbero un altro tipo di amore, diverso e in cui poter crescere ed esprimersi. Questi rapporti sono pieni di una forte carica sadomasochistica. Solo con le piante lascia cadere il suo comportamento manipolatorio, perché esse, prive di libertà e coscienza, non possono certo allontanarsi troppo dai suoi progetti.

Quando Dino disperato per la sua incapacità di continuare a dipingere e quindi per aver perduto il suo modo di essere autentico e contattare la realtà annuncia a sua madre di voler tornare a casa, Moravia ci mostra molto accuratamente come il rapporto tra i due non sia quello tra due uomini liberi che si confrontano, ma quello tra la mamma e il bambino: un legame di forte dipendenza del secondo dalla prima, che evidentemente tra i due persiste, non è stato superato, né cancellato da uno nuovo più adatto alla formazione della personalità individuale e l'esercizio della libertà.

Sappiamo bene come il rapporto di tradizione hegeliana tra servo e padrone, è vicendevole, imprigionando entrambi. Così anche la madre di Dino si trova in una posizione che non può portarla a vivere un vero amore per il figlio, tentando sempre il ricongiungimento a lei e considerando le sue attività come capricci, il che la rende infelice, come si precisa nel libro, e a sostituire gli altri con le piante come oggetto dell'amore perché più alla portata della sua struttura psicologica.

Mia madre non aveva mai avuto simpatia per la mia pittura, prima di tutto perché non ne capiva niente ma non amava né ammetterlo né sentirselo dire; e poi perché,

---

<sup>616</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>617</sup> *Ivi*, p. 29.



non ingiustamente, pensava che fosse stata la pittura ad allontanarmi da lei. [...] Ma mi resi subito conto che non serviva niente dire: "Così"; il senso di squallore non cessava per questo, ne avevo tutta la pelle accapponata e i capelli formicolanti; intorno a me, esso pareva far scolorire e avvizzire il mondo intero. Poi, risentii nelle narici un soffio leggero di vento, quell'odore di buona cucina, e quasi provai il desiderio di gettarmi tra le braccia di mia madre, singhiozzando, come quando avevo cinque anni, con la stessa speranza che mi consolasse della pittura interrotta come allora mi aveva consolato del ginocchio ferito.<sup>618</sup>

Il denaro, che abbiamo già analizzato come il costante mediatore di questi rapporti inautentici tra i personaggi di Moravia, anche in questo caso viene utilizzato per saldare la relazione tra Dino e la madre:

Quel piede di mia madre sul mio m'ispirò addirittura un sentimento di disperazione. Dunque, lei mi premeva il piede come fanno gli innamorati fra di loro; soltanto che eravamo madre e figlio e il legame che ci univa non era l'amore bensì il denaro. D'altra parte io non potevo rifiutare questo legame, perché rifiutarlo avrebbe voluto dire rifiutare anche il legame di sangue che esso sottolineava. Così non c'era nulla da fare: volente o nolente, io ero ricco; e rifiutare di esserlo, equivaleva ad accettarlo.<sup>619</sup>

Il rapporto tra i due è totalizzante, essi non sono arrivati ad accettarsi l'un l'altro in modo tale da discutere su singoli elementi, ma ogni cosa equivale a un'accettazione o rifiuto totale dell'altro: è perciò che quando Dino rifiuta questo tipo di rapporto con sua madre, in realtà poi precipita nella noia, ossia nel rifiuto totale di tutta l'alterità, persino quella degli oggetti. Rifiutare sua madre in questo rapporto oceanico secondo l'aggettivo freudiano che abbiamo già utilizzato, equivale a rifiutare la vita, poiché per un bambino piccolo rifiutare sua madre equivarrebbe veramente a fare una scelta di morte. La noia, che conosce un adulto psicologicamente ancora legato ad un simile stadio infantile della coscienza, è dunque in tal senso una negativizzazione di tutte le cose.

Dino non può scegliersi autenticamente nel mondo perché la scelta per lui è l'essere un oggetto privo quasi di libertà, alle dipendenze di sua madre,<sup>620</sup> oppure ribellarsi a tutto e avere una continua nostalgia del mondo per come lo conosceva e che egli continua a considerare l'unico mondo possibile. Effettivamente la strada che sceglierà sarà quella di sostituire sua madre con un'altra donna con caratteristiche simili, liberandosi anche dai tabù legati all'incesto. Così avrà prima un'avventura con la governante e poi la storia con Cecilia.

Il dubbio iperbolico della tradizione cartesiana che, anche in Pirandello, finisce per dominare l'uomo contemporaneo prende la sua origine dall'allontanamento della coscienza dalla natura verso un percorso d'individualizzazione, abbandono dei rituali e delle tradizioni popolari. Assistiamo così a due tendenze contrapposte e contemporanee nei personaggi di Moravia come Dino, Michele, Agostino, considerabili sempre lo stesso uomo messo in situazioni, tempi e luoghi diversi.

---

<sup>618</sup> *Ivi*, pp. 31, 32.

<sup>619</sup> *Ivi*, pp. 48, 49.

<sup>620</sup> "Tanto non dipingi più; senza rendersi conto che, per me, equivaleva a sentirmi dire: tanto non vivi più". *Ivi*, p. 57.

La prima tendenza è la volontà di ritorno alla natura e la sparizione della coscienza individuale non nell'automazione della società moderna e industriale, che equivarrebbe a una "iper-specializzazione" della coscienza,<sup>621</sup> bensì al contrario a un ritorno a una coscienza più vicina all'essere e condivisa con la natura.

In Pirandello la nostalgia di questa natura si manifestava in una sorta di panteismo, in Moravia, invece, essa è legata al rapporto con la propria madre e le donne in generale: vedremo i casi di altri romanzi in seguito, il personaggio di Cecilia mostra già molto chiaramente come lei appaia a Dino come custode della verità, rimasta ad uno stadio più selvatico dell'evoluzione umana e dunque più interessante ai fini del tentativo di recupero di un mondo perduto.

La seconda tendenza è lo sviluppo di una coscienza individuale, basato sul dubbio, sullo scetticismo riguardo ogni cosa: la morale, la religione, le conoscenze scientifiche, i sentimenti, le emozioni.<sup>622</sup>

Quando Moravia ha dichiarato, come abbiamo riportato all'inizio di questa seconda parte, che la chiave dei suoi romanzi è nel momento della ricerca del rapporto sessuale si riferisce allo scontro che crea la dinamica dell'uomo contemporaneo nella sua scissione dell'io tra la volontà di ritorno nel mondo naturale e materno, o comunque femminile, e il progetto dell'individuo di sviluppare una sua coscienza libera, indipendente dalle leggi di natura come dal conformismo delle folle e le ideologie dominanti. La donna in questa prospettiva diviene una figura ostile e negativa come vedremo meglio ne *Il disprezzo* e *L'amore coniugale*, ma ben presente anche nella noia e nelle due figure femminili protagoniste.<sup>623</sup>

La contrapposizione tra natura e cultura rilevata da alcuni critici nella letteratura di Moravia è effettivamente ben presente, ma ci sembra difficile sostenere che Moravia abbia prediletto una delle due, quanto piuttosto rappresentato lo scontro e l'apparente insolvibilità della dicotomia nell'essere dell'uomo contemporaneo, il quale se vuole restare in rapporto autentico col sé deve accettare questa continua alternanza tra natura e cultura all'interno della propria vita.

Del resto il ritorno allo stadio totalmente naturale dell'uomo è, a oggi, tanto illusorio quanto non auspicabile moralmente e in concreto. La lotta di Dino con sua madre tratta precisamente la decisione di non voler ricadere nello stadio di dipendenza e passività del bambino e "dell'uomo naturale", che sarebbe solo un'imitazione di una situazione passata:

"E poi sappilo", adesso mi ero avvicinato e le parlavo in faccia, "sappilo una buona volta: tutte le sciocchezze che ho fatto nella mia vita, le ho fatte per causa tua".

"Per causa mia?"

"Ho passato anni interi della mia adolescenza", urlai ad un tratto, in preda ad una furia terribile, "a sognare di essere un ladro, un assassino, un delinquente, pur di non essere quello che tu volevi ch'io fossi. E ringrazia il cielo che non lo sono

---

<sup>621</sup> E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Armando, Roma 2009.

<sup>622</sup> Dino interroga Cecilia sui sentimenti di Balestrieri verso di lei: "Esitò, poi osservò: "A una donna non dispiace mai che un uomo mostri di amarla."

"Ma lui l'amava veramente? O piuttosto aveva bisogno di lei per abitudine, per vizio, come, appunto, si ha bisogno di una droga?" A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 94.

<sup>623</sup> "Così mia madre aveva cambiato idea perché, mentre non avrebbe potuto evitare di farmi l'assegno per la somma intera, poteva invece darmi di meno in contanti, adducendo di non averne più. Perché questa subitane a avarizia? Probabilmente, come pensai, per non perdere il controllo su di me e al tempo stesso ottenere qualcosa in cambio del denaro". *Ivi*, p. 133.

diventato davvero, per mancanza di occasioni. E tutto questo perché abitavo con te, in questa casa".<sup>624</sup>

Il tema della liberazione dalla natura nel legame perpetrato dalla maternità verso la fondazione di un uomo nuovo che sia capace di determinare da solo la questione della giustizia, della libertà nella sua vita e come conseguenza necessaria in quella degli altri, è così forte nella letteratura e nella filosofia esistenzialistiche da essere stato scelto da Camus come punto d'inizio de *L'étranger*:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.<sup>625</sup>

*Cecilia: tra realtà e illusione*

Dopo anni d'isolamento e noia, Dino incontra la giovane Cecilia, e pensa che tramite lei possa riuscire a cambiare la sua situazione, mentre in realtà la sua scelta sarà il tentare di sostituire alla figura dominante della madre quella di un'altra donna. Tuttavia non vorrà mettere la ragazza al posto della madre ma amarla nello stesso modo in cui la madre ha amato lui, come qualcosa che gli serve per non sentirsi incompleto, solo e inutile: annoiato.

Inizia così il loro forsennato rapporto in cui Dino ricerca il possesso della ragazza e l'annullamento della sua libertà, lei però non si rende dipendente affatto e gli sfugge:

Così, pensai, poteva anche darsi che io l'avessi posseduta davvero, posseduta a fondo, posseduta senza margini di autonomia e di mistero. Ma io non potevo averne coscienza, né, dunque, goderne; del possesso, a quanto sembrava, poteva essere consapevole soltanto chi era posseduto, non chi possedeva. Di nuovo, più forte che mai, mi tornò il senso d'incapacità del possesso, nonostante la pienezza del rapporto fisico.<sup>626</sup>

Se il rapporto fisico è insoddisfacente per il suo progetto, Dino tenta di conoscere di più Cecilia e la sua vita mirando a una forma di possesso che sia anche psicologica, più completa. Tuttavia anche questa si rivelerà una strada impossibile da percorrere. Dino insiste per conoscere la famiglia di Cecilia, le sue altre attività, fino a scoprire di non essere il solo uomo della sua vita, ma che ella ha contemporaneamente a quella con lui anche una relazione con un certo Luciani.

Il pittore si ritrova preso in trappola in una relazione di cui ormai sente il bisogno interpretando la presenza di Cecilia come accesso all'esistenza della realtà: effettivamente in un rapporto basato sul possesso, la negazione della libertà dell'oggetto dell'amore e il vincolo per il soggetto di ambire al possesso sempre da rinnovare di quella stessa cosa, o persona oggettivata in questo caso, porta a questo genere d'illusione e incatenamento.<sup>627</sup>

---

<sup>624</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>625</sup> A. Camus, *L'étranger*, Gallimard, Paris 1942.

<sup>626</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>627</sup> F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.

Il problema di Dino diviene ora di liberarsi dal nuovo vincolo che si è affiancato, provando a sostituirlo, a quello materno, per mezzo della noia, ossia della negazione del legame del soggetto con gli oggetti del mondo.

Io invece soffrivo di amare (poiché d'amore, ormai, si trattava) Cecilia; e miravo, spiandola, ad accertarmi che mi tradisse, non già per punirla e comunque per impedirle di portare avanti il tradimento, ma per liberarmi del mio amore di lei.<sup>628</sup>

Dino vorrebbe restaurare la sua noia e nel farlo, ci chiarisce, avrebbe bisogno di una manifestazione d'ingiustizia da parte dell'altra persona amata, che conferirebbe un sentimento di ostilità a tutto il mondo consentendo al soggetto di ritrarsi. La nuova applicazione di questo schema che Dino ha usato nella sua infanzia e adolescenza, per poi ripresentarlo per tutto il resto della vita diviene molto difficile nelle dinamiche inclusive del sadomasochistico rapporto di possesso:

Ma subito dopo l'amore, vedendo Cecilia restare più inafferrabile di prima, mi accorgevo del mio errore e mi dicevo che se volevo possederla davvero, non dovevo spendere la mia energia in un atto che del possesso aveva soltanto le apparenze. [...] Così, mentre un'ora prima avevo sofferto di un'attesa informe e vuota che la mia immaginazione non aveva saputo come riempire, adesso che sapevo benissimo perché Cecilia si trovava in casa di Luciani, soffrivo di un'attesa che aveva invece la forma e il ritmo del rapporto sessuale.<sup>629</sup>

L'immersione nel rapporto è totale, vincolata dal possesso, insoddisfacente nell'avvicinamento come nell'allontanamento. Dino è incapace di venir fuori e sottrarsi alla dialettica interna di tutto ciò. Da sua madre ha appreso, subendolo, la funzione del denaro per il controllo degli altri e l'illusione del possesso, tenta di esercitare la stessa pressione anche su Cecilia:

Adesso dovevo dimostrare a me stesso che Cecilia era venale. Ricordavo tutte le volte che avevo dato del denaro a delle prostitute e mi dicevo che se Cecilia era venale, alla fine avrei provato per lei lo stesso sentimento che provavo per quelle donne dopo che le avevo pagate: un senso del possesso scontato e sovrabbondante, di riduzione della persona che aveva ricevuto il denaro ad oggetto inanimato, di svalutazione completa dovuta, appunto, alla valutazione mercenaria. Da questo alla noia che mi avrebbe liberati di Cecilia e del mio amore per lei, non c'era che un passo.<sup>630</sup>

La ragazza però pur accettando il denaro che durante i loro incontri Dino gli offre, non cambia in alcun modo il suo comportamento né mostra gratitudine o risentimento in ragione di questi pagamenti. La sua indifferenza priva il denaro di quel valore che Dino voleva attribuirgli perché appreso da tutto il suo ambiente familiare e tutta la società contemporanea.<sup>631</sup>

---

<sup>628</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>629</sup> *Ivi*, pp. 212, 221.

<sup>630</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>631</sup> "Infatti, scrutando i volti degli invitati di mia madre, ebbi ad un tratto, precisissima, la sensazione che non una ruga, non una inflessione della voce, non un tremolio del riso, non un solo tratto, insomma, non fosse direttamente determinato dal denaro che, come aveva detto il vecchio grasso, gli invitati là dentro

Nonostante il disinteresse di Cecilia, nella sua logica del possesso, Dino si sente ormai obbligato a ripetere i regali in denaro per avere piccoli soddisfacenti momentanei e illusori, presto manifestamente inutili. Il denaro ha anche per il pittore lo scopo di giustificare il fatto che Cecilia continui ad avere una relazione con lui, tutto gli sembra più chiaro in tal modo. Altrimenti dovrebbe ammettere che Cecilia segue soltanto i suoi capricci e piaceri del momento, cosa per lui incomprensibile perché non conosce quasi mai un libero sorgere alla coscienza di desideri e sentimenti, ma solamente dei vincoli deterministici del rapporto nevrotico d'origine materna o l'assenza di questi.

In un brano molto interessante, che riportiamo di seguito, il pittore comprende quale libertà rappresenterebbe il comportamento di Cecilia se fosse praticato più generalmente, mettendo fine a istituzioni storiche come il matrimonio, e a convenzioni sociali, quasi sempre basate, almeno secondo la scuola marxista, sicuramente molto presente in queste teorie di Moravia, sul possesso, lo sfruttamento e la proprietà dell'uomo sull'uomo.

Sostenendo che Moravia fosse per il superamento della famiglia borghese, cioè di un'organizzazione mirante a preservare la proprietà e alcuni tabù a essa legati comportando una chiusura della psicologia e dei comportamenti dell'individuo all'interno di una gabbia troppo stretta, avevamo preannunciato proprio la teoria di una famiglia formata da individui forti che abbiano nel corso della vita scambi emotivi con un gran numero di persone, sia a livello di figure educative, i genitori, sia nel corso della sua vita adulta.

Tutto questo potrebbe eliminare le nevrosi e le sofferenze derivanti da situazioni che le persone coinvolte si costringono a continuare a tener vive, per abitudine, per l'angoscia dell'ignoto di un'altra situazione e per le minacce di vario tipo che la psicologia e anche alcune situazioni sociali hanno creato e creano. Con questo non vogliamo dire che Moravia si schierasse contro la monogamia che anzi forse apprezzava<sup>632</sup> ma che l'arricchimento della vita sociale dell'individuo e la sottrazione a condizionamenti nefasti e restrittivi, specie in età educativa, fosse molto importante. Del resto, anche alcune idee sulla scuola, che abbiamo riportato, con gli adolescenti impegnati in fabbrica e nei campi invece che sui banchi in classe, è riconducibile alla teoria generale di conoscenza generalizzata della complessità eterogenea degli individui che compongono la società.

Invece nella famiglia attuale, e in generale nell'educazione, si preferisce proporre modelli e indirizzare i propri figli verso l'apprendimento di competenze specifiche funzionali a una pretesa riuscita di questi come adulti. In breve, ci si occupa di specializzare non di accrescere i molteplici talenti del bambino, che poi sarà l'uomo della società automatica, orrore dell'antipositivismo moraviano.

Alla fine, uno di quei giorni, mentre, appunto, la portavo in macchina a via Archimede, dove Luciani l'aspettava, ebbe a dirmi ad un tratto: "Mi farebbe tanto piacere che tu e Luciani vi conoscesteste e diventaste amici". Non dissi niente; ma pensai che un mondo fatto a somiglianza di Cecilia sarebbe stato assai diverso da quello, promiscuo, privo di limiti e di contorni, informe, casuale e irrealista, nel

---

rappresentavano in maggiore o minore quantità. Sì, pensai, il denaro si era fatto, in questa folla, sangue e carne; guadagnato col lavoro onesto e fortunato oppure rubato con la furberia e la prepotenza, esso produceva sempre lo stesso risultato: una volgarità disumana riconoscibile così nelle pasciute grassezze come nelle magrezze più rinsecchite.". *Ivi*, p. 315.

<sup>632</sup> Esistono delle dichiarazioni a riguardo, ma lo scrittore stesso ammette di rispondere in favore della monogamia come risposta di convenienza e quindi sicuramente perché privo di convinzioni riguardo a comportamenti poligamici. A questo proposito si rimanda alla nota 731.

quale tutte le donne appartenevano a tutti gli uomini e nessuna donna aveva un uomo solo.<sup>633</sup>

Questo mondo ideale di continua accettazione e partecipazione al cambiamento, non è però quello in cui Dino è pronto a vivere, abituato piuttosto a tentare la conservazione o la rivolta e la successiva conservazione della rivolta stessa. Alla fine, tormentato dal rapporto con Cecilia, dai suoi tradimenti e dalla sua inaffidabilità si propone prima di tornare dalla madre,<sup>634</sup> poi di riprendere il tentativo di possedere Cecilia in modo definitivo tramite il matrimonio.

Provavo un tale desiderio di lei che il matrimonio che le avevo offerto mi pareva quasi un prezzo inadeguato non già per l'eternità dell'amore, ma anche per un solo, fuggitivo amplesso. Pur di possederla anche una volta sola, ma davvero, non soltanto l'avrei sposata, ma, come mi pareva, avrei fatto un patto col diavolo e dannata la mia anima. Si dirà che questa è una frase e per giunta di specie molto romantica. Tuttavia, in quel momento, la dannazione non era per me una frase ma un fatto reale che avrebbe potuto avvenire non nell'altro mondo in cui non credevo, bensì in questo in cui sapevo che ero tenuto a vivere. Strano a dirsi, però, il senso di questa dannazione non andava disgiunto da una lontanissima speranza di liberazione; quella liberazione, appunto, che continuamente mi illudevo di raggiungere il giorno che fossi riuscito a possedere Cecilia.<sup>635</sup>

Dino crede che il possesso di Cecilia tramite il matrimonio, ossia l'acquisto di Cecilia, lo porti alla liberazione, finalmente della sua condizione, eppure si rende conto che in realtà sta andando verso la dannazione, cioè la continuazione della sua situazione psicologica masochista. Nella ricerca della sofferenza e la rinuncia alla libertà nei confronti del rito e dell'istituzione del matrimonio pensa di trovare la felicità. Inoltre, seppur non credente sceglie di celebrare il matrimonio in chiesa, proprio per questo senso di assoggettamento alla forza delle pratiche tradizionali cui vuole sottomettersi. Cecilia, tuttavia, fa naufragare anche il progetto delle nozze. Durante la confessione pre-matrimoniale, mente al prete rivelando l'inautenticità del matrimonio stesso e l'inefficacia ai fini del possesso completo in cui Dino confidava.<sup>636</sup>

### *Cecilia ovvero una realtà*

La critica ha subito riconosciuto nella costruzione del personaggio di Cecilia un'influenza della filosofia di Wittgenstein, riconosciuta da Moravia in seguito, e che si riscontra anche in altre opere successive alla noia. Con una simile discendenza del personaggio di Cecilia, chiara nel suo modo di parlare con particolare evidenza, riteniamo che Moravia abbia voluto più di ogni altra cosa criticare le teorie del filosofo tedesco, col quale sentiva una comunanza di

---

<sup>633</sup> *Ivi*, p. 292.

<sup>634</sup> "In realtà, ero disperato; e mi pareva che persino questa specie di suicidio, che era per me il ritorno da mia madre, purché avesse servito a liberarmi di Cecilia, fosse preferibile alla mia presente condizione." *Ivi*, p. 296.

<sup>635</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>636</sup> "Mi venne in mente, ad un tratto, che quel prete indiscreto aveva voluto fare, in fondo, la stessa cosa che io avevo tentato tante volte: afferrare Cecilia, chiuderla in un peccato, inchiodarla ad un giudizio. Domandai allarmato: "Allora anche con me hai inventato cose che non hai mai fatto?" *Ivi*, p. 312.

destino in quanto negli stessi anni in cui egli era rifugiato sulle montagne della Ciociaria, l'altro era stato fatto prigioniero dalle truppe alleate a Cassino.

La critica alla filosofia di Wittgenstein, concentrata nel fatto di trovare una verità nella logica del linguaggio, caratterizzante la sicurezza del personaggio di Cecilia, viene posta da Moravia in contrasto con l'impossibilità di trovare una verità su cui fondare la sua autenticità vissuta dal protagonista Dino, e la sua continua condizione di dubbio e noia.

I limiti e le mancanze attribuite a Cecilia hanno il valore di mostrare la presa di posizione dello scrittore romano rispetto a una presunta saggezza popolare, di moda nel dopoguerra e nel neorealismo italiano particolarmente. Del resto i *Racconti romani* e i *Nuovi racconti romani*, scritti in anni molto vicini a *La noia*, possono essere considerati un approfondimento delle psicologie popolari e il loro linguaggio.<sup>637</sup>

Il personaggio di Cecilia rappresenta a tal punto la "popolarità" dura e inattaccabile da arrivare a dominare l'intellettuale Dino emotivamente e psicologicamente fino a renderlo dipendente per porre fine ai suoi dubbi derivanti dall'attribuzione di un valore puramente convenzionale al linguaggio popolare che cerca di superare tramite la sua attività di pittore astrattista.

Cecilia risulta essere un'indifferente, categoria certamente negativa in Moravia, perché anti-umanista e disinteressata alla scoperta della totalità del proprio essere: ciò la rende inautentica e la limitazione rispetto alle problematiche morali che sembrano renderla così sicura e lontana da sofferenze come quelle di Dino, la mostrano in realtà sciocca e mostruosa, come nel caso dell'indifferenza rispetto alla malattia terminale del padre.

La consapevolezza, la capacità di contemplazione, che sembrano essere le proposte morali più importanti dell'opera di Moravia, sono opposte all'automaticità della vita, rappresentata da Cecilia.

Ma doveva esserci, come pensai, nella sua mente, quasi un'incapacità a collegare una cosa all'altra; e questo le permetteva di essere sincera.<sup>638</sup>

La semplicità dei suoi ragionamenti e i loro legami diretti con la realtà della materia, potrebbe apparire come la virtù del modo di essere della ragazza, ma non si può negare che la frase nasconda anche un'intenzione denigratoria nei confronti delle capacità cognitive della ragazza e della sua sensibilità morale. Si nota subito l'importanza di quello che essa ignora, che la filosofia di Wittgenstein lascia consapevolmente a parte, ma che è così importante per la vita dell'essere e della coscienza da non poter essere trascurato, tanto che il pensiero esistenzialista vi ha posto centro della sua antropologia, al contrario dell'empirismo, in particolare nella sua versione in questione nella sua interpretazione da parte di Moravia.

Insomma, lei pareva sempre dire soltanto le cose che diceva, né più né meno, senza, cioè, la minima partecipazione sentimentale. La quale, come sapevo, avveniva nel rapporto sessuale e soltanto in quello.<sup>639</sup>

---

<sup>637</sup> Il principale ispiratore letterario del Moravia scrittore dialettale è Gioacchino Belli.

<sup>638</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2013, p. 85.

<sup>639</sup> *Ivi*, p. 161.

Ci troviamo di fronte l'incubo di un'umanità robotizzata, vincolata al rapporto sessuale per riscoprire un contatto con la sua umanità, con la sua vita interiore, che è anche la fonte della scelta morale e della visione dell'uomo su di sé e degli altri.

È stato rilevato che vi sarebbe nel libro un orrore della tecnologia e dai danni causati da questa all'uomo. Cecilia si proporrebbe, secondo questa lettura, come l'individuo perfettamente adattato all'attuale società contemporanea capitalista, in cui si assiste a una subordinazione dell'uomo alla macchina. Avevamo già incontrato questo tema nei *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* di Pirandello. In Moravia, però, di macchine non si parla quasi mai. Piuttosto troviamo nei suoi scritti il problema dell'apparente forza dell'automaticità o indifferenza negli individui, che a livello più ampio diviene senz'altro, partecipazione al conformismo della società di massa.

Cecilia, figlia di questo totalitarismo, avrebbe rifiutato tutta la cultura della storia dell'uomo per tornare a un'animalità prigioniera che nei *Quaderni* è stato rappresentato da Pirandello con la tigre in gabbia che alla fine divora l'attrice e fa perdere l'uso della parola a Serafino.

La bocca in lei era un orifizio falso, senza profondità né risonanza, che non comunicava con niente di interiore. [...] insomma, essa era straniera a se stessa e al mondo in cui viveva; né più né meno di coloro che non conoscevano né lei né il suo mondo.<sup>640</sup>

Possiamo considerarla una definizione di quella che per il pensiero marxista è l'alienazione, completa scissione dell'io che arriva ad inibire l'uomo addirittura della consapevolezza di esistere per giungere a un continuo agire, in cui però la scelta individuale non conta nulla. Tutta la vita di Cecilia è un ritorno a una condizione animale all'interno di una società e un mondo frutto totale dell'opera dell'uomo:

Richiusi l'armadio e mi guardai intorno cercando di definire a me stesso la sensazione che mi ispirava la camera; e alla fine compresi: era nuda e squallida, ma di una nudità e di uno squallore naturali e quasi ferini, quali si notano nei luoghi, anfratti o grotte, in cui abitano le bestie selvatiche. Una nudità, per dirla in una parola sola, non tanto di casa povera, quanto di tana. [...] i suoi bellissimi occhi oscuri e inespressivi che mi fissavano con un'innocenza paragonabile a quella degli animali quando, ignari dell'uomo che li osserva, sfogano i loro bisogni, mi tornò di nuovo l'idea della tana, che mi era venuta poco prima visitando la sua camera.<sup>641</sup>

L'immagine rende bene come la rinuncia a tutta la cultura, quindi anche a tabù come quello del pudore, e in un certo senso a tutta la coscienza, rendono la ragazza animalesca eppure pienamente integrata, anche meglio di Dino, nella società contemporanea: più capace di trovare soddisfazioni e allontanarsi dalla sofferenza e il dolore.

La sua disumanità è evidente nel rapporto col padre nella fase terminale della sua malattia:

Pensai che Cecilia non soltanto non si rendeva conto che il padre stava morendo, ma neppure, contrariamente a quanto aveva affermato, che fosse malato. O

---

<sup>640</sup> *Ivi*, pp. 174-178.

<sup>641</sup> *Ivi*, p. 187.



meglio, sì, ne era consapevole, ma come del buco nero che era nel soffitto del salotto: il buco era un buco, e la malattia di suo padre era una malattia.<sup>642</sup>

L'assenza di consapevolezza, l'indifferenza, l'alienazione da sé, hanno come sintomo la limitazione del linguaggio, così scarso da sembrare efficace, perché rappresentante di una facilitazione del rapporto tra coscienza ed essere, in realtà pura rinuncia a sé, malafede. In fondo il suo linguaggio, avendo perduto l'uso di esprimere il proprio essere, essendo divenuto il frutto di una logica dell'utilità minima, o del conformismo, ha quasi perduto la sua ragione di esistere. Le ragioni che hanno portato il linguaggio a svilupparsi nell'uomo in modo diverso dagli altri animali e sottoporlo a continue variazioni e miglioramenti, per interagire col variare delle condizioni ambientali come al proprio sentire, sembrano cadere:

Questa volta tacque, rispondendo alle mie parole con un silenzio niente affatto ostile né offeso, il silenzio, non potei fare a meno di pensare, di un animale. Insistetti: "Beh, non parli?". "Non ho niente da dire. Tu vuoi sapere com'è Luciani, e io non posso dirti niente, perché non ci ho mai pensato, e non lo so. So soltanto che con lui mi trovo bene".<sup>643</sup>

Se a proposito de *Gli indifferenti* avevamo potuto distinguere un'indifferenza consapevole, quella dei personaggi giovani da un'inconsapevole riscontrabile negli adulti, ne *La noia* è presente una descrizione più precisa delle due categorie, che divengono quella della noia e quella dell'indifferenza. In conformità a questa terminologia più definitiva riteniamo possibile che tutti i personaggi della letteratura di Moravia possano essere attribuiti all'uno o all'altro gruppo. Ciò comporta la non esistenza di un vero personaggio positivo, un modello etico o eroe in tutti i suoi scritti, poiché i personaggi sembrano soffrire o dell'incapacità di avere una relazione col mondo e quindi di agire autenticamente, o del costringersi in una parziale visione di esso e del proprio essere rispetto a un accordo convenzionale e profondamente conformista, disinteressato a qualsiasi prospettiva di giustizia.

Gli annoiati sono di solito degli intellettuali o artisti, mentre gli indifferenti sono coloro che non hanno alcun dubbio sull'azione, anzi probabilmente l'azione è il modo per evitare i dubbi che affliggono gli altri. Vediamo come Cecilia risponda a Dino sul fatto di aver tradito Balestrieri pur sapendo di essere controllata da un'agenzia di investigazioni:

Domandai dopo un breve silenzio: "E tu lo tradisti subito dopo che l'agenzia gli aveva dimostrato che non lo tradivi."  
"Sì, un mese dopo, ma non lo feci apposta: avvenne."<sup>644</sup>

La responsabilità di quanto fa non viene riconosciuta da Cecilia, rendendola una volta di più amorale e distante da qualunque pensiero di giustizia e miglioramento della condizione umana. Il suo pregio è, però, quello avere la capacità di ricavare piacere dal proprio corpo, sapere ciò che le può far piacere e perseguirlo, comportamento che invece abbiamo visto Dino non riesce ad avere, non comprendendo spesso i suoi stessi desideri.

---

<sup>642</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>643</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>644</sup> *Ivi*, p. 233.

Se all'inizio di questo studio avevamo parlato di un uomo moraviano che si sente libero nella coscienza, ma imprigionato nel corpo, dobbiamo ora aggiungere che molto importanti divengono, a partire dal secondo dopoguerra, anche i personaggi opposti liberi nel corpo ma prigionieri nella coscienza. Spesso sono i personaggi di estrazione popolare a rappresentare la seconda tendenza, caratteristica comune anche ai sottoproletari protagonisti degli scritti di Pasolini.

Moravia sembra con la sua opera affermare che la società europea del Ventesimo secolo non riesca a produrre uomini completi, secondo la sua visione umanista antica e rinascimentale dell'uomo, ma uomini a metà: se sono intellettuali possono pensare quel che vogliono, rappresentarlo senza troppe censure, ma non riescono veramente ad agire; se sono lavoratori o commercianti possono usare il loro corpo e godere della libertà relativa di spostarsi, ma privi della libertà nella coscienza e nella capacità di compiere scelte responsabili.<sup>645</sup>

In altri termini queste due tipologie di uomini sono funzionali al capitalismo ma evitano di superarlo in una società meglio organizzata. Partecipano alla società contemporanea col loro lavoro, garantendo l'inventiva, le ideologie, la rappresentazione, la comunicazione, oppure il lavoro e l'economia in senso più stretto, ma sono incapaci, per loro limiti o per le strutture stesse della società in cui si muovono, di divenire uomini completi, intellettuali e lavoratori, capaci di agire e di pensare.<sup>646</sup>

Una tale visione degli uomini contemporanei ha permesso a Moravia di non cadere nell'esaltazione degli operai e del popolo che ha coinvolto molti pensatori nella seconda metà del Ventesimo secolo né di chiudersi in un vuoto intellettualismo lontano dagli accadimenti del mondo. La sua capacità riconosciuta è stata di essere un famoso romanziere, ma anche un pensatore ben informato in molti campi (politica italiana ed estera, arte, sociologia, filosofia, letteratura, psicologia) tanto da divenire un punto di riferimento spesso interpellato dai mezzi di comunicazione come parere autorevole, fino alla sua elezione come europarlamentare.

La lucidità e la chiarezza del suo pensiero erano il frutto del continuo interesse verso le cose e della volontà di comprendere a fondo: da ciò i ripetuti e continui viaggi in tutto il mondo, l'apprendimento delle lingue straniere e la capacità di creare personaggi di situazione sociale, sesso ed età molto diverse.

La peculiarità dell'uomo nuovo proposto da Moravia, non lontano dall'uomo pirandelliano e sartriano, sarebbe di vivere il momento presente pur considerando e sentendosi responsabile del proprio passato e futuro. Invece gli annoiati, come Dino, sono imprigionati nella rielaborazione del passato, angosciati dal futuro e impossibilitati a vivere il presente. Allo stesso modo, gli indifferenti, non guardano che al presente:

"Mettiamo che d'ora in poi non potessi più darti niente, che faresti?"

"Oggi me li hai dati, perché pensare al futuro?"

Era, questa, come sapevo, una delle risposte fondamentali di Cecilia: passato e futuro per lei non esistevano; soltanto il presente più immediato, anzi, addirittura il momento che fuggiva, le pareva degno di considerazione.<sup>647</sup>

---

<sup>645</sup> Una tale visione dell'uomo contemporaneo richiama quella proposta da Schopenhauer, il quale definisce lo stesso genere di squilibri tramite le immagini di un cieco robusto o di un paralitico veggente. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. II, Milano 2002.

<sup>646</sup> Sartre ha dichiarato che una delle ragioni principali del premio nobel fosse nel fatto di rifiutare la specializzazione in letteratura che vi era insita, da lui considerata limitativa e problematica per la sua libertà. Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Gallimard, Paris, 1985.

<sup>647</sup> *Ivi*, p. 259.

La presunta forza di Cecilia, la rende invece irresponsabile e abietta, pronta a essere un'esecutrice inconsapevole della barbarie creata dalla società. Riguardo ciò abbiamo visto come la sua vita sia paragonata a quella degli animali. Probabilmente possiamo allargare quest'accusa da parte di Moravia alla filosofia di Wittgenstein di cui la ragazza è incarnazione:

Conoscevo Cecilia ormai abbastanza bene e avevo fatto l'esperienza della sua completa mancanza d'immaginazione e del suo indifferente e apatico disinteresse. Sapevo pure che lei non era in grado di pensare che ad una sola cosa per volta, quella che era più vicina e immediata e che le piaceva di più. In questo caso, la gita a Ponza con l'attore era la cosa più vicina e immediata e che le piaceva di più; per la gita, dunque, non esitava a rifiutare il matrimonio che, forse, in altro momento, avrebbe accettato.<sup>648</sup>

Cecilia nell'Italia del 1960 rappresenta anche un nuovo tipo di donna che stava comparso con l'affermazione della società dei consumi, cui Moravia dedicava molta attenzione. La presunta liberazione dei costumi vantata anche da alcuni movimenti, tra cui quello femminista che viene indirettamente chiamato in causa nel corso del libro, viene reputata come un adeguamento alle nuove regole dell'economia italiana e alle sue esigenze di distribuzione della ricchezza e dei prodotti. Le tradizionali regole di comportamento vengono accantonate dai giovani in particolare, non all'interno di un progetto di liberazione generale dell'uomo, ma per adattarsi alle nuove regole conformistiche che permettano la continuazione dei rapporti di potere vigenti e la sottomissione ancora più rigida ai demoni del denaro, della folla, della psicosi di origine familiare, dell'incapacità dell'individuo di percepirsi come totalità confrontata ad altre totalità, descritti nelle opere dello scrittore romano.

#### *Elementi dell'istinto di morte verso la rinascita*

La resurrezione e il passaggio attraverso il dolore, la vicinanza della morte e la malattia sono tematiche costanti in Moravia. *La disobbedienza* costituisce in questo senso, insieme al racconto *Inverno di malato*, l'esempio maggiore di una visione decadentista dell'esperienza umana.

Il tema romantico dell'unione di amore e morte, presente anche in Pirandello,<sup>649</sup> compare ne *La noia* in principio tramite la figura del defunto pittore Balestrieri e la sua relazione con Cecilia. È probabile che Dino consideri Balestrieri come un suo precursore, o come un sostituto del padre, che come sappiamo, non aveva conosciuto molto bene. Teorizza che il suo vicino pittore, preso dal progetto di possesso verso la ragazza per poter liberarsi dalla noia sarebbe giunto a sperare di morire durante l'atto sessuale, ipotesi supportata dai racconti distaccati di Cecilia.

"Diceva: una volta o l'altra ci lascio la pelle. Io gli dicevo allora che doveva fare attenzione, ma lui rispondeva che non gli importava."

"Non gli importava?"

---

<sup>648</sup> *Ivi*, pp. 325,326.

<sup>649</sup> L.Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 1996, p. 78.

"No." Quindi, con aria vaga e come ricordando con sforzo: "Anzi, adesso che ci penso, ricordo un giorno che facevamo l'amore e mi disse: continua, continua, continua, vorrei che tu continuassi senza tenere conto di me, anche se protesto, anche se mi sento male, e mi facessi morire, ma davvero morire."

"E tu?"

"Allora non diedi peso a queste parole. Ne diceva tante. Ma tu mi ci hai fatto pensare."

"Così credi che ti amasse perché lo facevi morire, ossia perché eri per lui un mezzo di cui si serviva per uccidersi?"

"Non lo so. Non ci ho mai pensato."

Così io mi avvicinavo continuamente alla verità, o almeno mi pareva di avvicinarmi. Ma tuttavia restavo sempre scontento.<sup>650</sup>

L'ambizione nascosta ma dominante del possesso nel rapporto di coppia è di voler fissare l'altro a oggetto, immobilizzandolo, ma, contemporaneamente, arrestare e oggettivare, sulla base della rinnegata alterità, anche se stessi. Allo stesso modo che in Hegel servo e padrone si legano in una comune prigionia, similmente avviene nel caso dell'amore dominato dal possesso.

La disperazione generata dalla noia, la follia del sentirsi fuori persi in un mondo apparente invisibile agli altri e l'angoscia del vuoto, trovano la loro fine nell'incontro con l'altro. Ma l'altro, in virtù della trascendenza del suo essere, del continuo mutare della sua coscienza, non fa che ripetere la stessa situazione precedente, facendo da specchio alla coscienza.

Il tentativo di oggettivare l'altro tramite il sadomasochismo, ossia la riduzione dell'altro a oggetto o del soggetto a oggetto tramite l'altro, è sempre fallimentare perché la libertà della coscienza è inalienabile, e può solo essere mascherata come nel caso dell'indifferenza. L'unico modo consequenzialmente logico, di portare a compimento il progetto sadomasochistico, può apparire la morte di uno dei due componenti della coppia.<sup>651</sup>

È proprio questa prospettiva orribile che è descritta da Moravia nel libro, la morte anche suicida, è la continuazione del progetto d'amore, fino a integrarsi con questo, in un'unione che richiama, ancora una volta, al rapporto simbiotico tra madre e figlio nel quale il figlio sa di dipendere per la sua stessa sussistenza dalla madre, mentre la madre vede nella propria morte anche quella del figlio:

Riabbassai il ricevitore e rimasi per poco immobile, rimescolando l'oscuro e sgradevole sentimento che mi aveva ispirato la telefonata. Poi mi accorsi che faceva freddo nello studio e che questo freddo mi stava penetrando nelle ossa. Un freddo particolare, al tempo stesso impuro e mortuario, come di tomba che fosse anche un'alcova, o di alcova che fosse anche tomba.<sup>652</sup>

L'assenza e la forte dipendenza dall'altro, con la minaccia della noia pronta a tormentarlo, mettono in ansia Dino, legato dal sentimento del possesso e le speranze che lo suscitano.

---

<sup>650</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>651</sup> "L'umanità si divide in due grandi categorie: coloro che di fronte ad una difficoltà insormontabile provano l'impulso di uccidere e coloro che invece provano l'impulso di uccidersi. Mi dissi che avevo sperimentato il primo corno del dilemma e avevo fallito la prova: non ero stato capace di uccidere Cecilia, poco fa, sul letto di mia madre. Adesso, dunque, non mi restava che uccidermi". *Ivi*, p. 341.

<sup>652</sup> *Ivi*, p. 149.

Abbiamo già visto in che modo il pittore tenta vanamente e in varie maniere di raggiungere il possesso di Cecilia nel precedente paragrafo. Quando infine, egli comprende che l'oggettivazione, ossia la morte, tramite il possesso, non è raggiungibile, la prospettiva che trova è quella del suicidio:

Da qualche tempo mi ero accorto che, guidando l'automobile, provavo spesso la tentazione di deviare dalla strada e spingere la macchina, a tutta velocità, contro il primo ostacolo in cui m'imbattessi. Era una tentazione di una singolare irresistibilità, allettante e al tempo stesso, rassicurante, simile a quella che prova un bambino mentre si balocca con la rivoltella del padre e ogni tanto la porta alla tempia. Però, io non pensavo di uccidermi, l'idea del suicidio non era mai nella mia mente. La voglia della morte era invece, nel mio corpo stremato dall'angoscia, così che io sentivo spesso che il mio braccio avrebbe impresso facilmente al volante quel mezzo giro che sarebbe stato sufficiente per scagliare la macchina contro un muro di cinta o un platano fasciato di bianco.<sup>653</sup>

La tentazione è assimilata al sonno, proprio il suo corpo, la parte che nell'intellettuale è ritenuta prigioniera lo spinge alla morte per risolvere la terribile oppressione. Per la coscienza la propria morte non viene presa affatto in considerazione, preferirebbe continuare a progettarsi in tentativi di liberazione. La risoluzione della scissione dell'io tramite l'autenticità non sembra possibile e persino la speranza di una ricomposizione appare essere perduta per l'uomo, almeno nella situazione storica contemporanea.

I personaggi moraviani vorrebbero poter ignorare il proprio corpo per poter vivere nella noia, situazione preferita rispetto alla libertà del corpo e l'imprigionamento della coscienza, cioè nell'indifferenza.<sup>654</sup> Una scelta che richiama la filosofia stoica da cui Moravia è sicuramente influenzato: nei *Racconti surrealisti e satirici* essa è particolarmente evidente e utilizzata per raccontare le storie di Empedocle, Crasso, Tiberio, Lucrezio e perfino Maometto tra gli altri.<sup>655</sup>

In *1934*, una storia ambientata a Capri, basata sul suicidio dello scrittore dell'Ottocento Von Kleist, il quale uccise vicino alla riva del lago Kleiner Wannsee insieme alla sua amante Henriette Vogel, Moravia sviluppa uno dei temi principali de *La noia*: se l'autenticità è impossibile e nella scelta tra dominio del corpo e dominio della coscienza si preferisce la seconda, l'autore si chiede se tale condizione è in realtà tollerabile e può essere portata avanti a lungo.<sup>656</sup> Il tentativo di stabilizzazione della disperazione che costituisce la tesi di fondo del libro riprende l'atteggiamento che il pittore Dino aveva tentato di tenere nel suo studio rifugiandosi nella noia per giungere a rinnegare la sua scelta, e fare della fuga dalla noia il movente dei suoi giorni. La riproposizione del tema negli anni Ottanta denota quanto sia importante in Moravia la rinuncia e l'assenza di speranza, fonte d'illusioni, presentata anche in *1934* secondo una prospettiva stoica:

---

<sup>653</sup> *Ivi*, p. 340.

<sup>654</sup> "Secondo me l'intellettuale è il solo personaggio positivo che la borghesia abbia espresso." Intervista di Moravia pubblicata su *L'espresso* del 20/11/1960 col titolo di *L'Occidente si annoia*.

<sup>655</sup> A. Moravia, *Racconti surrealisti e satirici*, Bompiani, Milano 1956.

<sup>656</sup> "È possibile vivere nella disperazione e non desiderare la morte?" A. Moravia, *1934*, Bompiani, Milano 1982, p. 7. In questo romanzo il dominio del corpo sulla coscienza viene esemplificato dalla vita in Italia sotto il regime fascista, che già ne *Gli indifferenti*, senza essere direttamente citato, aveva avuto lo stessa simbolizzazione.

Ma io non ero malato né di cancro né di un'ossessione morbosa che poteva essere simboleggiata col cancro. Al contrario, ero l'uomo della disperazione "stabilizzata", cioè l'uomo stoico insieme razionale e sano, e dunque non potevo essere Enrichetta, apparentemente lucida ma, nel fondo, morbosamente appassionata, quale appariva nella sua lettera estrema.<sup>657</sup>

La disperazione assume un valore positivo perché in grado di sollevare l'uomo dalle passioni che lo portano nella sofferenza e i traumi a intraprendere la strada della malafede e inautenticità, divenendo la modalità per essere in sintonia col mondo e gli altri:

In una prospettiva luminosa e un po' irrealista vedevo noi due, Trude ed io, come la prima coppia capace di vivere senza il puntello di fallaci speranze, nella luce fredda e limpida di una completa e definitiva disperazione.<sup>658</sup>

Moravia stesso sembra ammettere che la melanconica autenticità derivante dalla disperazione, con dei rapporti interpersonali diretti e non mediati da costruzioni esterne, valori e convenzioni, non funziona in realtà e sia a sua volta illusoria. Nel finale del libro il protagonista scopre di essere stato vittima di uno scherzo da parte della ragazza tedesca di cui si era innamorato e che lo voleva portare al suicidio. Inoltre incontra un ricco uomo anziano che gli oppone la teoria secondo cui la disperazione è solo una presunzione dettata dalla gioventù e dalla letteratura, mentre la chiave dell'esistenza si caratterizzerebbe nell'arricchirsi, sostituire la pragmatica idea dell'utile e del denaro a quella delle speranze e dei valori morali. La teoria è rifiutata dal protagonista che non si sente sensibile al fascino del denaro. Proprio nel momento in cui viene a sapere della "notte dei lunghi coltelli" e mentre sta ascoltando alla radio un discorso di Hitler, apprende del suicidio dell'amata Trude avvenuto insieme ad una sua amica, che lo ha dunque sostituito nell'imitazione di Kleist.

Assimilando il suicidio e la disperazione portata alla conseguenza del suicidio con le scelte e la sorte della Germania affidata ai nazisti, Moravia ribadisce il rischio della disperazione. Tuttavia facendo salvare il protagonista, per cui la vita continua grazie alla sua morale stoica e alla stabilizzazione della disperazione.<sup>659</sup>

*La noia* non ha un finale drammatico come *1934*, anzi come nel caso de *La disobbedienza*, dopo l'incidente di macchina che Dino finisce per compiere guidato dalla forza del corpo oppresso, scoprendosi ancora vivo, riconosce la sua condizione e sembra riuscire a prospettarsi una nuova esistenza. Egli rinuncia alla noia e sceglie la definitiva accettazione di una realtà esterna indipendente dalla sua coscienza, che egli non può controllare o possedere completamente, ma solo osservare, conoscere e contemplare nel continuo mutamento. L'incidente simbolizza lo scontro traumatico tra la coscienza e il mondo esterno, creando con tale immagine anche l'idea del ridicolo nella condizione della noia che presume il negare gli oggetti del mondo, profilandosi come puro delirio, con le sue ragioni e i suoi vantaggi, ma inefficace a intervenire nella realtà della vita:

---

<sup>657</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>658</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>659</sup> "Non saprei dire quando Beate è entrata nella mia camera e ha inserito nel libro di Kleist la sua imitazione della lettera di Enrichetta Vogel. Forse quella stessa notte, mentre dormivo; forse la mattina, mentre mi trovavo nella sala da pranzo per la colazione". *Ivi*, p. 271.

Ero stato davvero fino alle regioni oscure della morte; ne ero tornato; ormai, sia pure senza speranza, non mi restava che vivere. Come ho già detto, passavo delle ore a guardare l'albero, con grande meraviglia delle suore e delle cameriere della clinica, le quali dicevano di non aver mai visto un malato più quieto di me. In realtà non ero quieto, ero soltanto fortemente occupato dalla sola cosa che in quel momento mi interessasse davvero: la contemplazione dell'albero. Non pensavo niente, mi domandavo soltanto quando e in che modo avevo riconosciuto la realtà dell'albero, ossia ne avevo riconosciuta l'esistenza come di un oggetto che era diverso da me, non aveva rapporti con me e tuttavia c'era e non poteva essere ignorato. [...] qualche cosa che, in parole povere, si poteva definire come il crollo di un'ambizione insostenibile. Adesso contemplavo l'albero con un compiacimento inesauribile, come se il sentirlo diverso e autonomo da me, fosse stato ciò che mi faceva maggiore piacere.<sup>660</sup>

In conclusione possiamo sostenere che una sorta di rinuncia è necessaria per l'uomo moraviano,<sup>661</sup> perché serve ad abbandonare le molte illusioni che vengono a crearsi con la razionalità della coscienza e il suo tentativo di osservare il razionale anche nel mondo, mentre la casualità e l'imprevedibilità hanno un peso indubbiamente grandissimo e incontrollabile dall'individuo. Possiamo parlare di fatalismo moraviano che non contrasta però con un'etica dell'attenzione e della cura verso gli altri, gli eventi e le cose, la loro storia e le prospettive. L'inconsapevolezza riguarda piuttosto l'agire o non agire secondo impulsi non riconosciuti o di cui non si prevedono affatto le conseguenze e i significati: non la necessità di imporre un piano razionale a tutta la natura, programma ritenuto impossibile e probabilmente anche deleterio per l'uomo stesso.

#### **4.3. La condanna definitiva dell'indifferenza come inconsapevolezza e la possibilità di vivere autenticamente tramite l'attenzione**

*L'attenzione* è un romanzo del 1965, scritto quindi pochi anni dopo *La noia* e può in qualche modo essere a nostro avviso considerato la continuazione di quest'ultimo. Molte sono le situazioni comuni e alcune problematiche del romanzo del 1960 sono affrontate con un linguaggio più proprio della filosofia esistenzialista: parole come autentico e inautentico, oppure nulla, prima non comparivano espressamente nei testi, ne *L'attenzione* invece ricorrono e sono anzi spesso al centro del discorso, specialmente nel dialogo che il protagonista fa con se stesso.

Il libro è scritto in forma di diario, lo scrittore e protagonista si chiama Francesco, proviene da una famiglia benestante e fa il giornalista, in un primo tempo a Roma, poi sceglie di fare l'inviato per poter viaggiare sempre. Ha sposato una donna del popolo, Cora, perché si era affezionato alla causa della povertà contro la sua famiglia, ma siccome la scelta era stata

---

<sup>660</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>661</sup> "Essere disperati è giusto. Secondo me dovrebbe essere la condizione normale dell'uomo. Ma la disperazione, purtroppo, ha una sua stupida logica che porta alla fine, infallibilmente al suicidio. Ecco, io vorrei rendere intelligente la disperazione, regolarla come si regola la temperatura di un bagno, stabilizzarla a un certo numero di gradi, niente di più e niente di meno". A. Moravia, *1934*, Bompiani, Milano 1982, p. 108.

frutto di sentimenti inautentici, presto si stanca di sua moglie fino a odiarla. Ella gli ha portato in famiglia anche una figliastra avuta da un altro uomo precedentemente al matrimonio, Baba. Dopo anni di viaggi e riducendo al minimo i contatti con la sua famiglia, Francesco sceglie di fermarsi a Roma per scrivere un romanzo e così comincia a far attenzione alle persone che gli sono vicine e con cui abita.

Scopre che sua moglie gestisce una casa di appuntamenti, che è malata ma non vorrebbe andare in sanatorio per non tralasciare gli affari: ha fatto perfino prostituire sua figlia, per la quale anche Francesco prova una certa attrazione.

Il personaggio del protagonista riprende la figura del padre del pittore Dino de *La noia*. I due viaggiano sempre, specialmente per fuggire la propria moglie, ma in generale per alleviare l'oppressione di una vita inautentica.

Ma una cosa restava inalterata tra tanti cambiamenti: la mia passione per la letteratura e in particolare la mia aspirazione a scrivere, un giorno, un romanzo. Piano piano, con gli anni, il romanzo era diventato per me molto più che un genere letterario, addirittura una maniera di intendere la vita. Sapevo infatti che non mi era possibile di stabilire nella realtà un rapporto autentico con me stesso e con gli altri; ed ero convinto che il romanzo era il solo luogo in cui l'autenticità non soltanto era possibile, ma anche, per così dire, inevitabile, se il romanzo era davvero un romanzo. [...]io avevo infatti riscontrato che nella realtà della vita non era possibile, almeno per me, agire in maniera autentica. Di conseguenza, come un sottile veleno che si sia mischiato alla terra e attraverso le radici, passi nelle fibre più intime di un albero, l'inautenticità era passata dalle cose che avevo cercato di rappresentare, nelle parole stesse di cui mi ero servito per rappresentarle.<sup>662</sup>

Ritroviamo probabilmente in queste pagine il rapporto stesso di Moravia con la scrittura e quindi la ricerca di parole e forme sempre diverse per esprimere la mediazione rappresentata dall'arte tra il soggetto e il mondo, tentando di evitare la caduta nell'inautenticità. Si tratta della stessa funzione che Dino faceva della pittura, ma in questo caso lo scrittore Francesco, è più cosciente del problema e dell'uso che intende fare dell'arte, favorito anche da un linguaggio più maturo e preciso di quello del protagonista de *La noia*.<sup>663</sup> Il problema per lo scrittore è in questo caso, in qual modo riuscire a essere autentico nello scrivere un romanzo. La relazione che si crea tra Francesco e la figliastra Baba è molto simile a quello di Dino con Cecilia, senza rapporti sessuali tra i due. Se il pittore sosteneva di sentirsi attratto da Cecilia perché misteriosa e inafferrabile, in questo caso la percezione della trascendenza della coscienza dell'altra viene direttamente considerata come nulla:

Improvviso, mi è venuto allora il ricordo che spesso, negli anni passati, avevo pensato che non avrei mai più amato perché non avrei potuto amare che il nulla; e come ci si può innamorare del nulla? E ho capito ad un tratto che stavo di fronte al

---

<sup>662</sup> A. Moravia, *L'attenzione*, Bompiani, Milano 1965, pp. 34, 35.

<sup>663</sup> Evidentemente in questo caso la conoscenza della filosofia di Wittgenstein che probabilmente aveva in principio trovato in viso Moravia come abbiamo visto poco sopra, qui assume un valore positivo di stimolo all'approfondimento delle ragioni del linguaggio e le conseguenze della scelta delle parole.



nulla, che Baba era il nulla e che io ero turbato non già perché lei mi si offriva, ma perché era il nulla.<sup>664</sup>

Il protagonista s'intimorisce al pensiero di aver trovato il modo di innamorarsi, quindi di provare un sentimento autentico perché basato sull'unica radice reale della coscienza, cioè il nulla o la libertà totale e incondizionata.

Si renderà, però ben presto conto che Baba non è in grado di sentire il proprio nulla liberamente ma un preciso evento ha distorto il suo rapporto con se stessa. Ella ha reagito traumaticamente al fatto che la madre l'abbia fatta prostituire appena quattordicenne, dunque ella si impegna in un continuo processo di rimozione del proprio passato che la porta quasi alla schizofrenia, quando parla di se stessa si chiama per nome invece di usare la prima persona.

La variazione presente ne *L'attenzione* rispetto a *La noia* e *Gli indifferenti* è il superamento del conflitto tra azione e pensiero, comune con Pirandello, per approdare ad una prospettiva più sartriana in cui è impossibile non agire e non scegliere significa in ogni caso scegliere. Vediamo com'è presentata la nuova consapevolezza nel libro:

Così, mentre potevo abbandonare l'idea di scrivere un romanzo che giudicavo in anticipo fallito, non potevo invece rifiutarmi di riconoscere che mi stavano accadendo certe cose; che io dovevo agire; e che, di conseguenza, avrei comunque agito anche se non avessi agito affatto, dal momento che, in un caso simile, non agire voleva dire in fondo scegliere un determinato modo di azione.<sup>665</sup>

L'innovazione presentata da tale diversa prospettiva, muta notevolmente la comprensione da parte del soggetto moraviano riguardo alla sua stessa condizione, proponendo come manifestamente illusori tutti gli atteggiamenti di noia o ritrazione dalla realtà proposti da molti suoi personaggi. L'uomo è nel pieno della vita del mondo e degli altri, gettato in questa realtà e qualsiasi tentativo di sentirsi lontano e alieno è illusorio e in malafede. Infatti, dopo il 1965 non troveremo più la distinzione tra pensiero e azione, cominciata col primo romanzo del 1929, e portata avanti nel corso della sua carriera di scrittore tramite il personaggio dell'intellettuale.

In altri termini l'impossibilità di agire non esiste, nella condizione umana la scelta è piuttosto in quale modo si agisce, questo implica un progetto morale che Moravia fa dipendere, come ormai sappiamo, dalla consapevolezza o meglio dall'attenzione, ove risiede l'accesso all'autenticità.

La vicenda di Edipo, con la sua fondamentale importanza psicanalitica spesso riscontrabile nelle opere dello scrittore romano, è utilizzata ne *L'attenzione* per chiarire la questione dell'accesso all'autenticità:

Ora che cosa vede Edipo dopo che, accecandosi, ha aperto gli occhi, ossia è passato dalla disattenzione all'attenzione? Vede, sì, che è il marito della propria madre e l'assassino del proprio padre, ma soprattutto vede se stesso; cioè vede perché e come all'attenzione subentrò nel suo animo la disattenzione. Vede, insomma, che il suo delitto consistette non tanto nel soggiacere a certe passioni,

---

<sup>664</sup> A. Moravia, *L'attenzione*, Bompiani, Milano 1965, p. 60.

<sup>665</sup> *Ivi*, p. 70.

quanto nell'illudersi di non provarle e servirsi di questa illusione per sfogarle impunemente.<sup>666</sup>

L'insistenza sul tema dello sguardo su di sé e della capacità di avere una visione totale del proprio essere diviene la via della liberazione. Considerando che l'essere è un prodotto storico, naturale, psicologico e sociale, ossia oggetto e soggetto di tutte le conoscenze possibili per l'uomo, troviamo in questa teoria la formulazione più completa dell'umanismo moraviano.

Parallelamente Moravia ripresenta una descrizione dell'opposta tendenza rispetto all'attenzione, ossia il massimo dell'inconsapevolezza e del conformismo, l'evoluzione dell'indifferenza cioè l'oggettività, il male:

Allora si è voltata verso la camera ed ha avuto la sensazione che tra se stessa e i mobili non ci fosse alcuna differenza. Quell'uomo non era tornato a salutare lei come non era tornato a salutare la poltrona o il lume del comodino. [...] Allora la sensazione di essere un oggetto e nient'altro che un oggetto, è diventata, come dire? Più reale, più concreta. Un oggetto si può vendere e comprare, no? Dunque

<sup>667</sup>  
...

L'oggettività assume, come vediamo nell'ultima frase citata, anche un valore di rivolta sociale e si avvicina molto all'alienazione, la condizione dell'uomo nella teoria marxista della società capitalistica. La rinuncia a essere soggetto della vita per divenire oggetto è alla base del rapporto con se stessi, ossia in termini psicanalitici, di affermare l'importanza dell'io consapevole sull'inconscio, per tentare di rinnegare il determinismo e la forza di esso sulle scelte, i pensieri e i sentimenti contemporanei.

La temporalità dell'attenzione è tutta portata al presente e forse alla progettazione del futuro, lasciando al passato il ruolo di un terreno su cui tentare di trarre alcuni elementi da osservare e gestire razionalmente. Chi si ferma al passato è Baba, la ragazza alienata, e in un certo senso tutti i personaggi che si richiamano a questo genere di oggettività o indifferenza, che ritengono le pratiche maggiormente in uso, come le migliori possibili e le uniche efficaci, provocando un grave limite alla libertà dell'uomo, l'impossibilità dell'autenticità, ma inibiscono anche qualsiasi forma di miglioramento individuale e sociale per il futuro.

Moravia presenta la figura di Hitler come esempio più rappresentativo dell'inautenticità e alienazione:

Ecco un uomo totalmente spregevole, un cretino morale e intellettuale, volgare, presuntuoso, mendace, vendicativo, cinico, torbido, crudele, spietato, sanguinario, un mostro mediocre ma dotato di eccezionale capacità demagogica, come chi direbbe un potente motore di aeroplano applicato alla miserabile carrozzeria di un'automobile utilitaria. Ecco questo mostro raccattare per anni la spazzatura ideologica nelle taverne, nei caffè e nei dormitori pubblici di Vienna e poi amalgamare questi rifiuti con l'odio e la libidine del potere, e ricavarne l'essenza di un messaggio politico aberrante ossia completamente in autentico e con la predicazione forsennata di questo messaggio, conquistare il potere, tirarsi dietro

---

<sup>666</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>667</sup> *Ivi*, p. 158.

tutta una nazione, trasformarla in una collettività di cannibali e scagliarla contro il mondo intero facendole commettere con tranquilla coscienza tutti i crimini più orrendi, e finalmente piombarla nella maggiore catastrofe della sua storia, con milioni e milioni di morti, innumerevoli città distrutte, infiniti dolori e lutti. Ecco dunque l'inautentico a livello della storia, anzi che è la storia stessa e tuttavia pur essendo la storia stessa resta quello che è e non può non essere. Ecco ciò che ha cambiato la faccia al mondo, almeno in questo secolo, questa convulsione della corruzione, questo rigurgito dell'irrealtà, questo vortice dell'inautentico.<sup>668</sup>

Non a caso Hitler veniva definito, ne abbiamo già parlato, da Jung, capo sciamanico, in grado di interpretare i pensieri inconsci delle persone e usarli per creare adesione e partecipazione a un progetto .

---

<sup>668</sup> *Ivi*, p. 286.

## CAPITOLO 5. Speranze e disagi a confronto con la donna

### 5.1. La donna tradizionale e conformista

Nel personaggio di Cecilia abbiamo potuto notare il disinteresse e l'immediatezza del suo vivere che si accompagnavano a un'assenza di prospettiva o sensibilità morale nella volontà di inseguire una giustizia. Il suo personaggio è in sintonia con la natura al punto di esserne la voce e l'interprete. Un simile accostamento è presente, in modo centrale, nel romanzo-saggio del 1954, *Il disprezzo*, nel quale Moravia aveva descritto la differenza di prospettiva rispetto alla natura, e dunque all'esistenza stessa, tra i generi, in particolare nel rapporto di coppia o nella ricerca dell'amore.

*Il disprezzo* è la storia dello scrittore Molteni e di sua moglie Emilia. Sposati da due anni al tempo della vicenda descritta nel libro, i due avvertono una degradazione del loro rapporto quando Molteni conosce il produttore Battista e comincia lavorare come sceneggiatore per il cinema adattandosi a scrivere per qualsiasi tipo di film e secondo i criteri imposti dalla grande distribuzione, al fine di migliorare la condizione economica della coppia. Fino a quel momento essi avevano vissuto in povertà affittando una piccola stanza ammobiliata. La loro vita era stata tuttavia felice perché il loro rapporto si fondava su una sospensione del giudizio, ossia essi non si cercavano difetti o se li perdonavano, comprendendosi e rispettandosi sotto una luce di normalità e di felicità, rileva Moravia, inconsapevole perché occultata dalle preoccupazioni per il futuro in termini economici.<sup>669</sup>

Il lavoro di sceneggiatore prende molto tempo allo scrittore ed egli lo percepisce come un sacrificio necessario, ma sua moglie sorprendentemente invece di comprenderlo e confortarlo come egli si aspetterebbe, inizia a nutrire un sentimento prima d'indifferenza amara, poi di fastidio, che diverrà disprezzo, per la presenza stessa del marito.

Grazie agli introiti del suo nuovo lavoro Molteni decide di comprare un appartamento di proprietà, pensando in tal modo di recuperare anche il rapporto con la moglie che ritiene di aver costretto a un grande sacrificio con la situazione precedente. Effettivamente quando mostra a Emilia l'appartamento acquistato a prezzo di futuri debiti, subito si accende tra i due un ritorno all'intesa nell'intimità presto distrutto dalla comprensione da parte di Molteni che un irrimediabile cambiamento è occorso tra i due coniugi:

In quest'amplesso, insomma, consumato su quel pavimento sudicio, nella penombra gelata dell'appartamento ancora vuoto, ella si dava, come pensai, al donatore della casa, non al marito. E quelle stanze, nude e sonore, odoranti di vernici e di calce ancora fresca, avevano smosso nelle sue più profonde viscere qualche cosa che nessuna mia carezza sinora aveva mai potuto destare.<sup>670</sup>

Emilia, che prima aveva accettato la condizione di povertà e le sue imposizioni parsimoniose, cambia da quel momento il suo comportamento, lanciandosi in continui acquisti di cui il

---

<sup>669</sup> "Voglio dire che in quei due anni l'accordo dei sensi, completo e profondo, era accompagnato da quell'oscuramento o, se si preferisce, da quel silenzio della mente che in simili circostanze sospende ogni giudizio e si rimette al solo amore per la valutazione della persona amata. [...] se qualcuno, in quei tempi, mi avesse detto che ero felice, mi sarei persino stupito; avrei risposto, con ogni probabilità, che non ero felice perché, sebbene amassi mia moglie e lei amasse me, mi mancava la sicurezza del domani": A.Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954, pp. 5, 6.

<sup>670</sup> *Ivi*, p. 21.

marito si deve fare carico, cercando nuove occasioni di guadagno e vedendo crescere le sue preoccupazioni per coprire spese e debiti, di cui Emilia non si preoccupa affatto.<sup>671</sup> Molteni entra in una prospettiva di alienazione sempre maggiore,<sup>672</sup> allontanandosi da se stesso come dalla moglie, che entrata nel vortice del consumismo diviene incapace di trovare il piacere presente nel rapporto col marito per inseguirlo tramite l'acquisto e il possesso di cose. Considerando che l'anno di pubblicazione del libro è il 1954, possiamo facilmente ricondurre la critica di Moravia presente nel libro alla società italiana del "boom economico" e alla decadenza dei costumi e dei rapporti tra le persone, portata dalla mania del consumo al servizio dell'industria e del commercio.<sup>673</sup>

Il denaro si frappone tra moglie e marito, arrivando a costituire un muro invalicabile e uno specchio per i due, tramite il quale tutto viene considerato, giudicato e in qualche modo compromesso alla felicità, per i limiti del possesso e del feticismo del denaro che abbiamo già descritto a proposito de *La disobbedienza* e *La noia*.

L'allontanamento e il crescente senso di estraneità tra i due si complica anche per le difficoltà del riavvicinamento, la fine della spontaneità e della naturalezza. Molteni sente di imporre la sua presenza e la sua volontà come un atto violento per riuscire a rompere l'ostilità di sua moglie, che non vuole neanche più dormire con lui. I rapporti intimi coniugali sono ormai legati a quel vincolo del denaro che fa apparire il matrimonio una forma di prostituzione:

Io non mi trovavo più di fronte alla moglie che amavo e che mi amava, bensì di fronte ad una prostituta un po' impaziente e inesperta, che si apprestava a sottomettersi passivamente al mio amplesso sperando soltanto che fosse breve e poco stancante.<sup>674</sup>

Avendo sacrificato il suo lavoro artistico al solo fine del denaro e vedendo il suo matrimonio assumere la stessa deriva, lo scrittore tenta di comprendere la ragione del mutamento dei sentimenti di sua moglie verso di lui, ma lei lo assicura di aver soltanto risposto alle sue scelte e decisioni, che il criterio dell'interesse economico col quale lui tenta di capire i comportamenti di lei è affatto ingiusto e inadeguato. Poi come nel caso di Dino e Cecilia, Molteni interroga ripetutamente Emilia su se stessa e i suoi sentimenti non riuscendo a ottenere risposte convincenti e provocando solo il fastidio della moglie.

I due raggiungono una sorta di compromesso ostile che Moravia contraddistingue con la sua categoria negativa per eccellenza di automatismo differenziandolo dall'inconsapevolezza

---

<sup>671</sup> "La dialettica del padrone e dello schiavo trova a questo proposito la sua più concreta applicazione: opprimendo si diventa oppressi. Gli uomini sono incatenati dalla loro stessa supremazia; per il fatto che solo loro guadagnano denaro, la sposa esige denaro; poiché soltanto loro esercitano un mestiere, ella impone di riuscire; poiché loro soli incarnano la trascendenza, ella vuole rubarla impadronendosi dei loro progetti e successi." S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano 1979, parte seconda, p. 257.

<sup>672</sup> "Anche nell'aspetto fisico mi vedevo cambiato: non ero più il giovane genio teatrale ancora sconosciuto, ero invece il famelico pubblicitista, collaboratore di riviste in rotocalco e di giornali di secondo piano; o forse, anche peggio, il segalino impiegato di qualche ditta privata o qualche ufficio statale": A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954, p. 23.

<sup>673</sup> "Il consumismo c'è dappertutto e magari più che in Italia. Ma è bilanciato dalla melanconica consapevolezza che è un male, sia pure un male provvisoriamente inevitabile. In Italia questa consapevolezza manca. L'inconsapevolezza del vero carattere del consumismo, ossia della corruzione, è rivelata dalla feticizzazione degli oggetti indispensabili ad una vita decente e moderna [...] Abbiamo avuto il ventennio nero. Poi il ventennio bianco. Il ventennio nero ha gonfiato gli italiani di retorica. Il ventennio bianco li ha gonfiati di pubblicità. A. Moravia, *Verso l'ora della verità*, pubblicato su *L'Espresso*, del 29 dicembre del 1968 e raccolto nel volume *Impegno controvolgia*, Bompiani, Milano 2008, p. 141.

<sup>674</sup> A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954, p. 37.

felice che aveva contraddistinto l'inizio del matrimonio, perché privato della speranza e del progetto comune di felicità:

Dicono che noi riusciamo a vivere senza troppa fatica grazie soltanto all'automatismo che ci rende inconsapevoli di gran parte dei nostri movimenti. Per fare un sol passo, a quanto sembra, spostiamo un'infinità di muscoli e tuttavia, in virtù dell'automatismo, non ce ne rendiamo conto. Lo stesso avviene nei nostri rapporti con gli altri. Finché avevo creduto di essere amato da Emilia, una specie di felice automatismo aveva presieduto ai nostri rapporti; e soltanto il fiore terminale della mia condotta era stato illuminato dalla mia coscienza, tutto il resto rimanendo nell'oscurità di una consuetudine affettuosa e inavvertita. Ma adesso che l'illusione d'amore era caduta, scopro di essere consapevole di ogni mia benché minima azione. Le offro da bere, le porgevo il sale, la guardavo, cessavo di guardarla, ogni gesto era accompagnato da una consapevolezza dolorosa, ottusa, impotente, esasperata. [...] avevo insomma perduto ogni confidenza. Ma con gli stranieri completi si può sperare di riacquistarla. Con Emilia, essa era un'esperienza passata e defunta, non potevo sperare nulla.<sup>675</sup>

Il silenzio diviene il modo di vivere il loro rapporto, con sforzo da parte di Molteni, ostentato invece da Emilia. Ma il dialogo e la spiegazione razionale dei loro comportamenti e sentimenti è impossibile e presto capiremo che lo scontro è impossibile perché Emilia rifiuta il razionalismo del marito considerandolo una debolezza e irrispettoso verso di lei.

Il datore di lavoro di Molteni, il produttore Battista, gli propone di spostarsi per qualche tempo a Capri<sup>676</sup> per lavorare insieme al regista tedesco Rheingold alla sceneggiatura di un film sull'*Odissea*.

Anche Emilia li segue in questo periodo di trasferta: si occuperà di organizzare la casa dove alloggeranno insieme al produttore stesso che ne è il proprietario. Lo scrittore vede aggravarsi la sua situazione matrimoniale e subisce un nuovo dolore scoprendo che Emilia si lascia corteggiare da Battista. Li scopre addirittura a scambiarsi un bacio. Battista è un uomo d'affari la cui caratteristica principale appare quella di vantarsi presentandosi quale uomo deciso e di successo.

Molteni è colpito dalla natura della fascinazione di Emilia per il produttore indirizzata alla possibilità di essere sottomessa, al cedimento a una volontà chiara, semplice e forte.<sup>677</sup> Al contrario egli aveva osservato l'inizio della sua crisi coniugale proprio quando aveva posto al centro della sue scelte i desideri di sua moglie e il tentativo di dialogo con lei per portare avanti un progetto comune.

Dopo discussioni e litigi che non valgono alcuna riconciliazione, Emilia decide di partire insieme a Battista, lasciando Molteni a Capri e avvertendolo della sua decisione di lasciare la casa coniugale, divenendo probabilmente l'amante del produttore col quale lo scrittore aveva

---

<sup>675</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>676</sup> Abbiamo già ricordato come Capri sia uno dei luoghi ricorrenti della letteratura e della vita di Moravia, qui è stato scritto *Agostino*, nella villa di Malaparte, ambientati alcuni racconti e il libro *1934*.

<sup>677</sup> "Ora certamente Emilia non era a questo punto con Battista, ma nel suo sguardo mi parve che ci fossero già in germe i sentimenti che la signora Pasetti nutrivava per il marito. Battista, insomma, aveva ragione di pavoneggiarsi: Emilia, in maniera inspiegabile, era del tutto soggiogata in parte, presto lo sarebbe stata del tutto. A questa riflessione mi sentii trafiggere da un senso di dolore più acuto, per avventura, di quello che avevo provato poco prima vedendoli baciarsi": A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954, pp. 174, 175.

già rotto i rapporti, come rivolta alla sua situazione professionale e nella volontà di ritorno a una scrittura che non vedesse come fine principale il denaro.

Mentre si trova a fare una gita in barca, sotto il sole, Molteni ha una visione di Emilia che non è partita e lo sta aspettando su uno scoglio, pronta a riconoscere di non aver capito le sue motivazioni ma di aver frainteso considerandolo spregevole e disprezzandolo. Giunto a una grotta immagina di amare ancora una volta sua moglie, dopo un'ora però si sveglia e capisce che tutto è stato solo sogno. Al ritorno alla casa del produttore viene raggiunto da un telegramma che lo informa che Emilia è morta in seguito a un incidente d'auto. Egli torna a Roma e poi decide di ripartire per Capri dove si dedica alla scrittura e all'inseguimento della bellezza di Emilia la quale ormai morta non può più sfuggirgli, come fuggiva Cecilia da Dino ne *La noia*. Il rapporto d'amore che lo aveva tormentato per l'incorrere in malintesi e per l'impossibilità di costringere l'altro ad amare, gli appare ora, illusoriamente, in maniera folle e in malafede, possibile tramite la soppressione stessa dell'altro.

Un incidente d'auto è presente anche nel finale de *La noia*, ma in quel caso occorre al protagonista Dino che vi trova l'occasione di rigenerarsi ponendo fine al suo delirio d'inseguimento di un amore sicuro e stabile da parte di Cecilia. In questo caso invece è l'occasione per la continuazione del delirio nella massima libertà perché l'altro non potrà intervenire a smentire le speranze del soggetto.

### *Ulisse primo dei moderni*

Per spiegare la fine dell'amore di Emilia per il marito e i tormenti di quest'ultimo, Moravia si è servito ne *Il disprezzo* dell' *Odissea* e in particolare della figura di Ulisse. Quando Molteni riceve la proposta di fare un film sull'argomento, subito si trova a scontrarsi con il regista il quale propone allo sceneggiatore di non rispettare le volontà del produttore che vorrebbe un film spettacolare e retorico, un kolossal di avventure.

Rheingold sostiene che la storia di Ulisse sia da interpretare alla luce della psicologia moderna e in particolare la psicanalisi, guardando oltre il mito. Per lui l'*Odissea* non è la storia di un esule impedito da molti ostacoli a tornare a casa, bensì quella di un marito che non sopporta più sua moglie:

È la lentezza del ritorno di Ulisse, il fatto che ci metta dieci anni per tornare a casa ... e che durate questi dieci anni, nonostante tutto il suo amore tanto proclamato per Penelope, egli in realtà la tradisca ogni volta che gli capita l'occasione ... Omero ci dice che Ulisse non pensava che a Penelope, non desiderava che riunirsi a Penelope ... ma dobbiamo credergli, Molteni?  
[...] Ulisse, in realtà, è un uomo che teme di tornare presso la moglie e vedremo dopo perché, e temendo questo, cerca nel suo subcosciente di crearsi degli ostacoli al ritorno ... Il suo spirito di avventura, così famoso, in realtà non è che il desiderio inconscio di rallentare il viaggio, disperdendolo in avventure che infatti lo interrompono e lo sviano.<sup>678</sup>

La proposta non convince Molteni che la ritiene riduttiva e avvilita, trasferendoci anche l'impressione di Moravia sugli scritti psicanalitici, toccati da un certo determinismo e spesso

---

<sup>678</sup> *Ivi*, p. 144.

così attenti a studiare la nevrosi da dimenticare la bellezza e la vastità del mondo e dell'esistenza.

E Omero aveva voluto rappresentare proprio un mare come quello, sotto un cielo simile, lungo un simile litorale, con personaggi che rassomigliavano a questa natura e ne avevano l'antica semplicità, l'amabile misura. Tutto qui e nient'altro. E ora, invece, Rheingold voleva fare di questo mondo così colorato e luminoso, animato dai venti, illuminato dal sole, popolato di creature argute e vivaci, una specie di latebra viscerale, senza più colori né forma, senza sole e senz'aria: il subcosciente di Ulisse. Così l'*Odissea* non era più la meravigliosa avventura della scoperta del Mediterraneo, nell'infanzia fantastica dell'umanità, bensì il dramma interiore di un uomo moderno impigliato nelle contraddizioni di una psicosi.<sup>679</sup>

L'insofferenza per una riduzione così tetra della condizione umana e della sua memoria ci mostra quanto Moravia tenesse a una letteratura in cui il fulcro non è posto solo nei personaggi e la loro psicologia bensì allargato a tutto l'ambiente e l'insieme della vicenda. La centralità del subconscio, spesso evocata in seguito alla fortuna del pensiero di Freud, è considerata deviante e limitativa da Moravia, che invece, come abbiamo potuto già spesso ripetere, mira a una visione dell'uomo più totale, in grado di superare i frazionamenti dell'io, e dunque, essendo labili e forse anche illusori i confini tra l'io e l'altro, ad una visione totalizzante dell'esistenza del soggetto.

Il regista rende sicuramente bene a Molteni l'idea di uomo moderno, soggiogato al suo subconscio e a un suo modo di vivere non orientato al piacere né al godimento della vita che egli sta interpretando, indirizzando il suo lavoro e il matrimonio al fine del denaro. Gli mostra che Ulisse è un uomo prudente e razionale, perciò moderno, che si lancia nelle avventure per mare al solo fine di fuggire alla insopportabile relazione con la moglie:

«Che ne direbbe di lasciare stare il lavoro, prendere una barca e remare piano piano sul mare, intorno all'isola? ... Non sarebbe meglio, infinitamente meglio? ». Risposi senza convinzione, pensando in cuor mio che una simile passeggiata in compagnia di Rheingold avrebbe perduto il suo fascino: «Sì, in un certo senso sarebbe meglio».

«L'ha detto Molteni», egli esclamò trionfalmente, «in un certo senso ... ma in qual senso? Non nel senso che noi intendiamo la vita ... per noi la vita è dovere ... non è vero Molteni?... Prima di tutto il dovere ... e dunque, Molteni, al lavoro».<sup>680</sup>

Ulisse e Molteni, sono accusati dal regista di non ricercare una loro propria motivazione o morale nel condurre la loro esistenza, ma prendere un presunto dovere come direttiva imprescindibile, la guerra nel caso di Ulisse, il denaro in quello dello scrittore: l'inconsapevolezza di sé fa di loro dei moderni secondo le caratteristiche che avevamo notato anche in Pirandello nella prima parte, d'ipertrofia del pensiero e perdita del senso di totalità dell'essere.<sup>681</sup>

---

<sup>679</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>680</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>681</sup> "[In Pirandello] Non c'è mai nei suoi personaggi un momento di abbandono al cuore e ai sensi. E non c'è mai una donna che, per quanto bella, l'autore non investa, più o meno evidentemente, d'un'ombra di repulsione. (Più



Il dovere, messo anche da Kant a riferimento dei moderni, è tuttavia considerato nemico di una morale, come quella che abbiamo sin qui descritta nel pensiero di Moravia, che si propone come scelta e in cui la messa in discussione di tutti i valori e le conoscenze, la rivolta o la rivoluzione permanente, sono la caratteristica fondamentale. In questo punto si situa la differenza tra Moravia e il pensiero illuministico, cui per il resto invece s'ispira completamente.

La ragione dei rapporti difficili tra Ulisse e la moglie è secondo il regista una differenza storica:

Penelope è la donna tradizionale della Grecia arcaica, feudale, aristocratica: virtuosa, nobile, altera, religiosa, buona massaia, buona madre, buona moglie ... Ulisse, invece, anticipa i caratteri della Grecia più tarda, quella dei sofisti, dei filosofi ... Ulisse è un uomo senza pregiudizi, e, se necessario, senza scrupoli, sottile, ragionevole, intelligente, irreligioso, scettico, talvolta anche cinico.

Il due non possono comprendersi, Penelope in particolare non riesce a valutare la volontà di Ulisse di vivere secondo ragione e non secondo istinti primitivi tipici di società più arcaiche. Quando Ulisse consiglia Penelope di accettare i doni dei Proci, senza indispettirla ma senza incoraggiarli, al fine di preservare la pace, lei inizia a disprezzare il marito per non essersi infuriato e aver reagito con violenza. La razionalità di Ulisse diviene passività agli occhi di Penelope, che lo disprezza, la tensione cresce, Ulisse parte e si assenta lungamente, lei accoglie i Proci in casa.

La storia sarebbe la stessa di Molteni e sua moglie. Emilia si troverebbe psicologicamente a uno stadio più antico della storia dell'uomo, in cui il pensiero del marito, finanche le sue scelte per la casa e il lavoro, la portano a giudicarlo con disprezzo, perché non frutto dei suoi istinti profondi, ma di puro accomodamento rispetto alla situazione economica, storica e sociale. E' inutile che egli cerchi di spiegare le sue ragioni o di riconquistarla mostrandogli il suo punto di vista o la motivazione positiva per la quale ha agito e scelto in un certo modo.

L'oppressione di genere che ha formato il carattere della donna moderna nella storia della civiltà occidentale l'ha portata, vivendo spesso nell'alienazione, a non curarsi di alcuni sviluppi morali che invece l'uomo veniva a compiere e adottare, in particolare in funzione della razionalità e dell'abbandono dello stato primitivo o barbaro, noto anche come stato di natura.

Disinteressata per esclusione allo stato successivo dell'organizzazione sociale umana, lo stato di diritto o stato sociale, la donna seguirebbe ancora al giorno d'oggi valutazioni morali tipiche dei tempi antichi.

Le teorie contrattualistiche della filosofia moderna hanno però attribuito allo stato di natura un valore tanto negativo e da superare, come in Hobbes ad esempio, quanto uno positivo, in particolare in Rousseau. Moravia vede in questo residuo della donna entrambi gli aspetti.

In negativo troviamo l'incomunicabilità con l'uomo di pensiero, l'intellettuale, colui che può intravedere tramite la ragione una organizzazione sociale più completa in cui i bisogni materiali e quelli spirituali degli individui possano essere soddisfatti. Lo stato di barbarie porta, infatti, l'uomo moderno a perpetuare errori e malvagità, di cui la donna si rende complice, non incoraggiando il pensiero ma desiderando uomini legati a un modo di

---

scopertamente, un eguale sentimento tocca, a deformatle e imbestialirle, le donne dei romanzi e dei racconti di Alberto Moravia). L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 1996, p. 78.

comportarsi primitivo. Emilia è così attratta e "soggiogata", secondo le parole di Moravia, da Battista, il produttore vanitoso, superficiale, volgare e impulsivo, mentre suo marito "non si comporta come un uomo".<sup>682</sup> Morirà proprio a causa dell'imprudenza di Battista nel guidare con prepotenza e ad alta velocità, una sorta di punizione inventata da Moravia per punire il personaggio della sua incapacità di giudicare e comprendere gli uomini e le ragioni dell'evoluzione del pensiero e della morale.

Hitler viene citato nel libro quale massimo esempio negativo, come anche ne *L'attenzione*, di uomo non civilizzato che non comprende la civilizzazione:

La civiltà, a tutti coloro che non sono civilizzati, può apparire, anzi spesso appare, corruzione, immoralità, mancanza di principi, cinismo ... Questo era, per esempio, il rimprovero che muoveva Hitler, uomo certamente non civilizzato, alla civiltà ... Anche lui parlava molto di onore ... ma noi sappiamo oggi chi fosse Hitler e che cosa fosse il suo onore ... Penelope, insomma, nell'*Odissea*, rappresenta la barbarie e Ulisse la civiltà.<sup>683</sup>

C'è poi l'aspetto positivo dell'arcaicità della donna. Non essendo legata alla società attuale, che, pur nella sua evoluzione di pensiero, resta profondamente ingiusta, la donna è libera, almeno per una parte di sé, dal modo di pensare imposto dal modo di vita corrente che porta l'uomo a soffrire per la sua ingiustizia e la limitazione di sé in cui è costretto a chiudersi, ad esempio indossando una maschera e vivendola in malafede.

Perciò in Moravia la donna è, sia come madre sia come amante o compagna, l'essere da cui può nascere la rivelazione, ossia la liberazione della coscienza verso una comprensione più libera dell'essere, più vicina all'autenticità, perché legata al mondo naturale e primitivo. In questo senso il contatto con la donna è nei libri di Moravia il momento chiave che innesca una rivolta e porta l'individuo a credere di vivere una liberazione momentanea nella quale risiede la comprensione della possibilità di essere diverso, libero di scegliersi in altro modo, sollevato dal determinismo psicologico e dall'oppressione della situazione.

Una donna che non si pone in contraddizione con la società attuale, rifiutando il pensiero e facendo riferimento ai valori della società naturale, si trova inoltre facile preda del conformismo, altro male sommo per l'uomo contemporaneo, secondo Moravia. Nella società primitiva tutto è volto verso un'accettazione di quello che avviene, considerato opera del fato, del destino, degli dei e quant'altro. Non esiste una vera responsabilità dell'individuo in tale società, dove si pensa piuttosto ai fini collettivi e la comunità non distingue veramente la ragione dei singoli dalla propria. Ancora durante l'impero romano la parola "io" non era stata introdotta nella lingua latina e furono, non a caso gli stoici, che abbiamo già ricordato essere un riferimento per Moravia, i primi ad adottarla.

Abituata a vivere nell'accettazione, in questo spirito d'imitazione tipico dei primitivi che vivono allo stadio barbaro, senza in alcun modo pensare di far emergere il peso della scelta individuale come scelta morale, portata nella moderna società capitalistica, ella si comporterà alla stessa maniera votandosi all'amore per il denaro e al consumismo se si trova in una

---

<sup>682</sup> «Ma perché mi disprezzi?».

«Perché sì», ella gridò ad un tratto, «perché sei fatto così e per quanto ti sforzi non puoi cambiarti».

«Ma come sono fatto?».

«Come tu sei fatto, non lo so, lo saprai tu ... so soltanto che non sei fatto come un uomo, non ti comporti come un uomo». *Ivi*, p. 226.

<sup>683</sup> *Ivi*, p. 197.

posizione di favore, all'essere schiava, alla prostituzione, e al servilismo di ogni tipo se si trova in una posizione di svantaggio. Mai si pone in contraddizione con la società né s'interroga sulla questione della giustizia.

Anche l'aspetto della "selvaticità" della donna è comune nell'opera di Moravia con quella di Pirandello, ne avevamo parlato a proposito de *I quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, cui uno dei titoli in precedenza attribuito dall'autore era stato *La tigre* con riferimento alla protagonista femminile del libro.

L'interpretazione di Molteni dell'Odissea è invece in contraddizione con lo spirito dei moderni, ma anche con i criteri ancestrali del mondo antico. Nell'interpretazione del regista ritrova tutta la ristrettezza del razionalismo contemporaneo e la sua pretesa scientificità nel rapportarsi a ogni cosa. Rheingold, dal canto suo, gli rimprovera di cercare un mondo che non esiste, di cui non esiste alcuna prova concreta, solamente un'aspirazione. Lo scrittore gli recita il XXVI canto dell'*Inferno* della *Divina Commedia* per chiarirgli la sua posizione e sostenere di essere con Dante nell'aspirazione a un mondo di giustizia e di virtù.<sup>684</sup>

La replica del regista è che Dante era un uomo del medioevo, e la cosa ci interessa molto perché abbiamo già visto come anche Pirandello s'ispirasse al pensiero medievale, il francescanesimo e l'eresia catara in particolare, come risorsa spirituale e coll'intento di recuperare elementi preziosi del comportamento umano lasciati indietro dal pensiero moderno. Moravia con Dante compie un percorso simile, e del resto, con i suoi viaggi nei paesi non ancora capitalistamente sviluppati, spesso si sentiva liberato dal ritorno a una società medievale con la sua diversa visione dell'uomo e la problematica ancora aperta sulla questione del male e del bene, ossia sulla giustizia del mondo.

Nel moderno, come proposto da Rheingold, queste due polarità non esistono più, essendosi legate piuttosto a ciò che l'uomo può trasformare a proprio vantaggio, specialmente in termini economici, e ciò che invece gli resta ignoto.

Nell'uomo non civilizzato, come Battista, Hitler o Emilia, essi sono legati piuttosto a delle convenzioni che attingono la loro origine da pregiudizi limitati o conoscenze adatte (si parla nel libro di convenzioni spregevoli) ad altre epoche della storia dell'uomo in condizioni molto diverse di vita.

Il superamento del moderno attraverso Dante è spiegato da Moravia con l'aspirazione alla bellezza e alla ricerca nella totalità dell'esperienza umana, la vita interiore come quella esteriore, al di là del solo sapere scientifico o utilitaristico:

Li miei compagni fec'io sì aguti,  
con questa orazion picciola, al cammino,  
che a pena poscia li avrei ritenuti;

e volta nostra poppa nel mattino,  
de' remi facemmo ali al folle volo,  
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già de l'altro polo

---

<sup>684</sup> Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e conoscenza.  
D. Alighieri, *Divina commedia*, Mondadori, Milano 2005.

vedea la notte e 'l nostro tanto basso,  
che non surgea fuor del marin suolo.

Cinque volte raccesso e tante casso  
lo lume era di sotto da la luna,  
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,

quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza, e parvemi alta tanto  
quanto veduta non avea alcuna.<sup>685</sup>

Il viaggio di Ulisse alla scoperta del Mediterraneo e poi oltre le Colonne d'Ercole richiama dunque al meglio la volontà di un uomo integrato col suo mondo, attento e curioso di quanto vi è e vi avviene. Anche l'*Ulisse* di Joyce viene ricordata nel libro per mostrare a Rheingold la limitatezza della sua interpretazione "moderna". Joyce avrebbe, secondo lo scrittore, raccontato la storia di Ulisse in un ambiente brutto e ostile, una tetra e fangosa città del nord, con i modi di vita del popolo del Ventesimo secolo, non certo paragonabili alla bellezza del Mediterraneo primitivo visitato da Ulisse. Joyce con la sua opera avrebbe messo in luce la tetraggine della vita contemporanea descrivendo l'uomo in relazione con l'ambiente e l'impatto di questo su di lui, mentre il regista vorrebbe utilizzare la sola presunta scientificità della psicanalisi per modernizzarla:

Niente sole, niente mare, niente cielo ... tutto moderno, ossia tutto abbassato alla  
nostra miserabile statura ...<sup>686</sup>

In un certo senso si tratta da parte di Moravia anche di una rivendicazione del mezzo della letteratura e l'arte in generale, come privilegiato per descrivere, raccontare e indagare il mondo nella sua interezza, a discapito della scienza moderna e del senso comune.

Ritroviamo anche nelle conclusioni del protagonista a proposito del suo amore non più ricambiato con la moglie, la stessa aspirazione a un mondo ideale in cui l'uomo non debba sempre porsi il problema dell'autenticità propria e degli altri, né della giustizia del mondo stesso:

Emilia era al tempo stesso la donna dei miei sogni e la donna che mi giudicava e mi disprezzava sulla base di un miserabile luogo comune; Penelope che restava fedele per dieci lunghi anni al marito assente e la dattilografa che sospettava l'interesse la dove non c'era. E per avere l'Emilia che amavo e ottenere che ella mi giudicasse per quello che ero, avrei dovuto portarla via dal mondo nel quale viveva, introdurla in un mondo semplice come lei, schietto come lei, nel quale il denaro non contava e il linguaggio era rimasto integro, un mondo, come mi aveva fatto notare Rheingold, al quale potevo certamente aspirare ma che non esisteva.<sup>687</sup>

---

<sup>685</sup> D. Alighieri, *Divina commedia*, Mondadori, Milano 2005.

<sup>686</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>687</sup> *Ivi*, p. 239.

Apprendiamo che l'aspetto positivo della selvaticità nella donna la rende anche un riferimento per l'inseguimento del mondo ideale poiché ella sarebbe già pronta a viverci, non essendo stata toccata dal passaggio per la coscienza dei moderni e il suo tormentoso e dubbioso pensare. La scissione dell'io e l'allontanamento della coscienza dal corpo l'avrebbero toccata meno dell'uomo, lasciandola integra. La donna vive nella non civilizzazione perché la società conserva ancora molti aspetti di barbarie, violenza, oppressione, schiavitù. Nella prospettiva storica di Moravia, quella descritta ad esempio in *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, il progresso civile porterebbe a vivere in modo immediato e come la donna già fa, senza tuttavia partecipare alla morale di progresso necessaria allo stato attuale dell'umanità.

Se nella filosofia della storia marxista il passaggio della società attraverso la fase capitalistica è necessario per giungere alla dittatura del proletariato e alla società comunista, Moravia ritiene che la donna potrebbe forse saltare questa fase così dolorosa della storia dell'uomo a livello psicologico costituendosi come riferimento e obiettivo. In altri termini l'amore e la comunione spirituale con la donna, senza soggiogamenti o disprezzo, non saranno pienamente possibili se non quando il progresso civile avrà portato l'uomo moderno a rimuovere i limiti che lo inibiscono dall'essere libero.

La fase storica che nel marxismo è il comunismo, l'obiettivo, in Moravia è l'elaborazione di quel legame materno che abbiamo visto essere l'ambizione del ritorno al ventre materno, il ritorno alla donna. Ulisse per Dante, che non conosceva in modo diretto l'*Odissea* e non sapeva del ritorno a casa del protagonista, termina la sua avventura con la morte in mare assieme ai suoi compagni, proprio perché i riferimenti non esistono e l'uomo non può che ingaggiarsi in questo percorso di civiltà. Eppure anche in Dante la donna costituisce un obiettivo e un riferimento di realtà.<sup>688</sup>

Tutto questo può risultare poco edificante per la donna per come la intendiamo al giorno d'oggi e in seguito all'influenza del pensiero femminista, il quale ha però orientato le sue rivendicazioni verso una parificazione della donna con l'uomo, cioè una vilirizzazione della donna, che in questa prospettiva non sarebbe affatto consigliabile perché renderebbe la donna completamente parte di un sistema ingiusto e portatore di grandi sofferenze.

Per l'uomo si tratterebbe di rinunciare all'amore attuale per concentrarsi nell'inseguimento dell'amore, cui la donna con i suoi istinti non civilizzati si oppone. La duplice funzione di amica e nemica della donna è la ricchezza della relazione e la fonte per l'uomo dell'ispirazione per l'uscita dalla costrizione della modernità.

L'immagine di Battista, superficiale, volgare, retorica e insensata rassomigliava alla vita e agli ideali, o meglio, agli interessi di Battista; quella di Rheingold era in accordo con le possibilità morali e artistiche del regista; infine la mia, senza dubbio la più alta e insieme la più naturale, la più poetica e insieme la più vera, derivava dalla mia aspirazione, forse impotente ma sincera ad una vita che non fosse compromessa e svuotata dal denaro né abbassata a livello fisiologico e materiale. E mi parve, in certo senso, consolante, che l'immagine che io preferivo fosse anche la migliore. Dovevo adeguarmi a quest'immagine, anche se non avevo potuto farla trionfare nella sceneggiatura, anche se era molto improbabile che avrei potuto farla trionfare nella vita. Soltanto in questo modo avrei potuto

---

<sup>688</sup> D. Alighieri, *Convivio*, BUR, Milano 1952.

convincere Emilia delle mie ragioni e riconquistare la sua stima e il suo amore. E come? Non vidi altro mezzo che quello di amarla ancora di più, di provarle ancora una volta, e tutte le volte che fosse necessario, la purezza e il disinteresse del mio amore.<sup>689</sup>

La presunta passività della donna per il perpetuarsi di una condizione di esclusione non ha luogo d'essere poiché lei potrà svolgere un ruolo di consapevolezza su di sé, che in fondo è la stessa cosa domandata all'uomo, riuscendo così a non essere vittima dei suoi istinti barbari, ma complice dell'uomo nella sua lotta per l'emancipazione, divenire come un uomo non la libererebbe affatto poiché egli stesso è oppresso. Vedremo a breve come tutto ciò si ritroverà in due personaggi positivi della Roma popolare, le protagoniste de *La ciociara* e *La romana*. Nella morale moraviana, non si domanda all'uomo o alla donna di essere diversi da quelli che si è, poiché ciò sarebbe impossibile e deriverebbe soltanto nell'assunzione di un ruolo in malafede, ma di comprendersi e di scegliersi ripetutamente nella contemplazione come nell'azione.

Cinque anni prima de *Il disprezzo* era stato pubblicato *L'amore coniugale*, iniziato da Moravia nel 1941, di cui *Il disprezzo* costituisce una riscrittura le cui variazioni ci aiutano a capire il percorso di Moravia e la sua più accorta attenzione all'inclusione dell'individuo nella società nella produzione letteraria degli anni Cinquanta.

Lo scrittore protagonista del primo libro è benestante e non si trova di fronte alla questione economica che domina i pensieri del protagonista de *Il disprezzo* Molteni sulla scelta di scrivere e, in finale vivere, per il denaro che lo porterà a perdere qualsiasi via di autenticità e a corrompere il rapporto fino a quel momento in equilibrio con sua moglie Emilia.

Durante gli anni della prima giovinezza egli si era sentito malinconico e isolato, potendo anche profittare dell'ozio della sua condizione agiata. Giunto alla disperazione tramite la sua vita da esteta, percepisce la sua coscienza vuota come un vortice, stessa idea e immagine utilizzata da Pirandello, specificamente nella novella *Il Gorgo*, tramite la probabile comune ispirazione di Poe.<sup>690</sup>

Come d'abitudine e per le ragioni dette poc'anzi, egli cerca nelle donne il modo di trovare un'ispirazione letteraria e la fine dell'angoscia tramite la creazione artistica e la passione. Le sue esperienze non sono però soddisfacenti fino a quando non incontra la futura moglie Emilia che lo rende meno solo e più stabilmente felice e salvo dalla disperazione.

Tuttavia egli resta insoddisfatto della sua incapacità di scrivere e ritiene che il suo impedimento alla creazione artistica siano i rapporti sessuali con la moglie, secondo la più rigorosa teoria freudiana per cui l'arte nasce dall'inibizione alla meta delle energie sessuali e in virtù di un meccanismo di sublimazione. Chiede così alla sua consorte, con la quale ritiene di aver creato un rapporto di grande comunicazione e comprensione, di sospendere i loro rapporti intimi per permettergli di concretizzare le sue ambizioni di scrittore.

La cosa funziona e Silvio è felice della sua produzione corrente. Ma la moglie Leda subisce anch'essa una profonda trasformazione, perdendo la considerazione per il marito, non

---

<sup>689</sup> A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954, p. 240.

<sup>690</sup> "Ebbene la mia vita poteva paragonarsi a un costante vortice. Io ero preso nelle spire di un nero imbuto e sopra, sotto e accanto a me vedevo girare con me tutte le cose che amavo. Quelle cose di cui, secondo gli altri, vivevo e che invece vedevo travolte con me nello stesso naufragio. Io sentivo di girare in cerchio con quanto di bello e di buono è stato creato al mondo e non cessavo un sol momento di vedere il fondo nero dell'imbuto che prometteva a me e a tutti gli altri relitti una fine inevitabile": A. Moravia, *L'amore coniugale*, Bompiani, Milano 1988, p. 14.

riuscendo ad attendere la fine del periodo di astensione pattuita, e cade nell'adulterio con il barbiere Antonio, uomo barbaro, secondo il linguaggio che abbiamo utilizzato sin qui, e legato alla natura che tramite questo comune stato dell'essere si trova facile corteggiatore della donna. Silvio che con il suo razionalismo e il suo pensare si è invece allontanato dal mondo naturale, proprio come avveniva nel caso di Molteni, guadagnando il disprezzo della donna.

Tutta la questione del denaro e del lavoro non è presente ne *L'amore coniugale* e ne *Il disprezzo* saranno solo una questione maschile legata ai pensieri e le scelte del protagonista cui la donna si adegua in modo non sostanziale. L'interesse economico non domina le protagoniste femminili, seppure esse se ne possono lasciare guidare come una questione naturale e non una violenza alla propria integrità e purezza, come avviene invece a Molteni.

Il primo libro è dunque specialmente la costatazione dell'esistenza di questi diversi stati dell'essere, presenti nella donna e nell'uomo in modo diverso e particolarmente sfavorevoli per la figura dell'intellettuale o dell'uomo di pensiero ai fini del rapporto coniugale.

Il barbiere Antonio si reca ogni giorno in casa di Silvio per raderlo. Povero, con molti figli e molte avventure amorose extraconiugali, vive il suo lavoro come mezzo di sussistenza e non nutre alcun altro interesse o angoscia particolari. Parla con distacco della sua famiglia. Non sente una grande responsabilità nei confronti del mondo e del suo procedere, tutto è per lui come deve essere, la sua accettazione è quella tipica dell'uomo naturale, stadio psicologico e antropologico, come si è già potuto notare, molto forte anche nella donna.

Durante le visite mattutine del barbiere, la moglie di Silvio, fa in modo di essere sempre presente nella stanza. Lo scrittore si sente felice di avere la moglie accanto mentre si lascia radere, non rendendosi conto che tra i due si sta intanto creando un rapporto di complicità.

Leda chiede a suo marito far cessare le visite di Antonio in casa, senza motivare la richiesta e divenendo di un umore tetro e ostile a Silvio, il quale cade in un frustrante senso di assurdità in realtà derivante dal modo di percepire e dare significato alle cose così diverso tra sua moglie, il barbiere e lui stesso:

Mi venne ad un tratto in mente che avrei potuto uscire da quest'aria di irrealtà soltanto ricevendo o infliggendo un dolore: per esempio afferrando per i capelli mia moglie, gettandola in terra sui sassi aguzzi del sentiero, e ricevendo da lei in risposta un buon calcio nello stinco. Allo stesso modo forse mi sarei destato al valore del mio manoscritto strappandolo e gettandolo nel fuoco.

Queste riflessioni mi diedero un senso vivo di pazzia: dunque non era possibile afferrare l'esistenza di se stessi o degli altri se non attraverso il dolore. Ma mi consolai un poco pensando che se era così, se non soltanto ciò che avevo scritto, ma anche mia moglie che sapevo di amare, mi sembrava incomprensibile, questo senso di assurdità allora non dipendeva dalla qualità del mio scritto bensì da me stesso.<sup>691</sup>

Mentre Silvio tenta di comprendere i mutamenti della moglie tramite la coscienza e la sua presunta immagine più autentica, i suoi scritti, la moglie è turbata dal fatto di essere chiamata dal barbiere Antonio a quella "primitività" da cui il marito si è ulteriormente distaccato

---

<sup>691</sup> *Ivi*, p. 89.

chiedendogli la sospensione dai rapporti sessuali, e dunque secondo la morale di quel tempo arcaico, meritevole di disprezzo.<sup>692</sup>

Eppure Silvio si rende conto di quello che la moglie si aspetterebbe da lui punendola per l'attrazione che prova per la "bestia", secondo il linguaggio pirandelliano, Antonio. Dovrebbe picchiarla, anche se questo provocherebbe una regressione del rapporto tra i due che invece precedentemente era idilliaco perché fondato su comprensione e ragione.

La scissione dell'io è vissuta al massimo tra i due, Silvio sente di vivere uno stato di pazzia, originato proprio dalle due polarità, presenti nei due, opposte e in lotta tra loro.

Solo dopo che Leda avrà avuto un incontro, di notte in campagna, col barbiere, venutone a conoscenza, Silvio capisce cosa è successo a sua moglie e come si è consumato il tradimento:

In realtà, ella mi aveva chiesto di difenderla non conto Antonio bensì contro se stessa; ma io non avevo capito ed egoisticamente non avevo pensato che al mio immediato tornaconto. Lei non aveva penetrato l'egoismo della mia condotta, come non aveva capito i motivi profondi della propria e si era rassegnata come era solita, per affetto e buona volontà. Aveva sopportato che l'uomo che l'aveva insultata e verso il quale non sapeva di essere così violentemente attirata, venisse ogni giorno in casa.

Possiamo notare una differenza tra Leda e Emilia de *Il disprezzo*, che può essere ricondotta a una più generale visione della coscienza e della psicanalisi. Essendo *L'amore coniugale*, come la critica ha riconosciuto subitaneamente, legato all'ortodossia freudiana, Leda vede un superamento del suo stato morale attuale tramite una regressione o desublimazione a contatto con la bestialità di Antonio.

In Emilia invece più che un movimento regressivo si assiste a una presenza simultanea di tutti questi residui antropologici della storia della coscienza umana, una moltitudine, si era detto trattando Pirandello, presente nell'essere che si affaccia alla coscienza in modo spesso casuale o secondo leggi estranee alla morale o a una singola logica. Per Emilia è meno forte l'aspetto di regressione, ma la bestialità è più legata a un suo modo di essere, che ella può scegliere di incarnare oppure no. Di come questo stadio primitivo venga rinforzato nel genere femminile dall'educazione di genere abbiamo già accennato in precedenza e possiamo in ogni caso rinviare all'opera della De Beauvoir.

Constatata questa evoluzione del pensiero di Moravia, comune a quella compiuta da Pirandello e che abbiamo descritto, più ampiamente nella differenza tra le opere della prima parte della sua vita e le successive, notiamo come il personaggio di Emilia sia più libero e sicuramente più antipatico perché indifferente agli sforzi del marito, in quanto è evidente come ella rifiuti la comprensione delle problematiche che conducono il marito a fare certe scelte, per ragioni economiche e altruistiche, restando fedele allo stadio di "bestialità", che riserverà pure dei vantaggi, ma è totalmente inadeguato al raggiungimento della libertà e della giustizia, infine della felicità dell'uomo contemporaneo. La violenza della sua indifferenza e la

---

<sup>692</sup> "Non pensavo più a Leda e fui sorpreso vedendola sbucare improvvisamente da un angolo dello spiazzo e correre verso la porta. Per correre più spedita, reggeva con le due mani il vestito troppo lungo; e vista così dall'alto, mentre si slanciava attraverso lo spiazzo illuminato dalla luna, mi fece pensare a qualche bestiola selvatica, una volpe o una faina, che, furtiva e innocente, il pelo ancora sporco di sangue si affrettasse alla tana dopo un'incursione in qualche pollaio. Questa sensazione fu così forte che mi parve di vederla trasformata in bestia e avvertii per un momento quella sua innocenza come un carattere fisico, quasi come un odore selvatico". *Ivi*, pp. 108,109.



mancanza di consapevolezza la rende un personaggio provocatorio in favore dell'auspicio di una donna più consapevole del suo ruolo nella società contemporanea. L'opposizione all'ingiustizia della bestialità è inesistente in Emilia.

Leda, al contrario, grazie alla rigidità deterministica della psicanalisi, denota una passività più marcata: assediata da messaggi che la portano a mutare il suo stato attuale, finisce per cedere, non riuscendo a porre essa stessa un rimedio, pur provando a domandare l'aiuto del marito e con un riferimento morale chiaro estraneo invece a Emilia.

La lotta tra natura e cultura rilevata da Fernandez<sup>693</sup> come base della letteratura moraviana è sicuramente corretta, ma il percorso suggerito dall'autore romano non è quello di preferire l'una o l'altra, quanto di diffidare di entrambe in quanto essi sono prima di tutto due stadi della coscienza, temporanei e storicamente determinati, che non hanno alcun valore assoluto. L'uso critico della coscienza, in combinazione con la potenza delle passioni e dell'evocazione tramite simboli e arte è il suo mezzo di connubio tra le due cose, nella direzione, espressamente dichiarata ne *Il disprezzo* e in altre opere di cui abbiamo parlato, di una rigenerazione dell'uomo in grado di vivere direttamente il rapporto tra passato e futuro, tradizione e innovazione, conservazione e progresso, ossia natura e cultura in modo armonico e libero:

Queste riflessioni mi facevano capire l'utilità delle norme morali e delle convenzioni sociali, esterne certo, ma indispensabili al fine di fermare e ordinare il disordine naturale. D'altra parte, però, pensavo che una volta rifiutate norme morali e convenzioni sociali, questo disordine doveva tendere per forza a riposarsi e disporsi sul fondo di una necessità assoluta. In altri termini, esclusa la soluzione proposta da mia moglie ne restava un'altra che sarebbe stata dettata dalla natura stessa delle cose. Un po' come avviene ad un fiume che o si imbriglia tra le dighe artificiali, oppure si lascia espandere secondo l'inclinazione e gli accidenti del terreno: in ambedue i casi, seppure in modi e con effetti diversi, formerà un suo letto nel quale scorrere verso il mare.<sup>694</sup>

Le "dighe artificiali", ossia la cultura e le "inclinazioni e accidenti del terreno", la natura sarebbero i normali ambiti in cui la coscienza si può muovere per giungere poi al suo progetto che è la continuazione del rapporto coniugale in questo caso. Nel proseguo del brano citato Silvio si augura che anche se guardando a riferimenti diversi, finito il periodo, con sua moglie torneranno insieme come se nulla fosse avvenuto. Le divagazioni della coscienza verso il naturale o il culturale sarebbero solo un arricchimento o un passaggio necessario. Invece avviene che la forza dell'incoscienza generata dall'inconsapevolezza, o l'abitudine troppo marcata all'accettazione, generino il tradimento da parte di Leda. Una conoscenza più profonda del proprio essere e della sua storia non l'avrebbe probabilmente lasciata così inerme di fronte alla volontà di Antonio.

Quest'idea della conoscenza dell'essere come totalità, dunque del non concepire la morale, naturale o culturale che sia, come limitazione di questo, ma nel suo insieme, richiamandosi a una teoria di Jung, tratta in parte da Nietzsche, riguardo all'importanza del recupero del demoniaco, come nel pensiero medievale e che Moravia conosceva bene per aver intervistato

---

<sup>693</sup> G. Pandini. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Mursia, Milano 1973.

<sup>694</sup> *Ivi*, p. 60.

Jung in Svizzera proprio su questo tema <sup>695</sup>, è presente proprio nelle parole conclusive del libro:

Io non dissi nulla e mi limitai ad accarezzarle la mano. Intanto, al di sopra della sua spalla, guardavo il capitello con la faccia del demonio e pensavo che per riprendere il racconto avrei dovuto non soltanto conoscere il diavolo altrettanto bene che l'ignoto scalpellino, ma anche il suo contrario. "Ci vorrà molto tempo", dissi piano concludendo ad alta voce il mio pensiero.<sup>696</sup>

## 5.2. L'accettazione naturale nella donna e nel popolo.

Due anni dopo la fine della guerra, nel 1945, Moravia pubblica il romanzo *La romana*, che riscuote grande successo e lo propone come riferimento letterario per il cinema neorealista italiano che ha avuto così grande fortuna in tutto il mondo.<sup>697</sup>

La protagonista è una popolana di Roma che si può considerare come personaggio opposto a quelli di Emilia e Leda perché oltre l'accettazione si propone anche un obiettivo di autenticità e di liberazione.

Si è già potuto osservare in precedenza che in questo romanzo Moravia torna ad ispirarsi molto al suo principale maestro Dostoevskij e i due protagonisti, la prostituta buona e lo studente tormentato, hanno molti precedenti nello scrittore russo. Alla stessa fonte possiamo far risalire anche il tema della confessione ricorrente nel libro.

Adriana è una ragazza orfana di padre, cui la madre ripete ogni giorno di non averla voluta e che il fatto di non aver abortito ed essersi sposata gli ha rovinato la vita, specialmente dal punto di vista economico. In un modo violento e brutale, con rancore, educa in qualche modo la figlia a rifiutare il sacrificio che la famiglia impone alla donna, per pensare invece a raggiungere in qualche modo un miglioramento della sua posizione sociale. La madre lavora come sarta in casa e si lamenta molto dei lavori domestici. La figlia la aiuta e poi, grazie alla sua bellezza, inizia a posare come modella per dei pittori, non riuscendo comunque a guadagnare abbastanza da cambiare il loro modo di vita.<sup>698</sup>

Come si è pazienti e ignari quando si è molto giovani. Io facevo allora una vita orribile e non me ne accorgevo. Tutto il denaro che ricevevo per le mie lunghe, faticose e noiose pose negli studi lo portavo fedelmente alla mamma; e il tempo che non passavo nuda, tutta irrigidita e indolita, a farmi dipingere e disegnare, lo trascorrevi alla macchina da cucire, la schiena piegata e gli occhi fissi sull'ago, ad aiutare la mamma nei suoi lavori. [...] Non mi accorgevo del sacrificio della mia vita, senza divertimenti, senza amore, senza affetti.<sup>699</sup>

Così insoddisfatta e inconsapevole finisce per accettare il corteggiamento di Gino, un autista abbastanza povero, col quale progetta le nozze e usa perfino tutti i suoi risparmi per arredare

---

<sup>695</sup> Riferimento e citazione se non già fatta in precedenza.

<sup>696</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>697</sup> Secondo Moravia il romanzo fondamentale per la creazione del clima del neorealismo italiano è stato *Addio alle armi* di E. Hemingway.

<sup>698</sup> Il rapporto tra pittore e modella sarà al centro de *La noia* nel 1960.

<sup>699</sup> A. Moravia, *La Romana*, Bompiani, Milano 1959, p. 28.

una delle due stanze in casa di sua madre che funga da camera matrimoniale. Ma Gino si rivela già sposato e la sua falsità, le sue menzogne, feriscono più di ogni altra cosa Adriana, che si ritrova costretta a dar ragione a sua madre sull'onestà e sulla famiglia e decide di prostituirsi utilizzando la stanza che aveva ammobiliato per la sua vita matrimoniale. Scopre di trovarsi bene nel suo nuovo "mestiere" e di provare grande soddisfazione nel guadagnare molto denaro:

Un sentimento, dico, di soggezione inevitabile che, in una sola volta mi rivelò tutto un aspetto del mio carattere che ignoravo. Certamente io sapevo che dovevo rifiutare quel denaro; ma nello stesso tempo sentivo che volevo accettarlo. E non tanto per avidità quanto, invece, per il piacere nuovo che quest'offerta destava nel mio animo.<sup>700</sup>

Cresciuta in povertà colla costante lamentazione dell'assenza di denaro da parte della madre, ella sente di riconoscere il potere e l'importanza del riconoscimento che le viene offerto e si sente in soggezione di fronte al suo potere. Ma non solo per la motivazione al denaro Adriana avrà successo come prostituta, quanto perché partecipa emotivamente alle relazioni poiché per lei non è solo il valore commerciale dello scambio ad essere importante, ma vi riconosce una sorta di missione, ossia l'adozione del progetto materno di riscatto e in un certo senso rivalsa nei confronti della figlia che con la sua nascita l'avrebbe condannata alla povertà e al sacrificio. Come spiega un cliente ad Adriana sul fatto che la preferisca all'amica Gisella:

«Ora Gisella il suo mestiere non lo sa fare»

«Perché?»

«Perché pensa sempre ai soldi ... e ha sempre paura che questi soldi non le vengano pagati o che non siano sufficienti ... io non esigo certamente che ella mi ami, ma fa parte della sua professione comportarsi come se veramente mi amasse e darmene l'illusione ... la pago per questo ... invece Gisella lascia troppo capire che lo fa per tornaconto ... non lascia neppure il tempo di rifiutare che subito piatisce ... eh, che diamine».<sup>701</sup>

Presto Adriana comincia a rendersi conto della questione per cui il denaro costituisca un ostacolo per le relazioni tra gli uomini e sia probabilmente anche il simbolo o il risultato di un'ingiustizia, specialmente quando il suo potere va a corrompere le relazioni intime, poiché già sotto questa luce ha vissuto tutto il rapporto con sua madre:

Probabilmente al denaro è legato un senso di vergogna o per lo meno di pudore che lo cancella dal novero degli argomenti normali e lo relega tra le cose di cui non è bene parlare, segrete e inconfessabili; quasi che esso sia sempre malguadagnato, qualunque ne sia l'origine. Ma forse è anche vero che nessuno ama mostrare il sentimento che desta nell'animo il denaro, sentimento molto forte e che non va quasi mai disgiunto da un'ombra di colpa.<sup>702</sup>

---

<sup>700</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>701</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>702</sup> *Ivi*, p. 183.

Così una sera, per caso, incontra un giovane studente, Mino, che accompagna un amico a servirsi dei favori di Adriana. Ella rimane colpita dal disinteresse del giovane, il quale le appare diverso da tutte le altre persone che ha conosciuto in precedenza perché lontano dal tentare di identificarsi con le convenzioni sociali o le passioni, alieno dall'essere manipolatore al fine di raggiungere un qualche scopo materiale. Mino è un prosecutore della stirpe del personaggio di Michele de *Gli indifferenti*:

Egli si versò un bicchiere pieno raso e lo tracannò di colpo, ma con sforzo e senza piacere. L'avevo già notato, ma questo gesto me lo confermò: egli faceva sempre le cose per volontà, dall'esterno, senza parteciparvi, come se recitasse una parte.<sup>703</sup>

Il restare sospeso, in uno stato di noia o indifferenza, fa acquisire a Mino una sorta di purezza agli occhi di Adriana. Recita una parte con consapevolezza e non curandosi di non renderlo evidente. Un atteggiamento che costituisce per la ragazza una rivelazione che si qualifica come una spinta alla ricerca di una maggiore conoscenza di sé:

Ora, io sapevo di vivere in una specie di nebbia che mi ero creata a me stessa per non specchiarmi più nella mia coscienza. Lui, invece, con quei suoi sguardi, aveva dissipato questa nebbia e sottoposto di nuovo lo specchio ai miei occhi. E io mi vedevo come ero veramente, o meglio come dovevo essere per lui, perché di me stessa io non sapevo e pensavo nulla, come ho già detto, stentando persino a credere alla mia esistenza.<sup>704</sup>

La nebbia dell'inconsapevolezza tramite la quale Adriana riesce a sopportare la sua condizione senza avvertire troppo malessere scompare rendendole la cruda realtà di un'esistenza insoddisfacente e tormentata. Vorrebbe lasciare la sua professione per poter di nuovo provare a prospettarsi una vita di affetti familiari, ma lo spettro del ritorno alla povertà la scoraggia, così torna ad assoggettarsi al sistema di valori insegnatole da sua madre e dalle difficoltà della sua condizione sociale. Proprio per mostrarsi ciò ruba in compagnia di sua madre un fazzoletto da un negozio, per poi rifugiarsi in chiesa, luogo in cui spesso ripara per trovare consigli e rifugio.

La strada della consapevolezza è ormai aperta e Adriana trova nell'accettazione consapevole un primo momento d'orgoglio importante:

Avevo capito che la mia forza erano la povertà, il mio mestiere, la mamma, la mia brutta casa, i miei vestiti modesti, le mie umili origini, le mie disgrazie, e più intimamente, quel sentimento che mi faceva accettare tutte queste cose e che era profondamente riposto nel mio animo come una pietra preziosa dentro la terra.<sup>705</sup>

Troviamo qui espressa l'essenza dell'avvicinamento alle classi popolari e contadine durante il periodo del dopoguerra.<sup>706</sup> La prospettiva di liberazione posta dalla comprensione della

---

<sup>703</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>704</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>705</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>706</sup> A. Moravia, *Perché ho scritto La Romana*, in *La fiera letteraria*, 3/7/1947.

propria condizione, sociale e psicologica e la possibilità di trovare finalmente l'atteso contatto col mondo, ovvero la natura. I personaggi femminili assumono maggior valore grazie alla naturalità di cui abbiamo trattato nel precedente paragrafo, ma anche per essere oppressa in quanto classe sociale come per genere. Questo le attribuisce una doppia motivazione al riscatto, dunque alla rivolta e la rappresentazione della sua vita assume un doppio valore descrittivo degli ostacoli all'emancipazione dell'uomo come individuo e specie, delle contraddizioni che caratterizzano la condizione presente.<sup>707</sup>

La donna popolare avrebbe tutto da guadagnare nella rivolta. L'accostamento de *La romana* con *Moll Flanders*,<sup>708</sup> molto importante, andrebbe in realtà rovesciato poiché Adriana lotta per uscire dalla sua situazione ricercando l'autenticità e prendendo coscienza della situazione che vive e la sua storia, mentre Moll Flanders si basa sulla sua capacità di fingere, per trovare un marito benestante e non porsi alcun problema pur di raggiungere il benessere. Adriana vuole una vita migliore e più benestante, ma presto comprende che non semplicemente il denaro potrà renderla felice, quanto una situazione di armonia che la circonda.

La naturalità della condizione umana, si è visto, può custodire un valore importante, ma sicuramente è imperniata di bestialità e malvagità. È questo che la cultura vorrebbe evitare e la dicotomia tra natura e cultura è rappresentata ne *La romana*, dal criminale Sonzognò e dall'intellettuale Mino.

Mentre nel caso de *L'amore coniugale* e *Il disprezzo* le protagoniste venivano attratte dall'uomo naturale, in questo caso, Adriana, avendone abbastanza della presunta naturalità, che si riduce ad una condizione miserabile, preferisce Giacomo, detto Mino.

Quest'ultimo, distaccato e orfano della realtà, è infelice invece della propria condizione, come in tutti gli altri personaggi artisti e intellettuali che abbiamo incontrato sin qui nelle altre opere di Moravia. Egli vorrebbe essere come il criminale, per porre fine al ripetersi della sua sensazione di dubbio e sospensione, nello stesso modo in cui Michele ne *Gli indifferenti* sentiva che avrebbe dovuto comportarsi in un altro modo, rendendosi simile al futuro patrigno Leo.<sup>709</sup>

A differenza del protagonista del primo libro di Moravia però Giacomo trova un modo di agire che gli permetta di conservare la rivolta senza arrendersi alla naturalezza o bestialità inautentica degli uomini. Questo modo è la politica con ambizioni rivoluzionarie.

Tuttavia la scelta dell'impegno politico è solo una scelta sperando di creare le condizioni favorevoli a una vita autentica e il semplice identificare la morale rivoluzionaria con l'unica morale possibile per l'uomo contemporaneo non lo libera interamente, costringendolo a mettere da parte troppe componenti della sua vita.<sup>710</sup>

Adriana, gli consiglia di lasciare la politica per evitare di correre dei rischi, essendo sempre pronta a riconoscere a Giacomo di volergli bene per quello che ha scelto di essere ossia un intellettuale che soffre per il distacco dal mondo. Adriana è il modello femminile proposto dalla letteratura moraviana perché comprende le ragioni della rivolta in senso psicologico e non smette di amare Giacomo per questo, non lo disprezza come faranno Leda o Emilia con i

---

<sup>707</sup> Non è da sottovalutare a questo proposito che *La romana* e *La ciociara* sono stati scritti da Moravia in prima persona con la protagonista femminile come narratrice utilizzando un linguaggio popolare.

<sup>708</sup> E. Lambert, *Moravia e Pasolini: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità*, in *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, Sinestesie, Avellino, 2013, pp. 153-163.

<sup>709</sup> "Sia pure un delinquente ... ma che sente quei tali impulsi di cui ha parlato ... Sonzognò, come ha l'impulso di uccidere, sono sicuro che avrebbe l'impulso di amare ... così semplicemente, senza tante storie ... io invece ...": A. Moravia, *La Romana*, Bompiani, Milano 1959, p. 364.

<sup>710</sup> Ritorniamo sulla questione nella parte terza a riguardo dei *Cahiers pour une morale* di Sartre.

mariti, per essersi perduti nella modernità. In nessun altro libro di Moravia troviamo questa comprensione profonda che possiamo chiamare amore:<sup>711</sup>

Egli tacque un lungo momento e poi disse, senza alcun compiacimento, con asciutta umiltà: «Faccio tutte le cose allo stesso modo ... senza amarle né sentirle col cuore ... ma sapendo con la testa come si fanno e, talvolta, anche facendole, a freddo dall'esterno ... sono così e, a quanto pare, non posso cambiarmi». Io feci un grande sforzo sopra me stessa e risposi: «a me piaci come sei ... non ti preoccupare ». E l'abbracciai con intenso affetto.<sup>712</sup>

Giacomo non è disposto però ad accettar l'amore di Adriana ritenendo che questo gli farebbe accettare una società ingiusta, preferendo la castità e l'isolamento:

Diceva che l'amore era soltanto la maniera più sciocca e più facile di liberarsi di tutte le questioni, facendole uscire dal basso, di soppiatto, senza che nessuno se ne accorgesse, come si fanno uscire degli ospiti imbarazzanti per una porticina di servizio. «Poi, ad operazione fatta, si va a spasso con la propria complice, moglie od amante, meravigliosamente disposti ad accettare il mondo com'è ... foss'anche il peggiore dei mondi possibili ». <sup>713</sup>

Lo spostamento del suo modo di comportarsi tutto sul futuro e quasi alla volontà di negazione della propria esistenza conduce Mino all'errore di rinunciare e sacrificare inutilmente la propria esistenza. Costretto alla confessione dei propri reati politici dalla polizia egli confessa il nome dei suoi compagni e poi, per vergogna, si suicida, pur sapendo che Adriana sta per renderlo padre.

Ritroviamo la duplice valenza dell'accettazione che fa la forza di Adriana per una parte, perché lei non si nega più quale sia la sua situazione, salvo rivoltarsi quando può, come nel caso dell'amore per Mino o la strumentalizzazione del poliziotto Astarita. Mino invece non accetta nulla, rinnega la sua famiglia benestante, questo lo porta a sopravvalutarsi come rivoluzionario, salvo poi cedere al primo interrogatorio; non accetta l'amore di Adriana restando solo e infelice fino al suicidio.

La sintesi tra natura e cultura che la ragazza riesce a compiere la porterà a emanciparsi dalla sua difficilissima situazione in qualche modo, mentre col rifiuto totale della natura in funzione della sola rivolta Mino arriverà a rifiutare la sua stessa esistenza.

[Dice Mino] «Ci sono coloro che accettano e coloro che non accettano ... evidentemente io appartengo alla seconda categoria ...». [...]

[Adriana dopo aver tentato di abbracciarlo mentre si addormentano ed essere stata respinta] Questo gesto mi riempì di amarezza e mi rannicchiai a mia volta, con animo vedovato, aspettando il sonno. Ma ripresi a pensare al mare e mi venne un gran desiderio di morire annegata. Pensai che avrei sofferto un momento solo, e poi il mio corpo esanime avrebbe galleggiato a lungo, di onda in onda, sotto il

---

<sup>711</sup> Ne *La ciociara* troveremo ancora questo rapporto tra la protagonista e Michele seppur inibito dalla differenza di età, dalla situazione di guerra e la tragica fine del ragazzo.

<sup>712</sup> A. Moravia, *La Romana*, Bompiani, Milano 1959, p. 376.

<sup>713</sup> *Ivi*, p. 392.

cielo. [...] Mi piaceva l'idea di essere trascinata in fondo al mare per i capelli, mi piaceva l'idea di essere ridotta un giorno ad un po' d'ossame senza più forma umana, tra i sassi puliti di un greto. E magari qualcuno senza avvedersene avrebbe camminato sulle mie ossa riducendole in bianca polvere. In questi pensieri voluttuosi e tristi alla fine mi addormentai.

### *La ciociara*

Ritroviamo la stessa unione tra intellettuale e popolo ne *La ciociara*, romanzo che riguarda il periodo di latitanza vissuto da Moravia durante la guerra sulle montagne nei pressi di Fondi. Per le edizioni in lingua inglese l'autore aveva proposto il titolo di *The rape* per richiamare alla scena principale del libro, ma anche alla violenta intrusione della guerra e dell'occupazione, tedesca e alleata, sulla popolazione.

La protagoniste sono due donne, madre e figlia, Cesira e Rosetta, rimaste vedova e orfana di un negoziante di generi alimentari a Roma. Cesira, narratrice in prima persona, è originaria di un paesino appenninico in Ciociaria, ha sposato il suo vecchio marito per trasferirsi in città e lasciare la vita dura della campagna. Rimasta vedova, continua con fortuna gli affari, non pensando a risposarsi né a farsi un amante, conservando un ricordo negativo del marito.

Con la guerra e la grande inflazione legata alla diminuzione della disponibilità di alimenti i suoi guadagni aumentano facendola molto felice.<sup>714</sup> Molte persone fanno scorte comprando qualunque cosa a prezzi molto alti. Finché arriva il momento in cui a Roma non c'è più da mangiare, approvvigionamenti dalla campagna non ne arrivano più e inizia la carestia. Con i soldi guadagnati Cesira non può comprare nulla perché nessuno vende più.<sup>715</sup>

Decide così di tornare al paese di origine per un periodo in attesa della fine della carestia. Arrivata con molte difficoltà nei paesi di cui è originaria, riesce a sistemarsi in una casa rurale. I contadini e pastori che vi abitano non sentono la preoccupazione della guerra e mangiano e bevono in abbondanza e allegria. Il loro giudizio e confronto con l'attualità e la politica è lo stesso di Cesira:

"Per me Mussolini o Badoglio o un altro, poco importa purché si faccia il negozio".<sup>716</sup>

Conosce tra gli altri l'ex studente Michele, il quale ha disertato dopo il 25 luglio 1943 ed è tornato a casa. Tra i due nasce una grande intesa, Michele accusa i contadini di non rendersi conto di quanto sta avvenendo e di accettare qualunque dominazione gli venga imposta. Essi, infatti, non parteggiano per gli alleati o i tedeschi, né rimpiangono il fatto che l'Italia si sia di fatto arresa, sperano che uno qualunque di questi vinca e torni a dare stabilità alla loro vita.

È chiaramente l'accettazione naturale di cui stiamo trattando che li caratterizza, un sentimento che però nell'epoca moderna non può essere ritenuto sufficiente, seppur preferibile a

<sup>714</sup> "Io dicevo sempre a Rosetta: «Prega Iddio che la guerra duri ancora un par d'anni ... tu allora non soltanto ti fai la dote e il corredo ma diventi ricca»": A. Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1961, p. 14.

<sup>715</sup> Il feticismo del denaro, sempre presente nei libri di Moravia come si è visto, in questo caso è descritto in senso più economico e storico come perdita improvvisa del suo valore per effetto dell'inflazione e l'improvvisa perdita del suo valore simbolico considerato così grande per la cessazione della disponibilità di un prodotto di base come il cibo. Il tradimento del denaro verso le classi popolari è specificato nel libro mostrando come nelle case dei borghesi essi abbiano accumulato provviste per lunghi anni, riuscendo a capire quando disfarsi del denaro che stava perdendo il suo valore.

<sup>716</sup> *Ivi*, p. 15.

un'adesione ai gruppi in cui si divide la classe borghese coi suoi nazionalismi e gli interessi dei gruppi economici e di potere. Lo spirito in questo senso anarchico delle classi popolari è stimato da Moravia come fonte di libertà e spontaneità, ma se non è accompagnato dallo spirito di rivolta, che nel libro è portato da Michele, diviene assoggettamento e arresa alla violenza del più forte su basi di violenza e brutalità, proprio come abbiamo visto avveniva per i personaggi femminili.

Egli in quanto intellettuale ha il problema dell'azione ma incarna le due fasi di sfiducia e rivolta, che dovrebbero condurre il popolo, come la donna, alla liberazione. Osserviamo nel passo seguente come Cesira è impressionata dall'atteggiamento di Michele e la sua capacità di giudizio:

Secondo Michele, insomma, Mussolini e i suoi ministri e tutti i pezzi grossi e tutti coloro che contavano qualche cosa, erano dei banditi, proprio così diceva: banditi. Io rimanevo a bocca aperta di fronte a queste affermazioni, fatte con tanta sicurezza, tanta noncuranza e tanta calma. Avevo sempre sentito dire che Mussolini per lo meno, per lo meno, era un genio; che i suoi ministri a dire poco erano grandi uomini; che i segretari federali, proprio a voler essere modesti, erano persone intelligenti e per bene; e che tutti gli altri [...] Intanto però mi domandavo come mai lui fosse

Arrivato a pensare in questo modo; perché non sembrava che fossero cose che lui aveva cominciato a pensare, come tanti in Italia, dal momento che la guerra si era messa male [...] Semplicemente, lui ci aveva una sfiducia antica, incrollabile, incallita, in tutti e in tutto.<sup>717</sup>

L'intellettuale moraviano trova nella donna e nel popolo il completamento della sua condizione di solo pensiero e inabilità all'azione autentica ritrovandosi così moralmente giustificato a essere quel che è, ritrovando persino il contatto con la natura, nella donna come nel popolo.

L'indipendenza dell'intellettuale dal popolo è un fatto inevitabile della sua libertà di coscienza, non sarebbe veramente intellettuale, e cadrebbe in malafede, se dall'immagine del popolo si facesse condizionare troppo. In altri termini egli non deve agire in difesa del popolo o a immagine del popolo, la sua tendenza a preservare ed esercitare la sua libertà finisce per legarsi all'esigenza del popolo alla liberazione. Come nel caso della questione femminile abbiamo sostenuto che la virilizzazione della donna non può essere il mezzo della sua emancipazione, così il popolo dovrà trovare la sua strada alla liberazione e l'intellettuale potrà solo fornirgli il valore della libertà nella coscienza e dunque nel pensiero.<sup>718</sup>

Restammo tutti incerti, mentre Michele continuava a ridacchiare e gli altri guardavano rimminchioniti davanti al fuoco che si spegneva. Alla fine Michele si fece serio e disse a un tratto: «Volete sapere quel che dovete fare? - Tutti lo guardarono con speranza, Michele proseguì – Non dovete fare niente, ecco tutto.

---

<sup>717</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>718</sup> Il caso ad esempio dell'idealizzazione del sottoproletariato romano operata da Pasolini è molto lontano dall'idea artistica moraviana, il quale anzi tiene a mostrare come il popolo cerchi una guida seppur si tratti di dominazione, mantenendosi in un rapporto di schiavitù complice. La sfiducia nel popolo incapace di autodeterminarsi e la denuncia del suo conformismo sono piuttosto il progetto di Moravia in termini etico-letterari.



Fate come se questo bando non l'aveste mai visto. Restate dove siete, continuate a fare la solita vita, ignorate i tedeschi e i loro proclami e le loro minacce. Se loro vogliono sgomberare davvero la zona hanno da farlo non con i pezzetti di carta ma con la forza.<sup>719</sup>

La conclusione tragica de *La Ciociara* è che i tedeschi scoprono il disertore Michele e lo usano come guida per poi probabilmente ucciderlo. Rosetta viene stuprata dalle truppe francesi di origine nordafricana che stanno risalendo la penisola mentre le due donne stanno tentando di tornare a Roma. Rosetta strappata alla sua innocenza in modo così barbaro, reagisce, come molti altri personaggi femminili, adeguandosi a questa esperienza, e concedendosi agli uomini che incontrano, per nulla, favori o in cambio di oggetti futili e di scarso valore e scivolando in una profonda abiezione.

---

<sup>719</sup> A. Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1961, p. 14.

## Parte terza – Muoversi nella moltitudine: Sartre

### Introduzione: influenze e opinioni

#### *Pirandello e Sartre*

L'influenza di Pirandello sul pensiero e la letteratura sartriana, il teatro in particolare, è stata oggetto di numerosi studi critici e confermata da Sartre stesso in diverse interviste. Su tali basi, tenteremo di analizzare i più rilevanti passaggi teorici e d'immagini tra i due autori evidenziandone le comunanze e le differenze. Si potrà notare in tal modo che a una visione simile dell'esistenza umana, corrisponderanno scelte letterarie simili.

Nella parte prima di questo lavoro c'eravamo occupati di seguire l'evoluzione della riflessione pirandelliana sull'esistenza da una visione dualistica del mondo e dell'uomo, verso una più totalizzante visione dell'essere descritto come popolato da una moltitudine di alterità, forse monadiche, più complessa e non semplicemente riconducibile alla tematica del doppio che pure resta la più conosciuta dell'autore siciliano.

Si è affermato nelle pagine precedenti cui stiamo facendo riferimento, che l'incremento della produzione teatrale pirandelliana a discapito della scrittura romanzesca e novellistica, successivo al periodo intorno al 1920, è dovuto all'esigenza di corrispondere tramite il teatro alla sua nuova concezione dell'essere in cui l'autore, come soggetto, assiste alla "visita", delle molteplici alterità che passano attraverso il suo essere e si propongono alla coscienza assimilata al palcoscenico nella rappresentazione teatrale.<sup>720</sup>

Nella lunga riflessione a mezzo letterario portata avanti da Pirandello, la presenza di altri da sé era stata in principio vista come un'inquietante rivelazione, per la conseguente relativizzazione di tutte le opinioni.

In un secondo momento si era potuto constatare come l'inquietudine crescesse di fronte alla scoperta della debolezza della distinzione possibile tra l'io e il me, in quanto il me si rivela essere a sua volta un io rendendo ciò che si immaginava essere io, al contrario, me. Si tratta della ricorrente situazione, per i personaggi pirandelliani, del soggetto di fronte allo specchio che scopre in tal modo l'illusorietà delle convinzioni della sua coscienza e dell'abitudine a guardare e giudicare secondo una prospettiva limitata.

L'altro, ormai scoperto, si rivela essere molti altri e intimamente presenti nell'essere al pari del presunto io, circostanza alla quale la coscienza non può rispondere meglio che riconoscendo la molteplicità effettiva e prestandosi al passaggio continuo di tutte queste alterità, evitando, inoltre, il tentativo di inseguire sempre le stesse parti ritenendole le sole autentiche.

L'alterità si trova così a vivere nel cuore dell'essere e perfino a essere percepita indipendente dalla coscienza, pur trovando un effettivo riconoscimento della sua esistenza solo tramite di essa.

Nella filosofia di Sartre troviamo *l'autrui* proposto persino come antecedente alla coscienza dal punto di vista concettuale, a causa del costituirsi di questa principalmente proprio come alterità. Tale dissolvimento del radicamento della coscienza nell'essere, nella sua essenza di

---

<sup>720</sup> M. Bontempelli ha proposto un parallelismo tra la figura di Pirandello e quella di Sartre nel panorama teatrale rispettivamente del primo e del secondo dopoguerra. La citazione di Bontempelli è riportata in AAVV, *Pirandello e l'Europa* (Atti del convegno internazionale), Marmi-Lecce 2001.

puro nulla, non è però ancor definitivamente presente ne *La nausée*, dove piuttosto è ancora presente la struttura oppositiva del doppio per cui lo stesso Pirandello era passato<sup>721</sup>.

Giunto alla massima fama mondiale proprio grazie alla produzione teatrale successiva al primo dopoguerra Pirandello è stato una delle fonti principali anche dell'ontologia sartriana sulla categoria del *pour-autrui*: troviamo ne *L'être et le néant* molti elementi che ci fanno pensare a Pirandello, il personaggio del cameriere di cui Sartre si serve per mostrare la sua visione della malafede è probabilmente il momento di più evidente matrice pirandelliana.

Voilà bien des précautions pour emprisonner l'homme dans ce qu'il est. Comme si nous vivions dans la crainte perpétuelle qu'il n'y échappe, qu'il ne déborde et n'élude tout à coup sa condition. Mais c'est que, parallèlement, du dedans le garçon de café ne peut être immédiatement garçon de café, au sens où cet encrier est encrier, où le verre est verre.<sup>722</sup>

Altri autori come Heidegger e Bergson, più direttamente citati da Sartre nelle sue opere filosofiche e di cui ci siamo occupati nelle relazioni con l'autore siciliano, possono costituire un riferimento nel confronto tra i due scrittori.

La diffusione dello spiritualismo e della teosofia all'inizio del Ventesimo secolo sono stati decisivi per portare Pirandello all'uscita dalla dialettica insolubile del doppio e la degenerazione della follia, pur non modificando lo scetticismo fondamentale dello scrittore, tratto che a Moravia, si è visto, sembrava dominante nel carattere del suo maestro.<sup>723</sup>

Pirandello potrebbe a questo proposito essere stato anche per Sarte il punto di conciliazione con alcune teorie scomode per proprio l'ateismo: il filosofo francese ha riconosciuto in *Les mots* la costruzione religiosa della sua personalità e l'influenza dell'ambiente spiritualista d'inizio secolo, popolato, scrive Sartre, dagli spettri che la borghesia si divertiva a inventare per il non aver altro con cui scontrarsi.

Più di ogni altro elemento pensiamo, però, di trovare la misura dell'influenza di Pirandello su Sartre nella scelta di Sartre di usare il teatro come mezzo di rappresentazione della coscienza e nelle ragioni dell'adozione della tecnica narrativa, ispirata da Dos Passos, sulla pluridimensionalità di un evento che caratterizza *Les chemins de la liberté*, specificamente *Le sursis*.<sup>724</sup>

È nota l'intervista di Sartre, riportata da M. Contat e M. Rybalka,<sup>725</sup> a proposito di due *pièces* corte, che non sembrano essere state conservate, scritte dopo l'ottenimento de l'agrégation di filosofia nel 1928. Sartre ha indicato come una delle due, *J'aurai un bel enterrement*, si ispirasse a Pirandello, e raccontava la storia di un uomo che prepara con cura la propria sepoltura.<sup>726</sup> Notiamo dunque che negli stessi anni in cui Moravia scriveva *Gli indifferenti* riconoscendo Pirandello come autore di riferimento, Sartre si sperimentava nel teatro con lo stesso riferimento.

---

<sup>721</sup> C. Howells, *Sartre and the deconstruction of the subject*, pp.318-351, in AA. VV. *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

<sup>722</sup> J.P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 96.

<sup>723</sup> Si veda il Capitolo 2 della Parte seconda.

<sup>724</sup> J.-P. Sartre, *Situations I*, Gallimard, Paris 1993 p. 20.

<sup>725</sup> J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 12-13.

<sup>726</sup> Sembra trattarsi della riscrittura della novella *Da sé* (1913) caratterizzata dalla stessa trama.

L'altra *pièce* giovanile, *Épiméthée*, aveva anch'essa due caratteristiche pirandelliane, cioè l'ambientazione mitologica, tipica dell'ultimo periodo della vita di Pirandello, e la critica contro il dominio della tecnica rispetto all'uomo solo con le sue esigenze morali e spirituali.

Nel volume *Un théâtre de situations* troviamo anche *Entretien avec Bernard Dort* nel quale viene rinnovato l'apprezzamento di Sartre per il teatro del Pirandello e il suo mettere in scena il racconto di qualcosa che è avvenuto in passato. La domanda è in relazione a *Les séquestrés d'Altona* che sarà proprio tra le opere teatrali che tratteremo nelle pagine successive più nello specifico, ritenendola una delle più pirandelliane.<sup>727</sup>

Intervistato a proposito del suo *Nekrassov*, Sartre riconosce Pirandello come ultimo rinnovatore del teatro contemporaneo, dal punto di vista strutturale e tematico. Si tratta di un'altra affermazione d'importanza capitale per il percorso che ci stiamo proponendo.<sup>728</sup>

In un'intervista più recente, del 1979, citata anche da F. Angelini per il numero della rivista semestrale *Ariel* dedicato interamente a Pirandello e Sartre,<sup>729</sup> lo scrittore francese accuserebbe Pirandello di aver proposto una letteratura e un teatro meschini perché privi di un importante sistema ideologico, a differenza di Brecht, più vicino alla letteratura d'impegno proposta da Sartre nel corso della seconda metà del Ventesimo secolo.<sup>730</sup>

Il parere contrasta con quanto dichiarato nell'intervista con Bernard Dort che abbiamo visto in precedenza, e che per la prossimità temporale mostra l'importanza di Pirandello per la formazione di Sartre, la quale sicuramente persiste nel corso di tutta la produzione dello scrittore, ma ci ricorda che la letteratura di Sartre può essere con chiarezza distinta almeno in una prima e una seconda fase, con una cesura che si assesta verso la fine del secondo dopoguerra. Questo del resto era anche il parere di Moravia sulla seconda parte della vita di Sartre.<sup>731</sup>

L'intervista del 1979 riguarda un momento della vita di Sartre, malato e vicino alla morte, in cui i suoi scritti sono rari e molto diversi dallo spirito che lo animava in gioventù, mossi per di più da una teoria della letteratura dell'impegno a ogni costo, tipica di questa seconda fase ma lontana dai suoi scritti del periodo precedente come da Pirandello e da Moravia. La "seconda fase" sartriana è mossa da uno scopo politico, spesso sottomessa a una tattica definita, ma che mostra i suoi limiti quando si nota che parallelamente al fine suddetto, Sartre s'impegna nella lunga opera su Flaubert in quanto scrittore del disimpegno.<sup>732</sup>

Ripeteremo spesso in seguito quanto Sartre sia stato combattuto tutta la vita tra la letteratura "politicizzata" e la letteratura della libertà intesa come espressione delle possibilità della coscienza cui si può riferire la letteratura della prima fase, la più vicina agli altri due autori oggetto di questo studio.<sup>733</sup> In realtà, tale conflitto è lo stesso che ritroviamo nella costruzione sartriana degli scritti sulla morale, a proposito della quale egli non raggiunse mai a una

---

<sup>727</sup> J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 253.

<sup>728</sup> "Pirandello a donné encore quelques thèmes frais, chargé d'une certaine virulence. Plus rien de tel aujourd'hui. D'où une crise du théâtre: l'auteur doué, sollicité parla recherche de succès, doit couler son sujet dans les moules adaptés aux exigences" *Ivi*, p. 343.

<sup>729</sup> F. Angelini, Note preliminari: da Pirandello a Sartre, in *Ariel*. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo. Bulzoni, Roma 2012.

<sup>730</sup> In *Travail théâtral*, n. 32-33, 7, 1979.

<sup>731</sup> A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 2000. Nella stessa intervista Moravia definisce Sartre l'intellettuale più ambizioso che abbia mai conosciuto.

<sup>732</sup> J.-P. Sartre, *L'idiote de la famille I-II*, Gallimard, Paris, 1971 e *L'idiote de la famille III*, Gallimard, Paris, 1972. Una tale ammissione sulla propria produzione letteraria è presente anche nell'intervista *Sur l'idiote de la famille* raccolta in J.-P. Sartre, *Situations X*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 91-115.

<sup>733</sup> L'esistenza di due tendenze divergenti in Sartre sono evidenti anche dai suoi numerosi scritti biografici e autobiografici. Su ciò si rinvia all'opera di J. Pacaly, *Sartre au miroir*, Klincksieck, Paris 1980.

formulazione definitiva, probabilmente per la persistenza del conflitto tra sfiducia nell'alterità e necessità di contare su di essa per l'affermazione di qualsiasi morale. In generale, possiamo dire che la morale sartriana è una morale del coraggio e dell'emancipazione dalla paura:

En d'autres termes l'esclave fait la double expérience de sa facticité, du conditionnement de sa liberté par le monde et de sa lâcheté puisqu'il préfère vivre plutôt que d'affirmer sa liberté contre le monde qui l'écrase. [...] l'esclave est donc uni au maître par un lien de complicité: en préférant la vie à la mort, il a préféré la conscience libre du maître à la sienne propre.<sup>734</sup>

La fine della schiavitù è un obiettivo raggiungibile attraverso la propria coscienza e la sua più ampia funzionalità, nella presa di responsabilità e il confronto aperto con qualunque altra alterità presente, seppur fastidiosa o imbarazzante, per l'abitudine consolidata a un conflitto scorretto e oppressivo nella relazione tra l'io e gli altri.

### *Sartre e Moravia*

I rapporti tra Sartre e Moravia furono molto cordiali e di stima reciproca. Moravia ne ha parlato come di un rapporto di amicizia. Dal punto di vista intellettuale, sembrerebbe piuttosto che lo scrittore romano sia stato colui che più si è richiamato all'altro come riferimento e ispirazione: abbiamo già viste le tracce di ciò nella seconda parte e continueremo a reperirne in questa terza.

La conoscenza personale tra di loro, i due scrittori la fecero a Roma nel 1946, per lavoro in quanto Moravia, spesso in quel periodo attivo come sceneggiatore, era stato incaricato di scrivere la trasposizione cinematografica di *Huis clos*:

Je devais travailler sur l'adaptation cinématographique de *Huis clos*, nous raconte Alberto Moravia, mais Sartre n'avait pas du tout apprécié l'interprétation que j'en donnais, ce en quoi d'ailleurs il avait raison. Nous nous sommes donné rendez-vous piazza Colonna dans un petit café et, là, je lui ai dit combien j'étais heureux de rencontrer l'auteur de *La nausée* et de *L'enfance d'un chef*.<sup>735</sup>

Nello stesso anno Moravia aveva anche pubblicato la traduzione di una parte de *La nausée*.<sup>736</sup> Sembra interessante notare come i due scrittori non si trovarono d'accordo sulla sceneggiatura, tanto che il progetto non sarà più terminato. La distanza tra i due autori, in assenza di altri particolari, può essere attribuita a ragioni personali, riguardanti la difficoltà di conciliare la così spiccata originalità delle reciproche personalità, oppure per una divergenza più chiara nel loro sistema di pensiero che aveva portato Moravia a pensare una versione del testo originale in cui Sartre non si riconosceva più.

Non è certo sorprendente notare che Moravia abbia potuto dare un'interpretazione del libro molto personale, riconoscendo poi a Sartre di aver illegittimamente modificato troppo la sua

---

<sup>734</sup> J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 272.

<sup>735</sup> A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Gallimard, Paris 1985, p. 543. Testimonianza di Moravia sull'incontro con Sartre nel 1946, resa all'autrice stessa del libro il 30/31 agosto del 1984.

<sup>736</sup> La traduzione ha preso il titolo di *Le sei di sera*, pubblicata nei *Quaderni internazionali – All'insegna della medusa*, Mondadori, Milano, marzo 1946.

idea originale. Evidentemente tra i due scrittori si instaurò un rapporto di stima caratterizzato anche da una forte rivalità, che si ritroverà anche in altre testimonianze.

D. [domanda] “Che cosa pensa di quello che definisce l’”impegno””? Fu Sartre a coniare e a diffondere la parola. È uno dei luoghi comuni che circondano lei, Moravia, è una specie di gemellaggio con Sartre. Quasi la stessa età – lo scrittore francese ha solo due anni più di lei -, la stessa derivazione dall'esistenzialismo, la stessa scelta a sinistra, le stesse disponibilità e curiosità intellettuali. In fondo, un analogo destino di essere assunti come maîtres à penser presso un certo ambiente laico e progressista.

R. [risposta] E, soprattutto, la stessa qualità di rapporti col partito comunista. Ora vicini, ora lontani, ondegianti, da far venire il mal di mare oppure – dato che stiamo parlando di Sartre – la 'nausea'. C'è però una differenza tutt'altro che trascurabile. Lui è un filosofo, anzi proprio un *philosophe* alla francese, e io non lo sono. Oltre che l'affetto personale che mi lega a Sartre, io provo per lui un'ammirazione diretta soprattutto all'uomo di pensiero. Come artista, non è fra quelli che mi sono più congeniali: anche se qualche racconto di *Le mur* – ad esempio quello intitolato *Enfance d'un chef* – mi sembra pieno di verità psicologica, umana...

D. Ma noi eravamo partiti dal tema sartriano dell'impegno politico degli scrittori.

R. Rispetto Sartre come propugnatore di questa formula. I suoi intenti sono nobili, le sue giustificazioni convincenti. Tuttavia, l'impegno in letteratura non mi piace. L'ho rifiutato fin da principio, l'ho considerato sempre un falso problema.<sup>737</sup>

Nell'intervista Moravia chiarisce come sia nel modo di intendere la loro attività di intellettuali che è da ritrovare il più importante elemento comune con Sartre, più che nei contenuti dei loro libri. L'elemento di umanismo comune li porta a interessarsi entrambi di molti aspetti della loro attività, fino a divenire riferimento per molti grazie alla capacità di sintesi rispetto a quelle che nel nostro tempo sono discipline e attività di solito separate.

Così i due autori, partendo entrambi dalla loro vocazione di scrittori letterari, inclusero nella loro opera il giornalismo, la politica, la pittura, la scultura, il cinema, il teatro, la psicologia, la critica letteraria, la sociologia e la filosofia, anche se, con ragione, in questo campo Moravia non si sente a livello di Sartre. Allo stesso modo nelle righe successive, e con grande gentilezza, riconosce come il Sartre artista, non gli sembri tra i migliori, forse intendendo di reputarsi più bravo come scrittore di racconti e romanzi.

In fondo, riteniamo l'analisi di Moravia condivisibile e una descrizione precisa di una sorta di rivalità compensatrice, che può essere considerata la base del loro rapporto personale e intellettuale.

Le fonti sartriane sul rapporto con Moravia sono molto toccate dalla presenza costante di Simone De Beauvoir, che condivideva le vacanze romane con Sartre. I due scrittori non sembra si amassero molto, approfondiremo meglio in seguito, probabilmente per il divergente modo di intendere il ruolo della donna e il senso della sua prospettiva di emancipazione. Di un pranzo in cui erano seduti affianco ella non racconta altro che un presunto aspetto competitivo e vanitoso del carattere di Moravia:

---

<sup>737</sup> N. Aiello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari, 1978, pp. 31-32.

Moravia nous l'avons peu vu. J'étais assise à côté de lui à un déjeuner littéraire. Il nous a paru que les écrivains italiens ne s'aimaient guère entre eux. Le voisin de Sartre lui a murmuré à l'oreille : "je vais vous demander à haute voix quel est, à votre avis, notre plus grand romancier et vous répondrez : Vittorini. Vous verrez la tête de Moravia!"<sup>738</sup>

È probabile che ella abbia espresso con una simile prospettiva e riduzione la sua volontà di proteggere Sartre dal rapporto di rivalità con lo scrittore romano che doveva apparirgli negativa.

Al contrario Sartre si trovava perfettamente a suo agio in compagnia degli scrittori italiani e vantava tra loro molti amici, come testimoniato anche dal libro *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*.

Nous voyions de temps en temps Carlo Levi, Moravia, le peintre communiste Guttuso, Alicata. Un des charmes de Rome, c'est que, depuis notre premier voyage d'après-guerre, en 1946, l'unité de la gauche ne s'était pas brisée. Ce que Sartre avait tenté de réaliser en France, il le trouvait ici.<sup>739</sup>

Ma non solo l'aspetto politico piaceva a Sartre degli intellettuali italiani dell'epoca. Egli vi trovava probabilmente una vitalità e una passionalità che sentiva gli mancasse nell'ambiente culturale del dopoguerra francese.

Il modo di vivere e di lavorare di Sartre e Moravia non poteva essere più diverso. Moravia si muoveva con velocità nel fare le cose, in modo molto dinamico, probabilmente in continuità con quello che successivamente chiamerà in criterio dell'attenzione. Sartre al contrario era molto calmo e si muoveva con lentezza. Forte fumatore lo scrittore francese, avvezzo all'alcool e ai farmaci, non disdegnava i piaceri della tavola e preferiva i salumi e le uova alle verdure. Al contrario Moravia detestava tutto quello che potesse intaccare la sua lucidità mentale, incluso un pasto troppo lauto e le seguenti difficoltà digestive.

Sartre lavorava di preferenza nel pomeriggio, fino alle nove di sera, Moravia si svegliava presto al mattino e cominciava a scrivere. Dopo qualche ora smetteva e riprendeva il giorno dopo. Il pomeriggio lo trascorrevano al cinema o in altre attività. Malato da giovane Moravia godette di buona salute fino alla tarda età, Sartre ebbe invece molti problemi da adulto, forse legati al suo stile di vita.

Nel rapporto di coppia Sartre appare più attento al continuo confronto, Moravia molto distante da Elsa Morante.

Riportiamo un brano in cui Simone De Beauvoir ha raccontato l'impressione che il modo di vivere e di essere di Moravia fece su di lei e su Sartre. Il riflesso dei loro differenti modi di essere lo ritroveremo tra qualche pagina studiando il rapporto tra la nausea sartriana e la noia di Moravia.

Nous avons aperçu les Clouzot et dîné deux fois avec Moravia, très amusant, détendu, amical; au lieu de brasser des idées générales, il a parlé de lui, de l'Italie, il en parlait bien. A propos de son accident, il a avoué avec une simplicité

<sup>738</sup> S. De Beauvoir, *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963, p. 115.

<sup>739</sup> *Ivi* p. 378.

désarmante: “Ah! J'ai tout le temps des accidents, je conduis très mal, je suis trop nerveux et je veux aller vite [...] avec quelle rapidité il travaille! Il écrit deux ou trois heures le matin, jamais plus, et il fait deux nouvelles par mois et un roman tous le deux ou trois ans! Nous lui parlons de ses premiers livres. Il raconte un peu sa vie, par bribes, très gentiment. Il a été malade des os, de neuf à seize ans, n'à presque fait d'études, a écrit *Les Indifférents* à vingt ans; le livre a eu en Italie plus grand succès qu'aucun n'en avait eu depuis longtemps, qu'aucun ne devait en avoir par la suite. [...] il à passé plusieurs années à Capri avec sa femme, Elsa Morante. Il parle d'elle avec beaucoup de considération, il tient ses livres pour les meilleurs romans italiens contemporains, mais il a l'air affolé quand je dis que j'aimerais bien le connaître. Il s'agace parce qu'elle ne s'entoure que de pédérastes. Il prétend qu'à Rome quatre-vingts pour cent des hommes ont couché avec des hommes. Il en parle avec une espèce d'envie parce que les aventures leur sont si faciles et qu'ils ont une si joyeuse gloutonnerie; il cite le mot de P., ami de Morante : "combien y a-t-l de gens sur terre? -plus de deux milliard. - ça fait plus d'un milliard d'hommes avec qui je ne coucherais pas!"<sup>740</sup>

---

<sup>740</sup> *Ivi*, p. 457.





## CAPITOLO 1. Una qualità del nulla: la rigenerazione

### 1.1 La Nausée prosecuzione de *Il Fu Mattia Pascal*. Coscienza luminosa e coscienza oscura

Mattia Pascal è il personaggio tramite il quale Pirandello porta a compimento il percorso teorico riguardante la sua formazione giovanile e gli anni della sua vita adulta che impiegherà a divenire uno scrittore di fama internazionale. Si è detto come questi costituisca un personaggio europeo e anticipi, spesso fornendone il calco, molti personaggi della letteratura mondiale del Ventesimo secolo.

Le sue caratteristiche di base sono il fondarsi sul dubbio e il sentirsi estraneo al mondo e la società o comunità in cui vive: a volte isolato e sofferente per la propria solitudine, altre oppresso dagli altri.

Mattia Pascal, fuggendo alla soggezione della sua vita familiare, opera un finto suicidio, cui attribuisce però il pieno valore di divenire un altro, Adriano Meis, annientando tutte quelle conoscenze, comportamenti, il proprio carattere e i legami col preciso intento di vivere per la libertà, nella forma più assoluta possibile, aiutato in ciò dall'indipendenza economica garantita da una grossa vincita al gioco.<sup>741</sup>

Nella libertà sconfinata fatta di continui spostamenti e nessun legame con altri, il protagonista del libro trova un'ebbrezza iniziale dovuta all'essere libero da quello che lo affliggeva in

---

<sup>741</sup> Il tema dell'esigenza di vivere la propria libertà anche a costo di vivere le scomodità e le incertezze dello sradicamento è talmente primario nei tre autori in questione da ricoprire anche una parte significativa delle loro biografie. Pirandello lo fece in modo particolare una volta cresciuti i figli, abbandonato l'insegnamento e separato dalla moglie, intraprendendo una vita di continui spostamenti, prima tramite la sua attività di organizzatore teatrale, poi scegliendo la strada dell'esilio volontario a Berlino e a Parigi, abitando in albergo e restio a tornare nonostante l'insistenza dei figli. Di questo periodo sono una testimonianza molto eloquente le lettere a Marte Abba, che riflettono bene anche i due momenti del melanconico stato di spirito dell'autore: la tristezza profonda fino ai pensieri di suicidio e l'esaltazione nella scrittura intensa e l'innamoramento per la giovane attrice. Si tratta in realtà di un secondo esilio vissuto da Pirandello dopo il periodo passato da giovane a Bonn, che ha sicuramente ispirato molto la scrittura del Mattia Pascal. Ad esempio Adriano Meis s'innamora della figlia della sua affittacamere a Roma, allo stesso modo che Pirandello si era coinvolto sentimentalmente con Jenny, figlia della sua padrona di casa a Bonn. Anche di tale relazione esistono molte testimonianze epistolari e richiami nei racconti e le poesie del periodo. A Jenny il giovane Pirandello dedicò la sua raccolta di poesie *Pasqua di Gea* (1891).

Di Sartre è noto come abbia scelto per una lunga parte della sua vita di abitare in albergo e di non possedere molte cose. Il suo rapporto con Simone De Beauvoir era basato sull'accordo di non mentirsi mai evitando ogni forma di obbligo è anch'esso una testimonianza della premura a conservare una condizione di brusca alternanza d'isolamento, seppur basato sulla sincerità e la responsabilità nella tenuta del patto. Specialmente negli anni giovanili non contraddistinti da una particolare disponibilità economica, la coppia investirà i propri risparmi in viaggi all'estero e dopo il 1960 sceglierà di passare le vacanze sempre a Roma. Il libro in parte incompiuto da Sartre *La Reine Albatros ou le dernier touriste*, di cui si parlerà più approfonditamente in seguito, racconta esattamente la particolare condizione di sradicamento e libertà che tentava di vivere nei suoi viaggi con la De Beauvoir.

Nel rapporto di Moravia con Elsa Morante troviamo delle similarità piuttosto forti con le scelte dei due scrittori francesi. Nessuna delle due coppie ebbe figli. E seppure Moravia e la Morante si sposarono, in realtà poi vissero in modo spesso distante, al punto da vivere per un lungo periodo, in due appartamenti contigui ma indipendenti. Senza aver preso una decisione programmatica chiara come nell'altro caso essi la misero in pratica probabilmente per esigenze artistiche e per le proprie scelte sul modo di vivere la propria vita. Ne *La vita interiore* Moravia ha proposto un personaggio che vive nella stessa casa ma molto appartato dalla moglie e la figlia. L'esistenza di un tacito accordo o comprensione delle proprie scelte tra i due scrittori romani è testimoniato dal fatto che Moravia non ha mai divorziato dalla Morante, pur vivendo, dal 1962, con Dacia Maraini. Il modo preferito da Moravia per mettersi in condizione di libertà, cioè in contraddizione o nullificazione con le proprie abitudini, furono tuttavia i viaggi in tutto il mondo raccontati nei suoi interessanti articoli e alcuni libri. Suo malgrado, anche la latitanza durante l'occupazione nazista può essere annoverata tra le grandi esperienze di discontinuità rispetto alla vita abituale.

passato, di scegliere cosa vuole e scegliersi come vuole. Tuttavia ogni scelta e ogni azione sembrano produrre una limitazione della libertà sconfinata, ma anche la rinuncia gli appare come una compromissione della sua libertà in futuro causata dal non intervento. Lo stesso rapporto tra libertà e azione, messi in contraddizione tra loro, è fondamentale nel personaggio di Michele ne *Gli Indifferenti* di Moravia.

Il titolo originale scelto da Sartre per *La nausée* era in realtà *Melancholia*, rifiutato dall'editore. Considerando il libro sotto il titolo inizialmente scelto dallo scrittore, ci si rende meglio conto della vicinanza con i protagonisti de *Il Fu Mattia Pascal* e *Gli indifferenti*, poiché richiama direttamente la questione della solitudine voluta dal personaggio considerata inscindibile dalla propria libertà e da una certa condizione di dolcezza.<sup>742</sup> Col titolo di *La nausée* si è invece dato risalto a un altro aspetto del libro che è quello, diciamo successivo, dello scontro della coscienza col mondo e dell'imprescindibile legame di significati che essa finisce per costituire. La percezione del continuo e inarrestabile movimento della coscienza finisce per determinare una sgradevole sensazione di nausea, simile al mal di mare o al mal d'auto o l'affezione di una malattia, come si vedrà. Ci interessa invece in questa parte notare come Sartre volesse in principio dar risalto al dramma e la piacevolezza della ricerca della libertà nella forma più assoluta e in solitudine, esattamente come aveva fatto Pirandello circa trentacinque anni prima.

Si potrebbe giungere a ipotizzare Roquentin, il protagonista de *La nausée*, come il prosecutore de la vicenda de *Il fu Mattia Pascal*.

Stanco della libertà assoluta di Adriano Meis, il protagonista torna dalla sua famiglia, dove scopre la moglie risposata e sceglie di non pretendere di riavere il suo posto in seno ad essa. Torna, però, al suo lavoro di bibliotecario comunale, e presumiamo si prepari ad affrontare lunghe letture e studi.

Roquentin, anch'egli dopo molti anni di viaggi solitari, ha in progetto di scrivere un libro storico su il marchese di Rollebon, passa le sue giornate nella biblioteca di Bouville, ma è giunto al momento della rivolta, del salto di coscienza o nullificazione totale in cerca della libertà. In tal senso potremmo presumere si tratti di un Mattia Pascal che da diverso tempo si è accomodato nella sua situazione di bibliotecario e schiacciato da essa vuole di nuovo uccidersi simbolicamente per portarsi verso una liberazione e una rinascita. Entrambi le opere hanno un'idea della coscienza come svuotamento per progredire e veramente avanzare, poiché gli autori hanno ben chiaro quanto sia l'accumulo di pensieri, o ipertrofia del pensiero, a generare un'immobilità dell'individuo, così come abbiamo visto anche in Moravia e Dostoevskij.

Molto interessante è allora la dichiarazione di Sartre per la quale Pirandello sarebbe stato tra gli autori che si sono accorti che il passionale è colui il quale ragiona continuamente.<sup>743</sup> E lo studio, i libri sarebbero la continuazione della passionalità che questi personaggi conferiscono alla vita.

---

<sup>742</sup> Erwin Panofsky; Raymond Klibansky; Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*; traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Gallimard, Paris 1989. In tale opera, Panofsky in particolare, tratta della più famosa incisione di Dürer, Melencolia I, spesso accostata al libro di Sartre in seguito alla rivelazione del titolo originario da parte della De Beauvoir: "On verrait alors surgir une conception qui reconnaîtrait une phase imaginative, une phase rationnelle et une phase contemplative à l'intérieur de la mélancolie même, interprétant pour ainsi dire la hiérarchie des trois faculté de l'âme comme trois formes également inspirées de mélancolie même." p.547.

Notiamo come la fase contemplativa della melanconia, le ek-stasi in Sartre, si vedrà a breve, sia quella più alta e più complessa da raggiungere perché legata al superamento della altre.

<sup>743</sup> J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 148.

Eppure nel senso comune difficilmente troveremmo Mattia Pascal e Roquentin riconosciuti come personaggi passionali; tuttavia, essi appartengono in pieno a questa categoria, come anche i personaggi di Moravia, quali Michele o Dino de *La noia*, o Raskolnikov e Ivan de *I fratelli Karamazov*, grandi ragionatori. Ciò è dimostrato dal fatto che finiscono tutti per commettere atti gravi e carichi di emozione. Nei personaggi di Dostoevskij troviamo l'omicidio e la confessione che porta alla condanna, in Dino il tentativo di suicidio con l'auto, in Michele, ne *Gli indifferenti*, ancora il tentativo di sparare al futuro patrigno Leo.

Riconoscere la passionalità di questi personaggi è molto importante perché fa sì che la coscienza si carichi di una tensione emotiva e la questione della conoscenza non sia lasciata al solo ragionare logico ma si leghi a quanto l'individuo ritiene più significativo e coinvolga come parte determinante l'emozione.

Sartre ha dedicato proprio a quest'argomento uno dei suoi primi scritti filosofici importanti: *Esquisse d'une théorie des émotions*.

L'emozione si presenterebbe come rifugio della coscienza nel momento in cui questa non sappia più bene come comportarsi nella situazione. Con l'emozione la coscienza genererebbe un tentativo di rispondere a una situazione con un comportamento adeguato confidando in qualcosa di magico: *il y a émotion quand le monde des ustensiles s'évanouit brusquement et que le monde magique apparaît à sa place.*<sup>744</sup>

Si tratta di un altro modo di funzionamento della coscienza che finisce di credere nel ragionamento o nell'abitudine per affidarsi a qualcosa d'altro. L'emozione è dunque in qualche modo una forma di svuotamento della coscienza ingombra dai pensieri razionali e ciò instaura una corrispondenza inscindibile tra le due cose. Raskolnikov è un grande ragioniere, ma anche terribilmente sottoposto alle sue emozioni, fino al delirio, alle febbri e al definitivo affidarsi al "magico" del Vangelo per porre un termine ai suoi tormenti.

Allo stesso modo pressoché tutti i protagonisti dei libri di Pirandello ragionano fino alla follia e oltre pur di non cessare o ostacolare il ragionamento. La spinta passionale deve essere così decisiva e molto forte per portare i loro pensieri e i loro sentimenti fino alle conseguenze ultime. Si tratta di una scelta e un impegno profondamente radicati nell'individuo.

Anche il protagonista de *La nausée*, come Mathieu ne *Les chemins de la liberté*, è un passionale, seppur di tipo introverso, come diremmo con Jung. Lo vediamo ferirsi una mano col suo temperino, al fine di proseguire la sua ricerca, il suo progetto di liberazione, nell'incessante accumulo di pensieri e svuotamenti emozionali. È il contrario dell'uomo positivista e tipico della società della tecnica, rappresentato nel libro dal personaggio dell'autodidatta che Sartre ha tenuto a contrapporvi per meglio definire la natura umanista della sua ricerca, e la terribile oppressione di malafede in cui si pone invece l'uomo che vuole conoscere tutti i libri alla perfezione e senza scegliere, pensando in tal modo di arrivare a una conoscenza definitiva.

La passionalità dei personaggi dei nostri tre autori, Pirandello, Sartre e Moravia, è anche quello che li distingue ad esempio dal protagonista de *L'étranger* di Camus, il quale non si affatica in masse di ragionamenti, teorie, emozioni struggenti, e tentativi di liberazione ad

---

<sup>744</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Librairie générale française, Paris 2000.

ogni costo.<sup>745</sup> Egli si percepisce piuttosto come assenza, come vuoto e dichiarando assurda ogni sua relazione col mondo, rinuncia all'inseguimento di significato.<sup>746</sup>

Questi due tipi di metafisica, quella del passionale e quella del distaccato, confrontati alla "morte di Dio", reagiscono in modo opposto. La passionale vede l'uomo tentare di occupare lo spazio lasciato vuoto fino al tentativo, forse perfino presuntuoso, di caricarsi dell'onere di mettersi al posto di Dio.<sup>747</sup> Il distaccato, pone l'assurdo in luogo di Dio e continua a vivere non occupandosi di quest'assenza metafisicamente decisiva, sperando che, non curandosene, l'esigenza sparirà.

In entrambi i casi, lo svuotamento della coscienza diviene il modo di ricerca dell'autenticità, nel primo caso grazie a una fine del ragionamento auspicata verso un puro sentire e un vuoto, nel secondo al vuoto si arriverebbe evitando inutili pensieri. Da una parte si ricerca lo sfinimento, dall'altra il non crearsi fatiche inutili.

L'occupazione che Roquentin ha scelto è scrivere un libro storico, su una persona defunta da molti anni come Mattia Pascal racconta la storia della sua vita passata con la quale si è posto in discontinuità, dichiarandosi come "Fu". Il diario che costruisce *La nausée*, è una sorta di diario del "Fu" Mattia Pascal.

Stanco dei suoi studi indirizzati fondamentalmente al rivolgersi al passato e ridare vita a un'esistenza che non ne ha più, Roquentin tenterà la liberazione mettendo da parte tutti i significati attribuiti al mondo e a se stesso tramite il progetto esistenziale precedente, quello dello storico raccolto intorno all'attività in biblioteca. Quando si rende conto di essere giunto al momento di annullamento di sé massimo, inizia a costruire il suo nuovo progetto che è legato alla ricerca dell'avventura e la creazione artistica. Nell'integrazione da noi ipoteticamente proposta de *Il Fu Mattia Pascal* questi tornerebbe a lasciare il suo paesino alla ricerca di avventure e coinvolgimento, nell'esigenza sentita di mutare la propria condizione per poterla sviluppare: solo attraversando continue fasi di nullificazione l'essere sembra poter accompagnare se stesso ed evitare di convincersi di una posizione fissa di malafede da cui ci si sente consumati, probabilmente perché porterebbe a trascurare o soffocare uno dei due aspetti della melanconia: quello della ricerca e la contemplazione.

La critica e le fonti biografiche<sup>748</sup> hanno accertato che *La nausée* tratterebbe il periodo della vita di Sartre in cui, assegnato come insegnante al liceo di Le Havre, passò un periodo di forte paranoia e allucinazioni, spesso interpretato come depressione aggravata dall'uso di mescalina. Sartre stesso e la De Beauvoir hanno raccontato di come per più di un anno lo scrittore francese vivesse in compagnia d'immaginari crostacei che lo seguivano. Le apparizioni dei crostacei non lo inquietarono troppo, a suo dire, avendone da solo compresa l'origine transitoria e funzionale a un'emersione di paure inconsce in tal modo consapevolmente elaborabili. Ritroveremo i crostacei trattando del tema della follia, qui essi ci permettono di pensare come il racconto degli anni di Le Havre da parte di Sartre non sia per nulla il racconto di una semplice depressione tetra e oscura, bensì al contrario un momento di sensibilità acuita e di speranza.

---

<sup>745</sup> B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Patron, Bologna 1982, p. 153.

<sup>746</sup> A. Sagi, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, Rodopy editions, Amsterdam-New York 2002, p. 45.

<sup>747</sup> Ad esempio Sartre ha a volte sostenuto, sbagliando ed esistono fonti anche per l'affermazione contraria, di non avere un Super-io e incarnare in qualche modo l'uomo che si è definitivamente liberato della sudditanza alla religione e al padre atavico.

<sup>748</sup> S. De Beauvoir, *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963, pp.216-218 e J. Gerassi, *Entretiens avec Sartre*, Paris, Grasset, 2009, pp. 150-151 e pp. 122-123.

Il racconto di questo periodo è così perfettamente associabile a quella fase di liberazione che in Pirandello abbiamo riscontrato come passaggio per la follia, prima inconsapevole e poi consapevole, percorso che anche Mattia Pascal faceva nella sua ventura.

Ne *La nausée* l'entrata nella nuova fase di liberazione è molto marcata e il protagonista la sente come qualcosa che gli è avvenuto, passando per l'esperienza della nausea come esperienza della comprensione del nulla più totale della coscienza. Il lavoro del nulla sarebbe in questo caso intendibile come un lento disgregare la condizione presente della coscienza per poterne creare il capovolgimento e la ricostruzione. In Pirandello, avevamo riscontrato l'impulso al suicidio e alla successiva resurrezione: Sartre, similmente, ci descrive il passaggio come inframmezzato dalla coscienza della nausea e la spinta inevitabile, per la sua profondità e forza nell'essere, al cambiamento. Come si può riscontrare nella prima pagina del diario di Roquentin:

Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gents, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement.<sup>749</sup>

*La nausée* è la storia di un personaggio che si appresta a un cambiamento, con le insicurezze e i contrasti cui egli andrà incontro inevitabilmente. Presumibilmente non è la prima volta che Roquentin vive la situazione, possiamo facilmente immaginare che una simile motivazione lo aveva spinto a viaggiare fino al 1929 e nuovamente a entrare in contraddizione con le sue abitudini e a stabilirsi a Bouville per altri tre anni.

Per i due scrittori, Pirandello e Sarte, il percorso di cambiamento e rinnovo, decadenza e rinascita, è qualcosa che l'individuo affronta da sé, spesso in contraddizione con gli altri e col senso di moltiplicazione dell'io che la presenza d'altri genera nell'uomo contemporaneo, per ragioni che abbiamo già affrontato.

Tutto ciò diverge da quanto è stato percepito dai moderni come le esigenze storiche per l'uomo di assimilarsi all'oggetto delle conoscenze scientifiche, pur restando, distaccato, il soggetto conoscitore e di creare una morale che porti l'uomo fuori dalla selvaticità o la bestialità, seppur egli, sia immerso con tutto il proprio essere, nella natura.

La presenza d'altri, che s'impone tramite lo sguardo, è considerata nei due casi come un rassicurante appoggio rispetto al vuoto totale del nulla e la solitudine sconfinata priva di verità o rivelazione; nello stesso tempo credere troppo e dipendere dalle opinioni degli altri si costituisce come orribile malafede e inibizione del processo di decadenza e rigenerazione apparentemente unica fonte di autenticità possibile e di un conseguente sviluppo morale:

Peut-être est-il impossible de comprendre son propre visage. Ou peut-être est-ce parce que je suis un homme seul? Les gents qui vivent en société ont appris à se voir, dans des glaces, tels qu'ils apparaissent à leurs amis. Je n'ai pas d'amis: est-ce pour cela que ma chair est si nue? On dirait – oui, on dirait la nature sans les hommes.<sup>750</sup>

---

<sup>749</sup> J.-P. Sartre, Œuvres romanesques, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1981, p. 5.

<sup>750</sup> *Ivi*, p. 24.

Nel brano riportato il personaggio mostra come la sua scelta di solitudine è dovuta all'idea che questa possa condurlo a quel momento di autenticità che è considerato come immersione nella natura e comprensione della trascendenza illimitata, costituiti dal rinvio a sé di sé, manifesti anche nell'impossibilità di capire il proprio viso nel testo, che è tipico della coscienza come Sartre spiegherà in dettaglio ne *L'être et le néant*.

Gli altri sono percepiti con sfiducia perché considerati il possibile limite alla scoperta del fondo dell'essere, un fondo che è in realtà un vuoto, l'immagine usata da Pirandello è quella del gorgo. Gli altri col loro sguardo e la loro opinione, sono un appoggio indesiderato per il produrre questo gioco di specchi o di riflessi, meglio dire, per il quale ci si convince di essere qualcosa di diverso da un continuo mutare e di porsi, grazie a tutte queste immagini e opinioni proiettate, finalmente fuori dalla natura e salvati dall'angosciante vuoto della coscienza. I due autori, al contrario, sembrano concordare su una volontà di sentirsi immersi nella natura, ossia nel mondo, accettando di farne parte in pieno, di essere effettivamente immersi col corpo nel tutto, eppure di potersene immaginare fuori, tramite il nulla della coscienza. Tale nulla sembra svolgere la sua funzione dimenticando o trascurando una parte del tutto e conferendo alle componenti del mondo il valore di oggetti o utensili, e agli altri la loro importanza di soggetti e oggetti.

Il nulla della coscienza si trova a compiere in modo continuativo questo movimento di costruzione tramite la cancellazione, e, di nuova ammissione di costruzioni possibili, le quali però se lasciate in piedi troppo a lungo finiscono per costituirsi come malafede. In tal caso, restando nel terreno dell'ipotetico, vero o falso, portano a far cadere l'individuo nell'inautentico e nella limitazione della sua libertà, che invece è una continua mutazione e nullificazione delle costruzioni dei possibili nella coscienza. Probabilmente i due scrittori ritenevano che si possa essere liberi o non liberi e non ci siano vie di mezzo. La libertà sarebbe una sensazione e una disciplina, ad ogni modo, un concetto che, per definizione, non vuole impedimenti.

Ci permettiamo di riportare di nuovo il finale di *Uno, nessuno e centomila* come già abbiamo fatto nella prima parte e per rendere meglio la somiglianza, tematica e descrittiva, con alcuni passaggi de *La nausée*. Ricordiamo di aver considerato il finale del libro di Pirandello che stiamo per citare come un importante approdo teorico per l'autore e la sua riflessione a mezzo letterario, sulla base della quale svilupperà in seguito la sua riforma del teatro.

Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo e rinasco ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.

In Sartre, una sensazione simile è invece presente in uno dei numerosi momenti in cui il protagonista ascolta della musica, il suo amore per la quale, jazz in particolare, è noto e molto importante:<sup>751</sup>

---

<sup>751</sup> Si veda ad esempio: J.-P. Sartre, *Situations X*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 170-171 e L. Malson, *Sartre et la musique, une amitié secrète et quotidienne*, Le Monde, 28 juillet 1977, pp. 10-11.

[les notes] Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d'un coup sec et s'anéantissent. Jamais bien le retenir, mais je sais que, si j'arrivais à en arrêter une, il ne resterait plus entre mes doigts qu'un son canaille et languissant. Il faut que j'accepte leur mort; cette mort, je dois même la *vouloir*: je connais peu d'impression plus âpres et plus fortes.

Je commence à me réchauffer, à me sentir heureux. Ca n'est encore rien d'extraordinaire, c'est un petit bonheur de Nausée [...] à peine né, il est déjà vieux, il me semble que je le connais depuis vingt ans. [...]

Ce qui vient d'arriver, c'est que la Nausée a disparu. Quand la voix s'est élevée, dans le silence, j'ai senti mon corps se durcir et la Nausée s'est évanouie. [...] Je suis dans la musique.<sup>752</sup>

La nausea assume il valore di sensazione che impedisce la caduta nel tutto la quale è piacevole per l'idea di comunione e accoglienza del mondo, la sospensione di significati, la necessità di giudizio e dunque riposo dalle angosce della coscienza che crea il mondo. D'altra parte essa è sgradevole in quanto pone la coscienza in una situazione mortuaria di oggetto e in qualche modo a sparire nella sua nullità. Una doppia visione della comunione con la natura che avevamo riscontrato non solo in Pirandello ma anche in Moravia.

L'uomo è chiamato a vivere in un'alternanza di "morire e rinascere", per usare le parole di Pirandello, al fine di mantenersi in relazione diretta col proprio corpo ma anche di riuscire ad esercitare le possibilità della sua coscienza e sentirsi libero.

Dopo aver partecipato così intensamente all'ascolto della musica jazz, Roquentin si sente bene anche perché percepisce la scomparsa della concettualizzazione del tempo in realtà estranea alla coscienza. Come Sartre espone nel capitolo secondo della seconda parte de *L'être et le néant* intitolato *La temporalité*, il tempo ha piuttosto una dimensione unica e in tal modo il *per-sé* si rigenera, pur avendo un passato e un futuro con i quali crea un rapporto di divisione.<sup>753</sup>

L'*ek-stasi* della temporalità percepita dal protagonista lo mette in condizione di sentire il proprio corpo con precisione e di sentirsi soddisfatto di sé e della sua vita:

Je suis ému, je sens mon corps comme une machine de précision au repos. Moi j'ai eu de vraies aventures.<sup>754</sup>

La continuazione della descrizione della sensazione di *ek-stasi* conduce Roquentin a quello che era secondo il suo amico Bontempelli, la caratteristica principale della ricerca dell'uomo Pirandello e della sua opera: la purezza, il candore:

Je m'arrête pour l'écouter. J'ai froid, les oreilles me font mal; elles doivent être toutes rouges. Mais je me sens pur; je suis gagné par la pureté de ce qui m'entoure; rien ne vit; le vent siffle, des lignes raides fuient dans la nuit.<sup>755</sup>

---

<sup>752</sup> J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, Gallimard, Paris 1981, pp. 28-29.

<sup>753</sup> "La temporalité est une structure organisée et ces trois prétendus «éléments» du temps : passé, présent, avenir, ne doivent pas être envisagés comme une collection de «data» dont il faut faire la somme – par exemple comme une série infinie de «maintenant» dont les uns ne sont pas encore, dont les autres ne sont plus – mais comme des moments structurés d'une synthèse originelle." J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 145.

<sup>754</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>755</sup> *Ivi*, p. 33.



Evidentemente l'immersione nella natura o *ek-stasi* produce due possibili sensazioni opposte di comodità e scomodità che successivamente si sviluppano in un sentimento di accettazione o rifiuto. Insomma, l'uomo non può far altro che alternarsi dall'immersione nel mondo all'uscita da esso e quindi di nuovo a tornare indietro, poiché il restare immerso farebbe di lui una bestia e rimanerne fuori un illuso.

L'atmosfera di nebbia che si ritrova spesso ne *La nausée* ricorda molto le passeggiate notturne per Roma di Mattia Pascal, che saranno poi riproposte da Pirandello nei *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, e nelle quali troviamo i brani più apertamente filosofici del libro, con la presentazione della teoria della coscienza come lumicino nel mondo oscuro.

Quando Roquentin gira per il paese, specialmente di sera, si trova a disagio nel non riuscire a trovare appoggi e riferimenti per il buio e la nebbia. Così, camminando, tenta di trovare nelle piccole cose che riesce casualmente a vedere, un appoggio che lo riesca a salvare da quell'ignoto che è il mare dei suoi pensieri:

Je cherchai autour de moi un appui solide, une défense contre mes pensées. Il n'y en avait pas: peu à peu, le brouillard s'était déchiré, mais quelque chose d'inquiétant restait à traîner dans la rue.<sup>756</sup>

L'idea di annegare, *noyer*, è usata da Sartre nei due sensi di essere sommerso dal mondo e quello di perdersi completamente nei suoi pensieri senza più ritrovare gli oggetti e gli altri, ossia la follia di cui tratteremo successivamente.

Nonostante la persistenza del desiderio di immergersi nel mondo nel tentativo di annegarvi, suicida o masochistico, di rinuncia apparente alla coscienza, Roquentin non può che come Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, rendersi conto che l'accettazione della presenza inestirpabile di questa, che ella si stia svuotando o stia costruendo, sia la sola possibile modalità di vita nell'autentico. Le *ek-stasi* presenti ne *La nausée* hanno la caratteristica di dare un senso al passato e in qualche modo di liberare del passato, al contempo di far sentire il soggetto in mezzo agli altri e gli oggetti del mondo, distaccato tuttavia tramite la propria libertà o coscienza.

Così *l'ek-stasi* sarebbe il momento in cui l'uomo riesce ad accettare e vivere il paradosso della sua esistenza, nella coabitazione di aspetti contraddittori secondo logica, eppur presenti:

Elle chante. En voilà deux qui sont sauvés: le Juif et la Nègresse. Sauvés. Ils se sont peut-être crus perdus jusqu'au bout, noyés dans l'existence. Et pourtant, personne ne pourrait penser à moi comme je pense à eux, avec cette douceur. Personne, pas même Anny. Ils sont un peu pour moi comme des morts, un peu comme des héros de roman; ils se sont lavés du péché d'exister. Pas complètement, bien sûr – mais tout autant qu'un homme peut faire. [...] Je sens quelque chose qui me frôle timidement et je n'ose pas bouger parce que j'ai peur que ça ne s'en aille. Quelque chose que je ne connaissais plus: une espèce de joie.<sup>757</sup>

---

<sup>756</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>757</sup> *Ivi*, p. 209.

La conclusione del libro riprende l'idea di una condizione umana di comprensione minima dell'esistenza, in un mondo oscuro. Roquentin sa che il giorno successivo pioverà e mentre cala la notte sente un forte odore di legname umido. Le sue riflessioni in quella serata riguardano l'essersi distaccato dal proprio passato abbandonando la scrittura del libro storico. Ha deciso di scrivere un romanzo stavolta, lavoro che gli permette di pensare al futuro e di crearsi un'idea di se stesso nel progetto e nell'attesa speranzosa, contando anche su un'idea d'immortalità legato alla letteratura di cui lo scrittore ha parlato anche in *Les mots*.<sup>758</sup>

Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister ni de sentir que j'existe. Mais il viendrait bien un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense que un peu de sa clarté tomberait sur mon passé. Alors peut-être je pourrais, à travers lui, me rappeler ma vie sans répugnance<sup>759</sup>.

Allo stesso modo nel finale del romanzo di Pirandello, Mattia Pascal decide di tornare alla sua vecchia vita e ricomporsi col suo passato, pur sentendosene distaccato, poiché tutto è cambiato: decide anche lui di scrivere un libro su di sé, sperando, tramite quest'opera, di vivere appieno il sentire la propria esistenza, ossia vivere la propria coscienza senza cadere nell'inautentico, cioè mentirsi riguardo al presente per non ammettere la compromissione del passato.

Ma non vi è solo l'idea del tentativo del recupero del passato, altrettanto importante è quella di liberazione dal passato che è la ragione che spinge Mattia Pascal a cambiare vita per due volte al pari di Roquentin nella scelta di occuparsi del libro storico e in seguito del romanzo:

Mon passé est mort, M de Rollebon est mort, Anny n'est revenue que pour m'ôter tout espoir. Je suis seul dans cette rue blanche que bordent les jardins. Seul et libre. Mais cette liberté ressemble un peu à la mort.<sup>760</sup>

Tramite le *ek-stasi* che vive nel corso del romanzo, Roquentin capisce che anche il passato ha un rilievo imprescindibile pur non incatenandolo a uno stretto determinismo. Ne *L'être et le néant* Sartre spiega che la distinzione del tempo è in realtà una comodità logica più che una reale descrizione del tempo in sé e delle sue fasi.

L'éternité que l'homme recherche, ce n'est pas l'infinité de la durée, de cette vaine course après soi dont je suis moi-même responsable : c'est le repos en soi, l'atemporalité de la coïncidence absolue avec soi.<sup>761</sup>

---

<sup>758</sup> Anche Moravia aveva una tale prospettiva di continuazione dell'esistenza in qualche modo tramite la letteratura. A chi gli chiedeva sul perché non avesse figli, rispondeva che i figli servono per sentirsi immortali, lui per questo aveva i suoi libri.

"Bisognerebbe vivere nelle comuni. Tre o quattro famiglie in coabitazione, senza però promiscuità sessuale. I figli, tutti insieme. Così, oltre tutto, di figli se ne farebbero meno: ognuno si servirebbe, per così dire, anche di quelli degli altri. Nella famiglia tradizionale, isolata, mafiosa, i figli sono come i soldati di una fortezza assediata." N. Aiello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari, 1978, p. 193.

<sup>759</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>760</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>761</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p.181.

La coscienza non conosce il tempo come struttura essenziale ma soltanto secondaria. Sartre immagina l'esistente come un pieno che solo la coscienza differenzia nullificandolo.<sup>762</sup> Nella versione pirandelliana, invece, la coscienza illumina casualmente singole parti. Ci troveremmo in questo caso di fronte a un'opposta percezione della coscienza la prima, pirandelliana, come luce, seppur piccola, l'altra, sartriana, nulla totale quindi buio e nebulosità. L'atmosfera di nebbia che accomuna i due romanzi, prodotto dell'incontro di coscienza e mondo, è tendenzialmente da Sartre attribuita all'oscurità della coscienza e da Pirandello a quella del mondo.

Tout existant nait sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre. Je me laissai aller en arrière et je fermai les paupières. Mais les images, aussitôt alertées, bondirent et virent remplir d'existences mes yeux clos: l'existence est un plein que l'homme ne peut pas quitter.<sup>763</sup>

L'assurdità del rapporto tra coscienza e fatticità, che abbiamo riscontrato anche nei romanzi di Pirandello, prima di giungere a una conciliazione possibile di continuo rinnovamento della coscienza ad esempio nelle *ek-stasi*, è però in principio e, probabilmente con persistenza, origine di un doloroso conflitto. Nella follia si rifiuta il mondo o la propria fatticità. In altri casi si tenta di rifiutare la coscienza, considerandola di troppo:

De trop: c'était le seul rapport que je pusse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux. [...] Et moi – veule, alanguì, obscène, digérant, ballotant de morne pensées – moi aussi j'étais de trop.<sup>764</sup>

Nell'*ek-stasi*, Sartre come Pirandello, riscontrano in qual modo l'immersione totale nella natura appaia possibile e che la nausea stessa è parte del processo, costituendosi come resistenza per paura dell'annegamento o come volontà di portarsi fuori. Nel romanzo dello scrittore francese ritroviamo anche la stessa predilezione che avevamo visto in Pirandello sulla volontà della coscienza rispetto all'*ek-stasi*. Le esigenze di alternanza degli stati della coscienza contemporanea sono una proposta più che un comportamento inevitabile o prestabilito. Seppure le due tendenze esistano, i due autori non pensano a una coscienza che qualcuno abbia costruito per funzionare in un dato modo o per raggiungere certe evidenze.<sup>765</sup> Quando la coscienza è chiamata a svuotarsi, essa non può giungere ad annullarsi essendo già nulla, e resta libera: nullificando il tutto essa può portare all'esistenza per il soggetto degli oggetti del mondo e degli altri. In Sartre la coscienza vede per negazione ciò che resta, in

---

<sup>762</sup> "L'eau à Venise n'est pas de l'eau, c'est cent choses à la fois, c'est une bête pustuleuse, une plante vénéneuse, une surface de vitre sur une noir immonde, c'est du pus, c'est le désordre pur enserré entre l'ordre, c'est le doux glissement du néant entre les falaises de l'être". J.-P. Sartre, *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, Paris 1983, p. 77.

<sup>763</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>764</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>765</sup> L'evidenza è il principio cartesiano di cui riteniamo questi autori sviluppino l'impostazione, ne abbiamo già trattato nella prima parte, superando totalmente l'idea di una creazione del mondo e della coscienza fatta per inviare messaggi o vantaggi all'uomo. Il pensiero dei tre autori è ormai saldamente darwinista nell'idea che nessuna provvidenza o direttiva a priori dell'universo sia ipotizzabile se non come caos e aggiustamenti tentati dagli individui e dalle specie.

Pirandello, una volta sgombrata dal precedente può ospitare il nuovo che compare per essere già presente nell'essere.<sup>766</sup>

Ce moment fut extraordinaire. J'étais là, immobile et glacé, plongé dans une extase horrible. Mais, au sein même de cette extase quelque chose de neuf venait d'apparaître; je comprenais la Nausée, je la possédais. À vrai dire je ne formulais pas mes découvertes. Mais je crois qu'à présent il me serait facile de le mettre en mots. L'essentiel c'est la contingence.<sup>767</sup>

Il comune ruolo centrale assegnato alla coscienza, che svuotandosi lascia spazio agli oggetti del mondo pone l'alterità quale fonte della creatività e dell'arte, assume in Pirandello una possibile salvazione dall'inutilità e l'abbruttimento morale dell'esistenza in malafede. Ciò è ipotizzabile anche per Sartre che fa progettare nel finale de *La nausée* al suo protagonista un nuovo libro, speranza di avventure future. Inoltre abbiamo notato come la musica costituisca, insieme alla natura l'ambiente principale delle *ek-stasi* così importanti del libro. Quello che Sartre aggiunge al discorso di Pirandello è che tale sviluppo della centralità della coscienza e il suo riuscire a entrare in relazione col mondo è l'origine anche del discorso sulla morale, che infatti sarà decisivo nei successivi sviluppi della produzione sartriana, giornalistica, letteraria e politica:

C'est cela, dit-elle: il fallait d'abord être plongé dans quelque chose d'exceptionnel et sentir qu'on y mettait de l'ordre. Si toutes ces conditions avaient été réalisées, le moment aurait été parfait.

En somme, c'était une sorte d'œuvre d'art.

Tu m'as déjà dit ça, dit-elle avec agacement Mais non: c'était... un devoir. Il fallait transformer les situations privilégiées en moment parfaits. C'était une question de morale. Oui, tu peux bien rire: de morale.<sup>768</sup>

## 1.2. Vivere o scrivere

L'antinomia di Pirandello per cui vivere e scrivere sono due scelte alternative e inconciliabili è molto famosa, ma difficilmente applicabile alla teoria letteraria di Pirandello successivamente al primo dopoguerra. Essa fa parte di quelle massime del pirandellismo che hanno reso più accessibile il pensiero dello scrittore siciliano al grande pubblico e hanno contribuito alla sua fama internazionale.

---

<sup>766</sup> Sul rapporto della coscienza con gli altri abbiamo assimilato nella prima parte la rappresentazione pirandelliana a quella di Heidegger, che nel definire il *mit-sein* ritiene che gli altri siano appunto già "dati" e presenti nell'essere, mentre nella filosofia di Sartre essi si impongono fino ad essere percepiti inizialmente con fastidio dal soggetto.

"Considérons par exemple la honte. Il s'agit d'un mode de conscience dont la structure est identique à toutes celles que nous avons précédemment décrites. [...] En outre sa structure est intentionnelle, elle est appréhension honteuse de quelque chose et ce quelque chose est moi. J'ai honte de ce que je suis. La honte réalise donc une relation intime de moi avec moi : j'ai découvert par la honte un aspect de mon être. [...] la honte dans sa structure première est honte devant quelqu'un." J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p.265.

<sup>767</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>768</sup> *Ivi*, p. 175.

Sartre, ispirato e influenzato da Pirandello, aveva indubbiamente un'idea limitata dell'intera portata dell'opera dello scrittore siciliano, come manifesta la dichiarazione dell'inferiorità dell'opera del siciliano rispetto a Brecht, anche se sicuramente dovuta soprattutto a motivi di militanza politica.

Tuttavia, si è visto nel principio della parte seconda di questo stesso lavoro, che anche Moravia considerava Pirandello, un po' querulo a causa del proprio scetticismo, avvalorando in qualche modo l'interpretazione sartriana dello scrittore.

I due scrittori più giovani, e possiamo ormai dirlo, prosecutori dell'opera di Pirandello, rimproverano al loro maestro di non aver concesso alla scrittura e all'arte una funzione di miglioramento della condizione sociale degli uomini, limitandosi ad affermarne l'importanza per l'artista e chi vi partecipa.

Pirandello in effetti, lo comprendiamo bene dalle lettere, fu una persona molto triste e sempre tormentata da problemi personali come la solitudine negli anni giovanili, la mancanza di denaro nella vita adulta, e di nuovo un senso di solitudine e sconfitta nella sua età matura. In ragione di ciò egli visse la sua attività letteraria in gran parte come esclusione necessaria, per affrancarsi dall'opinione comune e dai conflitti dell'alterità. Abbiamo già discusso di queste tematiche nella prima parte.

Quello che Moravia e Sartre aggiungeranno al modo di fare letteratura di Pirandello sarà una maggiore fiducia e considerazione del pubblico, ossia dei lettori, ottenendo un più chiaro dialogo con questi e una minore sensazione di solitudine e scetticismo, concedendo più possibilità e importanza al loro lavoro e status d'intellettuali.<sup>769</sup>

Non si può certo ignorare quanto su questo mutamento o integrazione incida il cambiamento dei tempi e l'aumento delle persone e delle classi sociali che hanno avuto accesso alla letteratura nel corso del Novecento, tramite anche altri mezzi di diffusione come il cinema, la musica, la televisione e in generale l'aumento dell'alfabetizzazione e del tempo libero per alcune categorie di persone.

Pirandello era un uomo dell'Ottocento come diceva Moravia, spaventato dal cinema e dalla democratizzazione, intesa in senso di accesso alla partecipazione, della gestione dell'opinione e del potere. Egli intuì come l'artista debba scontrarsi con un mondo e un essere fatto di moltitudine, tentò di accoglierle, ma questa gli sembrò sempre una condizione deviata e un'opportunità di cui avrebbe volentieri fatto a meno.

I suoi successori profitteranno delle sue scoperte, ne ritroviamo i riconoscimenti e le tracce con evidenza, ma aggiunsero una missione in più alla letteratura, quella di comunicare a posteri e contemporanei, cioè di concedersi all'altro, mentre quello che contava per Pirandello era soprattutto il momento creativo della scrittura e della messa in scena eventuale che sconvolgesse il pubblico, liberandolo dalle sue convinzioni, ma mai tentando di istruirlo o informarlo.

La paura dell'alterità e delle folle portò Pirandello ad aderire al fascismo affinché un capo forte potesse condurre le forze irrazionali che dominano queste masse.

Moravia e Sartre, pur disprezzando come il loro maestro, gli orrori del conformismo e della caduta della morale individuale presente nelle moltitudini, completarono il percorso ritenendo che l'individuo resiste alla folla e possa emergere con la sua conoscenza, la razionalità, la conoscenza di sé e la volontà morale, ossia l'autenticità di essere fedele a se stesso, cioè alla

---

<sup>769</sup> "Mais dès à présent nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité." J.-P. Sartre, *Situations II – Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, p. 74.

felicità e libertà del proprio io individuale, per quanto confuso e diviso, pur essendo chiaramente parte, all'interno di sé come fuori, di folle sempre più grandi.

La prospettiva morale che Moravia e Sartre aggiungono alla letteratura cambierà il loro modo di scrivere ed essi non si sentiranno mai esclusi per il fatto di essere intellettuali, anzi questo sembrerà loro il modo di partecipare al meglio all'esistenza. In seguito vedremo come probabilmente Sartre resterà addirittura vittima di un eccesso di fiducia in questa prospettiva morale che lo porterà a crearsi degli sviluppi distanti da quelli di Moravia.

Tornando a *La nausée*, notiamo che il superamento dello scetticismo pirandelliano riguardo alla letteratura è già ben presente, seppur questo sia un libro ancora ammantato di solitudine e sfiducia da parte del protagonista e dello scrittore. L'alternativa tra vivere e scrivere è vista in un altro modo: la scrittura completa l'esistenza.<sup>770</sup> La ricerca dell'avventura che Roquentin persegue in tutta l'opera termina proprio con la decisione di scrivere un romanzo, anzi la letteratura assume la funzione di coesistenza nel tempo dei fatti, cioè assume quel ruolo di superamento del tempo cronologico per come lo conosciamo e porta la coscienza al partecipare all'ampiezza totale della vita dell'essere:

Quand on vit, il n'arrive rien. [...] Il n'y a pas de fin non plus: on ne quitte jamais une femme, un ami, une ville en une fois. [...] Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addiction des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926.

Ça, c'est vivre. Mais quand on raconte la vie, tout change; seulement c'est un changement que personne ne remarque: la preuve c'est qu'on parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. [...]

Mais la fin est là, qui transforme tout. Pour nous, le type est déjà le héros de l'histoire. [...] Nous oublions que l'avenir n'était pas encore là; le type se promenait dans une nuit sans présages, qui lui offrait pêle-mêle ses richesses monotones et il ne choisissait pas.<sup>771</sup>

In *Les mots*, come anche ne *La cérémonie des adieux*, Sartre ha raccontato come sia nata la sua vocazione di scrittore sotto l'influenza del nonno materno e della sua fornita biblioteca. A differenza di Pirandello non ha sviluppato l'alternanza tra agire e scrivere considerando al contrario l'occupazione del tempo nel lavoro intellettuale e in particolare quello legato all'arte e alla letteratura, come il modo migliore di vivere in pieno l'esistenza. La traccia autobiografica nel finale de *La nausée* è evidente.

Potremmo così considerare che l'alternativa tra vita e scrittura, proposta da Pirandello, venga definitivamente superata da Sartre con l'inclusione nella scrittura anche della prima che ne costituisce una sublimazione totale. Tuttavia questa è la stessa teoria della letteratura che avevamo riscontrato nell'ultimo Pirandello, manifestatasi dagli anni Venti, meno nota e conosciuta, ma già presente nello scrittore siciliano, da noi definita nella prima parte come il tentativo di mettere in scena lo spirito. Si tratterebbe di provare a trovare l'autenticità e la fine

---

<sup>770</sup> Mentre in Pirandello si predilige il racconto di fatti passati, la letteratura di Moravia non è quasi mai rivolta al passato e così anche quella sartriana successiva a *La nausée*, che termina però affermando proprio la svolta di chiusura col passato verso la piena avventura del futuro. Tutte le numerose ambientazioni storiche in Sartre sono evidentemente un mezzo per raccontare principalmente il presente e il futuro possibile.

<sup>771</sup> *Ivi*, pp. 49-50.

dell'alienazione nel riuscire, tramite la creazione, al raggiungimento di un ek-stasi, un momento della vita della coscienza in cui essa riesca a svuotarsi ed entrare in comunione con l'essere, dentro e fuori di sé. Sono le stesse ek-stasi di cui abbiamo parlato per *La nausée* e che Roquentin ricerca come momenti di rivelazione e liberazione dalla nausea che lo disturba, ma lo conduce, lentamente e spesso inconsapevolmente, verso di essi.

Pirandello stesso si mostrava spesso scarsamente fiducioso verso la sua ultima teoria della letteratura, ne sono prova ancora le lettere del periodo, che probabilmente hanno contribuito allo scarso peso che spesso si è conferito nella critica e il pubblico in generale verso di essa.<sup>772</sup> Si è preferita la formula più semplice cui lo stesso Pirandello si è probabilmente adeguato trovandovi anche l'opportunità di aumentare una sua tendenza personale alla riservatezza e al voler essere più letterario che manifestamente teorico negli scritti.

Sartre e Moravia aggiungeranno all'ultimo Pirandello, di cui probabilmente avevano intuito il fondamento teorico della sua letteratura più matura, la confidenza nell'arte, la musica, la scultura, il cinema, la pittura. Sartre poi tenterà invano di metterle da parte per la politica.

Specialmente Sartre s'ispirerà all'importanza conferita da Pirandello alle due fasi della letteratura:<sup>773</sup> quella creativa e quella di ricezione, col pubblico che diviene soggetto come già il teatro di Pirandello aveva proposto ideandone il coinvolgimento diretto nelle rappresentazioni e nel tentativo di portarlo fuori dall'autoconvincimento della passività. Nell'intento di diminuire la distanza tra la rappresentazione degli attori, il palcoscenico, e il pubblico stesso e com'è noto facendo muovere gli attori anche in platea e consegnandogli soggetti che li inducessero in confusione nell'incertezza di non avere una trama chiara da seguire e spesso nell'inesistenza di una storia da rappresentare dibattendolo solamente sul passato.<sup>774</sup>

Sartre fece della letteratura la sua principale fonte d'informazioni sulla società contemporanea, oltre che via alla partecipazione ek-statica del vuoto dell'essere. Ne *La force de l'âge* la De Beauvoir ha raccontato le speranze e l'attesa per l'uscita di romanzi da tutto il mondo per poter avere un'idea di quel che succedesse, dall'URSS, la Spagna, gli USA considerandoli il modo migliore di avere una rappresentazione e preferendoli ad altri studi dal carattere più scientifico ma evidentemente considerati più parziali, forse ideologizzati e censurati per imposizione o convenienza implicita. Allo stesso modo è importante per Sartre ricordare l'abitudine a circondarsi di artisti, la sua frequentazione di scrittori, di cui sono un esempio a riguardo anche le testimonianze dei frequenti viaggi in Italia dovuti anche alla familiarità con gli alcuni intellettuali italiani tra cui Moravia.<sup>775</sup>

---

<sup>772</sup> Del modo sempre più veloce, intenso e concentrato in poche ore, di scrivere da parte di Pirandello sono testimonianze molte *Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano, 1995. Ad esempio il 22 aprile del 1929 Pirandello scrive a Marta: «Forse è l'ultimo incendio di idee che mi divorerà! [...] La mia penna non è mai stata più leggera di adesso; ha le ali ... sono quando scrivo come in aria, felice; non dovrei più toccar terra ... p. 142.

<sup>773</sup> J.-P. Sartre, *Situations II – Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948.

<sup>774</sup> Ci si riferisce in particolare alle composizioni del terzo periodo del teatro pirandelliano, secondo la periodizzazione che abbiamo utilizzato, detto del «teatro nel teatro».

<sup>775</sup> Una testimonianza importante sul rapporto privilegiato tra i due scrittori è quella di Dacia Maraini, riportata nell'articolo *Sartre: quel volgare di Moravia*, *Corriere della sera* del 25/11/1993, p. 33 riguardante una contestata lettera alla De Beauvoir in cui Sartre avrebbe parlato male di Moravia e del suo atteggiamento nei confronti delle donne.

"La prima a cadere dalle nuvole è Dacia Maraini, che ai tempi degli incontri tra i due scrittori era già la compagna di Moravia: «Mi pare molto strano, anzi stranissimo. Per un fatto molto semplice: ogni volta che Sartre e la Beauvoir venivano a Roma per prima cosa cercavano subito Alberto. Loro due scendevano all'hotel Nazionale, una volta anch'io andai a prendere il tè da loro con Alberto, rammento bene un sereno pomeriggio passato all'aperto». Dacia ricostruisce senza fatica i dettagli di quel rapporto, che le sembrava, e sembra tuttora, «molto cordiale ed affettuoso». «Quando io sono apparsa nella vita di Moravia lui e Sartre erano già amici. Jean

Non bisogna però sottovalutare che le delusioni di un così grande slancio verso la creatività sono frequenti, persino regolari. Ne *La nausée* il protagonista ricerca le *ek-stasi* e ne fa il momento di progetto del futuro e speranza di superamento della sua condizione insoddisfacente, ma osserva una regolare caduta il giorno successivo di quel momento di benessere provato il giorno precedente con una condanna, giudicato come illusorio:

Ce qui me dégoûte, au fond, c'est d'avoir été sublime, hier soir. [...] je me suis exalté comme un imbécile. J'ai besoin de me nettoyer avec des pensées abstraites, transparentes comme de l'eau.

Ce sentiment de l'aventure ne vient décidément pas des événements: la preuve en est faite. C'est plutôt la façon dont les instants s'enchaînent.<sup>776</sup>

La coscienza nullificata nelle *ek-stasi* si oppone a esse e sente di aver permesso in questo modo all'essere di sporcarsi, ponendosi come corpo tra i corpi e abdicando dall'astrazione del pensiero che costituisce il tentativo di recuperare e purgare la colpa di aver rinunciato a quella scissione dell'io che sembra essere l'unica fonte possibile di morale in assenza di Dio o provvidenza.

Di nuovo, anche in Sartre, l'argomento è riproposto: l'uomo potrebbe tentare di dissolversi nella natura e nel mare dell'alterità, ma ciò sarebbe cedere a un mondo d'ingiustizia e barbarie da cui ci si può emancipare solo tramite il progetto morale. Tutto il pensiero post-moderno deve confrontarsi con quest'antinomia irriducibile che gli autori oggetto del nostro studio ripropongono così spesso.

Sartre completerà Pirandello proponendo una dominazione sull'essere dell'io, che pure è nulla e che in tal modo deve continuamente svuotarsi e dubitare di tutto, pur imponendosi un progetto deciso, forte e ambizioso nell'ambito del quale costruisce la sua attività con determinazione. La coscienza è chiamata da Sartre ad assumere due compiti opposti, perché duale è la condizione dell'uomo. Il primo compito è quello dello svuotamento totale, della consapevolezza e accompagnamento del proprio nulla, la seconda riguarda l'imposizione consapevole di una morale, da mettere in dubbio e ricostruire sempre, ma inevitabile e chiara

---

Paul aveva l'abitudine di interrogarlo a lungo sui fatti italiani. Gli chiedeva particolari sugli avvenimenti e sui protagonisti». E di che altro parlavano? «Erano gli anni della guerra fredda, della contrapposizione dei blocchi. La loro comune preoccupazione era lo scoppio imminente di una nuova guerra mondiale. Erano entrambi assai spaventati dalla prospettiva di un confronto nucleare». Tra una piacevolezza e l'altra, ecco però affiorare un dubbio: «L'unico motivo di attrito può essere stato Simone de Beauvoir. Alberto non la amava affatto, sosteneva che era una donna intollerante e supponente. E su questo punto ho avuto con lui qualche piccolo diverbio, perché io nutro al contrario molta simpatia e considerazione. Chissà, ma si tratta semplicemente di un'ipotesi, può darsi che Simone abbia avvertito l'antipatia di Moravia e che ne abbia discusso con Sartre. Di qui a dire che Alberto era un uomo insopportabile e uno scrittore mediocre... in realtà era il contrario.»

Effettivamente abbiamo già potuto osservare negli scritti autobiografici della De Beauvoir una certa ostilità, in particolare a proposito del rapporto di Moravia con sua moglie Elsa Morante. I commenti di Sartre sembrano riprendere l'impressione negativa sulla vita matrimoniale dello scrittore e l'amarezza aperta che eventualmente mostrava a riguardo dei suoi conflitti con la scrittrice italiana. Si può ipotizzare che Sartre abbia scritto tali osservazioni per far piacere, o integrate, in un discorso più generale che teneva con la sua compagna. La stima reciproca, intellettuale soprattutto, tra i due è molto più ampiamente dimostrata dalla loro frequentazione e le collaborazioni rispettive.

Sempre nello stesso articolo è riportato anche il parere dell'attrice Laura Betti che testimonia del rapporto tra Sartre e Moravia: " Nemmeno Laura Betti, amica sia di Moravia che di Sartre, riesce a trovare una chiave di interpretazione: «Ho sempre pensato che si amassero molto. Ricordo le loro lunghe chiacchierate a piazza del Popolo. E poi, ogni volta che mi trovavo a Parigi, Jean Paul mi chiedeva continuamente notizie di Moravia. Chissà da dove esce, sta roba.»

<sup>776</sup> J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques, La Nausée*, Gallimard, Paris 1981, pp. 68-69.



direzione dell'individuo. Il passaggio alla consapevolezza del progetto morale anche tramite lo scetticismo è proprio il percorso preparato da Pirandello, il quale non era giunto alla stessa sicura dichiarazione di esigenza morale presentata da Sartre, seppure essa traspaia con evidenza dai suoi scritti. La natura madre e matrigna, fonte del bene come del male, il corpo fonte di corruzione come di rivelazione, la doppia funzione della coscienza sono i paradossi che soli possono portare l'individuo contemporaneo a percepire in modo autentico l'esistenza. L'inquietudine di Roquentin di fronte all'alternanza delle fasi è destinata a decadere nel pensiero e la letteratura sartriana degli anni successivi. Prendendo ad esempio il personaggio di Mathieu, ne *Les chemins de la liberté*, non lo troviamo più afflitto così gravemente da questa naturale tendenza all'alternanza di svuotamento e riempimento della coscienza, avendone ormai accettato i vantaggi e l'inevitabilità, oltre che i problemi derivanti dall'ostacolarla: il suo problema è piuttosto quello della solidità autentica della scelta del progetto morale, questione che Sartre tenta di risolvere nel corso dei romanzi che compongono la raccolta appena nominata.

Contemporaneamente a questi due movimenti presenti nella coscienza i due scrittori ne individuano un altro simile ma diverso e altrettanto importante. Si tratta dell'avvicinamento e allontanamento dagli altri.

La lontananza, *Lontano* è perfino il titolo di una novella molto importante di Pirandello, aiuta la funzione di svuotamento tramite nullificazione della coscienza. La troviamo in un'immagine molto ampia e rappresentativa nella fuga di Mattia Pascal dalla propria vita e identità: essa mostra come la lontananza aiuti il soggetto a sentirsi come individuo distinto dagli altri, liberato dalla loro pressione, più in grado di scegliere quando avvicinarli e quando allontanarsene, pur restando da essi compenetrato all'interno del proprio essere stesso.<sup>777</sup> Così la coscienza valuterà ancora il suo ruolo di libertà giudicatrice e troverà nell'alternanza di solitudine e vita pubblica un'altra delle modalità per ricomporre le dilaniazioni presenti nell'uomo contemporaneo.

Ne *Il fu Mattia Pascal* Pirandello faceva scoprire al suo personaggio che la solitudine di Adriano Meis era logorante e inefficace, ritrovando la coscienza come continuo rinvio ad altri. Allo stesso modo, quando tenta di immergersi nuovamente in una situazione in cui gli altri hanno un peso decisivo sulla sua giornata, ne soffre e decide di tornare al suo paese di origine per scegliere una vita da intellettuale in cui l'alternanza tra vita solitaria e sociale è molto marcata. Il movimento di allontanamento e avvicinamento aiuta l'io a trovare una sua dimensione pur non potendo mai divenire unico, ne perdersi completamente nella moltitudine. Il tentativo estremo di solitudine è una posizione inautentica quando nega l'alterità del proprio essere e della propria coscienza<sup>778</sup> allo stesso modo del suo contrario, cioè il perdersi nella folla<sup>779</sup> come tentativo di alienazione della propria libertà individuale.

---

<sup>777</sup> Ci riferiamo all'insofferenza mostrata da Pirandello per i rapporti in tutte piccole comunità, copiosamente riprodotte nei racconti, nei romanzi e nel teatro. Come ha scritto Sciascia, probabilmente Pirandello ha per tali creazioni di modelli paesani, preso a ispirazione la Girgenti in cui era cresciuto, acuendo col carattere siciliano un forte spirito di controllo della comunità sull'individuo in tutti i suoi comportamenti e il suo adeguarsi alle consuetudini.

Quanto scritto richiama direttamente anche il tema stesso di *Huis clos* in cui l'impossibilità di allontanarsi dagli altri diviene un tormento infernale.

<sup>778</sup> Nei mistici è probabilmente il tentativo di riportare la coscienza a epoche precedenti della storia dell'uomo in cui le manifestazioni di scissione non si erano ancora prodotte.

<sup>779</sup> Lo studio dei gruppi e, quindi, delle folle è stato affrontato nello specifico da Sartre ne la *Critique de la raison dialectique*, tale argomento lo riproporremo meglio nel III capitolo.

Per quanto indebolito dal dubbio, dai conflitti al suo interno e dall'eventuale partecipazione insoddisfacente a un noi, l'io non può essere negato e resiste in tutte le situazioni. L'esistenzialismo ha voluto esporre ciò come prima verità per l'uomo contemporaneo e ne ha proposta la consapevolezza come base della morale.

Riportiamo di seguito un passaggio de *La nausée* in cui è evidenziato il beneficio della lontananza, che implica un futuro riavvicinamento:

Un bec de gaz brilla. Je crus que l'allumeur de réverbères était passé. Les enfants le guettent, car il donne le signal du retour. Mais ce n'était qu'un dernier reflet du soleil. Le ciel était encore clair, mais la terre baignait dans la pénombre. La foule s'éclaircissait, on entendait distinctement le râle de la mer. Une jeune femme, appuyée des deux mains à la balustrade, leva vers le ciel sa face bleue, barrée de noir par le fard des lèvres. Je me demandai, un instant, si je n'allais pas aimer les hommes. Mais, après tout, c'était leur dimanche et non le mien. La première lumière qui s'alluma fut celle du phare Caillebotte; un petit garçon s'arrêta près de moi et murmura d'un air d'extase: « Oh! Le phare! ».

Alors je sentis mon cœur gonflé d'un grand sentiment d'aventure.<sup>780</sup>

### 1.3. Noia e nausea

Alberto Moravia ha sostenuto in diverse interviste di aver anticipato i temi dell'esistenzialismo francese di dieci anni col suo primo libro *Gli indifferenti*.<sup>781</sup> Effettivamente questa è la distanza cronologica che separa il libro da *La nausée* e *L'Etranger* di Camus successivo di altri quattro anni (1942).

Moravia riteneva di aver avuto rispetto ai due scrittori francesi, il vantaggio di non aver fatto studi regolari ed essere stato più libero da condizionamenti e impegni dedicandosi in modo più diretto alla creazione della propria letteratura, concentrandosi sulle tematiche che più toccavano la sua personale sensibilità e condizione.

Moravia è stato anche traduttore nel 1946 di una parte de *La nausée*.<sup>782</sup> Si tratta di una delle prime traduzioni in italiano del libro di Sartre e l'aspetto per noi più significativo è che proprio a Moravia sia stato affidato l'incarico di questa traduzione e che lo scrittore romano abbia accettato di occuparsene, non essendo quello di traduttore, soprattutto dal francese, un suo lavoro abituale. La sintonia con lo scritto di Sartre da subito dovette apparirgli molto rilevante.

Anche considerando *Gli indifferenti* come un'opera che precorre successive sensibilità e rappresentazioni letterarie, abbiamo tuttavia nella seconda parte del nostro lavoro tentato di spiegare come Moravia con i suoi libri compia un percorso che lo porta a effettuare molti cambiamenti stilistici e tematici dal suo primo libro fino alla *La noia*.

---

<sup>780</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>781</sup> "[Intervistatore] Sì, basandosi sul fatto che *Gli indifferenti* precedettero di più di un decennio sia *Lo straniero* di Camus che *La nausea* di Sartre.

[Moravia] Mi giovò nei loro riguardi la mia precocità, dovuta in gran parte alla malattia. Il ritardo di Sartre e Camus rispetto a me deriva dal fatto che loro sono andati a scuola e io no. Loro studiavano e io stavo a letto a scrivere." N. Aiello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari, 1978, pp. 100-101.

<sup>782</sup> J.-P. Sartre, *Le sei di sera*, in *Quaderni internazionali – All'insegna della medusa Prosa II*, Marzo 1946, p. 65.

Tale percorso coincide con lo studio del personaggio protagonista, Michele ne *Gli indifferenti*, studiato in molte fasi della sua crescita ed educazione. In *Agostino* è un bambino che si affaccia all'adolescenza, ne *La disobbedienza* lo stesso ragazzo è confrontato proprio con l'adolescenza per giungere alla giovinezza, età in cui il protagonista de *Gli indifferenti* si trovava. Con *La ciociara* si rivive il trauma della guerra e ne *La romana* la problematica della scelta politica e della speranza nel mutamento della situazione sociale. Ne *Il conformista*, *L'amore coniugale* e *Il disprezzo* si ipotizzano le possibili evoluzioni del personaggio nella vita adulta.

Il vero punto d'approdo, per la "saga" del personaggio Michele, lo abbiamo trovato in Dino ne *La Noia* e in parte, come completamento, nel protagonista de *L'attenzione*.

È effettivamente Dino il personaggio che più si presta e che meglio può rendere l'idea di un confronto con il protagonista de *La nausée*, e, più in generale, tra i due autori pressoché coetanei, (Moravia nasce nel 1907, Sartre nel 1905) affini nelle tematiche e nel sentire la loro condizione.

Il punto d'incontro che troviamo nel mettere a confronto *La nausée* e *La noia*, è probabilmente il frutto di un percorso che i due scrittori hanno fatto in simultanea ma percorrendo sentieri diversi. Se, come abbiamo riportato sopra, Moravia si attribuiva il merito di aver intuito i temi e le modalità della letteratura esistenzialista francese, grazie alla sua mancanza di istruzione ufficiale, il suo discorso giunge a maturazione molto più faticosamente e tardi rispetto a quello di Sartre il quale era giunto alla fine degli anni Trenta alla scrittura de *La nausée*, compiendo rigorosi studi filosofici che lo portarono dall'Ecole normale al conseguimento de l'*agrégation* per approdare presto alla creazione di un suo sistema di pensiero e linguaggio filosofico molto personale, incisivo e rivelatore.

Dunque, seppur Moravia nel suo letto di malato era stato precocemente ispirato a intuire e scrivere *Gli indifferenti*, gli ci sarebbe voluto poi molto tempo per arrivare, come fece attraverso la scrittura rivelatrice per se stesso dei suoi libri, ad un pensiero maturo paragonabile con quanto Sartre riuscì a proporre molto prima.

La comune matrice pirandelliana, primo passo del nostro studio, è sicuramente una componente molto forte per i due autori, anche a questo è dovuta la loro similarità.

Per Moravia si direbbe che gli aspetti della letteratura di Pirandello che più l'hanno interessato siano stati la capacità di coinvolgere molti personaggi ai fini dell'esplorazione della personalità dello scrittore (la coscienza come piazza) e l'infinito rinvio dell'uomo di fronte a se stesso.

Sartre, invece, mostra di aver prestato una particolare attenzione al rapporto con gli altri per il soggetto e l'alienazione che essi producono sullo stesso.

Il protagonista de *La noia* ha trentacinque anni ed ha scelto di fare il pittore insediandosi in uno studio di Roma, non è sposato e non ha in progetto di crearsi una famiglia. Roquentin, ha quasi la sua stessa età, è un trentenne, e come l'altro ha scelto di essere un intellettuale, prima scrittore di storia e successivamente di romanzi. Anche lui non è sposato e non sembra avere intenzione di accasarsi. In effetti, nello sviluppo del personaggio ne *Les chemins de la liberté*, vedremo come egli senta soprattutto il bisogno di mantenersi libero ad ogni costo.<sup>783</sup>

Allo stesso modo i due personaggi non hanno problemi immediati di denaro o di dover lavorare per sopravvivere, provvedere ai propri fabbisogni o a quelli di persone care. Entrambi hanno scelto una strada intellettuale, la pittura uno, la scrittura l'altro, per tentare di

---

<sup>783</sup> J.-P. Sartre, *L'âge de la raison*, Gallimard, Paris 1945. Specificamente ci volgiamo riferire al rapporto tra Mathieu e Marcelle.

risolvere ed esplorare la condizione che li affligge, definibile come un sentimento di mancanza di rapporto col mondo che diventa una frattura con se stessi, li rende incapaci di sentire con fiducia il piacere o quanto affiora alla loro coscienza in termini di significato.

Col protagonista de *L'attenzione* invece, Roquentin ha in comune l'essere di ritorno da lunghi anni di viaggi che l'hanno stancato e annoiato. I due personaggi decidono di fermarsi per concentrare il loro sguardo e le loro speranze su se stessi e il proprio atteggiamento generale nei confronti del mondo.

Ricordiamo come il protagonista de *La noia*, Dino, descrivesse la sua relazione dominante col mondo, la noia del titolo, come una malattia degli oggetti, dalla quale traeva alcuni vantaggi quali la percezione della propria libertà. Allo stesso tempo, in negativo, sentiva presentarsi oppressivamente isolamento e follia per il non trovarsi mai in presenza di una verità o una realtà certa.

Nella prima pagina del diario con cui inizia *La nausée*, anche Sartre paragona a una malattia la rivelazione che ha appena ricevuto nella sua coscienza e che genera la nausea di cui soffrirà Roquentin e che in altri termini oltre che alla noia per Moravia può essere paragonata alla follia in Pirandello e al momento chiave di molte sue opere in cui proprio alla follia si attribuisce la comprensione del personaggio per la propria condizione che lo spinge a mutare tutte le sue abitudini e scelte di vita:<sup>784</sup>

Quelque chose m'est arrivé, je ne peux plus en douter. C'est venu à la façon d'une maladie, pas comme une certitude ordinaire, pas comme une évidence. [...] Une fois dans la place ça n'a plus bougé, c'est resté coi et j'ai pu me persuader que je n'avais rien, que c'était une fausse alerte. Et voilà qu'à présent, cela s'épanouit. [...]

Dans mes mains par exemple, il y a quelque chose de neuf, une certaine façon de prendre ma pipe ou ma fourchette. Ou bien c'est la fourchette qui a, maintenant, une certaine façon de se faire prendre, je ne sais pas.<sup>785</sup>

Possiamo notare come Sartre e Moravia utilizzino percorsi opposti per descrivere una condizione simile. Se la noia moraviana di Dino tendenzialmente veniva attribuita agli oggetti e solo in seguito il pittore capiva che la questione era più complessa e lo coinvolgeva nel suo modo di essere, la nausea sartriana inizia come un'affezione del soggetto per poi accorgersi come essa sembri trasferirsi anche agli oggetti.

Questa differenza di percorsi ci permette di notare la prima differenza tra il concetto di noia e quello di nausea. Il primo sembra legarsi piuttosto a una sensazione d'immobilità, non della coscienza che proprio quando è affetta da noia è particolarmente turbinosa di pensieri e costruzioni di ragionamenti, ma nel suo rapporto col mondo e nella distanza degli oggetti e la loro insignificanza. Si riprende il tema persistente in Moravia dell'incapacità di agire e in qualche modo di muoversi che avevamo collegato all'origine psicosomatica della malattia alle gambe che ha tormentato lo scrittore fin dalla giovane età.

La nausea al contrario si caratterizza come l'ossessiva presenza degli oggetti del mondo che richiedono di essere interpretati e inviano alla coscienza continui segnali che i sensi trasmettono a partire dagli organi recettivi più esterni del corpo fino alla coscienza. Essa appare legata dunque a un movimento ossessivo e incessante.

---

<sup>784</sup> Del tema follia in questi autori tratteremo nel successivo capitolo.

<sup>785</sup> J.-P. Sartre, Œuvres romanesques, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1981, p. 8.

Sembrerebbe così che la noia mirerebbe a bloccare la comunicazione tra coscienza e oggetti del mondo, ponendo una sorta di specchio a separare i due. Lo specchio invierebbe così alla coscienza messaggi che hanno più a che fare con se stessa che con gli oggetti, risultanti trasfigurati. Tale modalità di vivere l'esistenza è quella che Moravia aveva già descritto come indifferenza, di cui la noia costituisce una continuazione e una presa di coscienza.

La nausea invece, abbiamo già visto, nasce un momento dopo l'ek-stasi che porta il soggetto a sentirsi in comunicazione diretta con la totalità del proprio essere e del mondo. Quindi anch'essa diviene uno specchio che la coscienza pone nella distanza col mondo per non perdersi in esso e generare la nascita del pensiero, astrazione che origina anche la scienza come la morale.

Sartre specifica ne *La nausée* che la noia è una della modalità della ricerca che nella melanconia si possono perseguire:

La statue me parut désagréable et stupide et je sentis que je m'ennuyais profondément. Je ne parvenais pas à comprendre pourquoi j'étais en Indochine. Qu'est-ce que je faisais là? Pourquoi parlais-je à ces gens? Pourquoi étais-je si drôlement habillé? Ma passion était morte.<sup>786</sup>

Proprio la noia porterà Roquentin a mutare il suo progetto esistenziale e a smettere di viaggiare per rientrare in Francia e dedicarsi alla scrittura. Si tratta della funzione negativa e nullificatrice della noia, che abbiamo già riscontrato nella descrizione di Moravia e che in Pirandello, in modo più latente ma alla luce di tutto il nostro discorso, altresì presente, s'innescava spesso tramite l'incontro del personaggio con uno specchio e l'inizio della follia.

Il secondo aspetto positivo della noia che Sartre riporta comunemente a Moravia è il senso di svuotamento e quindi purificazione che la noia può dare. Tutto il resto del mondo diviene superfluo, il soggetto sembra poter vivere di se stesso e l'assalto degli oggetti, e degli altri, è frenato. Altrove nel testo si era visto come Sartre - ciò è riferibile anche a Pirandello - fa dire a Roquentin di sentire il bisogno di purgarsi con dei pensieri e dei ragionamenti dopo una *ek-stasi*, una comunione col mondo. La noia è esattamente questa illusione. Potremo dire che di uno stesso atteggiamento che ha due movimenti, uno passivo e uno attivo essi potrebbero essere chiamati noia e nausea.

Nei libri di Sartre e Moravia vengono, infatti, citate entrambe, seppur sembri che Moravia abbia voluto dar più peso alla noia che è la parte attiva, cioè il tentare l'indifferenza e impedire agli oggetti e gli altri di assalire il soggetto.<sup>787</sup> Con la nausea, Sarte, ha al contrario dato più peso alla parte passiva, cioè il sentire l'assalto degli oggetti ed esserne disturbato:

Les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on le remet en place, on vit au milieu d'eux: ils sont utiles rien de plus. Et moi ils me touchent c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient de bêtes vivantes.

---

<sup>786</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>787</sup> "Io credo invece che il male sia in noi, all'interno della coscienza individuale. E consiste proprio nella nostra impossibilità di sentirci colpevoli, qualsiasi cosa facciamo: nella nostra presunzione d'innocenza. Una volta Sartre disse che la vita interiore non esiste. In questo non sono d'accordo con lui: e me ne sono ricordato nell'intitolare il mio ultimo romanzo. Si chiama proprio *La vita interiore*." N. Ajello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari, 1978, p. 157.

Maintenant je vois; je me rappelle mieux ce que j'ai senti, l'autre jour, au bord de la mer, quand je tenais ce galet. C'était une espèce d'écœurement douceâtre. Que c'était donc désagréable! Et cela venait du galet, j'en suis sûr, cela passait du galet dans mes mains. Oui, c'est cela, c'est bien cela: une sorte de nausée dans les mains.<sup>788</sup>

Come la noia, la nausea è un ostacolo messo dalla coscienza a mescolarsi con gli altri corpi per salvaguardarsi, divenendo così un segnale costante della libertà che caratterizza la coscienza stessa, perché sua libera creazione. Ne *La nausée* tale sentimento diviene per il protagonista una compagnia costante, interrotta solo dalle ek-stasi e che cambia il suo modo di vedere il mondo perché lo porta a sapere che ogni cosa egli la vede attraverso la sua nausea e quindi la sua libertà individuale. Tutto muta ma la coscienza è responsabile del modo di interpretare il mutamento.

La Nausée n'est en moi: je la ressens là-bas sur le mur, sur le bretelles, partout autour de moi. Elle ne fait qu'un avec le café, c'est moi qui suis en elle. A ma droite, le paquet tiède se met à bruire, il agite ses paires de bras.<sup>789</sup>

Ne *La noia* gli oggetti non arrivavano mai ad avere questa vitalità perché la coscienza non si investiva in modo così violento come invece avviene nel caso di Sartre per proteggersi dalla loro minaccia. La realtà malata che osservava Dino era ben distante e inoffensiva, debilitata appunto, finché la noia non veniva rotta dall'avvento di Cecilia, nuova voce del mondo e rivelazione miracolosa che porta alla rottura della noia e a un diverso incontro col mondo e il proprio essere. Tuttavia la conquista apparente ed effimera lasciava Dino ancora insoddisfatto per la parzialità della sua conoscenza e l'attesa di un rapporto più totale forse simile alla vita del feto nel ventre materno. Nel tentare di raggiungere tale scopo si sottoponeva a una penosa soggezione e dipendenza dalla figura di Cecilia, fino a tentare lo scontro col mondo tramite l'incidente d'auto per stabilire un legame definitivo, anche tramite l'annullamento col mondo degli oggetti e dell'alterità.

L'obiettivo che il pittore Dino raggiunge, nel finale del libro, è però quello, risvegliandosi in ospedale, di ritrovare la speranza, consapevole che la rinascita avviene comunque tramite la coscienza e la sua capacità di avvalersi anche della noia senza esserne oppressa o imprigionata.

Sartre invece con la nausea si trova già nello stadio in cui si risveglia Dino in ospedale, uno stato di follia in cui si alternano ebbrezze e disperazioni, caduta delle barriere o specchi e nuova costruzione. Quello che gli riesce difficile è trovare una stabilità per riuscire in qualche modo a integrarsi nella società, il rapporto con la sua amante è per esempio impossibile e il dialogo tra i due, presente nell'opera, lo dimostra. Una stabilità sembra essergli necessaria anche per riuscire a compiere azioni che abbiano un'incisività profonda nel mondo. La risposta che Sartre propone con *La Nausée* è la letteratura, mezzo di conciliazione tra le esigenze della società, quelle della coscienza libera e liberantesi in permanenza e il progetto, libera decisione di operare nel mondo secondo un fine consapevolmente definito.

A proposito de *La noia* si era sostenuto che il completamento e la prospettiva di speranza e autenticità veniva trovata da Moravia col successivo romanzo *L'attenzione*.

---

<sup>788</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>789</sup> *Ivi*, p. 26.

Il vivere nel presente riuscendo a vivere in compartecipazione col mondo sarebbe per Moravia il frutto della capacità di acquisire la massima consapevolezza nell'istante presente e dunque l'educarsi a una massima capacità al sentire, tenere la coscienza aperta a tutti i messaggi che le possono arrivare dai sensi, nel suo rapporto con la memoria e le scelte compiute e persistenti. Parimenti Sartre definisce l'avventura, la piena sensazione di vivere, in un modo molto vicino all'attenzione che propone Moravia, seppur contornandola sempre di una veste più letteraria che col tempo, si è detto, abbandonerà:

Rien n'a changé et pourtant tout existe d'une autre façon. Je ne peux pas décrire; c'est comme la Nausée et pourtant c'est juste le contraire: enfin une aventure m'arrive et quand je m'interroge, je vois qu'il m'arrive que je suis moi et que je suis ici; c'est moi qui fends la nuit, je suis heureux comme un héros de roman.<sup>790</sup>

Il soggetto nell'attenzione è in grado di sentirsi contemporaneamente come soggetto e oggetto per se stesso, ossia superare finalmente la divisione dell'io, come capita, in modo però inconsapevole, incontrollato e occasionale a Roquentin nelle sue ek-stasi. Il superamento della nausea è indotto dalla capacità di concentrazione sulla totalità in movimento:

Surtout ne pas bouger ... Ah!  
Ce mouvement d'épaules, je n'ai pas pu le retenir... La Chose, qui attendait, s'est alertée, elle a fondu sur moi, elle se coule en moi, j'en suis plein. – Ce n'est rien: la Chose, c'est moi. L'existence, libérée, dégagée, reflue sur moi. J'existe.  
J'existe. C'est doux, si doux, si lent. Et léger: on dirait que ça tien en l'air tout seul.<sup>791</sup>

Il terrore per gli oggetti è cessato. Roquentin non esita a sentirsi come uno di loro e anzi a percepire ciò come conquista senza rinunce, massima estensione della coscienza e non negazione di essa. La consapevolezza dell'esistenza diviene fonte di soddisfazione e riconoscimento di benessere, perché libera l'uomo dall'interpretazione della vita come sforzo, qualcosa da portare avanti con fatica e un lavoro pesante. La coscienza di esistere, così liberata diviene associabile a un comportamento di leggerezza che libera il precedente affanno.

La caduta nella natura, riposo dalle angosce della coscienza e dalle sue costruzioni, presto diviene sensazione di nausea e ripresa del lavoro della coscienza in solitario, segnato da un contatto con gli altri occasionale e limitato nella conoscenza e la comunicazione. Questa caduta o ek-stasi ha così anche la caratteristica di far perdere alla coscienza la sua solitudine e portarla ad abbandonare la sua solitudine e isolamento relativo nel quale essa presume di esistere:

J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination. Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire «exister». J'étais comme les autres, comme ceux qui se promènent au bord de la mer dans leurs habits de printemps.<sup>792</sup>

---

<sup>790</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>791</sup> *Ivi*, p. 117.

La liberazione della condizione di solitudine diviene però immediatamente suscettibile di trasformarsi in conformismo o perdita della propria cultura e morale nella massa, ricadendo ancora una volta nella barbarie o lo stato selvatico privo di morale.<sup>793</sup>

La nausea è considerabile come il simbolo della rivolta contro il riconoscimento dell'essere uomo tra gli uomini e, dunque l'inizio della nuova costruzione di una responsabilità individuale, esattamente come lo stato di noia costituisce un'emancipazione e una salvezza contro lo stato di natura in cui si sente il bisogno di ritornare ma che presto si vuole abbandonare con un netto distacco, che diviene anche un distacco dagli altri, ricercato in un primo tempo mentre in seguito sarà rinnegato e di nuovo, più tardi, ricercato.

Il personaggio dell'autodidatta rappresenta l'uomo che si ferma invece nello stato primitivo di natura, una condizione ricreata dal campo di prigionia durante la guerra e la sua forte concentrazione di uomini in lotta per i loro bisogni primari. Nasce in quel momento, o diviene una scelta definitiva, la sua omosessualità e il suo umanismo, poi socialismo, inteso come amore incondizionato per la tutta specie umana. Al contrario Sartre difende una posizione per la quale l'individuo soltanto può uscire dalla condizione primitiva e considerando gli altri come individui più che come moltitudine di altri che occorre genericamente amare. Tramite questa fede negli uomini l'Autodidatta supera le sue angosce d'individuo e vive in un mondo automatico e in una stabile artificiosità di sicura malafede. Così porta avanti delle letture ossessive con un ridicolo metodo di studio che avanza secondo l'ordine alfabetico dei volumi presenti nella biblioteca di Bouville.

La scelta, anche nell'amore è un criterio fondamentale per questi autori, anzi non sembra poter esistere alcuna affezione autentica se non preceduta da una scelta, e in qualche modo da una critica.

Non si può voler bene a un uomo in quanto uomo ma solo in quanto questi è giusto o morale cioè vive nella ricerca e la speranza di un affrancamento dalla condizione naturale di uomo animale. L'umanismo dell'Autodidatta è piuttosto simile a un istinto di conservazione della specie darwiniano che a un pensiero che mira a promuovere gli individui e il senso di giustizia tra di loro.

Effettivamente questo pensiero di amore cieco e fideistico verso le folle e di conseguenza i loro capi e le loro ideologie, considerando che ci si trova nell'Europa che precede di poco la vigilia della seconda guerra mondiale, è sicuramente un'affermazione di grande peso politico e un'accusa contro la trappola morale e psicologica che conduce ai nazionalismi, in particolare nei regimi totalitari:

Je vous parlais tout à l'heure de ma captivité en Allemagne. C'est là que tout a commencé. Avant la guerre j'étais seul et je ne m'en rendais pas compte; je vivais avec mes parents, qui étaient de bonnes gens, mais je ne m'entendais pas avec eux. Quand je pense à ces années-là... mais comment ai-je pu vivre ainsi? J'étais mort, monsieur, et je ne m'en doutais pas; j'avais une collection de timbre-poste. [...]  
Son regard est gênant, il a relevé les paupières et me fixe d'un air dur. « Vous allez pouvoir en juger, monsieur. Avant d'avoir pris cette décision, je me sentais dans une solitude si affreuse que j'ai songé au suicide. Ce qui m'a retenu, c'est

---

<sup>792</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>793</sup> Sigmund Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1921), in *Opere complete*, vol. IX (1917-1923), Boringhieri, Torino 1977, pp. 257-330.



l'idée que personne, absolument personne, ne serait ému de ma mort, que je serais encore plus seul dans la mort que dans la vie.<sup>794</sup>

Il racconto della prigionia di questo personaggio e la scoperta del piacere della comunione con gli altri fino a una sorta d'impegno socialista è molto interessante visto che Sartre, pochi anni dopo la scrittura de *La nausée* si troverà a vivere una situazione simile e in qualche modo a rispondere in modo simile al personaggio. Abbiamo già citato la dichiarazione fatta a John Gerassi nella quale Sartre dichiara di aver trovato gli uomini solo nel campo di prigionia nel 1940 riuscendo ad abbandonare la sensazione d'insicurezza e diversità con la quale aveva convissuto fino a quel tempo.<sup>795</sup>

La prigionia cambierà in qualche modo Sartre facendolo tendere a scegliere un modo diverso di intendere la sua attività d'intellettuale e portandolo verso la necessità di schierarsi con formazioni politiche che però tradiranno spesso le sue aspirazioni e le sue motivazioni.

Anche per Moravia la guerra e la latitanza sulle montagne della Ciociaria sanciranno un mutamento che sarà di adottare personaggi popolari e interessarsi al dialetto come lingua letteraria, senza però giungere alle scelte sartriane che progressivamente lo porteranno a divenire un politico prima che uno scrittore.

Per il Sartre letterato e teorico dell'esistenzialismo, l'impegno politico apparirà come un male necessario e avrà il carattere di sforzo che egli ritiene di dover fare per poter giungere al fine dell'emancipazione della specie umana dal capitalismo e dal soggiogamento al mercato e alla barbarie della violenza. Tuttavia il considerare i mezzi per raggiungere il fine come una forzatura necessaria, nello sforzo di porsi in mezzo agli altri, lo porterà a trascurare, almeno momentaneamente le ragioni della sua individualità e del proprio discorso morale per appoggiarsi a quelle di altri. Deriva da ciò l'alternanza dell'adesione di Sartre ad associazioni varie della sinistra francese, e di altri paesi, da cui finì spesso per essere deluso e la cui azione ebbe scarso impatto propositivo.

Nei *Cahiers pour une morale*, incompiuti, troviamo svolta proprio questa lotta interna alla persona di Sartre tra il politico e il filosofo letterato. La morale di Lenin, in cui la condotta possibile è solo la lotta per la costruzione del partito comunista rivoluzionario e il lavoro secondo la sua tattica, viene dichiarata insuperabile, eppure egli prova in diversi modi a scalfirla, come per giustificarsi del fatto di essere un intellettuale. In ciò gli viene in aiuto il pensiero di Trotsky e il concetto di rivoluzione permanente che richiama da vicino la questione della continua rivolta e la negazione come atto fondante del nuovo:

La moralité: conversion permanente. Au sens de Trotsky: révolution permanente.  
Les bonnes habitudes: elles ne sont jamais bonnes, parce qu'elles sont habitudes.  
[...] il faut être moral du dedans de son désir et non du dehors.<sup>796</sup>

*Letteratura e rivoluzione* è considerabile a parer nostro la fonte principale della teoria della letteratura esposta in *Qu'est-ce que la littérature?*,<sup>797</sup> una teoria cui possiamo ricondurre anche l'opera di Moravia che infatti riprenderà l'idea della rivista *Les temps modernes*, su cui lo

<sup>794</sup> J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques, La Nausée*, Gallimard, Paris 1981, pp. 135, 137.

<sup>795</sup> Vedi anche J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris 1995, p. 28.

<sup>796</sup> J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 12.

<sup>797</sup> J.-P. Sartre, *Situations II – Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, p. 325. *Les mains sales* sarebbe stato ispirato a Sartre dall'omicidio di Trockij secondo quanto riportato da S. De Beauvoir in *La force des choses*, Gallimard, Paris 1973, p. 166.

scritto di Sartre venne pubblicato, per fondare *Nuovi argomenti* con gli stessi obiettivi individuati da Sartre nel suo saggio.

Che a Sartre non bastasse essere un letterato di fama e tentasse di divenire un uomo d'azione, ci permette di avvicinare lo scrittore francese ai libri di Moravia in cui, il protagonista intellettuale ricerca disperatamente l'azione apparentogli limitativo dedicarsi al solo pensiero. Successivamente Moravia affermerà che il ruolo dell'intellettuale è quello di mantenere un pensiero lucido e di riferimento e in ciò si trova già il suo agire e la sua rivolta. Sartre al contrario resterà prigioniero, in qualche modo, dello stesso complesso che affligge i personaggi creati da Moravia e si getterà disperatamente alla ricerca dell'azione spesso senza riuscire a cogliere alcun risultato e correndo il rischio di essere manipolato e usato. Con ciò non vogliamo ridurre il valore degli scritti politici di Sartre del dopoguerra che rientrano piuttosto nella sua letteratura e consideriamo in tutta la loro importanza e nel merito di riuscire a separare il pensiero marxista di provenienza dall'URSS dalla possibilità di uno sviluppo diverso del pensiero di Marx, privo della malafede di dover difendere uno stato che pretende di aver messo in pratica un'economia e una società comunista non avendolo fatto per nulla, per giunta macchiatosi di massacri, purghe di comunisti e gente comune.

Col personaggio dell'Autodidatta che racconta la sua prigionia in Germania durante il primo conflitto mondiale, Sartre anticipa una situazione che vivrà nella seconda guerra mondiale. Eppure questo personaggio costituisce un riferimento negativo e un antagonista per Roquentin. La sua adesione alla causa socialista motivata dalla propria solitudine e angoscia individuale, non ha alcun senso ed è una fuga dall'autenticità di tipo masochistico, che poteva trovare una soluzione in molti altri ideali, movimenti o religioni. Quello che sembra interessarlo è la prospettiva universalistica del suo umanismo, includere tutte le alterità all'interno di un unico modo di vivere che esclude, quindi, la presenza del molteplice.<sup>798</sup> L'uomo sarebbe così liberato dalla solitudine perché non si troverebbe mai in discontinuità con gli altri, bensì unito da un continuo sentirsi parte della folla.

Il modo mnemonico e alfabetico di studiare e acculturarsi da parte dell'Autodidatta, palesemente assurdo, ci mette sulla traccia del vero obiettivo polemico del libro, ossia la pretesa superiorità della scienza e la sua tendenza a volersi pretendere così forte e solida nel sapere da sostituire ogni altra forma di conoscenza da parte dell'uomo.

Per Moravia si era notato che la cosa generava una psicosi, una divisione dell'uomo che tentava di imporsi una vita conformistica e automatica, priva di attrattive, tetra in malafede.

Pirandello aveva visto nella prima guerra mondiale il trionfo delle macchine sull'uomo e ne aveva presunta una tendenza dell'uomo a voler assomigliare alla macchina che lo avrebbe portato alla mutilazione, come nel caso di Serafino Gubbio.

Sartre ne *La nausée* usa spesso immagini violente, orribili e disgustose per rappresentare l'apocalisse scientifica che seguirebbe all'applicazione del pensiero scientifico a tutti gli aspetti della vita umana.

La natura, cui questi autori si rivolgono per trovare una rigenerazione o una resurrezione, viene contrapposta alla volontà della scienza positivista di ridurla alle sue leggi e le sue previsioni:

---

<sup>798</sup> " [Les hommes] Il faut les aimer pour ce qu'ils pourraient être, non pour ce qu'ils sont." J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 15.

Je la vois, moi, cette nature, je la vois... je sais que sa soumission est paresse, je sais qu'elle n'a pas de lois: ce qu'ils prennent pour sa constance ... Elle n'a que d'habitudes et elle peut en changer demain.<sup>799</sup>

L'uomo positivista che si nega l'esigenza di tornare alla natura saltuariamente vivendo sulla base delle leggi che ricava e insistendo sulla sua volontà o la sua idea dell'esistenza senza mai negarla completamente e rimetterla in questione per intero, è appunto l'uomo diviso inconsapevolmente che nel suo corpo vive la natura e nella sua coscienza si proietta in delirio folle.

Il sapere contemplativo, che per la scienza non ha alcun valore, assume per Sartre, almeno per questo primo Sartre di cui stiamo trattando, un valore di liberazione e di autentica conoscenza. Solo nella contemplazione l'uomo raggiunge una reale comprensione della sua esistenza fuori dal delirio della coscienza e anzi può sperare di fondarla in modo autentico su base apparentemente solida:

C'est donc ça la Nausée : cette aveuglante évidence? Me suis creusé la tête! En ai-je écrit! Maintenant je sais: J'existe –le monde existe – et je sais que le monde existe. C'est tout. [...] et puis après ça, il y a eu d'autres Nausée; de temps en temps les objets se mettent à vous exister dans la main.<sup>800</sup>

L'evidenza che Descartes aveva trovato nel cogito, Sartre la trova in questo riconoscimento della natura e in quelle che abbiamo chiamato ek-stasi contemplative, descritta da Moravia come l'esistenza pura e cruda.<sup>801</sup>

Il sapere positivista mette l'uomo nella falsa pretesa di governare la sua vita mentre la natura o il caso possono avversarlo in qualunque momento. L'uomo col metodo sperimentale tentando di superare la propria condizione nella natura è condannato all'insoddisfazione e all'infelicità. La separazione dell'io creatasi nei moderni, descritta da Dostoevskij come coscienza ipertrofica, viene superata da Sartre con una saltuaria caduta nella natura che permetta di "sgonfiare" la tendenza della coscienza all'eccessivo lavoro e al suo inutile rigonfiamento a discapito delle ragioni del corpo.<sup>802</sup>

Alors j'éclaterai de rire, même si mon corps est couvert de sales croûtes louches qui s'épanouissent en fleurs de chair, en violettes, en renoncules. Je m'adosserai à un mur et je leur crierai au passage : «Qu'avez-vous fait de votre Science? Qu'avez-vous fait de votre humanisme? Où est votre dignité de roseau pensant?»<sup>803</sup>

---

<sup>799</sup> J.-P. Sartre, Œuvres romanesques, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1981, p. 187.

<sup>800</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>801</sup> “Carolina, probabilmente, non ha mai letto Sartre; ma il suo diario ha un certo tema esistenzialista, quello della sopravvivenza nuda e cruda. Vi si parla infatti soprattutto di ciò che, al primo e più basso gradino della società, distingue l'uomo dall'animale [...]”. A. Moravia, *Il diario di Carolina*, in *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 1964, p. 353.

<sup>802</sup> In Moravia si era notato come l'ipertrofia della coscienza originava una mutilazione del corpo, di cui forse può essere considerata esempio anche la sua malattia giovanile. Pirandello aveva proposto una simile lettura nel finale della vicenda di Serafino Gubbio, che diveniva muto a seguito del suo lavoro alle macchine. In *Come tu mi vuoi* invece veniva trattato un annullamento del passato tramite la perdita della memoria con l'intento di mutilare o ridurre la coscienza per alleggerirla.

<sup>803</sup> J.-P. Sartre, Œuvres romanesques, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1981, p. 189.

L'origine generale della morale per i tre autori, Pirandello, Moravia e Sartre è quindi da intendersi in relazione al buon funzionamento dell'individuo contemporaneo non in rapporto a una funzione o un obiettivo ma in rapporto a se stesso e alla sua possibilità di gestire liberamente il rapporto col mondo e le elaborazioni della sua coscienza.

L'altro modello, in fondo non troppo distante in una sua cetera interpretazione alla morale del rivoluzionario proposta da Lenin, con cui Sartre tiene a confrontarsi nei *Cahier pour une morale* è lo stoicismo, molto influente anche negli studi e la formazione di Moravia, di cui troviamo tracce evidenti, si è visto, nei racconti degli anni Venti e Trenta.

Lo stoicismo comporta, infatti, una forte accettazione della natura e della società, esso ha posto su questo elemento anche le basi del cristianesimo e preparato il campo alla sua diffusione in Occidente. Questi autori riprendono il pensiero degli stoici e la loro morale perché hanno l'ambizione di immergersi nelle situazioni, psicologiche individuali e storico-sociali, tentando di comprenderne tutti gli aspetti e uscirne rinforzati e in grado di far esplodere di nuovo la loro rivolta, che come letterati diviene una descrizione minuziosa fino a raggiungere la dimostrazione paradossale dell'insostenibilità e l'ingiustizia di situazioni reali e probabilmente ricorrenti.

L'adozione della morale stoica è considerabile solo momentanea e atta a vivere su di sé nel modo più completo possibile una situazione. Essa s'inserisce nel progetto più generale di rivolta il quale finisce per trovare una sua via di esecuzione o azione, la privilegiata, per loro, resta la letteratura.

Perfino nei rapporti d'amore viene inserito da questi autori un certo stoicismo, in seguito alla scelta della persona amata, la loro condotta, che traspare in molti personaggi, è di vivere in pieno il rapporto, nelle sue contraddizioni psicologiche e di comportamenti, anche rinunciando alla propria libertà o ai vantaggi della noia come faceva il pittore Dino seguendo Cecilia fino a casa del suo amante e rivale.

Ce qui serait sot, ce serait d'être tout le temps stoïque: on s'épuiserait pour rien.<sup>804</sup>

Questa frase ci sembra riassumere bene il rapporto tra Roquentin e la sua amante Anny, che alla fine del loro lungo discorso decidono di non continuare a frequentarsi. La morale stoica richiede il suo superamento anche per poter condurre il soggetto a un'azione, ossia ciò che disperatamente questi scrittori del Ventesimo secolo ricercano, sentendo il pensiero distante dall'averne un impatto diretto col mondo. Tale distanza essi cercano di ricomporla saltuariamente, fino a percepire ciò come una necessità e la cura dell'ipertrofia della coscienza.

La scrittura e l'arte costituiscono la possibilità di sintetizzare l'incontro tra coscienza e mondo, conferendo all'individuo benessere e sensazione di azione, d'intervento nel mondo, di non isolamento e scampo dalla follia. L'avventura per Roquentin dopo la scoperta o la comparsa della nausea diviene la creazione di un romanzo di avventure:

Tu sais, quand nous jouions à l'aventurier et à l'aventurière : toi tu étais celui à qui il arrive des aventures, moi j'étais celle qui les fait arriver. Je disais : "je suis un homme d'action" tu te rappelles? Eh bien, je dis simplement à présente : on ne peut pas être un homme d'action.<sup>805</sup>

---

<sup>804</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>805</sup> *Ivi*, p. 178.

La scelta dell'arte è per Roquentin e Dino, come per Mattia Pascal, una risposta alla loro libertà e al fatto di avere del tempo da dedicare a se stessi emancipati dall'urgenza di svolgere un'attività lucrativa per sostentarsi. Si tratta dello studio di uomini liberati dal bisogno materiale e la ricerca di una condizione metafisica dell'uomo libero, liberato in particolare dal mercato, dal lavoro, la specializzazione e l'impegno di tempo ed energie che esso comporta.<sup>806</sup>

La condizione della libertà assoluta ha sicuramente aspetti penosi, specialmente per i modi di vita cui siamo abituati e i valori che attribuiamo al lavoro e al valore che si attribuisce al sentirsi occupati, scampati all'accusa di pigrizia. La ricerca di una libertà sconfinata è sicuramente parte di un pensiero post-moderno che prevede il superamento del lavoro come centro di tutta la morale e la vita individuale e sociale. Si può pensare che questi autori presentissero una società in cui lo sviluppo della produzione e della disponibilità di beni rendesse superfluo l'intervento continuo dell'uomo, superando il limite moderno del lavoro, in particolare di quello salariato, per giungere al tempo in cui gli uomini possano dedicarsi appieno alla propria ricerca spirituale e metafisica.<sup>807</sup>

Le società precedenti quella moderna, non avevano necessariamente il lavoro come fulcro della loro vita, lavoro che poi viene sintetizzato tramite il simbolo del denaro, come ha scritto Marx.<sup>808</sup>

L'essere utili a se stessi e alla propria società solo come creatori di plusvalore poi sottratto o come profittatori del plusvalore è un modo di vedere l'uomo che possiamo restringere solo all'epoca moderna. Le società schiaviste sono evidentemente ingiuste e da superare, ma molti, specialmente nelle classi agiate, non avevano affatto in considerazione la necessità morale di dover lavorare per occupare il tempo. La partecipazione alla vita pubblica non aveva come motivo principale quello di ricevere in cambio qualcosa. Come sappiamo, secondo Aristotele, l'uomo era visto come sociale per sua peculiarità rispetto al resto degli animali, non si faceva sociale. La naturalezza del rapporto con gli altri percepita dai greci tende a sparire nell'individualismo contemporaneo, ed abbiamo potuto vedere come il rapporto tra madre e figlio rimane come il solo ispiratore di una simile sensazione di unione.

Il superamento della centralità del lavoro per giungere a "l'uomo come fine" è l'obiettivo morale che i tre autori usano per poter studiare l'uomo e le sue possibilità. L'uomo non finisce con la modernità ma il superamento di essa potrà conferirgli possibilità immense nella ricerca spirituale, la percezione di sé e la ricomposizione della frattura che abbiamo chiamato scissione dell'io. In tal senso, il nostro tempo non è ancora post-moderno ma perfettamente moderno.

---

<sup>806</sup> Sia Pirandello che Sartre lasciarono ad un certo punto della loro vita l'insegnamento perché lo ritenevano un impegno troppo gravoso e che danneggiava la loro attività artistica. Moravia non esercitò mai veramente altre attività lavorative che la scrittura potendo contare prima sulla sua famiglia benestante, poi sul successo mondiale dei suoi libri.

<sup>807</sup> Gli scritti di Seneca hanno questa stessa ambizione, essi sembrano voler spingere l'uomo a un apprezzamento maggiore del suo tempo tramite un diverso modo di vivere con se stesso e di organizzare le proprie giornate e scegliere gli impegni pubblici. I nostri autori contemporanei invece sono spinti dal riconoscimento della loro alterità e l'inevitabilità dell'influenza di altri sul loro essere a credere a una morale che con l'individuo coinvolga tutti coloro che lo circondano. La prospettiva universalista dei discorsi morali degli illuministi viene così pienamente apprezzata, ma in questo caso essi si concentrano sulle ragioni dell'individuo in quanto diverso dagli altri e portatore di esigenze specifiche, come in epoca moderna si era teorizzato soprattutto in ambienti anglosassoni.

<sup>808</sup> Anche nella filosofia di Locke il lavoro ha la stessa funzione di fondare la società contemporanea ed è il mezzo col quale si entra nel contratto sociale. Il tema è stato analizzato in modo approfondito anche da Max Weber in *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano 1991.

Roquentin, decidendo di abbandonare la scrittura del suo libro di storia sul marchese di Rolleston, si ritrova libero, avendo una rendita per qualche anno con cui vivere,<sup>809</sup> si confronta con una visione cupa della sua libertà, non solo per l'angoscia di fronte al vuoto di cui Sartre ha trattato ne *L'Être et le Néant*, ma anche perché sa che la società condanna gli inattivi, se non tramite la mancanza di mezzi, con impossibilità dell'integrazione, generando sensi di colpa e inferiorità. L'arte costituisce nella modernità la forma per la quale si può simulare l'attività lavorativa, senza per questo dover cedere alle forzature del lavoro, per com'è inteso dai moderni, sulla libertà. Ecco, infatti, i pensieri di Roquentin sulla sua nuova vita quando abbandona il suo progetto del libro storico:

Bon Dieu! C'est moi qui vais mener cette existence de champignon? Qu'est-ce que je ferai de mes journées? Je me promènerai. J'irai m'asseoir aux Tuileries sur une chaise de fer – ou plutôt sur un banc, par économie, j'irais lire dans les Bibliothèques. Et puis? Une fois par semaine le cinéma. Et puis? Est-ce que je m'offrirai un Voltigeur, le dimanche? Est-ce que j'irai jouer au croquet avec les retraités du Luxembourg? A trente ans! J'ai pitié de moi.<sup>810</sup>

---

<sup>809</sup> Come il resto del libro, il fatto di avere a disposizione una rendita è autobiografico, in quanto Sartre ricevette nel corso degli anni Trenta l'eredità di suo nonno, che però, come ha raccontato egli stesso, dilapidò in breve tempo.

<sup>810</sup> *Ivi*, p.204.



## CAPITOLO 2. Libertà e liberazione

### 2.1. Le mosche: folle e complesso di Elettra alla prova della liberazione

La questione dell'azione e quale sia la giusta causa o il giusto modo d'agire, in altri termini il discorso sulla morale, è stato ritenuto dalla critica spesso come insoluto da Sartre, che pure spesso ne aveva prospettato l'elaborazione definitiva.

Riteniamo che in verità l'opera che Sartre voleva scrivere sulla morale d'incontro tra la militanza rivoluzionaria del marxismo e le esigenze dell'individuo con la sua voglia di raccogliere anche piacere immediato nel corso dell'esistenza, non soltanto un continuo rinvio legato all'impegno e al lavoro politico, di cui abbiamo trattato sopra, non abbia visto la luce, ma che egli abbia comunque comunicato con le sue opere e le sue scelte una visione della morale molto precisa.

In essa lo scrittore punta alla fine o la limitazione, nei rapporti tra gli uomini della dialettica tra servo e padrone, di origine hegeliana, che pure nel mondo contemporaneo li domina.<sup>811</sup>

L'opera teatrale *Les mouches* scritta e messa in scena durante l'occupazione tedesca tratta la questione morale legata alla rivolta, le sue radici psicologiche e la descrizione di una situazione sociale oppressiva e ingiusta.

Vi ritroviamo i mutamenti che Sartre apporta al suo modo di pensare e agire che sono raccontati nei *Carnets de la drôle de guerre* nei quali lo scrittore racconta i primi tempi della sua mobilitazione e il suo passaggio da una morale stoica ad un'etica della rivolta e dell'impegno nel senso dell'importanza di descrivere la situazione e dare la massima pubblicità al fine di rendere cosciente l'ingiustizia e generare la rivolta.

La guerra costituisce per Sartre una frattura del proprio modo di pensare e di scrivere, poiché in questo periodo inizierà a scrivere per il teatro, a seguito dell'esperienza nel campo di prigionia della composizione di *Bariona, ou le fils du tonnerre*.

Un percorso parallelo a quello di Moravia, il quale dopo gli eventi dell'occupazione tedesca in Italia e la sua latitanza, sposterà nel dopoguerra l'oggetto della sua letteratura alla descrizione del popolo, delle sue abitudini, le tradizioni, i modi di vivere e di pensare.<sup>812</sup>

Avevamo già notato come Moravia, prima della guerra, fosse vicino a un sentire e a una morale stoici che vengono superati con l'esperienza della guerra e dell'occupazione in particolare. Il momento della presa di coscienza di questo mutamento è il saggio che abbiamo già citato, *La speranza, ovvero Cristianesimo e comunismo*, del 1944, in cui lo scrittore spiega il suo punto di vista sulla liberazione psicologica dell'individuo come distacco dagli eventi del mondo e tramite il disinteresse verso il possesso e i piaceri materiali, di origine stoica poi confluita nel cristianesimo: è una liberazione solo parziale che l'uomo deve completare con la liberazione del corpo e quindi della relazione con la natura e con gli altri.<sup>813</sup>

I due autori, Moravia e Sartre, riconosceranno la similarità della loro teoria della letteratura, manifesta in alcune dichiarazioni dei due scrittori, ma anche nella fondazione delle importanti riviste *Les Temps Modernes* e *Nuovi argomenti*.

---

<sup>811</sup> "L'esclave manifesterà donc sa liberté dans l'obéissance. Et cette liberté purement subjective sera définie par la victoire de l'esclave sur lui-même. [...] La morale de l'esclave c'est la valorisation de la force du maître." J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 408.

<sup>812</sup> Come si è già visto nella Parte seconda si tratta della scrittura de *La romana*, *La ciociara*, *I Racconti romani* e *I nuovi racconti romani*.

<sup>813</sup> Queste tesi le abbiamo svolte in principio e nel corso della seconda parte.



Moravia pubblicherà sulla rivista francese nell'estate del 1947 due articoli nello stesso numero dedicato all'Italia. Il primo appartiene alla sezione riguardante la critica letteraria, intitolato *Un déluge de larmes*, nel quale egli rappresenta la letteratura italiana del XIX e XX secolo come incline al sentimentalismo per assenza di morali e un vuoto di passioni più profonde. Gli autori più rappresentativi di questa tendenza vengono indicati in D'Annunzio, rappresentante dell'individualismo esasperato di un uomo pieno di complessi e chiuso nel suo egoismo; e De Amicis portatore di una letteratura pedagogica considerata da Moravia latrice di una controriforma che ha prodotto una letteratura italiana in profonda controtendenza con il dinamismo della sua società e le sue evoluzioni. Il sentimentalismo visto come incapacità di proporsi alla ricerca e le tensioni morali è invece attribuito da Moravia alla letteratura italiana precedente il XIX secolo e in particolare esemplificato da Dante, Boccaccio e il Tasso.

Il secondo articolo presente nel numero di *Les temps modernes* riguarda invece il racconto della latitanza di Moravia, dopo la sua fuga da Roma, sulle montagne della Ciociaria durante la seconda guerra mondiale.<sup>814</sup>

*Les mouches* rappresenta bene il momento in cui Sartre fonda la sua nuova teoria della letteratura e il suo modo di intendere la morale.

Non a caso l'ispirazione per l'opera viene proposta da miti greci, di gran fortuna nell'esistenzialismo per la psicanalisi e la sua influenza sulla descrizione dell'uomo contemporaneo. Altra fonte d'ispirazione per Sartre è Voltaire, una delle voci più illustri dell'illuminismo e della critica all'organizzazione sociale vigente verso un progresso dell'uomo e delle sue istituzioni.<sup>815</sup>

In *Les mouches* Oreste ritorna nella sua città natale, Argo, dopo esserne stato allontanato, bambino, in seguito all'assassinio di suo padre Agamennone per mano di Egisto, amante della madre e successore al trono. Egli è stato cresciuto in una città illuminata della Grecia e viaggia per istruirsi. Nasconde a tutti, in principio, di essere il figlio del re Agamennone.

Si presenta in città accompagnato dal suo precettore, chiamato nel testo *Le pédagogue*. La coppia di viaggiatori richiama da vicino il dottor Pangloss e Candide, che similmente nello scritto di Voltaire si mettevano in viaggio per l'esilio dal loro castello in Westfalia.

Nello scritto di Voltaire il dottor Pangloss rappresentava la caricatura e la polemica contro la filosofia di Leibnitz o meglio contro un'interpretazione della filosofia di Leibniz che avrebbe dominato tutta l'epoca moderna, cioè la convinzione che il progresso e la ragione avrebbero portato l'uomo a un continuo miglioramento della sua condizione, ossia al credere ad una storia orientata tramite un progetto positivo. Voltaire mostrava come quest'ottimismo era lontano dal modo di vivere effettivo degli uomini e che i due personaggi sbagliavano a guardare il mondo con una fiducia ingiustificata poiché cadevano in avventure negative sempre peggiori.

Sartre invece investe il pedagogo a rappresentante di quella filosofia stoica cui si sentiva vicino prima della guerra, nella quale Oreste è stato educato e contro la quale sceglierà di rivoltarsi nella prosecuzione della vicenda:

---

<sup>814</sup> A. Moravia, *Un déluge de larmes e Neuf mois dans une porcherie* in *Les tempes modernes*, Gallimard, Paris, n° 23-24 Août – Septembre 1947.

<sup>815</sup> Molto famosa è la dichiarazione di Charles De Gaulle rivolta a Sartre, «On n'emprisonne pas Voltaire», in seguito alla firma da parte di Sartre del *manifeste des 121* contro l'occupazione dell'Algeria e in generale il suo impegno per la causa della nazione algerina.

Vous voilà raisonnable. Qu'auriez-vous gagné à y vivre? Votre âme, à l'heure qu'il est, serait terrorisée par un abject repentir.<sup>816</sup>

Così il precettore si preoccupa dei sentimenti di rivolta e di vendetta, che Oreste inizia a manifestare al suo ritorno ad Argo. L'anima si salvaguarda tramite il non agire, l'accettazione, il distacco dai beni materiali e una certa razionalità che mira al non soffermarsi sugli eventi negativi dell'esistenza. Tale disciplina è quella scoperta dallo stoicismo, poi passata al cristianesimo e presente in molte altre delle grandi religioni. Si tratta di quella forma di liberazione di cui tratta anche Moravia in *La speranza, ovvero Cristianesimo e comunismo*. Oreste ha ben appreso tale portato principale della sua educazione ed è cosciente di questa sua libertà individuale.

Car les souvenirs sont de grasses nourritures pour ceux qui possèdent les maisons, les bêtes, les domestiques et les champs. Mais moi ... Moi, je suis libre, Dieu merci. Ah! Comme je suis libre.<sup>817</sup>

Tuttavia egli scoprirà di voler investire in qualche modo la sua libertà, cioè di voler agire in qualche modo e secondo la sua volontà, entrare nel mondo con un suo progetto, consapevole delle motivazioni che l'hanno portato all'azione e ai risultati che essa può generare. Si tratta della tematica comune a Moravia sulla ricerca dell'azione e il superamento della semplice libertà di coscienza verso una libertà effettiva e che coinvolge tutto l'essere, anche nel suo proiettarsi al futuro.

Inoltre il richiamo psicanalitico al mito costituisce un ulteriore accusa del limite dell'*antropologia stoica*, volendo così definire la liberazione dell'uomo tramite la sola prospettiva di salvaguardia della propria coscienza individuale. La psicanalisi ha mostrato che nella repressione di alcune pulsioni l'uomo finisce per essere governato dal suo inconscio, cioè da motivazioni a lui oscure che finiscono per renderlo schiavo. Oreste è insoddisfatto perché non può accettare l'ingiustizia dell'assassinio del padre e il suo successivo allontanamento dalla famiglia. Questa sua insoddisfazione finirà per prevalere, continuare a darsi il consiglio di lasciar cadere i desideri di vendetta non lo porterà che a vivere un conflitto con se stesso, considerando l'azione come male e il non agire come bene. Vivere in piena libertà sarebbe invece poter soppesare alla luce chiara della coscienza le due possibilità: la vendetta o la continuazione del viaggio col suo precettore.

La popolazione di Argo è prigioniera e oppressa dal malvagio Egisto, a causa della presenza continua e persecutoria dei rimorsi e i sensi di colpa, manifestatisi tramite gli sciame mosche di cui è popolata la città in conseguenza delle loro azioni, alimentando il loro senso di confusione e bisogno di purificarsi da un ambiente malsano.

La folla degli abitanti si reca così a delle grandi manifestazioni pubbliche nelle quali il re Egisto le assolve dalle loro azioni, eppure le mosche, cioè i rimorsi tornano sempre e sono anzi in aumento.

La visione negativa delle folle che abbiamo incontrato già in Pirandello e Moravia, è così presente e centrale anche in Sartre. Per liberarsi dai loro rimorsi le folle usano costituirsi in massa e mettersi sotto il controllo di un capo, il quale prende su di sé la loro libertà individuale e fa scelte in loro vece così che essi possano sentirsi non responsabili di quanto

---

<sup>816</sup> J.-P. Sartre, Théâtre complet, *Les mouches*, Gallimard, Paris 2005, p. 13.

<sup>817</sup> *Ivi*, p. 12.

fanno. Evidentemente essi chiedono un passo indietro rispetto a "l'antropologia" stoica volendo salvaguardarsi dall'azione con la rinuncia alla loro sessa libertà e l'allontanamento del senso di responsabilità.

Un sacerdote li aiuta a simbolizzare la loro situazione e tenta tramite immagini ed evocazioni di creare una liberazione temporanea dei sensi di colpa di questi uomini senza che essi debbano compiere un processo di liberazione individuale reale. Così egli dà voce al loro represso, a ciò che li tormenta ma la cerimonia termina rinforzando il loro senso di colpa e inadeguatezza, che è il mezzo tramite il quale Egisto domina il popolo. Ognuno si convince di essere malvagio se non inserito all'interno dell'ordine sociale.

Il senso di responsabilità individuale viene in queste cerimonie delegato al sacerdote e al potere, il quale lo restituisce limitato tramite il riconoscimento della colpevolezza e la minaccia da parte dei morti, o fantasmi liberati. Così le mosche continuano ad aumentare e popolare il paese. La folla non si assume individualmente la responsabilità delle proprie scelte pregiudicandosi anche quella di creare un nuovo progetto che sarebbe la sola via alla possibile liberazione. Essa si definisce in relazione agli altri e, in quanto folla, in relazione al sacerdote e al capo. La sua contingenza si perde nell'adesione all'immagine che questi gli restituiscono. È il tema che Moravia affronta in particolare ne *Il conformista*, costruito proprio sulla base di un racconto di Sartre: *Enfance d'un chef*.<sup>818</sup>

Sartre inserisce Giove, re supremo degli dei, tra i personaggi de *Les mouches*. Proprio lui conferma al re Egisto che il suo potere riposa sull'inganno che gli uomini fanno a se stessi, e tramite il potere, a proposito del non essere totalmente liberi:

Jupiter : Regarde-moi. (Un long silence) je t'ai dit que tu es fait à mon image. Nous faisons tous les deux régner l'ordre, toi dans Argos, moi dans le monde ; et le même secret pèse lourdement dans nos cœurs.

Egisthe : Je n'ai pas de secret.

Jupiter : Si. Le même que moi. Le secret douloureux des dieux et des rois : c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres Egisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.

Egisthe: Parbleu, s'ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour masquer leur pouvoir.<sup>819</sup>

Due grandi questioni si aprono a questo punto del discorso. La prima riguarda la natura dell'ordine garantito a discapito della libertà degli uomini. Egisto rappresenta il corrispettivo di tutti i personaggi moraviani che discendono da quello di Leo ne *Gli indifferenti*, ossia la figura che avevamo definito dell'usurpatore del posto del padre e, per estensione, anche di quello di Dio.

Come nella letteratura di Moravia e, anche per ragioni legate alla sua infanzia facilmente comprensibili, Sartre orfano di padre già all'età di un anno, proporrà meno la figura del padre usurpatore e il senso dell'assenza del padre, continuazione del discorso di Nietzsche sulla morte di Dio, sforzandosi di immaginare un uomo nuovo che lasci quel posto definitivamente vuoto e non più vacante.

Egisto ritiene che gli omicidi e gli intrighi con cui è giunto al massimo siano stati generati da un ordine generale da lui soltanto assecondato. Egli giustifica in qualche modo tutti i suoi atti

---

<sup>818</sup> Si è già affrontata l'influenza di questo racconto sul romanzo di Moravia nella parte seconda.

<sup>819</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

con una legge dell'ordine di forme divine. Agamennone, al contrario, re valoroso, non aveva utilizzato il terrore come modo di comando e così era stato ucciso e sostituito. Proprio come nel caso di Leo nel primo libro di Moravia, il quale domina gli altri grazie alla sua indifferenza morale e la comprensione e l'adeguamento delle più crudeli leggi del mercato e del mondo borghese.

Sartre ha proposto la manifestazione di queste leggi di barbarie e crudeltà tramite la figura di Jupiter, un Dio che non cerca amore ma terrore e vendetta.<sup>820</sup> Tanto che perfino Egisto si trova a detestare se stesso per la sua condotta e per aver seguito l'ispirazione di Jupiter, fino a desiderare la liberazione tramite la morte che avverrà per mano di Oreste.<sup>821</sup>

Ne *Gli indifferenti* la figura del padre usurpatore si introduceva nella famiglia tramite la collaborazione della madre, Mariagrazia, che ne faceva il suo amante, poi pensava di ricevere un supporto economico e sociale, senza rendersi conto di essere invece ingannata negli affari come nei sentimenti, fino al punto da vedersi sostituita dalla figlia Carla, che dal canto suo innescherà una sorta di ribellione masochistica.

Anche nell'opera teatrale di Sartre la madre di Oreste ed Elettra, Clitennestra, è connivente con l'usurpazione del trono e del posto di padre<sup>822</sup> da parte di Egisto.<sup>823</sup>

Per la cerimonia rituale di "purificazione" della folla, Elettra dovrebbe presentarsi nel suo ruolo di principessa, ben vestita e curata, per rendere alla folla un'idea della famiglia reale forte e salda, legittimando in pieno la figura del re usurpatore tramite la presenza della regina e della principessa di pieni diritti. Tuttavia Elettra svolge un lavoro da serva per tutti i restanti giorni dell'anno, assegnatigli sempre con lo scopo di umiliarla e impedirne la ribellione.

Così lei si scontra con la madre per il fatto di non voler partecipare alla manifestazione pubblica che contribuisce a consegnare al popolo un'immagine falsa della realtà dei fatti.

Il rapporto di rivalità tra madre e figlia si costituisce tramite il fatto che Electra vorrebbe spingere la madre a reagire ai propri sensi di colpa e fare una nuova scelta che possa liberare la città e restituire un senso di giustizia. Invece Clitennestra sostiene che i rimorsi appartengano solo alla sua persona e non debbano essere giudicati:

Electre : ne t'attendis pas, Philèbe, la reine se divertit à notre jeu national : le jeu des confessions publiques. Ici, chacun crie ses péchés à la face de tous ; et il n'est pas rare, aux jours fériés, de voir quelque commerçants, après avoir baissé le rideau de fer de sa boutique, se trainer sur les genoux dans les rues, frottant ses cheveux de poussière et hurlant qu'il est un assassin, un adultère ou un prévaricateur. Mais les gents d'Argos commencent à se blaser : chacun connait par cœur les crimes des autres ; ceux de la reine en particulier n'amusement plus

---

<sup>820</sup> Riteniamo che Sartre abbia scelto il nome del capo degli dei latino mentre la sua tragedia ha un'ambientazione greca per indicare in generale qualsiasi forma di divinità e tramite questo sfasamento o errore voluto generare una delegittimazione di dio in quanto essere divino per renderlo prodotto delle idee degli uomini. "En un mot, Dieu, s'il existe, est contingent." J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 119.

<sup>821</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>822</sup> Sartre ha riconosciuto di aver scritto tutta la vita contro il suo patrigno, anche a causa dell'indifferenza che egli riservava ai suoi primi scritti, non soltanto per la rivalità nell'amore della madre e la difficoltà di sostituzione del suo padre naturale. S. De Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Gallimard, Paris 1974.

<sup>823</sup> Ricordiamo anche che ne *Il disprezzo* Moravia ha, tramite il personaggio del regista Rheingold, proposto una lettura dell'*Odissea* nella quale Penelope si accorda con i Proci, voltando le spalle a Ulisse che non ama più e forse disprezza per le sue aspirazioni morali basate sull'attenzione a un progresso culturale e l'allontanamento dalle pulsioni primitive e selvage che egli ritrova solo col suo ritorno e la vendetta sui Proci.

personne, ce sont des crimes officiels, des crimes de fondation, pour ainsi dire.

[...]

Clytemnestre : Tais-toi. N'importe qui peut me cracher au visage, en m'appelant criminelle et prostituée. Mais personne n'a le droit de juger mes remords.

Electre : Tu vois, Philèbe : c'est la règle du jeu.

[...]

Clytemnestre : Honte! Nous nous injurions comme deux femmes de même âge qu'une rivalité amoureuse a dressées l'une contre l'autre. Et pourtant je suis ta mère.<sup>824</sup>

Questo è il modo di vivere e di essere comandati da parte del popolo di Argos. Il rimorso, che è una delle fonti della morale perché stabilisce che ci si sarebbe potuti comportare diversamente, forse in modo più giusto, continua a tormentarli, senza che essi pensino vi possa essere una fine e una nuova esistenza liberata dal passato. È, infatti, in questo modo che Sartre parla dei valori ne *L'Être et le néant*:

Elle est le manqué de tous les manques, non le manquant. La valeur, c'est le soi en tant qu'il hante le cœur du pour-soi comme e pour qu'il est. La valeur suprême vers quoi la conscience se dépasse à tout instant par son être même, c'est l'Être absolu du soi, avec ses caractères d'identité, de pureté, de permanence, etc., et en tant qu'il est fondement de soi.<sup>825</sup>

Si tratta in fondo del discorso proposto da Dostoevskij in *Delitto e Castigo*, cui si è già fatto riferimento, e la spiegazione del motivo per cui Raskolnikov, proprio nel momento in cui le indagini della polizia stanno andando verso una direzione diversa da lui e può ormai considerare di averla fatta franca e considerarsi impunito, sceglie di confessare tutto e anela una rinascita come quella di Lazzaro nel Vangelo.

I personaggi femminili degli scritti di Moravia sono, si è visto, spesso investiti dal protagonista maschile di un potere quasi magico, dando all'aggettivo il valore che gli conferisce Sartre in *Esquisse d'une théorie des émotions*.<sup>826</sup> I protagonisti maschili investono di questo potere le donne per la speranza che esse possano condurli all'autenticità, ossia a ricomporre lo strappo che si è consumato in qualche momento della loro infanzia e poi si è accresciuto generando la loro sensazione continua di vivere distanti dal corpo e dalla natura fin quasi a sentirli estranei e nemici. Moravia mostrava in libri come *Agostino*, *La disobbedienza*, *La noia* e *Il conformista*, soprattutto nel primo, che tale sentimento era di origine materna, di nostalgia per la vita intrauterina e per i primi tempi dalla nascita in cui il rapporto tra madre e figlio è totalizzante. In altre forme di società umane, e probabilmente anche nei primati, in cui il senso di comunità e legame con la cultura e le abitudini o le tradizioni era più forte, il bambino e sua madre, sentivano in modo meno forte, psicologicamente e fisicamente, questo distacco dalla protezione e l'efficienza del mondo materno.

---

<sup>824</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les mouches*, Gallimard, Paris 2005, p.25.

<sup>825</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 132.

<sup>826</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Librairie générale française, Paris 2000.

Nell'epoca contemporanea invece, con l'indebolimento della struttura comunitaria nella vita in città e la precoce proiezione del bambino verso un individualismo deterministico,<sup>827</sup> viene generata una contraddizione profonda in quest'ultimo, che resta nella maggior parte dei casi nell'uomo adulto, secondo i casi, e, sembrerebbe, in modo particolare in personalità artistiche e intellettuali come sono in generale i protagonisti degli scritti moraviani.

Avevamo potuto così distinguere nella parte seconda, una forte spinta all'allontanamento dalla figura materna, violento e repulsivo, origine della personalità adulta, della solitudine e della responsabilità personale, contemporaneo a una grande nostalgia dell'opposta oceanicità del mondo materno.

Le donne di cui s'innamorano i protagonisti di Moravia non hanno nulla a che vedere con le attese di un amore che possa dar vita a un mondo simile a quello che l'uomo crede di ricordare a proposito dei primi tempi della sua vita. Ricordiamo così come il protagonista de *La noia*, Dino era affranto per la fuggevolezza della sua amante Cecilia, per la sua indifferenza, la distanza dei loro pensieri, al punto che quelli di lei sembravano al pittore quasi assenti. Il tutto diveniva ancor più logorante di fronte ai tradimenti di Cecilia.

Ne *Il disprezzo* la distanza della donna dalle aspettative di cui protagonista la investiva risultava amplificata dal fatto che la donna stessa subiva a sua volta deviazioni e coazioni a ripetere situazioni precedenti della storia dell'uomo che rendevano la relazione tra i due protagonisti difficile e insoddisfacente fino all'umiliazione del protagonista per una sua presunta inadeguatezza a dei valori morali che egli al contrario considerava superati e barbari. Anche nella letteratura sartriana troviamo rappresentate queste due differenze psicologiche di genere. Possiamo pensare al racconto *La chambre* contenuto in *Le mur*<sup>828</sup> nel quale una donna deve decidere se abbandonare il marito, disprezzato perché considerato diverso da quello che un uomo dovrebbe essere e sospinta anche dalle pressioni dell'amica Lulù, che rappresenta come il conformismo abbia un impatto su questa tendenza all'inseguire un modello di persona idealizzato spingendo il sé verso l'identificazione con un'alterità per coercizione e condannandolo all'inautenticità.

La fascinazione e la nostalgia per il mondo materno sono ben presenti anche in Sartre<sup>829</sup> il quale ha anche descritto in *Les mots* come il periodo della prima guerra mondiale in cui gli uomini erano al fronte e le donne si occupavano di tutto, gli fosse sembrato bello. Con la sua opera egli sembra aver cercato di dar peso e portare a fondo l'idea che una ricomposizione del mondo totalizzante sarebbe possibile per l'uomo contemporaneo solo attraverso l'abbandono dell'idea di un ritorno a una condizione primitiva, che pure resta un riferimento, come abbiamo visto, ne *La nausée*, verso una totale emancipazione come individuo e una piena coscienza di una relativa autosufficienza che assume il nome e il carattere di libertà.

A ben guardar è la stessa scoperta che fa Dino, tra gli altri personaggi di Moravia che hanno una simile esperienza, quando si risveglia in ospedale dopo l'incidente stradale.

Per il genere femminile anche in Sartre come per Moravia la questione è diversa nello sviluppo, non nelle conclusioni. Il ritorno a una condizione precedente è rappresentato dal complesso di Elettra, che è una delle strutture intorno alle quali Sartre ha scritto *Les mouches*. Il discorso sul complesso di Elettra è molto vasto, noi ci limitiamo a estrarne alcuni aspetti legati al nostro studio.

---

<sup>827</sup> Con tale espressione riteniamo riferirci al modo di intendere l'educazione in base alla funzione che si presume il bambino dovrà assumere nella sua vita d'adulto.

<sup>828</sup> J.-P. Sartre, *Le mur*, Gallimard, Paris 1939.

<sup>829</sup> E. Neppi, *Le babil et la caresse*, Peter Lang, New York, 1995.

Quando Oreste ritorna sotto mentite spoglie alla sua città natale, incontra sua sorella Elettra che è pervasa da un sentimento di vendetta che si riduce però all'attesa di qualcuno per mano del quale essa venga consumata. Non pensa di poter essere lei stessa a vendicarsi o a liberarsi. Novella Cenerentola, Elettra è stata assegnata dalla madre e dal patrigno ai lavori più degradanti, salvo dunque nel caso delle sue apparizioni in pubblico in cui gli è comandato, di apparire felice e amata.

Elettra è a conoscenza dei fatti che hanno coinvolto la sua famiglia, dell'omicidio del padre, la connivenza della madre e l'esilio del fratello. Come Carla ne *Gli indifferenti* ella è un personaggio in rivolta:

Electre, portant une caisse, s'approche sans les voir de la statue de Jupiter :  
Ordure! Tu peux me regarder, va! [...] Eh bien, sens-moi, à présent, sens mon odeur de chair fraîche. Je suis jeune, moi, je suis vivante, ça doit te faire horreur. Moi aussi, je viens te faire mes offrandes pendant que toute la ville est en prières. [...] bonne fête, va, bonne fête, et souhaitons que ce soit la dernière. Je ne suis pas bien forte et je ne peux pas te flanquer par terre. Je peux te cracher dessus, c'est tout ce que je peux faire. Mais il viendra, celui que j'attends, avec sa grande épée. Il te regardera en rigolant, comme ça! Alors les deux moitiés de Jupiter dégringoleront, l'une à gauche, l'autre à droite, et tout le monde verra qu'il est en bois blanc. Il est tout en bois blanc, le dieu de morts.<sup>830</sup>

Oreste vivendo nella città, osservandone le ingiustizie e il terrore che vi regna, comincia a interrogarsi sul suo comportamento e i suoi sentimenti riguardo all'usurpatore Egisto, mettendosi in contraddizione con la sua educazione stoica che il suo pedagogo continua a ricordargli, difendere e proporgli come direttiva morale. Sceglie così di gettare la maschera e rivelare a sua sorella la sua vera identità, essere il fratello scampato all'infanticidio commissionato dall'attuale re, che ella attende per cambiare radicalmente la sua vita e vendicare le umiliazioni e le ingiustizie del passato.

Non siamo lontani, nel complesso di Elettra, da quegli uomini che Moravia ci descriveva come attratti da una donna come unica fonte possibile di autenticità e in qualche modo di salvezza. Così, anche la questione dell'autenticità e della conquista della libertà non è troppo diversa per l'uomo e per la donna.

Come nel caso di Emilia, la protagonista de *Il disprezzo*, anche Elettra ha un'immagine dell'uomo che deve arrivare legata all'assenza del dubbio, alla sicurezza, che invece è come abbiamo potuto accertare sin dalle prime pagine di questo studio, la caratteristica fondamentale dell'uomo contemporaneo e la sua coscienza:

Electre : Je me sentais moins seule quand je ne te connaissais pas encore : j'attendais l'autre. Je ne pensais qu'à sa force et jamais à sa faiblesse. A présent te voilà ; Oreste, c'était toi. Je te regarde et je te vois nous sommes deux orphelins. (Un temps) Mais je t'aime, tu sais. Plus que je l'eusse aimé, lui.  
Oreste : Viens, si tu m'aimes ; fuyons ensemble.

---

<sup>830</sup> *Ivi*, p. 15.

Electre : Fuir? Avec toi? Non. C'est ici que se joue le sort des Atrides, et je suis une Atride. Je ne te demande rien. Je ne veux plus rien demander à Philèbe. Mais je reste ici.<sup>831</sup>

Nel proseguimento della scena Elettra dichiara di non riconoscere in Oreste il fratello, e continua a parlare come un altro, ossia del modello che ha immaginato come del reale. Possiamo così dire che si è creata un'immagine alienatoria che la aiuta a mantenersi nella situazione oppressiva in cui vive pur rimanendo nella convinzione di essere in rivolta. Riconosciamo in Elettra, anche in questo caso, gli stessi tratti di Carla e altre donne moraviane.

A questo punto Oreste, incompreso nei suoi dubbi e per reazione all'offesa della sorella che lo considera inadeguato a riscattarla, decide di rendersi simile al modello che Elettra gli rimanda, compiendo comunque una scelta libera di cui si sente convinto.<sup>832</sup>

Oreste : Expier ? J'ai dit que j'installerais en moi vos repentis, mais je n'ai pas dit que je ferai de ces volailles criardes : peut-être leur tordrai-je le cou.<sup>833</sup>

Elettra continuerà a sostenere che Oreste è troppo debole e non riuscirà a cambiare nulla. Inoltre lo accusa di voler farsi carico delle sue pene e di tutte quelle della città solo nell'illusione di redimerli attraverso la sua persona o la sua morale, finché non sarà costretta dalla determinazione di Oreste ad agire, a riconoscerlo come il fratello e a supportarlo. Rispetto ai fratelli protagonisti de *Gli indifferenti*, Michele e Carla, in questo caso si arriva a un accordo di collaborazione che in Moravia rimaneva più inespresso e latente.

Tale accordo è destinato, però, a rompersi. Oreste, con la sua determinazione a uscire dalla sua giovinezza e dalla leggerezza senza macchia in cui ha fino a quel momento vissuto, spaventa Elettra, la quale sente orrore per la sua responsabilità nell'aver influenzato Oreste verso il compimento cruento della sua vendetta. Con la scelta dell'azione e la responsabilità che ne deriva, Elettra diviene libera, libera anche di scegliere il male, come le spiega Jupiter:

Jupiter : Bah! Ces rêves sanglants qui te berçaient, ils avaient une espèce d'innocence : ils te masquaient ton esclavage, ils pensaient les blessures de ton orgueil. Mais tu n'as jamais songé à les réaliser. Est-ce que je me trompe?<sup>834</sup>

La vendetta di Oreste viene rifiutata da Elettra che si sente assalire dai rimorsi. Le sue sofferenze la portano a cercare la via d'uscita che le propone Jupiter, cioè non ritenersi responsabile e trovare una giustificazione ai suoi pensieri di vendetta nella sua infanzia

---

<sup>831</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>832</sup> Ricordiamo come ne *Il disprezzo* il protagonista Riccardo, nel tentativo di riconquistare l'amore della moglie, faceva di tutto per accontentarla o cercava di interpretare i suoi desideri, soprattutto economici, mettendosi però in una posizione che finiva per aumentare il disprezzo della moglie. In Sartre tale tendenza esiste ma non ha quasi mai un connotato così negativo come in Moravia. In generale, dal punto di vista passionale e amoroso, i personaggi moraviani sono più turbati e cadono spesso nell'umiliazione da parte della donna e del proprio giudizio su se stessi, cosa molto più rara nella letteratura sartriana, seppure negli scritti filosofici tale atteggiamento è spesso trattato. Sartre ha probabilmente avuto una tendenza maggiore a creare eroi, una deriva del suo pensiero che si amplifica con gli scritti successivi alla seconda guerra mondiale e alla sua esigenza di fare una letteratura militante, che ha a volte la tendenza a essere troppo ideologica. Negli scritti filosofici, sottoposti a una critica più razionale dall'autore stesso tale caratteristica è invece meno presente.

<sup>833</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>834</sup> *Ivi*, p. 61.



difficile. Le propone inoltre di prendere i panni di sua madre, in modo tale da lasciar continuare inalterato il modo di vita delle persone e il suo dominio. Dal suo punto di vista una sostituzione della persona non cambia nulla e nuovi crimini aumentano il senso di colpa e così la distanza dalla libertà individuale.

Come Carla finiva per sostituirsi alla madre sposando Leo, così Elettra arriva inconsapevolmente alla stessa sostituzione, ragione manifesta del conflitto e della forte rivalità tra madre e figlia nei due libri.

Oreste al contrario di Michele, uccide il patrigno: il protagonista de *Gli indifferenti* dimenticava di caricare la pistola che puntava contro Leo e finiva per sottometterglisi, anche se di malavoglia, nella sua nuova posizione mista di padre e cognato. Oreste uccide ed è libero, ma la sua liberazione non avviene semplicemente nello scegliere di agire e nel portare a termine l'atto, bensì nel non provare senso di colpa o rimorso e proiettarsi verso il futuro rinunciando a sostituire Egisto come re, preferendo in tal modo lasciare libero il popolo che già si annuncia vendicativo per questa sua liberazione non gradita o non compresa, allo stesso modo di Elettra.

Oreste si libera riuscendo a porre fine al continuo ricrearsi dell'oppressione generato dalla struttura contraddittoria dei rapporti all'interno della famiglia in cui si forma l'individuo. Egli consapevolmente pone fine, rifiutando i rimorsi ai tormenti derivanti dai traumi nascosti conseguenza delle terribili lotte che si svolgono, spesso inconsapevolmente, all'interno della famiglia e in generale in tutta la società contemporanea. Diviene così l'uomo che liberamente può progettarsi nel futuro, liberato da se stesso.

Se avevamo interpretato *Gli indifferenti* come la descrizione e lo studio di tutti i conflitti, gli incesti, le ferite, le umiliazioni, le sofferenze, i castighi che la famiglia nell'epoca borghese ospita e crea, *Les mouches* rappresenta invece la risoluzione di tutti questi conflitti tramite la fine del senso di colpa e il non ricercare o impersonare a propria volta un nuovo padre o madre, nel senso di cambiamento di ruolo in questo stesso gioco, ma rifiutando il gioco stesso, sperando nel progetto di un futuro basato sulla consapevolezza e il dominio dell'io sull'io nella sua interezza invece che il prevalere di parti e parzialità secondo l'emergere, ricorrente oppure temporaneo e casuale dell'una o dell'altra.

La libertà di Oreste supera il modo di vita convenzionale degli abitanti di Argo garantito dal re degli dei, Giove. Questi fa un ultimo tentativo di ricondurre Oreste al suo regno e ricomporre la sua rivolta. Ancora una volta come nei due scrittori precedenti che abbiamo trattato, e probabilmente in modo ancor più deciso e netto, l'allontanamento dalla natura è considerato come pericoloso e ricco di future minacce: soprattutto la natura è ancora una volta vista come la normalità e il compromesso tra gli uomini, un'organizzazione che però è stata già giudicata come ingiusta.<sup>835</sup> La natura è così ammantata di una considerazione malvagia, che Sartre non ha mai rinnegato. Egli ha raccontato di provare orrore per i cibi allo stato naturale, cioè non mediati dal lavoro umano, preferendo quindi ad esempio formaggi e insaccati piuttosto che il latte e carni non lavorate. Noto è il suo orrore per i crostacei e i molluschi, forme primitive della natura, su cui torneremo più avanti essendo questi un simbolo molto usato nella sua produzione letteraria.

---

<sup>835</sup> "Jupiter : Rentre en toi-même, Oreste : l'univers te donne tort, et tu es un ciron dans l'univers. Rentre dans la nature, fils dénaturé : connais ta faute, abhorre-la, arrache-la de toi comme une dent cariée et puante. Ou redoute que la mer ne se retire devant toi, que les sources ne se tarissent sur ton chemin, que les pierres et les rochers ne roulent hors de ta route et que la terre ne s'effrite sous tes pas." J.-P. Sartre, Théâtre complet, *Les mouches*, Gallimard, Paris 2005, p. 63.

Rispetto agli altri due autori e a quanto si era visto ne *La nausée* la natura si costituisce in Sartre come polarità negativa per giungere a una contrapposizione netta tra natura e uomo, molto evidente anche nella critica letteraria di Sartre e alle sue interpretazioni di Flaubert, Jean Genet e soprattutto Baudelaire.

Potremmo dunque dire che Sartre, attraverso il suo protagonista Oreste che uccide il patrigno, cioè l'usurpatore che ha sostituito il Dio dichiarato morto da Hegel e Nietzsche, vuole porre fine a un periodo di transizione per la contemporaneità in cui si tenta la sostituzione del passato per una forma simile e vorrebbe gettarsi in un mondo nuovo completamente umano e autodeterminato.

Invece in Pirandello e Moravia, ma anche nel primissimo Sartre, la natura restava una parte dell'uomo da cui egli tentava di uscire, col lavoro della coscienza e rientrare per ricomporre la frattura.

Sartre ritiene che la frattura si generi proprio a causa di questo movimento di uscita e rientro, che è un rinnovo della situazione di dipendenza e di sudditanza dell'uomo alla natura che lo rende schiavo nella catena sadomasochistica del servo e del padrone, l'emancipazione dalla quale pensiamo sia uno degli obiettivi della filosofia sartriana:

Oreste : Je ne suis ni le maitre ni l'esclave, Jupiter. Je suis ma liberté! A peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir. [...]

Jupiter : Ta liberté n'est qu'une gale qui te démange, elle n'est qu'un exil.

Oreste : Tu dis vrai : un exil.

[...]

Oreste : Etranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu'en moi. Mais je ne reviendrais pas sous ta loi: je suis condamné à n'avoir d'autre loi que la mienne. Je ne reviendrais pas à ta nature : mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin.<sup>836</sup>

L'esilio definitivo dell'uomo e l'accettazione orgogliosa di esso sono la sintesi migliore dell'avvenuto superamento della percezione della condizione umana degli stoici che Sartre aveva adottato in un primo momento e che la guerra e la prigionia lo portano a superare, come scrive nei diari che abbiamo già citato,<sup>837</sup> come anche di quella cartesiana e della sua libertà limitata alla *res cogitans*.

L'uomo non può più ambire al ritorno nostalgico a una situazione precedente ma proiettarsi continuamente al futuro in progetti di azione e pensiero che in tal modo mirino a ricomporre la scissione dell'io dovuta al fatto che il corpo si oppone in qualche modo alla coscienza e resta parte della natura. Nel progetto Sartre vede il modo di piegare il corpo alla coscienza e quindi di sottrarlo al dominio della natura. L'azione che in Moravia e Pirandello era ricercata come effettiva liberazione dai loro dubbi di post-moderni viene trovata da Sartre e compiuta concretizzandosi in un esilio e una condanna a doversi sempre definire da sé pur essendo soggetti ai continui giudizi degli altri senza una possibile prospettiva di riposo né di contemplazione.

Comprendiamo meglio così il motivo per cui Pirandello e Moravia non volevano concretizzare in pieno l'azione e provocare il definitivo esilio nella libertà, l'angoscia e nel

---

<sup>836</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

<sup>837</sup> J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris 1995, p. 124.

quale l'arte cambia di funzione per divenire una delle attività che si inscrivono nel progetto, perdendo un suo valore assoluto che forse essi avrebbero desiderato conservare. Probabilmente la loro scelta è dovuta anche a un forte scetticismo nei confronti degli uomini che Sartre invece mette da parte.

Tuttavia il modo d'uscita definitivo dalla natura, l'abbandono dei sensi di colpa e rimorso, proposto da Sartre sembra essere l'unico in grado di fondare una morale in cui sia possibile porre fine al circolo sadomasochistico dell'oppressione e dell'oppresso, lo schiavo e il padrone. Per giungere a progettare la fine dell'oppressione dell'uomo sull'uomo e dello stesso rapporto tra uomo e natura, l'uomo deve tramite la sua coscienza libera creare un mondo a immagine della sua libertà, cioè a immagine di quella coscienza che si purifica svuotandosi e riempiendosi di nuovo, in rivoluzione permanente, evitando di sedimentarsi in abitudini, circoli viziosi e trappole sadomasochistiche. Ciò dovrebbe avvenire nella coscienza come nell'organizzazione sociale e nel rapporto con una natura con cui a questo punto si creerebbe un rapporto di coesistenza tra estranei in cui non si facciano continui attacchi all'altro ricevendo chiaramente risposte violente e nuovi attacchi e risposte.

La soppressione della dialettica tra servo e padrone, e, la conciliazione tra gli uomini è un progetto che può essere proposto solo nella piena consapevolezza. Si tratta della scelta di rinuncia ai vincoli costituiti nel passato, verso un progetto comune fatto dall'uomo per l'uomo, escludendo da ciò il caso, le forze oscure, in altre parole la natura, il caos.<sup>838</sup>

Il progetto morale di Moravia espresso ne *L'uomo come fine*, lo ritroviamo nelle conclusioni, pienamente in Sartre, il quale è il continuatore filosoficamente più conseguente della tradizione illuminista di Rousseau, Kant e Hegel, permeata tramite Marx e il suo programma d'azione.<sup>839</sup>

Nel finale de *Les mouches* incontriamo una nuova formulazione del tema della resurrezione che accostiamo alle ultime pagine di *Uno, nessuno e centomila*, *La noia* e *La disobbedienza*:

Oreste : Adieu, mes hommes, tentez de vivre : tout est neuf ici, tout est à commencer. Pour moi aussi la vie commence. Une étrange vie.<sup>840</sup>

La conclusione di Sartre amplifica questa sensazione di esilio, il singolo si prepara a farsi carico di tutto questo nuovo mondo sconosciuto e diverso: nuovo, quindi immacolato e puro. La stessa purezza che ritrovavamo in Pirandello il quale però descriveva una contemplazione spirituale della natura, ormai estranea a Sartre.

Il risveglio del protagonista de *La disobbedienza*, Luca, e di Dino, ne *La noia*, aveva invece il carattere di avventura solitaria che sarebbe stata la vita futura liberata però dalle catene del passato, alleggerita da molti conflitti e contrasti con sé e con gli altri.

Nella conclusione di Sartre, rispetto a Moravia, è riconoscibile la dimensione anche collettiva di questo nuovo che bisognerà compiere una volta esiliati, cioè usciti da una condizione di subalternità alla natura, o alla divinità. Una dimensione estranea a Moravia, i cui protagonisti sono concentrati su un loro progetto individuale di natura amorosa e artistica, e non hanno coscienza o non attribuiscono importanza a questa prospettiva universalistica, alla quale

---

<sup>838</sup> "L'opprimé est l'espèce, la nature. L'oppressé est l'homme de droit divin. L'histoire est histoire de l'inauthenticité, c'est-à-dire de la lutte pour être homme de droit divin." J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 103.

<sup>839</sup> "La morale est par définition un fait abstrait: c'est le but quand il n'y a pas de but." *Ivi*, p. 110.

<sup>840</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet*, *Les mouches*, Gallimard, Paris 2005, p.70

Sartre, nello spirito hegeliano per cui non si può essere liberi se non sono liberi anche tutti gli altri con cui si è in relazione, è legato.<sup>841</sup>

## 2.2. Il folle solo contro gli altri e la storia

Del tema della follia nelle opere di Pirandello si è trattato nella prima parte, in relazione specialmente a *Uno, nessuno e centomila* in cui il protagonista Vitangelo Moscarda attraversava due fasi dialetticamente contrapposte di follia inconsapevole e consapevole, per giungere così a una scelta di vita dal sapore mistico e contemplativo. La follia è, si è detto, un tema ricorrente e uno stadio psicologico, spesso progressivo, ricorrente in molti altri romanzi, racconti e opere teatrali di Pirandello.

Anche Sartre ha spesso affrontato la questione della follia e c'è già capitato di incontrare la presenza di tale tema ne *La nausée*, ispirato dalla condizione psicologica attraversata da Sartre a Le Havre nel 1932. Nelle interviste che sono state pubblicate con *La cérémonie des adieux* Sartre ha raccontato di aver avuto sogni di follia durante l'adolescenza dopo aver assistito alla malattia di una domestica di casa che poi i genitori avevano accompagnato in una struttura specializzata. Invece in *La force de l'âge* la De Beauviore ha raccontato di una visita fatta insieme a Sartre di una grande struttura psichiatrica, sempre nel periodo di Le Havre, che li impressionò molto per le condizioni di reclusione e le tipologie di motivazioni e malattie degli ospiti.

*Enrico IV* e *Les séquestrés d'Altona* rappresentano in Pirandello e Sartre due opere simili e di probabile discendenza diretta, in cui il protagonista è un folle che vive appartato dal mondo in una realtà alternativa, limitata e chiusa, con complicità di altre persone che li aiutano e li sostengono nel perseverare la loro condizione.

Scritto nel corso del 1921 e rappresentato nel 1922, *Enrico IV* è la storia di un uomo nobile e benestante, che nel corso di una festa in maschera con i suoi amici comincia a credere di essere l'imperatore di cui indossa gli abiti in seguito a una caduta da cavallo. L'uomo trasformerà la sua casa nel palazzo imperiale e utilizzerà le sue disponibilità economiche per ingaggiare attori e comprare vestiti per dar vita alla sua corte.

L'opera teatrale si svolge diciannove anni dopo la festa, ossia quando la donna di cui era innamorato al tempo dell'incidente il finto imperatore, Matilde, divenuta poi per lui Matilde di Canossa, che ha continuato a venerare, insieme a uno psichiatra e al suo amico Belcredi, decidono di tentare una terapia shock e organizzano una visita.

La terapia si rivelerà però vana poiché Enrico IV è consapevole di recitare la sua parte, semplicemente ha deciso che questa gli conviene. Egli ammette di aver vissuto dopo la caduta per molti anni, dodici, nella follia inconsapevole. La struttura della follia di Enrico IV è dunque l'abituale struttura dialettica delle sue opere e in particolare della follia che abbiamo già descritto nella prima parte. Nel passaggio dalla follia inconsapevole a quella consapevole si giunge alla fase di follia liberamente scelta ossia della liberazione assoluta.

Nel finale Enrico IV sceglierà di mantenersi nella follia consapevole. La scelta avverrà alla luce del ricordo della malvagità presente nel ricordare che la caduta da cavallo alla festa in

---

<sup>841</sup> "On ne peut pas faire la conversion seul. Autrement dit la morale n'est possible que si tout le monde est morale."

J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 16.

maschera fu causata dal suo rivale in amore Belcredi e per un difficile rapporto con gli altri che, viene spiegato, già da prima della caduta lo ritenevano singolare e bizzarro, per il suo modo di pensare e agire.

La sua scelta inconsapevole della follia sarebbe così l'accentuazione di un percorso nell'individualità che egli aveva già cominciato da prima e che trova nella follia un riparo e un'occasione di continuazione.

Nella sua seconda fase, la consapevolezza, quando rivelerà agli altri di aver risolto la sua condizione di oscurità da molto tempo, durante una colluttazione, attaccherà Belcredi ferendolo e spingendosi con quest'atto verso la terza fase di una follia che è un salvacondotto rispetto al mondo e le sue regole, un isolamento tale da vivere in un mondo fatto a propria immagine e protetto da incidenti improvvisi. Si era notato quanto questa libertà somigli a quella della creazione artistica.

*Les séquestrés d'Altona* è invece la storia di Frantz, trentacinquenne figlio di un industriale navale di Amburgo che, tornato una decina di anni prima a casa dal fronte orientale della seconda guerra mondiale, unico superstite della sua compagnia, si era, dopo un periodo di silenzi e incapacità di riadattamento, in seguito anche al processo di Norimberga, chiuso in una stanza nelle soffitte della grande villa della sua famiglia.

Dal momento della sua segregazione l'ex-ufficiale resta in divisa e non incontra nessun altro che sua sorella Leni. Suo padre, grazie alla sua influenza, è riuscito a far credere che egli sia morto in Argentina. Anche il suo fratello minore, avvocato, pur non incontrando mai Frantz, è attento a mantenere segreta la sua esistenza.

Frantz nella sua soffitta si nutre di cioccolato, ostriche, anfetamine e champagne e registra discorsi per i posteri indirizzandoli a un pubblico immaginario di granchi.<sup>842</sup> La sua follia è stata il modo di uscire dai sensi di colpa per quanto era accaduto in guerra e durante il precedente periodo nazista, in particolare quando, il padre aveva accettato di ospitare sulle sue terre un campo di concentramento, per mantenere le commesse dello stato nei suoi cantieri e per paura di vendette. Frantz un giorno aveva salvato un ebreo polacco in fuga e lo aveva ospitato in casa, ma a causa di una spiata del padre o di un domestico, forse l'autista, l'ebreo era stato trovato e massacrato davanti ai suoi occhi.

Successivamente in guerra i fatti più gravi che sembrano averlo toccato sono quelli avvenuti in Russia per cui era stato chiamato "il macellaio di Smolensk", una storia di tradimenti e torture, con la quale Sartre voleva riferirsi anche alla condotta francese nella guerra d'Algeria (1954-1962).

La scelta della follia per Frantz sembra essere evoluta per una questione di responsabilità individuale. Egli non accetta di partecipare alla ricostruzione tedesca e mettersi alla testa della grandissima azienda di famiglia che sia con la guerra sia negli anni successivi, e, nonostante la sua collaborazione col regime nazista, non ha cessato di ingrandirsi e fare affari. Frantz rifiuta che la Germania sia risorta dalle macerie della guerra, al contrario immagina una prospettiva apocalittica per il suo paese e forse per tutto il mondo, fatta di miseria, malattia e morte. Ricerca la punizione e il castigo, non trovandolo nella realtà tenta di infliggerselo e immaginarlo. Sua sorella lo aiuta portandogli ogni giorno notizie false che confermino il suo pensiero. La sua prigionia e la relativa stabilità del suo modo di vivere viene messo in discussione quando al padre viene diagnosticato un cancro alla gola che lo ucciderà in sei mesi. Si presenta il problema della successione alla testa dei loro cantieri navali cui Frantz era

---

<sup>842</sup> M.-D. Boros, *La métaphore du crabe dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*, Publications of the Modern Language Association of America, Vol. 81, n°5, Oct. 1966, p. 446-450.

stato da sempre destinato. Gli verrà messa di fronte la realtà tramite la figura della moglie del fratello, una donna proprio come in *Enrico IV*, ma la vicenda si chiude col suicidio di Frantz incapace e ostinato a non uscire dalla logica della colpa e della responsabilità.

Nel confronto tra queste due opere di Pirandello e Sartre ci concentreremo su tre tematiche che giudichiamo prioritarie ai fini del nostro discorso generale: il rapporto del folle con gli altri, il legame tra la colpa e la temporalità e, infine, quello tra la consapevolezza e la responsabilità.

### *Follie di gruppo*

In *Enrico IV* Donna Matilde è il personaggio che più si avvicina alla comprensione della follia del protagonista, non preoccupandosi dell'aspetto di finzione che tutta la recita storica comporta. Ella ricorda che al momento della festa in maschera in cui era avvenuta la nota caduta da cavallo, lei aveva iniziato a considerare seriamente le proposte del futuro Enrico IV e a provare sentimenti teneri per lui.<sup>843</sup> Infatti, nel corso dell'opera si scoprirà che la caduta era stata provocata dal rivale in amore del protagonista, in seguito divenuto marito di Matilde, il barone Tito Belcredi.

Notiamo un legame tra il folle e la sua amata, che non può riferirsi tanto al sentimento di molti anni prima, quanto a un fascino esoterico che il folle esercita sulla persona amata. Se si trattasse del vecchio sentimento Donna Matilde non avrebbe atteso tanti anni a interessarsi allo stato di salute di Enrico IV. Ritroveremo in Sartre un'esplorazione più approfondita della fascinazione per il folle.<sup>844</sup>

Enrico è molto attento alla condizione di distacco tra sé e il resto del mondo, soprattutto egli ha a cuore come le opinioni degli altri abbiano un peso nel definire il soggetto stesso, per la pressione che questo comporta su di lui, ma anche per il rischio che nella confusione che caratterizza il rapporto della coscienza col sé, questa preferisca appoggiarsi all'opinione corrente o a ciò che essa immagina questa sia, per avere qualcosa dall'aria sicura e definitiva cui appoggiarsi:

E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripetono! Per esempio: «Pazzo!» - Per esempio, che ne so? - «imbecille» - Ma dite un po', si può star quieti a pensare che c'è uno che si affanna a persuadere agli altri che voi siete come vi vede lui, a fissarvi nella stima degli altri secondo il giudizio che ha fatto di voi? - «Pazzo» «Pazzo!» - Non dico ora che lo faccio per ischerzo! Prima, prima che battessi la testa cadendo da cavallo ...<sup>845</sup>

---

<sup>843</sup> L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1965, p. 365.

<sup>844</sup> Possiamo già anticipare che i due scrittori hanno preferito associare protagonisti maschili alla follia. In Pirandello personaggi come le protagoniste de *L'Esclusa* e di *Così è se vi pare* sono accusate dagli altri di follia e sono isolate e reclusi, ma non pongono a se stesse il problema della follia come sintomo della dissoluzione dell'identità col proprio essere. Tale osservazione ci sembra particolarmente rilevante anche alla luce della terribile esperienza di Pirandello con la malattia mentale della moglie che tentò di tenere al suo fianco il più a lungo possibile, nonostante i travagli che questo gli costava e perfino l'umiliazione di essere allontanato dalla loro casa per futili motivi, accuse infondate, per qualche tempo. Dunque Pirandello non ha voluto riportare l'esperienza e l'osservazione del caso di sua moglie nella scrittura delle sue opere, almeno in maniera diretta: si può forse ipotizzare che nella sua signora vedesse la caduta nella pazzia e sperasse in un risorgere dal fondo di questo caos e oscurità che ritroviamo in tutti i suoi personaggi folli.

<sup>845</sup> L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1965, p. 371.

Rivelando la sua pazzia simulata Enrico vuole dimostrare che la sua follia è stata un modo per salvaguardarsi dalla lotta delle opinioni nel mondo contemporaneo in cui gli altri sono investiti del potere di definire il soggetto, che si trova, come spiega Enrico IV poco prima della citazione che abbiamo proposto, a subire l'alterità in modo continuativo, violento e crudele.

Si tratta di un'alterità che si caratterizza prima come una frammentazione della coscienza e della sua consapevolezza dell'essere, e poi quale forza degli altri a influenzare, fino a definire, una coscienza così indebolita nella sua integrità.

Come aveva notato già Alexis de Tocqueville nel corso dei suoi studi sulla società americana, cui anche quella europea ha finito per assomigliare in ragione della democratizzazione e dell'influenza esercitata nel Ventesimo secolo dagli Stati Uniti nella politica internazionale, una tale vulnerabilità dell'uomo lo spinge limitarsi e trincerarsi nei confronti degli altri, nella speranza di riguadagnare una stima e un valore delle proprie idee, ormai perduti.

Quant à l'action que peut avoir l'intelligence d'un homme sur celle d'un autre, elle est nécessairement fort restreinte dans un pays où le citoyens, devenus à peu près pareils, se voient tant de fort près, et, n'apercevant dans aucun d'entre eux les signes d'une grandeur et d'une supériorité incontestables, sont sans cesse ramenés vers leur propre raison comme vers la source la plus visible et la plus proche de la vérité. Ce n'est pas seulement alors la confiance en tel homme qui est détruite, mais le goût d'en croire un homme quelconque sur parole.

Chacun se renferme donc étroitement en soi-même et prétend de là juger le monde.<sup>846</sup>

Il folle come lo troviamo in Pirandello e in Sartre è colui che tenta attraverso l'espedito della reclusione il recupero della forza e la dignità passate.<sup>847</sup> In generale, tutto ciò genera una tendenza dell'uomo contemporaneo alla passività, come non implicazione per il dubbio di agire sotto l'influsso di altri e non per idee, bisogni e convinzioni proprie. Ritroviamo così il problema del contrasto tra azione e pensiero che avevamo incontrato ne *Gli indifferenti* di Moravia, in cui il non agire costituisce una salvezza dal cadere nella trappola dell'alienazione e della malafede.

La reazione di Enrico IV al continuo tentativo di sopraffazione da parte degli altri trova una soluzione nella follia, visto che dal momento in cui egli è giudicato pazzo, può astenersi dal continuo confronto con loro e le loro opinioni, attenendosi a questa categoria, che nel mondo moderno si è evoluta concedendo degli spazi di libertà grazie proprio all'isolamento generalmente riservato ai folli.<sup>848</sup>

Al termine dell'opera Enrico finisce per rendere definitiva la sua reclusione, dimostrando di apprezzarla di più dell'incontro con gli altri e della possibilità di una nuova vita in uno spazio più vasto e una società più aperta. Egli affonda la sua spada nel ventre del suo antico rivale in amore Belcredi, consumando anche la vendetta per l'aver provocato malvagiamente la sua caduta da cavallo, e si condanna in tal modo alla condizione di pazzo e alla reclusione nella

---

<sup>846</sup> A. De Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Flammarion, Paris 1981, vol. II, p. 10.

<sup>847</sup> « Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri!» L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1965, p. 375.

<sup>848</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1978.

sua casa per non dover essere responsabile del suo atto violento e così conoscere la galera e il giudizio del pubblico e il processo. In altri termini, dopo aver mostrato che egli ha utilizzato la follia come concetto da offrire agli altri per essere giudicato in modo da restare per se stesso libero, perfino assecondato in tutte le sue minime volontà, sceglie di continuare in questo modo di vivere e di relazionarsi ritenendolo privilegiato. Grazie alla follia egli sente di comandare gli altri ed esserne rispettato, decidere quando ha piacere di avere la loro presenza e quando no: in tal modo è imperatore e si libera perfino del passare del tempo, come vedremo fra poco.

L'atto violento verso Belcredi segna il definitivo approdo alla follia consapevole, nella quale trova anche un'occasione di essere accudito, un po' per la paura dell'imprevedibilità dei suoi gesti, un po' per la compassione che suscita la sua malattia e l'interesse degli attori sul continuare a lavorare per lui.<sup>849</sup>

Come possa Enrico sentirsi superiore agli altri è spiegato dal Dottor Dionisio Genoni che propone il criterio della sincerità per giudicare i loro rapporti col falso imperatore: il folle può permettersi di trovare un modo di esprimersi in autenticità, provando la propria consapevolezza di recitare la parte che si è scelto, al contrario, le persone "normali" si trovano a recitare molti ruoli, quasi mai scelti e spesso inconsapevoli, per aggiustare i propri comportamenti a quello che la vaga idea dell'opinione comune, sembra richiedere loro. Vediamo in che modo il Dottore spiega in quale modo si verifichi l'idea del folle sulla propria superiorità:

Ho detto perciò puerile. Ma è poi complicatissimo in questo senso, ecco: che egli ha, deve avere perfettamente coscienza di essere per sé, davanti a se stesso, una Immagine: quella sua immagine là!

(Allude al ritratto nella sala del trono, indicando perciò alla sua sinistra) [...]

Ecco, benissimo! – Un'immagine, a cui si sono fatte innanzi altre immagini: le nostre, mi spiego? Ora egli, nel suo delirio – acuto e lucidissimo – ha potuto avvertire subito una differenza tra la sua e le nostre: cioè, che c'era in noi, nelle nostre immagini una finzione. E ne ha diffidato. Tutti i pazzi sono sempre armati d'una continua vigile diffidenza. Ma questo è tutto! A lui naturalmente non è potuto sembrare pietoso questo nostro giuoco, fatto attorno al suo. E il suo a noi s'è mostrato tanto più tragico, quanto egli, quasi a sfida – mi spiego? – indotto dalla diffidenza, ce l'ha voluto scoprire appunto come un giuoco; anche il suo, sissignori, venendoci avanti con un po' di tintura sulle tempie e sulle guance, e dicendoci che se l'era data apposta, per ridere!<sup>850</sup>

In *Les séquestrés d'Altona*, Frantz ha un simile rapporto con coloro con cui vive, seppure la sua scelta di follia è originata da eventi molto più crudeli, violenti e drammatici di quelli che intuivamo possano essere stati i tempi precedenti la follia del falso Enrico IV, che pure giunge anch'egli traumaticamente alla fase più forte della sua follia tramite la caduta da cavallo provocata dal suo rivale.

---

<sup>849</sup> Le ultime parole dell'opera sono: "Ora si ... per forza ... (li chiama attorno a sé, come a ripararsi) qua insieme, qua insieme ... e per sempre!" L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1965, p. 393.

<sup>850</sup> *Ivi*, p. 356.



Il protagonista sartriano è circondato da persone della sua famiglia che partecipano alla sua follia, mentre in Pirandello trovavamo soprattutto persone pagate per parteciparvi e attratte in modo molto minore e viscerale di quanto avvenga nella famiglia Gerlach. Ciò ha portato Jean- Françoise Louette a parlare di una “follia di famiglia” della quale Frantz si fa carico ma che in realtà coinvolge tutti gli altri.<sup>851</sup> Egli è folle per portare fino in fondo le conseguenze delle proprie responsabilità, condivise anche dagli altri componenti della famiglia, nascoste però al mondo esterno alla stanza nella quale è rinchiuso, nell'atmosfera ottimista del boom economico della ricostruzione tedesca nella Germania Occidentale.

La figura del folle richiamerebbe così quella di Cristo che sceglie di pagare per i peccati di tutti,<sup>852</sup> scegliendo la responsabilità come mezzo di riconoscere la propria libertà e ricerca della purezza, cioè eliminazione della malafede e del compromesso atto a nascondere responsabilità precedenti.

Gli altri membri della famiglia hanno bisogno di Frantz per espiare tramite lui le sue colpe, esattamente come avevamo visto a proposito dei riti collettivi organizzati dal re usurpatore Egisto in *Les mouches*. Il padre, vive in una colpa che non dichiara verso il figlio arrivando perfino ad ammirarlo per la sua onestà e a causa di questa colpa a sentirsi sottomesso alle volontà del figlio da cui desidererebbe un'assoluzione. Egli ha, infatti, continuato a fare affari con tutti i governi tentando di coprire Frantz quando questi, più giovane, aveva scelto di tentare di nascondere un prigioniero fuggiasco di origine ebraica, rendendosi così partecipe, forse causa, dell'eccidio del prigioniero davanti agli occhi di Frantz, in qualche modo ridicolizzando il figlio per la sua rivolta e renderlo debole e accondiscendente nell'affrontare la sua pena dell'arruolamento. L'incapacità di dare seguito alla sua rivolta spinge Frantz alla follia: i suoi tentativi di contravvenire agli ordini provocheranno morti e violenze anche in guerra. La sensazione d'impotenza lo porterà al delirio che baserà sul gioco "vince chi perde",<sup>853</sup> una formula che Sartre ha ritrovato spesso per descrivere una rivolta tentata poi rinnegata, come nel caso di Baudelaire.<sup>854</sup>

Per non guastare i rapporti con lo stato che negli anni del nazismo e delle sue politiche di investimento pubblico sugli armamenti costituisce il grande committente per i cantieri navali di famiglia il padre di Frantz si era attenuto a una morale del vantaggio per gli affari, dell'utile per l'azienda che il figlio rifiuta perché non diretta all'uomo come fine. È probabile che il padre si renda conto della crudeltà della sua morale che conduce all'inautentico e ammiri il figlio, o almeno lo comprenda, per manifestarne apertamente la natura.

Dall'omicidio del prigioniero, Frantz ha elaborato una prima colpevolizzazione di cui si sente appesantito: il suo tentativo di aiuto verso il prigioniero si è rivelato goffo e imprudente, del resto sembra che fin da bambino egli abbia preso il peso del mondo e delle sue ingiustizie sulle spalle, come sostiene il padre.

La colpa, e ci possiamo riferire nuovamente a quanto Sartre ha scritto ne *Les mouches*, è un sentimento che tende a espandersi e l'uomo che se ne sente afflitto tende a caricarsene ulteriormente.

---

<sup>851</sup> *L'expression de la folie dans "Les séquestrés d'Altona* in *Les tempes modernes* n° 565-566 Août – Septembre 1993, p. 81.

<sup>852</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>853</sup> "L'échec devient le sens prévu et recherché de toute entreprise en tant que cette entreprise a sa source dans la liberté de l'esclave (au contraire tout ce qui vient de l'Autre doit réussir), l'échec c'est-à-dire la destruction de l'entreprise par le monde." J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 411.

<sup>854</sup> "Baudelaire c'est l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était un autre; sa vie n'est que l'histoire de cet échec."

J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Flammarion, Paris 1973, p. 28.

Anche la sorella Leni, è attratta dall'alleviamento della colpa che fornisce il reduce, per quanto compiuto dai tedeschi durante la guerra e la loro partecipazione alle pratiche naziste. Ella pensa di poter essere redenta tramite le sofferenze del fratello che conforta e aiuta, a cui si sottopone evitando di prendere la propria responsabilità su quanto è avvenuto, per la propria mancata rivolta, preferendo delegare a un altro la propria libertà con tutto il suo fardello, che sola potrebbe invece costituire un risveglio.

Questo rapporto di dipendenza alla follia Sartre l'ha con chiarezza descritto anche ne *La chambre*, una delle novelle di *Le mur*.<sup>855</sup>

---

<sup>855</sup> La novella *La chambre* narra la storia di un uomo il quale va a trovare sua figlia, il marito della quale si è chiuso in casa, soffre di allucinazioni e si sente in pericolo, minacciato da persone che spunterebbero da sotto il letto. Egli è talmente preso da questo suo modo alternativo o parallelo al sentire comune, di vedere e sentire le cose che ha perfino cambiato il nome della moglie, Agatha in Eva. Tuttavia quest'ultima lo accudisce con dolcezza e all'invito del padre di lasciare il marito alla sua sorte e quindi all'affidamento a un ospedale psichiatrico, ella rifiuta fermamente: anche in questo caso ritroviamo distinte le due tematiche facenti riferimento ai due personaggi di moglie e marito: la descrizione della follia ed il bisogno di essa, la dipendenza dalla follia di qualcun altro.

Per quanto riguarda il personaggio del marito, Pierre, Sartre descrive la genesi della sua follia come di lunga data, comparsa a poco a poco in situazioni rare e poi divenuta l'isolamento e la negazione dei suoi rapporti con gli altri. Egli sente di vivere due realtà distinte, diverse e separate: come nella classica definizione della schizofrenia:

"Je me demande quelquefois s'il n'y a pas deux bandes. La vraie, celle du nègre. Et puis une bande de brouillons qui cherche à fourrer son nez là dedans et qui fait sottise sur sottise. [...] *Le mur*, ça se traverse." J.-P. Sartre, *Le mur*, Gallimard, Paris 1939, p. 62.

Eppure il problema del folle sembra proprio quello di riuscire a traversare il muro, mentre i presunti sani riescono a mantenersi divisi in modo completo. Come in Pirandello la follia sembra apparire un passaggio verso il recupero per la coscienza dell'interezza dell'essere.

L'essere sartriano, per come lo troviamo descritto specialmente ne *L'être et le néant*, è diviso in per-sé e in-sé, si presenta come un intero, fatto di positivo e negativo, essere e nulla, e proprio tramite la funzione negante del nulla trova il suo movimento e la sua libertà, ossia tramite la capacità della coscienza di superare il "muro" che costruisce la malafede, di permettersi una consapevolezza ampia di tutto l'essere e la sua relazione col mondo.

"La liberté est l'appréhension de ma facticité" J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 551.

Pierre, al contrario dell'etica sartriana, cede alla paura della liberazione e tenta di chiudersi nella follia negando la totalità del suo essere e compromettendo, in malafede, la possibile liberazione tramite la comprensione della propria fatticità.

Attua una forzata e degenerativa limitazione della propria libertà, nel tentativo di cercare di renderla più assoluta e indiscussa riuscendo però solo a essere più debole e prigioniero nella sua malafede.

Come abbiamo visto nella citazione sopra, Pierre considera autentico il suo modo fatto di allucinazioni, egli ha compiuto la scelta fatale tra le due parti del muro che ha posto tra sé e il mondo chiudendosi nella camera, considera come vero solo il mondo all'interno di essa, si è imprigionato nella sua malafede e si è chiuso dentro o dietro le mura della camera: mura che però gli altri ancora attraversano. Così le sue allucinazioni non sono altro che il sintomo del suo percorso di follia suicida. Egli ha cominciato da piccole cose, ora vive chiuso nella camera, fa finta di non riconoscere la moglie e i medici dicono che in futuro diventerà completamente demente e al livello di coscienza di una bestia.

Le allucinazioni di cui soffre sono dei negri che spuntano da sotto il letto e delle statue che volano per la camera: sono proprio delle rappresentazioni degli altri che la sua coscienza gli fa, sono gli altri che lui si vorrebbe negare ma che fanno parte della sua stessa coscienza. Gli altri sono visti da lui come negri, evidente metafora di diverso, minaccioso ed estraneo o delle statue: non vuole più riconoscere agli altri una loro libertà e quindi un continuo mutamento, ma li vede fermi, fissi, come statue appunto. Inoltre egli nega il suo passato e ne inventa un altro mai avvenuto.

Pierre è cosciente che questa sua follia è un mezzo per rifugiarsi e per nascondersi agli altri. Appena il padre della moglie M.Darbédac entra nella camera per salutarlo o per visitarlo, egli sta mangiando, e si mette ad osservare la forchetta pulita. La guarda fisso, la esamina per un po', e poi chiede alla moglie di cambiargliela. M.Darbédac rinuncia così a parlargli o a tentare di avere una comunicazione con lui, a capire come sta: gli sembra di aver già avuto sufficiente esperienza da valutare la situazione come compromessa. Così nella follia si è nascosto Pierre, che poi quando rimane solo con la moglie le confida di aver fatto apposta per spaventare il padre la scenetta della forchetta. Lo status di folle ha una sua precisa prerogativa sociale che molte persone possono desiderare, cioè quella di non essere presi sul serio e di non essere né contestati né considerati responsabili: perfino il diritto sancisce questa prerogativa di innocenza a prescindere per i considerati folli.

Altra figura importate e il corrispettivo di Matilde in Enrico IV è Johanna, moglie del fratello più giovane che però s'innamora di Frantz, considerandolo una vittima dei suoi familiari, della società tutta e della loro mancanza di coraggio nell'ammettere verità di cui solo egli è costretto dalla sua natura a farsi carico. Johanna sostiene e accusa la famiglia Gerlach di aver spinto Frantz alla reclusione per nascondere al mondo la loro vergogna e il loro imbarazzante passato. Manifestando una simile teoria afferma la debolezza delle barriere che separano un uomo dagli altri con cui viene a contatto, fino a rendere possibile che una persona del gruppo assuma su di sé i compiti che sarebbero della coscienza di altri. Se in Pirandello la preoccupazione nei confronti dell'alterità era esposta da Enrico IV come condizionamento dell'opinione altrui su di sé e sul modo che finisce per essere quello di vedersi e di viverci da parte della coscienza, Sartre completa il ragionamento sostenendo che gli altri possano condizionare la coscienza non solo tramite l'opinione ma spingendo l'altro ad assumere parti di sé che essi non desiderano ricoprire. Il confine tra individuo e individuo diviene così ancor più incerto e indefinibile.<sup>856</sup>

Lo si può notare, ad esempio, in questo dialogo tra Johanna e Leni sull'argomento che riportiamo:

Johanna : Il y a bien des façons de séquestrer un homme. La meilleure est de s'arranger pour qu'il se séquestre lui-même.

Leni : Comment fait-on ?

Johanna : On lui ment.<sup>857</sup>

Questo breve scambio, molto efficace e caratteristico del teatro filosofico di Sartre propone una soluzione etica in negativo al conflitto tra gli esseri nel condizionamento delle coscienze. Si tratta del fatto che tutta la questione della paura dell'altro e della sua possibile influenza su di sé è portata dalla menzogna e la malafede. L'influenza degli altri non ha di per sé nulla di

---

Tuttavia si nota come Sartre tenga a precisare come anche la follia sia una scelta la quale implica una responsabilità: Pierre pagherà questa sua scelta con la demenza o con la sua morte per mano della moglie. Quando non potrà più vivere nell'ombra del marito, aggrappata alla sua follia, preferirà ucciderlo.

Eva ha costruito il rapporto di dipendenza dal marito folle come una vendetta del rapporto di subordinazione che aveva vissuto prima con suo padre. È convinta di vendicarsi del suo oppressivo genitore imbarazzandolo e dispiacendolo tramite la figura del marito, opposta a quella che suo padre avrebbe voluto per lei. Una falsa liberazione poiché in questa logica continua a essere prigioniera del rapporto sadomasochistico di schiavitù cui invece dovrebbe totalmente rinunciare per essere libera. Resta chiusa nel mondo della loro piccola casa, o meglio della stanza di Pierre, sotto la scusa di prendersi cura di suo marito, in realtà restando al riparo dal difficile e angosciante passo della liberazione dalla sua condizione di schiavitù.

<sup>856</sup> La psicologia della Gestalt ha influenzato Sartre nell'elaborazione del suo modo di intendere la potenza, spesso ammantata da una sensazione di sgradevolezza, dell'influenza degli altri sul soggetto, vi sono molti riferimenti ad essa ne *L'être et le néant* e alcuni articoli sono stati scritti sull'argomento come A. Misvish, *Gestalt mechanism and believing beliefs: Sartre analysis of the phenomenon of the bad faith*, Journal of British society of phenomenology 18, Newcastle 1987, pp. 245-262.

Nel caso della famiglia Gerlach ci si può però anche richiamare alla teoria delle costellazioni familiari di Bert Hellinger in cui la psicoterapia di un individuo viene fatta a partire dal suo gruppo familiare, antenati prossimi e parenti per poter risolvere i problemi dell'individuo. Si veda ad esempio Bert Hellinger, *La Constellation familiale, psychothérapie et cure d'âme*, édition Dervy, Paris 2006.

È noto come Hellinger sia stato influenzato da Heidegger (oltre che da Freud e la Gestalt) la cui rappresentazione dell'essere e della coscienza avevamo definito come la più simile a quella pirandelliana, proprio per la presenza degli altri all'interno stesso dell'essere (Mitsein). Tale concetto ben noto a Sartre e utilizzato anche da S. De Beauvoir in *Les deuxième sexe*, sembra assumere nel filosofo francese, e dunque distinguendosi da Pirandello, un carattere di maggiore conflitto e ostilità più simile a quanto abbiamo riportato in Tocqueville generante una forte rivendicazione dell'individualità e la soggettività per il vederla messa in pericolo.

<sup>857</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, p. 874.

negativo, e abbiamo già fatto riferimento a molte società primitive o antiche in cui l'individualità non aveva nessun senso di essere sentita o pensata e tutto era visto in chiave collettiva o comunitaria. Perfino in una società strutturata e complessa come quella dell'antica Roma il pronome "io" compare solo molto tardi e per l'influenza degli stoici e del cristianesimo, cui Moravia non a caso faceva spesso riferimento come fondatori della coscienza individuale moderna e contemporanea. Anche la filosofia di Nietzsche venne elaborata in gran parte sul contrasto dei retaggi del mondo antico e le sue abitudini comunitarie persistenti nell'uomo contemporaneo.<sup>858</sup>

Così Sartre pone le insidie del conflitto con gli altri in termini di slealtà e generando come valore quello della sincerità.<sup>859</sup> Nel suo legame con S. De Beauvoir il patto che resterà per tutta la loro vita era proprio quello di non mentirsi mai, tutto era concesso tra di loro al di là delle abitudini e delle convenzioni sociali della società del loro tempo, tranne la menzogna. Con ciò essi non si obbligavano a confessarsi ogni minima cosa della loro esistenza, compito impossibile e inconcludente, ma a non introdurre tra di loro il tarlo dell'inganno che conduce, si è visto, al ripiegamento su di sé e la negazione dell'affettività.

Tuttavia dopo aver scelto di intraprendere una relazione con Frantz, Johanna si trova a mentire, è proprio Frantz a chiederle di farlo come base del loro rapporto. Questa potrebbe sembrare una contraddizione con l'ideale etico che lei ha esposto agli altri della famiglia:

Frantz: Johanna, je ne vous désire pas, je ne vous aime pas. Je suis témoin et celui de tous les hommes. Je porte témoignage devant les siècles et je dis : vous êtes belle. [...]

(*d'une voix dure*) Avouez que vous avez menti : dites que l'Allemagne agonise.

Johanna (*Elle tressaille presque douloureusement. C'est un réveil*) : Ha! (Elle frissonne , son visage se crispe. Elle devient un instant presque laide) Vous avez tout gâché.

Frantz : Tout : j'ai brouillé l'image. (*Brusquement*) Et vous voudriez me faire revivre? Vous casseriez le miroir pour rien. Je descendrais parmi vous. Je mangerais la soupe en famille et vous iriez à Hambourg avec votre Werner. Où cela nous mènera-t-il ?

Johanna : (Elle s'est reprise. Souriant) à Hambourg.

Frantz : Vous ne serez plus jamais belle.

Johanna : Non. Plus jamais.

Frantz : Ici, vous le serez tous les jours.

Johanna : Oui, je reviens tous les jours.

[...]

Johanna (imitant Frantz): Où cela nous mènera-t-il ?

Frantz : Ici, dans l'éternité.

Johanna (souriant) : Dans un délire à deux ... (Elle réfléchit. La fascination disparue, on sent qu'elle revient à ses projets initiaux) bon je reviendrai.<sup>860</sup>

Come in *Enrico IV* il protagonista riteneva di essere il più sincero e autentico degli altri perché cosciente di recitare un ruolo assurdo e di sua invenzione, così Frantz tenta di far

<sup>858</sup> Ne abbiamo trattato nella Parte prima al paragrafo 3.1.

<sup>859</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 132.

<sup>860</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, p. 931.

valere le sue ragioni su Johanna che invece vorrebbe riportare il reduce alla luce del sole, ossia metaforicamente di portare fuori lo scabroso passato della famiglia per tentare di rimediare ai dolori e le rinunce che esso comporta soprattutto in Frantz. Al contrario riesce qualche momento ad attrarre la donna nel suo campo mostrandole la prospettiva di liberazione della sua coscienza isolata in cui il tempo e i giudizi degli altri non esistono. Tuttavia Johanna torna in breve tempo al suo modo di pensare etico precedente, capisce che il regno della follia resta una libertà illusoria e limitata a una continua recita.

Assistiamo al capovolgimento del fascino e delle possibilità della follia che Pirandello sembra affermare in *Enrico IV* e in altri scritti. Frantz è un miserabile e il fatto di trovare un'amante che prosegua il suo delirio, si lasci attirare dal suo fascino, non lo fa apparire più libero né più felice. Come ne *La chambre* la follia di Pierre assume un aspetto degenerativo cui l'attrattività che esercita su altre persone non può fare nulla.

La progressività della follia frequente in Pirandello è dunque per nulla presente in Sartre che vi vede al contrario un percorso suicida, sorte che riserverà infatti a Frantz e al padre ne *Les séquestrés d'Altona*, allo stesso modo che a Pierre ne *La chambre*.<sup>861</sup>

La condizione generale dell'umanità è per Frantz quella di essere perpetuamente sorvegliati e giudicati, schiacciati da un giudizio costante di accusa e persecuzione. Continuamente attori in recita davanti a un pubblico.

Il giudizio è però riconducibile a un suo modo di vedersi che si estende a tutti gli altri, e la follia non lo salva dalla prospettiva alienante di questa molteplice alterità, anzi, costituisce la possibilità di proseguire nel suo processo personale e nell'alternanza di responsabilità e accuse in cui si sviluppa il suo dialogo tormentoso. La follia sartriana è la possibilità di torturarsi e tormentarsi, il suo fascino si costituisce introno all'apparente purezza e autenticità che tale atteggiamento genera.<sup>862</sup> Il suo limite è che il folle è per Sartre qualcuno che finisce per recitare un ruolo che lo porta comunque alla menzogna e nutrirsi di menzogne, come quelle che Frantz esige da sua sorella Leni e da Johanna. Il folle sartriano non raggiunge una liberazione o una resurrezione mistica: l'uscita dalla pazzia è data solo dal suicidio e la morte priva di qualunque speranza.

È possibile anche che Sartre voglia intendere che la condizione del folle è in fondo quella comune a tanti altri uomini, secondo la tradizione psicanalitica, i quali riescono a vivere nella società senza vivere apertamente una vita di segregazione, non manifestando apertamente le ragioni che li potrebbero portare alla follia. Oppure vivono una follia tollerata e che gli altri non vedono o fanno finta di non vedere. Per Sartre tutto ruota intorno al nodo della colpa e dell'incapacità di uscire da questa assumendosi la propria libertà. Anche il rifiuto della colpa o il tentativo di passarla ad altri costituisce all'interno della coscienza una sua affermazione.

Frantz: Que faisais-tu le 6 décembre '44 à 20h30? (*Leni hausse les épaules.*) Tu ne sais plus ? ils le savent : ils ont déplié ta vie, Leni ; je découvre l'horrible vérité : nous vivons en résidence surveillé.

Leni : Nous ?

---

<sup>861</sup> Sono presenti nell'ultimo dialogo riportato anche due altri possibili riferimenti all'opera pirandelliana che abbiamo riscontrato nella Parte prima di questo lavoro: la coscienza come testimone dell'essere e la *folie à deux* quale origine del conformismo della folla e legame fondante dei rapporti tra gli individui di essa.

<sup>862</sup> Si era visto a proposito de *La nausée* che Roquentin intendeva il ricorso al pensiero razionale come mezzo di purificazione.

Frantz (*face au public*): Toi, moi, tous ces morts : les hommes. (*Il rit*) on te regarde. Sombre, à lui-même. Personne n'est seul. [ ... ]<sup>863</sup>

L'espressione di Frantz ci riporta allo sfogo di Michele ne *La ciociara* di Moravia, quando dopo aver letto l'episodio di Lazzaro nel Vangelo, accusa tutti i montanari presenti di essere morti a causa dell'accettazione dell'oggettivazione che attendono dal potere politico e militare. Essi non si schierano con i tedeschi o gli alleati, né rifiutano il potere di tutti e due gli schieramenti, si augurano soltanto che qualcuno vinca per poter continuare la loro vita di prima, pensando che nessun mutamento giungerà con la loro sottomissione al potente di turno. La prospettiva di rinascita nella ribellione del brano di Moravia non sembra essere possibile per il tormentato Frantz, il quale dall'oggettivazione ricevuta dal potere non riesce più a liberarsi.<sup>864</sup>

Frantz : Vous ne le saviez pas ? Oh ! Je le haï. Avant, après. Mais ce jour là il m'a possédé. Deux chefs, il faut que cela s'entre-tue ou que l'une devienne la femme de l'autre. J'ai été la femme d'Hitler. Le rabbin saignait et je découvrais, au cœur de mon impuissance, je ne sais quel assentiment. (*Il revint le passé*) j'ai le pouvoir suprême. Hitler m'a fait un Autre, implacable et sacré : lui-même. Je suis Hitler et je me surpasserai. [...]

J'ai souhaité la mort de mon pays et je me séquestrais pour ne pas être témoin de sa résurrection.<sup>865</sup>

La resurrezione, la fine dei rancori e dallo stato di oggettivazione è bloccata dalla malafede presente nella follia. Se ne *La nausée* un'apparente delirio allucinatorio che appariva come contatto diretto con la natura sembrava essere benefico e stimolante, nel caso di Frantz tutto si riduce alla prosecuzione di uno stato di schiavitù psicologica, indotto tramite il trauma della violenza, l'omicidio dell'ebreo polacco ospitato da Frantz.<sup>866</sup>

Il sentimento d'impotenza dell'individuo, perfino del figlio di un potente industriale, è la base della vulnerabilità del soggetto nei confronti del potere e della pubblica opinione, o in generale del potere oggettivante dell'altro. Ribadiamo come questa ci appaia una delle chiavi salienti d'interpretazione della letteratura e la filosofia sartriana, comune a Pirandello e Moravia: la necessità di scoprire la forza e l'indipendenza dell'individuo contemporaneo per evitare che cada nell'alienazione dell'opinione delle folle e l'inautenticità della follia. Il "Cristo" Frantz che non vuole mettere da parte le sue colpe e le responsabilità fino a prendere su di sé anche quelle degli altri, impedendosi di comprendere quale possa essere veramente la sua possibilità di azione in una situazione: è l'esempio di una condizione umana ancora troppo legata alla modernità e ai postumi della morte di Dio.<sup>867</sup>

---

<sup>863</sup> *Ivi*, p. 908.

<sup>864</sup> "Cette position est figurée, dans Les Sequestrés, par le Père divin, qui sais toujours tout; mais la pièce indique assez qu'il a lui-même crée une famille de fous, et que l'objectivation rend fou." *L'expression de la folie dans "Les séquestrés d'Altona"* in *Les tempes modernes* n° 565-566 Août – Septembre 1993, p. 104.

<sup>865</sup> *Ivi*, pp. 982-983.

<sup>866</sup> Particolarmente incisiva è la frase di Frantz: "L'homme est mort et je suis son témoin. J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, p. 903.

<sup>867</sup> Anche questo personaggio come la gran parte dei protagonisti dei tre autori al centro di questo nostro studio è riconducibile alla letteratura di Dostoevskij e alla spiegazione psicologica fornita da Freud sull'origine della schizofrenia dell'autore russo, bambino abbastanza forte da competere col padre, ma poi assediato dai rancori e dalle manie persecutorie per il parricidio progettato o psicologicamente commesso. Questo tipo psicologico

Il legame più carico dal punto di vista sadomasochistico che Sartre ha voluto proporre nel libro è quelli tra i fratelli Leni e Frantz. Leni è la carceriera, è lei l'unica persona con cui il prigioniero parla e da cui riceve il cibo e le informazioni. È molto contrariata dal fatto che Johanna scopra il segnale convenzionale per entrare nella stanza di Frantz e ancor più che questa voglia liberarlo ed esserne l'amante. Leni e Frantz hanno, infatti, anche un rapporto incestuoso, non è chiaro se espresso o solamente latente, rinforzando l'ambivalenza di sentimenti teneri e violenti: il legame di reciproca privazione della libertà tra servo e padrone, carceriere e prigioniero, si ripresenta come ostacolo insuperabile alla liberazione degli uomini e alla loro felicità.<sup>868</sup>

Mentre ne *Gli indifferenti* Moravia trattava tutte queste forze presenti anche all'interno della famiglia, come origine della costruzione di una istituzione caotica e atta a indebolire gli individui più che rinforzarli,<sup>869</sup> in Sartre troviamo che è nella saldezza e la ricorrenza di queste attrazioni o relazioni all'interno del gruppo familiare che l'individuo cresce indebolito. Nel primo l'accento è posto sui conflitti, nel secondo sulla persistenza dei legami.

Con la *Critique de la raison dialectique* Sartre tenterà di teorizzare la possibilità di conciliare le esigenze dell'individuo rispetto alla forza dei gruppi e delle serie, eppure nelle sue opere di critica e studio delle vite di artisti e scrittori insisterà sempre sul potere oggettivante della situazione e dei rapporti familiari, alle quali l'individuo reagisce con una scelta funzionale a un momento specifico che però persiste per molti anni e lo indirizza in situazioni molto diverse.

Nel tentativo della famiglia di proteggersi dal mondo esterno di cui diffida, i rapporti vengono stretti in modo da renderla autosufficiente a livello emozionale e quindi a investire i suoi membri di erotismi che normalmente non si avrebbero nell'età adulta, ma solo nei bambini a causa della loro non indipendenza e della ridotta conoscenza del mondo al di fuori della famiglia.

### *Il tempo inventato*

Nelle due opere teatrali un aspetto è messo in comune e probabilmente testimonia nel modo più diretto e incontrovertibile, come Sartre si sia ispirato direttamente a Pirandello per scrivere *Les séquestrés d'Altona*: si tratta della questione del tempo e della sua funzione.<sup>870</sup>

I due folli vivono in una sospensione del tempo, ossia tendono a negare il continuo mutare delle cose e si adoperano per creare una sorta di perpetuità della loro situazione. Enrico IV sostiene di avere sempre la stessa età giovanile, e che tutto intorno a lui resti immutato. Così scambia la figlia della sua amata Matilde per Matilde stessa, si tinge malamente i capelli per

---

letterario finisce per restare fermo nella sua evoluzione al detto trauma e non riesce a divenire adulto libero, ricercando la punizione per la sua ribellione precoce. S. Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, Opere, vol. X, Boringhieri, Torino 1978, p. 519-538.

<sup>868</sup> "Frantz : Mais je tiens à déclarer que jamais Frantz, fils ainé des Gerlach, n'a désiré Leni, sa sœur cadette. [...]"

(aux crabes) Elle est folle. (Il leur fait un clin d'œil.) je vous expliquerai. Quand nous serons seuls. [...]" J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, p. 912.

<sup>869</sup> Una tesi che ritroviamo poi espressa in tutte le maggiori opere del Moravia maturo, ad esempio nell'insistenza della madre di Dino affinché egli torni a casa, oppure nella gelosia di Agostino nei confronti dei corteggiatori della madre.

<sup>870</sup> Anche questo tema e la successiva deduzione di una derivazione dell'opera di Sartre dall'*Enrico IV* è stata rilevata nel saggio *L'expression de la folie dans "Les séquestrés d'Altona"* in *Les tempes modernes* n° 565-566 Août – Septembre 1993, p. 119 e successive.

sembrare più giovane, e annulla l'effetto del tempo col pensare tutta la sua esistenza in un'ambientazione passata e storica. Il ripetere la stessa situazione è rassicurante e libera dalle angosce del futuro il finto re che così può inventare le sue giornate più liberamente e secondo la sua volontà perché emancipato dall'incognito del caso e delle nuove influenze degli altri.

È proprio a questa contraddizione logica della sua vita inventata rispetto al reale movimento della natura, cui il Dottore tenta di far ricorso e risvegliare dalla follia Enrico IV, la quale, essendo già una recita consapevole, non viene affatto scalfita dal tentativo.

Anche Frantz nella sua prigione ha abbandonato il tempo. I discorsi che ogni giorno registra per il suo pubblico di granchi, indirizzati ai posteri, vengono cancellati e ogni giorno di nuovo registrati. Tale rinnovamento del giorno come se fosse sempre lo stesso e il tempo non passasse più, viene definito da Frantz eternità. Nessun avvenimento, fino all'arrivo di Johanna avviene veramente nella sua vita di prigioniero: il giorno presente si contrappone solo a quanto avvenuto nel passato della sua giovinezza e della guerra, il resto è una sua invenzione che si rinnova ogni giorno con le stesse caratteristiche di distruzione e macerie che egli aveva visto rientrando dal fronte e chiudendosi nella casa di famiglia, prima in silenzio e poi segregandosi nella stanza.

Johanna nel tentativo di aiutarlo gli regala un orologio, stimolo al rientro nel tempo, nella storia collettiva per Frantz, che non sarà in grado di abbandonare la sua logica della colpa e della responsabilità e col tempo e il tentativo di riavvicinamento al padre e alla fiorente attività di famiglia, ritroverà solo la sua disperazione e il suicidio.

I granchi, giudici e pubblico di Frantz, hanno una funzione nell'accentuare la dimensione del passato. Com'è noto essi camminano all'indietro e per similitudine anche Frantz è sempre teso al passato e alla sua elaborazione. Imita i granchi, seguendo una dieta molto ristretta nella varietà, camminando all'indietro forse con l'obiettivo di riuscire a lavare le sue colpe o modificare quanto l'ha portato ad agire in questo modo doloroso.

Tornare al passato è un modo di respingerlo e negarlo, come fa notare la sorella Leni a Frantz. Egli dovrebbe assumere su di sé le sue colpe individuali e così forse riuscire a lasciarle indietro. Invece nel tentativo di negare la sua colpa Frantz si assume quelle di tutta la nazione e cova la sua visione apocalittica del presente.

Il tempo è una struttura umana, scrive Sartre ne *L'être et le néant*.<sup>871</sup> I due folli di cui stiamo trattando sembrano aver ben compreso questa possibilità del rapporto dell'uomo col suo tempo, tentando di sfuggire alla tirannia della trasformazione delle cose e della decadenza degli individui, scegliendo, confinandosi, di sospendere il tempo o governarlo in base al loro solo arbitrio.

La differenza tra i due autori è anche in questo caso, come per la follia, insita nel fatto che Pirandello creda che la memoria, l'inseguire il tempo e il ritrovarlo nella creazione e ricostruzione artistica; mentre Sartre considera tale atteggiamento illusorio e futile, nel caso esemplare di Frantz, dovuto all'incapacità del soggetto di riemergere dalle proprie colpe e avere un cattivo rapporto con la propria responsabilità. La prospettiva di Sartre è un progettarsi al futuro e il passato è considerato solo come un'esperienza sulla base della quale migliorarsi. Il soggetto si proietta al passato e lo rivive per sentirsene liberato, sperare che in

---

<sup>871</sup> "Ainsi la Temporalité n'est pas un temps universel contenant tous les êtres et en particulier les réalités humaines. Elle n'est pas non plus une loi de développement qui s'imposerait du dehors à l'être. Elle n'est pas non plus l'être mais elle est l'intra-structure de l'être qui est sa propre néantisation, c'est-à-dire le mode d'être propre à l'être p-pour-soi."

J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 182.



futuro potrà agire diversamente grazie all'autonomia conquistata e aiutato nel suo percorso di autenticità dall'aver potuto ben comprendere quali fossero le proprie responsabilità in una situazione rispetto a quelle degli altri.

L'emancipazione dal problema del tempo e l'idea di eternità nella quale i due folli provano a vivere genera negli altri atteggiamenti di stupore e repulsione, prima di giungere a un'accettazione o fascinazione per la condanna del tempo tentata dal folle.<sup>872</sup> Lo si è già potuto notare nel dialogo tra Frantz e Johanna in cui il reduce propone alla donna di entrare nella sua eternità accettando di mentire consapevolmente a riguardo delle sorti della Germania.

In *Enrico IV* lo straniamento della dimensione temporale è atta anche a produrre scambi di persona e mostrare come le apparenze tendano a mutare mentre l'essere resta legato a immagini di sé prodotte in passato o prospettate per un futuro che è ormai passato:

Quello è il mio ritratto! E trovarci mia figlia, invece che me m'ha stupito; e il mio stupore, vi prego di credere, è stato sincero, e vi proibisco di metterlo in dubbio! [...]

Io faccio per ridere. Voi fate sul serio. Ma vi assicuro che per quanto sul serio siete mascherata anche voi, Madonna; e non dico per la venerabile corona che vi cinge la fronte, e a cui m'inchino, o per il vostro manto ducale; dico soltanto per codesto ricordo che volete fissare in voi artificialmente del vostro color biondo, in cui un giorno vi siete piaciuta; o del vostro color bruno se eravate bruna: l'immagine che vien meno della vostra gioventù. A voi, Pietro Damiani, invece, il ricordo di ciò che siete stato, di ciò che avete fatto, appare ora riconoscimento di realtà passate, che vi restano dentro – è vero – come un sogno. E anche a me – come un sogno – e tante, a ripensarci, inesplicabili ... - Mah! – Nessuna meraviglia, Pietro Damiani; sarà così domani della nostra vita d'oggi!<sup>873</sup>

L'invenzione del proprio tempo, prova a spiegare il finto re, è qualcosa che tutti gli uomini fanno, essendo la vita passata e futura qualcosa di evanescente, come un sogno. Si tenta allora di fermarsi a un'immagine passata o di ripercorrere immagini di cose fatte, ma tutto ciò è ormai inesistente, affidato al puro nulla e ritorna al mondo solo tramite le immagini che la coscienza ricrea.

Il folle consapevole diviene per Pirandello un uomo che tenta di rimediare alla terribile visione di una vita che tenda a perdersi e scorrere nel vuoto, in un irrimediabile distacco dalle persone care, le situazioni cui ci si lega, la tendenza all'invecchiamento e alla perdita della salute fisica e mentale. Per tale ragione il folle si attacca al passato, lo rivive continuamente, lotta contro il tempo naturale per affermare il suo tempo, in cui c'è l'illusione dell'eternità e della stabilità dell'esistenza e degli affetti: una vita controllata e formata a seconda delle esigenze e i gusti dell'individuo, invece dell'inutile scorrere, buono forse ai fini della natura o della specie, se tali fini esistono, ma incurante della crudeltà compiuta verso il singolo individuo.

Il tentativo fatto dal dottore di una terapia d'urto che faccia ritornare il folle al tempo convenzionale, non ha alcun impatto sul finto re, perché egli ha deciso di rifiutare il caos atroce del tempo naturale per creare un suo tempo, come gli uomini tendono a fare comunque

---

<sup>872</sup> J. Moureau, *Sénèque et le prix du temps*, Bull. Bullé, Paris 1969.

<sup>873</sup> L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1965, pp.329, 348.

saltuariamente, trovando nella follia una pace e una stabilità che egli preferisce alla vita del tempo fisico o naturale.<sup>874</sup>

Allo stesso modo Frantz continua a vivere nel passato e lo proietta proprio perché quello è il momento che per il suo carattere colpevolizzante conta. Ogni giorno che si rinnova è di nuovo un giorno degli ultimi della guerra con la Germania assediata, gli adolescenti reclutati, la carestia e le macerie dei bombardamenti. Il reduce sceglie il giorno in cui vivere, sempre lo stesso, mangia le stesse cose, fa oscurare le finestre per allontanarsi del tutto dalle variazioni della natura (giorni, notti, stagioni, mesi, e quant'altro). La sua colpa lo inchioda a quel tempo, è lì che vuole vivere e tentare la salvezza. Infatti, quando Johanna irrompe nella sua vita,<sup>875</sup> anche tramite il regalo dell'orologio, che reintroduce nella vita di Frantz il tempo fisico o naturale, egli reagirà con la scelta, insieme a suo padre, della via del suicidio per annegamento, scegliendo l'acqua, ambiente materno per eccellenza, come elemento in cui morire per poi sperare in una rinascita.<sup>876</sup>

### *Responsabilità e parricidio*

Si è potuto stabilire nel corso del nostro discorso sulla follia che la differenza tra Enrico IV e Frantz si trova nella consapevolezza della propria follia, e, seppure il protagonista pirandelliano racconti di aver passato un periodo d'inconsapevole follia, chiamata oscurità, quel tempo non è raccontato nel libro.<sup>877</sup> Il fatto che una follia consapevole sia più simile a una grande lucidità mentale in cui la coscienza riesce a restare in contatto con tutto quello che le avviene attorno, è riscontrabile in tutti e due gli autori ed è pressoché equivalente con il criterio dell'attenzione che ci è sembrato, nel corso del nostro studio, essere il vero approdo propositivo dell'opera di Moravia.

In quest'ottica sembra che i tre autori affermino che la gran parte degli uomini vivano in uno stato di inconsapevolezza, cioè di follia oscura e nell'imprigionamento.

---

<sup>874</sup> « Dottore: Potremmo sperare di riaverlo, come un orologio che si sia arrestato a una cert'ora. Ecco, sì, quasi coi nostri orologi alla mano, aspettare che si faccia quell'ora – là, uno scrollo! – e speriamo che esso si rimetta a segnare il tempo, dopo un così lungo arresto. *Ivi*, p. 360.

Il "malato" stesso viene paragonato a un orologio che dovrebbe tornare a funzionare. Il Dottore insiste su questa normalità nel paragone col tempo fisico che è il riferimento che tutti loro adottano. Il tempo naturale è così distinguibile da quello fisico ed è paragonabile alla comunione mistica con la natura che troviamo nelle pagine finali di *Uno, nessuno e centomila*. Il tempo della coscienza è dunque molto diverso, un tempo umano, e, come abbiamo riportato nel testo, Sartre si è impegnato a descriverlo accuratamente.

Possiamo pensare che Pirandello e Sartre, abbiano subito l'influsso della teoria della relatività di Einstein che metteva in discussione in primo luogo la concezione moderna del tempo.

La prospettiva che Einstein propone contestando il tempo fisico della scienza moderna, somiglia di più a un recupero del tempo naturale, per come lo troviamo in *Uno, nessuno e centomila*.

"Ogni essere umano è parte di un tutto chiamato Universo. Egli sperimenta i suoi pensieri e i sentimenti come qualcosa di separato dal resto: una specie d'illusione ottica della coscienza. Questa illusione è una specie di prigioniera. Il nostro compito deve essere quello di liberare noi stessi da questa prigioniera attraverso l'allargamento del nostro circolo di conoscenza e comprensione, sino ad includere tutte le creature viventi e l'interesse della natura nella sua bellezza." A. Einstein, *Pensieri degli anni difficili*, Boringhieri, Torino 1950.

Tuttavia tale tentativo di recupero non è affatto escluso per *Enrico IV*, il quale, definitivamente liberato nella sua condizione di folle potrebbe sceglierne una simile a quella di Moscarda e alla fine della prigionia dell'individuo in contrasto con le leggi naturali e sociali.

<sup>875</sup> Tale elemento esterno di rottura è il corrispondente della visita di Matilde e del medico in *Enrico IV*.

<sup>876</sup> J.-F. Louette, *L'expression de la folie dans "Les séquestrés d'Altona"* in *Les temps modernes* n° 565-566 Août – Septembre 1993, p. 95.

<sup>877</sup> "Perché i preti irlandesi difendono la serietà della loro fede cattolica con lo stesso zelo con cui io i diritti sacrosanti della monarchia ereditaria. – Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! – il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla, la vostra pazzia." L. Pirandello, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1965, p. 391.

Per questo occorre che il personaggio di Frantz venga analizzato meglio, in particolare nel suo rapporto con la responsabilità, che diviene per lui sempre colpa e lo spinge prima all'imprigionamento e poi a darsi la morte.

Possiamo trovare ne *Les séquestrés d'Altona* un momento preciso in cui il trauma di Frantz diventa una colpa che non può più essere mitigata da alcuna presa di responsabilità e da cui si convince di non poter uscire. Si tratta del processo di Norimberga in cui sono messi a giudizio i gerarchi nazisti.

Sartre precisa molto bene il dibattito all'interno del quale si sviluppa l'ulteriore dramma di Frantz. La segregazione e le invenzioni sul presente del paese sono la continuazione dei conflitti e dello stato d'animo del reduce dal fronte russo che non parla quasi più con nessuno.

Le Père : Tu es nazi?

Frantz : Foutre non !

Le Père : Alors, choisis : laisse condamner les responsables ou fais retomber leur fautes sur l'Allemagne entière.

Frantz (sans un geste, éclate d'un rire sauvage et sec) : Ha ! (Un temps) ça revient au même.

Le Père : Es-tu fou ?

Frantz : Il y a deux façons de détruire un peuple : on le condamne en bloc ou bien on le force à renier les chefs qu'il s'est donné. La seconde est pire.

[...]

Le Père : Alors ? Tout le monde est coupable ?

Frantz : Nom de Dieu, non ! Personne. Sauf les chiens couchants qui acceptent le jugement des vainqueurs. Beaux vainqueurs ! On les connaît : en 1918, c'étaient les mêmes, avec les mêmes hypocrites vertus.<sup>878</sup>

La proposta di suo padre di dare la colpa ai capi nazisti o di dividerla genericamente con tutti è inaccettabile per Frantz, il quale sente di avere delle responsabilità individualmente, responsabilità che lo schiacciano fino a divenire colpe pesanti. Esse non si limitano al fatto di aver fatto parte dell'esercito nazista e aver partecipato alla guerra, in quanto, spiega al padre nella continuazione del brano citato, gli alleati si sono macchiati di colpe pari a quelle dei tedeschi e in alcuni casi ancor più gravi (le atomiche sul Giappone e l'aver creato nel primo dopoguerra una situazione favorevole all'insediamento al potere di Hitler).

Tutti sono responsabili secondo le situazioni che hanno vissuto e le scelte fatte. La colpa è un concetto quasi contrapposto a quello di responsabilità nel campo morale, appartenendo piuttosto a quello giuridico e religioso. Come notano alcuni studiosi della Gelstat più si cerca di deviare dalle responsabilità e maggiormente si fa crescere la colpa negli altri e in se stessi. La colpa, in senso psicologico, si può definire come la negazione della responsabilità e la consegna all'oscurità di qualcosa di cui si è responsabili per aver agito o non aver agito in una data situazione.

Sappiamo che la colpa rode l'individuo dall'interno e che spesso questi porta ovunque il suo peso seppure vive in una situazione ormai diversa. Nella colpa e la sua oscurità, la condanna e le pene non sono fissate e tendono a perdurare per sempre, altra fonte del senso di eternità in

---

<sup>878</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet*, *Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, pp. 881-882.

cui vive Frantz. Il colpevole apprende a vivere insieme alle sue pene e queste finiscono per nascondergli il vuoto del proprio essere e le angosce esistenziali, per cui è difficile che egli voglia porre fine alla sua situazione di condannato. Cosa potrebbe fare Frantz secondo Sartre? Esiste una proposta psicologica e morale desumibile attraverso questo personaggio?

Sicuramente il tentativo di abbandonare le colpe e prendere le responsabilità delle sue scelte. Uscire nel mondo e raccontare la sua storia di soldato, degli orrori della guerra, dei suoi rimpianti per non essere riuscito forse neanche a pensare un modo diverso di comportarsi, che non rispettasse i desideri dei nazisti né quelli dei loro nemici. Frantz parla coi granchi ma in realtà vorrebbe parlare agli uomini, non per esserne assolto ma per essere liberato dalla colpa che si è insidiata in lui.<sup>879</sup> In fondo egli è stato arruolato di forza per aver tentato di salvare il prigioniero ebreo e ha tentato di proteggerlo dalle SS anche al momento della cattura causata dalla delazione. Avrebbe argomenti per difendersi, spiegarsi gli avvenimenti e progettandosi nel futuro, troverebbe la sua salvezza e la redenzione dal passato, che è irrimediabilmente compiuto ma anche perduto, e, finalmente ritrovare la sua libertà nella responsabilità.

In Dostoevskij questo meccanismo è viziato dall'esigenza di punizione, Raskolnikov confessa l'omicidio per manifestare la sua responsabilità e liberarsi della colpa, ma anche perché spera che la prigionia lo purghi dal suo errore. Moravia invece ha rivisitato il tema della confessione così importante in Dostoevskij nel libro *La romana* in cui la protagonista si reca spesso in chiesa a confessarsi, non per essere assolta o punita, ma soltanto per l'esigenza di portare alla superficie le sue responsabilità e provvedere a trovare un rimedio, se ci sono state ingiustizie per qualcuno.

L'uomo liberato per Sartre è l'uomo sincero che vede chiaro sulle scelte che ha fatto. Ha messo da parte il suo passato, è un uomo che si spinge verso il futuro, e guarda con interesse e coraggio l'avvenire, che è legato al passato e ne è una sua derivazione, ma in un modo tanto caotico e spesso imprevedibile che l'uomo può considerare di rinascere nuovo in ogni momento. Il contrario del modo in cui Frantz pensa la sua condizione, priva di libertà per le troppe imposizioni che hanno determinato la sua vita. Sostiene di non aver mai scelto, quindi di non essere libero e non responsabile.

Frantz: Je ne me laisserai pas juger par la femme de mon frère cadet. (*Avec force*)  
Je ne suis pas un lâche, madame, et la prison ne me fait pas peur : j'y vis. Vous ne résisteriez pas trois jours au régime que l'on m'impose.

Johanna : Qu'est-ce que cela prouve ? Vous l'avez choisi.

Frantz : Moi ? Mais je ne choisis jamais, ma pauvre amie ! Je suis choisi. Neuf mois avant ma naissance, on ma fait choix de mon nom, de mon office, de mon caractère et de mon destin. Je vous dis qu'on me l'impose, ce régime cellulaire, et vous devriez comprendre que je ne soumettrais pas sans une raison capitale.<sup>880</sup>

Frantz sente di essere scelto, e di dover assumere il suo compito di espiazione necessariamente e non per una sua scelta. La teoria è la stessa di suo padre quando parla del figlio:

---

<sup>879</sup> "Habitants masqués des plafonds, attention! Habitants masqués des plafonds, attention ! On vous ment. Deux milliards de faux témoins ! Deux milliards de faux témoignages à la seconde ! Écoutez la plainte des hommes : « Nous étions trahis par nos actes. Par nos paroles, par nos chiennes de vie ! » Décapodes, je témoigne qu'ils ne pensaient pas ce qu'ils disaient et qu'ils ne faisaient pas ce qu'ils voulaient. Nous plaidons : non coupable". *Ivi*, p. 903.

<sup>880</sup> *Ivi*, p. 923.

Les faibles servent les forts : c'est la loi. [...]Ce sont de gents qui vivent par nature dans l'intimité de la mort. Ils tiennent le destin des autres dans leur mais.<sup>881</sup>

Il padre stima il suo primogenito, il quale, abbiamo sostenuto, prende su di sé le responsabilità di tutta la famiglia. Frantz è considerato forte dal padre, ciò ci riporta alla teoria freudiana sulla formazione del carattere psicotico masochista esposta nel saggio *Dostoevskij e il parricidio* in cui il figlio è così forte da rivalizzare col padre già durante l'infanzia, provando poi un forte senso di colpa nei confronti del padre e l'autorità, nonché sentendosi disperso e debole per non poter contare su alcun aiuto, anzi temendo costantemente la vendetta e il castigo, fino a desiderarlo, per abitudine e come segnale di non abbandono.

La missione di cui Frantz si sente investito, di essere forte, lo porta a tentare la prosecuzione fino in fondo della guerra e delle responsabilità connesse. Non si concede il diritto di definirsi debole e lasciar stare tutto e provare ad alleggerire la sua esistenza e scegliersi in modo più piacevole. La visione del padre è molto interessante perché rovescia il giudizio intuitivo che si potrebbe avere riguardo a un uomo che sceglie di chiudersi in casa e fuggire dal mondo.

Sostenendo che il gruppo della famiglia Gerlach utilizzi il reduce per addossargli il peso delle loro responsabilità, appare che sia Frantz a servire gli altri e pagare per loro le conseguenze e le pene. In realtà scopriamo dalla logica di suo padre che sono loro a dipendere da Frantz, il quale, infatti, ha una sensazione di compiere al meglio la sua missione di capo rinchiudendosi e convincendosi di essere l'ultimo uomo vivo, con la responsabilità di testimoniare per tutti gli altri. Il delirio del reduce è dovuto alla sopravvalutazione delle sue possibilità di uomo, il vizio iniziale della sua scelta di vita è che egli non si è voluto come uomo, ma come Dio o Cristo, testimone e redentore di tutti gli altri.

La sua forza, la sua intelligenza e sensibilità gli hanno permesso di sviluppare una psicologia in cui egli si vuole mettere al posto di Dio, ossia del padre, sostituendolo e perdendo così la sua dimensione di uomo. Egli vive in una dimensione psichica sproporzionata rispetto alla sua reale condizione e viziata da una gravissima malafede.<sup>882</sup>

Il figlio minore Werner tenta invano di mostrare la sua non inferiorità rispetto al fratello Frantz e si propone la rivolta contro questa figura che è stata investita dal padre del ruolo di essere il loro destino, in qualche modo il loro capo, la loro guida.

La sostituzione di Dio è così di nuovo, come negli altri due autori contemporanei, foriera di conseguenze negative. L'uomo, sembra pensare Sartre, non deve ambire a diventare Dio a sua volta ma a restare uomo.

Frantz è il destino di tutti gli altri, ma egli è cosciente di recitare un ruolo che sente di non aver scelto ma di aver ricevuto come imposizione e in quest'ottica tenta di affermare la propria libertà in negativo rispetto agli altri e portando l'insieme di tutte le determinazioni e delle colpe che ha assunto su di sé verso la distruzione e la condanna aperta. È la logica che

---

<sup>881</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, p. 877.

<sup>882</sup> Si tratta probabilmente della ragione che spinse i primi cristiani alle aspre lotte sull'intervento della doppia divinità rappresentata dalla figura di Cristo come divinità in aggiunta al Dio del monoteismo e la riforma che ciò apportava alla tradizione ebraica. Successivamente, andando a sostituire la religione politeista e molto aperta dell'impero romano, la riduzione sembrò meno visibile della duplicazione, anche per l'intervento della creazione dei santi e al ritorno a un politeismo mascherato.

Sartre ha utilizzato nel suo libro per spiegare il pensiero e l'estetica di Baudelaire.<sup>883</sup> Frantz ripete più volte di giocare al vince chi perde, atteggiamento che spiega a Johanna in tal modo:

Johanna (*proche de Frantz*): J'ai vu la fille d'un client de Werner : enchaînée, trente-cinq kilos, couverte de poux. Je lui ressemble ?

Frantz : Comme une sœur. Elle voulait tout, je suppose : c'est jouer perdant. Elle a tout perdu et s'est enfermée dans sa chambre pour faire semblant de tout refuser.<sup>884</sup>

La storia di questa ragazza richiama direttamente quella de *La séquestrée de Poitiers* di A. Gide. Nell'ultimo atto Frantz e il padre riescono a incontrarsi di nuovo e discutere. Frantz sembra intenzionato a continuare a vivere, perché non vede altro che la sua vita e la preferisce a niente. Pur nella sua disperazione non ha usato la rivoltella che ha tenuto sempre nella sua stanza nel corso di tutti gli anni della reclusione. Suo padre, prossimo alla morte sostiene di essere il responsabile di quello che egli ha vissuto e della condizione in cui è ridotto. Frantz conferma di essere stato solo un esecutore e dunque uno schiavo delle sue volontà e decisioni:

Le père : Par mes passions, que j'ai mises en toi. Dis à ton tribunal de Crabes que je suis seul coupable – et de tout.

Frantz (même sourire) : Voilà ce que je vous voulais entendre dire. [...]

Vous n'avez retrouvé personne. Même pas vous. (Il est calme et simple, pour la première fois, mais parfaitement désespéré) Je n'aurai rien été qu'une de vos images. Les autres sont restées dans votre tête. Le malheur a voulu que celle-ci soit incarnée. À Smolensk, une nuit, elle a eu... quoi? Une minute d'indépendance. Et voilà : vous êtes coupables de tout sauf de cela. [...]<sup>885</sup>

Possiamo concludere che in Sartre tutti si sentono schiavi degli altri e nessuno padrone di sé. Nella sostituzione della signoria di Dio o del padre si è creata una confusione in cui gli altri sembrano regnare sul soggetto in modo arbitrario, mentre in Pirandello il protagonista riusciva a sottrarsi all'inferno dell'alterità tramite la follia.

La stessa relazione può essere osservata anche in altre due opere molto simili dei due autori e di probabile discendenza diretta. Si tratta di *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Huis Clos*.<sup>886</sup>

Sappiamo che Sartre aveva assistito da bambino a una rappresentazione del dramma di Pirandello e che ne era rimasto impressionato al punto da ricordarla bene anche in età adulta.<sup>887</sup>

Ciò che accomuna le due opere è che i personaggi sono chiusi in una situazione, imprigionati nel presente ma condannati all'inazione e al tormentarsi sulla base della loro vita passata. Non possono essere soli. Si accusano a vicenda delle colpe e le miserie della loro vita. Tutti sono morti, in Sartre all'inferno, in Pirandello persi in una dimensione oscura e ricercano l'autore o

---

<sup>883</sup> "Il réclame de juges. Des êtres qu'il puisse placer délibérément hors de la contingence originelle, qui existent, en un mot, parce qu'ils ont le droit d'exister et dont les arrêts lui confèrent à son tour une «nature» stable et sacrée. [...] il veut finir cette angoisse de l'homme seul qui se sait responsable sans recours du monde du Bien et du Mal." J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Flammarion, Paris 1973, pp. 53, 65.

<sup>884</sup> J.-P. Sartre, *Théâtre complet, Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 2005, p. 929.

<sup>885</sup> *Ivi*, p. 989.

<sup>886</sup> Si veda ad esempio T. Bishop. *Pirandello and the French theater*, New York University Press 1960.

<sup>887</sup> J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 148.

la rappresentazione per tornare momentaneamente alla vita e provare ancora una volta a spiegarsi. In questo caso l'elemento di speranza in più contenuto nell'opera di Pirandello è che tramite l'arte, la creazione e la scrittura egli riesca a essere veicolo della manifestazione dell'esistenza per le alterità che popolano il proprio essere con la prospettiva di autenticità che si pensa sia insita nella consapevolezza di sé.

Per Sartre, al contrario, proprio come in *Les séquestrés d'Altona*, la condanna imprescindibile della presenza d'altri, all'interno come all'esterno dell'essere, può divenire soltanto la fonte di un discorso morale di compromesso al fine di non essere schiavi né padroni in questo rapporto conflittuale, ma tendere a convivere in modo libero e indipendente.

Un'altra fonte pirandelliana per *Huis Clos* é stata ipotizzata nella novella *All'uscita* nella quale i personaggi sono sospesi nello spazio tra la vita e la morte.<sup>888</sup>

---

<sup>888</sup> AAVV, *Pirandello e l'Europa* (Atti del convegno internazionale), Marmi-Lecce 2001, p. 234.

### CAPITOLO 3. Inferno e moltitudine

Le immagini dell'inferno e dell'oltretomba ricorrono in Sartre, Pirandello e Moravia in forme diverse, solo a volte simili, col fine di definire meglio i limiti dell'esistenza e i contenuti morali che possono essere attribuiti all'essere da parte della coscienza.

A proposito di Pirandello abbiamo potuto riconoscere l'influenza dello spiritualismo, della sua ispirazione a una teoria di permanenza delle anime oltre il decesso del corpo e della loro possibilità di spostarsi durante momenti di coscienza particolari come durante il sonno o meditazioni profonde. Il senso di assenza che la coscienza prova nei confronti del proprio essere è più in generale una delle chiavi intorno alle quali la letteratura pirandelliana si sviluppa. Lo abbiamo ricondotto a una più generale scoperta dell'alterità, come doppio, inconscio, moltitudine e in generale difficoltà di sentirsi vivere. Per tale sentimento di essere più di quanto si riesca ad avere coscienza, nel titolo generale abbiamo scelto il termine alienazione. La pazzia appare in Pirandello come un iniziale tentativo di riuscire a vivere l'essere nella sua pienezza, o con una maggiore libertà rispetto quanto riesca all'uomo tramite le strutture abituali della coscienza nei moderni e nei contemporanei.

La vita dopo la morte è in Pirandello il momento in cui diviene possibile il progetto della pazzia e l'ascesi, con la rinuncia definitiva al corpo. La protagonista di *Come tu mi vuoi* fa una scelta di follia e rinuncia alla memoria, sentendosi liberata, dopo i traumi della guerra, e, dimentica il proprio nome per perdere definitivamente la sua identità. Il teatro dei miti dell'ultima parte della vita di Pirandello continuerà a perseguire una simile forma di liberazione e d'interpretazione della morte. Al contrario in principio del secolo Mattia Pascal aveva considerato insoddisfacente la prospettiva della follia e della persistenza nell'alienazione o nella morte, scegliendo la resurrezione.

In Moravia il passaggio attraverso il delirio e la malattia, interpretati come espressione dell'istinto di morte, è un momento obbligato per il compimento di una rinascita con possibile autenticità per l'individuo.

Sartre ha affidato all'inferno i personaggi di Huis Clos mostrando come la tortura cui sono sottoposti è l'alterità stessa vista come presenza continua e ossessiva dell'altro senza possibilità di uscita. La tradizionale persistenza in eterno dei tormenti dell'inferno è stata utilizzata da Sartre per mostrare quanto la presenza d'altri possa risultare una tortura. In negativo egli ha voluto però affermare quanto la vita sia in realtà legata alla presenza dell'alterità e l'inferno è in tal senso la condizione presente dell'esistenza umana. Non essendo prevista alcuna alternativa o prosecuzione in discontinuità dell'esistenza nel pensiero di Sartre, l'inferno è la condizione cui necessariamente gli uomini debbono abituarsi a vivere. L'esistenza dell'individuo assume un valore di eternità in quanto essa è tutto il tempo che spetta all'essere e tutto quello che egli potrà vivere, conoscere e meritare. Non vi è un altro tempo possibile nei confronti del quale definire l'eternità dal punto di vista del soggetto. L'inferno non prevede un paradiso giacché la fine dei tormenti sarebbe la fine dell'esistenza d'altri, elemento impossibile, essendo la coscienza stessa, altri da sé. Inferno e alterità non possono essere separati eppure Sartre ha tentato di indagare una modalità in cui l'uomo possa raggiungere la felicità e l'autenticità, imponendo un progetto morale a una situazione che primariamente ha le sembianze d'inferno continuo, tormento e dolore.

Nell'opera teatrale *Le Diable et le Bon Dieu*, rappresentata per la prima volta nel 1951, Sartre ha proposto il superamento del dualismo tra bene e male, che, fondamentalmente è l'origine di



tutti i dualismi e del tema del doppio, continuamente presentatosi alla nostra attenzione nel corso di questo studio.

L'ambientazione scelta da Sartre è la Germania della riforma protestante e delle guerre civili e sociali, generate dallo scontro aperto dal pensiero di Lutero.

Anche *Les sequestres d'Altona* ed *Enrico IV*, di cui si è trattato nel capitolo precedente sono ambientati in Germania, terra d'origine di Sartre per parte materna, luogo della sua prigionia durante la guerra e dei suoi studi filosofici degli anni Trenta.

*Enrico IV*, si è detto, era ambientato in pieno medioevo. L'imperatore si era ribellato al papa e provava un forte pentimento e paura della scomunica papale. Il protagonista sceglieva di vivere in quell'epoca perché la riteneva protetta dagli orrori e le contraddizioni della modernità. Il medioevo pirandelliano, si è visto nella prima parte, anche a proposito del francescanesimo e dell'eresia catara, è un'epoca migliore delle successive; perfino rimpiaanta, perché appare il momento in cui l'uomo riesce ancora a credere di vivere in autenticità nel rapporto con la natura e con sé, precedente la nascita del dubbio quale presupposto della consapevolezza della coscienza. Anche la poetica, la politica e la religione di Dante affascinano Pirandello per la loro appartenenza a un mondo fisso, in cui l'uomo può fare delle scelte a partire da una immagine e una percezione di sé che considera sicure. Enrico IV sfida il papa per poi ritrattare e chiudersi nel suo castello. Lutero al contrario rifiuta l'autorità religiosa per portare l'uomo a giudice di sé, aprendo così la strada a una sua nuova identificazione con la divinità.

Pirandello è nostalgico di un'epoca in cui l'uomo poteva definirsi in relazione con una divinità in un mondo considerato fermo, fisso e relativamente piccolo, l'Europa, il Nord Africa e il Medio oriente. Sartre sceglie l'epoca in cui si consuma la frattura definitiva a livello storico e psicologico, in cui l'uomo inizia un percorso lacerante di sostituzione a Dio, che lo porterà fino alla morte di quest'ultimo, non ancora compiuta.

Di nuovo, come nel caso de *La nausea* e de *Il Fu Mattia Pascal*, ci troviamo a parlare di Sartre come di un continuatore dell'opera di Pirandello, perché affascinato dalla lotta che l'uomo inizia con la modernità, mentre Pirandello ne preferisce prendere atto come qualcosa che probabilmente sarebbe stato meglio non fare.

La conclusione di *Le Diable et le Bon Dieu* vede, infatti, il protagonista Goetz entrare in battaglia seppur privo di certezze metafisiche, consapevole dell'irreversibilità del processo che si è innescato e nel quale l'uomo potrà contare sul bene e sul male solamente come sue decisioni, come una morale a posteriori derivante dalla sua libertà assoluta e la conseguente responsabilità.

L'opera è molto lunga tanto che i primi recensori furono sfavorevolmente colpiti dalle quattro ore di durata della messa in scena. In principio troviamo Goetz che comanda un esercito alleato dell'arcivescovo, pronto a concludere l'assedio della città di Worms con una mattanza. Il suo principio di riferimento è il male assoluto. Incontra alcuni legati delle parti coinvolte nella guerra e decide di lanciare una scommessa secondo la quale, per un anno, seguirà il bene assoluto, divenendo il proprio opposto. Nel perseguire quest'idea del bene diviene asceta e regala le sue terre ai contadini creando una città di Dio in cui tutti sono soddisfatti. Ma la guerra nel resto del paese continua, i contadini sono in rivolta e mancano di un condottiero. Goetz rifiuta, in conformità al suo principio di bene e non violenza: le successive, cruente, sconfitte dell'esercito dei contadini gli vengono però imputate per il suo rifiuto.

Alla fine, come detto, Goetz rinuncia ai suoi progetti di bene e male divinizzati, accettando l'incarico militare che gli era stato proposto. Ripristina la disciplina nell'esercito con decisione e violenza; pronto anche alle decimazioni e a proseguire la guerra.

### 3.1. La maledizione del doppio

Goetz è un personaggio nel quale la percezione del doppio, della dualità della natura e della coscienza, che originano poi il bene e il male, deriva dalla sua infanzia e dalla sua posizione nella famiglia e in seguito nella società. Nello stesso modo in cui Sartre ha analizzato la personalità di Baudelaire e Genet, egli ha costruito l'origine dell'idea del bene e del male nel protagonista de *Le Diable et le bon Dieu*.

Baudelaire, figlio di un religioso in età avanzata, rimase orfano del padre a sei anni, si considerò un figlio del male, figlio del peccato e causa della successiva rinuncia alla vita clericale da parte di suo padre: una nascita oltraggiosa nei confronti di Dio. In seguito si trovò a confrontarsi con un patrigno che invece veniva dall'ambiente della vita militare, disciplinato e puritano, il generale Aupick. Questa figura costituì un rafforzamento del suo ritenersi legato al male e di associare il male al bello, ricordando la sua prima infanzia e la forza del legame materno.

Genet fu abbandonato da sua madre e dato in adozione a una famiglia di campagna. L'abbandono è allontanamento violento e troppo repentino per il bambino dalla natura; esce molto presto dalla totalità e si trova in un mondo confuso in cui sente di dover ringraziare per il nutrimento come per l'affetto che riceve.<sup>889</sup> Il suo senso di estraneità verso l'alterità è molto forte e lo condanna al dubbio, la preoccupazione e l'ostilità verso se stesso e gli altri. Brillante negli studi, a causa di un furto viene condannato dalla comunità in cui vive, grato per la forza e la fissità del loro giudizio e sguardo, trova il suo modo di identificarsi in questo male appreso che perseguirà a lungo tramite il crimine i vagabondaggi e l'omosessualità.

Sartre stesso visse una simile ventura nella sua più tenera età, il che spiega la sua sensibilità e il suo interesse nei confronti di tali scrittori e nella creazione del personaggio di Goetz. Non conobbe mai il suo padre naturale e si trovò in conflitto con il patrigno, contro il quale affermerà di aver in fondo scritto tutta la sua letteratura, ritenendolo colpevole del rifiuto e il dolore dato dalla rottura della simbiosi materna.

Goetz è un figlio illegittimo di un nobile, un bastardo. La prima descrizione che troviamo nel testo teatrale di Sartre è quella che dall'Arcivescovo di Worms, in quel momento suo alleato:

C'est un bazar de la pire espèce : par la mère. Il ne se plait qu'à faire le mal.<sup>890</sup>

Il protagonista si è identificato col male come nel caso di Baudelaire e Genet, forse di Sartre, presumendo che esista un male assoluto con le forme di ciò che lui non è. Il conflitto con suo fratello Conrad, capo dei rivoltosi, è una delle tante manifestazioni del doppio e l'espressione della simbolizzazione del bene e del male che Goetz ha elaborato. Quando in seguito a un

---

<sup>889</sup> "Pendant vingt ans, ils m'ont tout donné gracieusement, jusqu'à l'air que je respirais : un bâtard, il faut que ça baise la main qui le nourrit. Oh! Comme je vais donner à présent! Comme je vais donner!" J.-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, in *Théâtre complet*, Gallimard 2005, p. 409.

<sup>890</sup> *Ivi*, p.381.

tradimento riesce a far uccidere il fratello che rappresenta il bene, inizia il suo cambiamento e l'esplorazione di quella che immagina essere la polarità del bene.

Il male conduce Goetz alla vendetta e a occupare il posto che gli era stato negato. L'assedio di Worms è caratterizzato da molti tradimenti in tutte le parti in causa, e il bene effettivamente stenta ad apparire. Il prete Heinrich viene inviato dai suoi superiori in ambasciata da Goetz per indicargli la via più breve per entrare a Worms in fretta e così salvare tutti i religiosi della città che sono minacciati dalle folle della rivolta contadina non ancora terminata. Egli si trova a scegliere tra due mali e due beni relativi, salvare il popolo o salvare gli ecclesiastici, scegliendo il secondo dei mali, ossia quello, almeno numericamente maggiore.

Al cospetto del comandante Goetz si rende conto che la sua rivelazione creerebbe un massacro e davanti una simile prospettiva sceglie di farsi torturare invece che parlare. In tal modo riesce ad affermare la sua libertà di fronte alla responsabilità della quale è suo malgrado investito e col martirio a riversarla su Goetz, confidando che il conflitto e il disprezzo che il comandante prova per se stesso possano portarlo a non terminare con una carneficina l'assedio della città.

Uno dei capi dei rivoltosi, Nasty, prova a convincere Goetz che egli non è libero nel fare il male come crede di essere ma la sua funzione, creando disordine morale e pratico, è di mantenere l'ordine stabilito, indebolendo i deboli e arricchendo i ricchi. Goetz non vuole fare il bene di nessuno, egli si sente in lotta contro Dio e tutti i suoi atti assumono per lui significato solo nel senso della sfida contro quest'entità presunta. Goetz vive il male, si rallegra di disprezzarsi perché il male deve nuocere principalmente chi lo fa. Il suo obiettivo è di manifestarsi come mostro, in tal senso puro, riuscendo a vincere definitivamente il bene:

[...] l'âme du Seigneur est une galerie de glaces, le feu s'y reflétera dans des millions de miroirs. Alors, je saurai que je suis un monstre tout à fait pur.<sup>891</sup>

Il suo progetto è fallimentare, non può evitare di intuire, dopo il fratricidio e i massacri, che un tale male assoluto è impossibile, anche per le ragioni che gli ha spiegato Nasty, ossia che con le sue violenze sta facendo il bene dei nobili e dei vescovi.

Questo lo spinge a voler incarnare il bene per un anno, vivere il contrario del suo progetto originario, trovandosi di fronte ad altre contraddizioni che lo rendono, a sua volta, impossibile. L'odio ad esempio che il bene rifiuta è in realtà il sentimento tramite il quale i contadini possono difendersi e rivoltarsi, cercando di essere uomini liberi invece che bestie mute, come spiega uno dei loro capi, Karl.<sup>892</sup>

La maledizione è dunque l'aver fondato la sua esistenza sul doppio. Seppur con la sua ostinazione e la sua intelligenza riesce a ricoprire al meglio il ruolo che deriva dai suoi dettami sulle due polarità: non può che confessarsi di essere sempre nell'errore e nella sofferenza. La sua volontà non si compie mai, la sua libertà non si esprime in pieno, egli è inautentico.

L'inferno è il non riuscire a vivere perché si tenta di inseguire riferimenti assoluti che non esistono, sono solo idee contingenti, che l'individuo ha creato o accettato in un'epoca lontana della sua vita e a cui continua ad attenersi. Il Dio, unica alterità che egli pensa esista, è nel migliore dei casi silente e non da alcun riferimento morale all'uomo. Credere in un Dio che esprime il bene e il male rende impossibile qualunque discorso morale autentico. Il bene e il

---

<sup>891</sup> *Ivi*, p.422.

<sup>892</sup> *Ivi*, p.378.

male non possono che essere definiti per ogni situazione l'individuo si trova a vivere e le loro caratteristiche continuamente rinnovate e scelte. Una morale necessariamente contingente trova il suo unico fondamento nel giudizio dell'uomo su di sé e la sua capacità di scegliere il bene in base al suo progetto di felicità.

Il dubbio e il coraggio sono i fondamenti di una simile morale che propone un rapporto chiaro e sincero dell'individuo con le cose del mondo e i fatti, non mediato da fantasmi e atteggiamenti di conservazione concettuale. È l'unica conclusione cui potrebbe giungere anche Goetz, dopo aver attraversato l'inferno del suo male e del suo bene:

Goetz: Je ne suis plus sûr de rien. Si j'assouvis mes désir, je pêche mais e m'en délivre ; si je refuse de les satisfaire, ils infectent l'âme tout entière ... La nuit tombe : au crépuscule il faut avoir bonne vue pour distinguer le Bon Dieu du Diable.<sup>893</sup>

Altra derivazione del cattivo rapporto dell'uomo col bene e il male è il mostruoso processo cui il soggetto sente di doversi sottoporre per assicurarsi e uscire dall'angoscia di essere caduto nel male o nel bene, nel caso di qualcuno che si progetti come malvagio. Il bisogno di assoluzione e di condanna, per mezzo di sé o di altri, comporta il non sentirsi più fonte di morale, bensì percepirsi come esecutore di una morale forte e mostruosa quanto debole perché inadeguata e falsa.

Goetz: Hilda, j'ai besoin qu'on me juge. Tous les jours, à toutes les heures, je me condamne, mais je n'arrive pas à me convaincre parce que je me connais trop pour me faire confiance. Je ne vois plus mon âme parce que j'ai le nez dessus: il faut que quelqu'un me prêt ses yeux.

In assenza del giudizio di Dio è l'altro, col suo sguardo che ne fa le veci, per decisione stessa del soggetto. Tale incarico che viene conferito all'altro rischia di essere eccessivo, troppo grande e pesante da portare.

Nell'epoca contemporanea, con la caduta degli dei, effettivamente l'altro ha assunto un simile valore di riferimento. L'errore è conferirgli lo stesso valore che gli uomini delle epoche precedenti assegnavano a Dio e alla sua presunta infinita perfezione. Bisogna che essi perdano l'idea del definirsi in base alla perfezione, per riconoscere di definirsi in base a progetti ed enti molto limitati nel tempo e nelle possibilità.

Di fronte al prete Heinrich, che ha fatto il suo percorso nel doppio al contrario, dal credere di essere buono fino a voler essere malvagio, Goetz si prostra per chiedere un'inquisizione terribile, che possa però permettergli di continuare a credere nel bene e nel male assoluti per come li ha sempre intesi:

Goetz : Courage, Heinrich, la tâche est facile. La moitié de moi-même est ta complice contre l'autre moitié. Va, fouille-moi jusqu'à l'être puisque c'est mon être qui est en cause.

Heinrich : C'est donc vrai que tu veux perdre?

---

<sup>893</sup> Ivi, p.487.

Goetz : Mais non, n'aie pas peur. Seulement je préfère le désespoir à l'incertitude.<sup>894</sup>

### 3.2. Bene e male nel silenzio di Dio

Heinrich e Goetz vivono un percorso inverso di passaggio dal bene al male e dal male al bene. Il loro riferimento per definire il male e il bene è la presenza di Dio, nei confronti del quale si pongono in due modi diversi. Quando seguono il bene essi vi si sottomettono, attendono il suo giudizio e, in attesa di questo, si sottopongono a processo nel desiderio di essere giudicati e nella speranza che il perseguire il bene li porti a una liberazione definitiva dal male.

Heinrich ha un rapporto con Dio più vicino a quello proposto dalla riforma protestante e che influenzerà profondamente il pensiero moderno. Egli riconosce di non poter sapere qual è il bene e il male agli occhi e nei piani di Dio, preferisce sottomettersi confidando nella perfezione dei progetti dell'ente supremo.<sup>895</sup> Diviene così un esecutore della volontà divina, nascondendosi la responsabilità delle sue scelte e proprio di fronte a queste il suo sistema entrerà in crisi: salvare i chierici o la popolazione di Worms è un dubbio al quale non riesce a sottrarsi.

Il protestantesimo propone però che ogni uomo possa essere veicolo della volontà divina togliendo la prerogativa alla chiesa e i suoi emissari di interpretarla. Ciò fa sì che la responsabilità individuale venga in qualche modo recuperata conferendo all'individuo il compito della scelta, e innescando un processo di indagine su di sé e la natura che effettivamente potrebbe portare all'autenticità e fa di Lutero in tal senso uno dei primi moderni.

Come spiega Nasty al vescovo:

Ton église est une putain : elle vend ses faveurs aux riches; toi, tu me confesserais? Toi, tu me remettrais mes péchés? Ton âme a la pelade, Dieu grince des dents quand il la voit. Mes frères, pas besoin de prêtres : tous les hommes peuvent prêcher. Je vous le dis en vérité : tous les hommes sont prophètes ou Dieu n'existe pas.<sup>896</sup>

La riforma sarebbe un passaggio storico importante al fine di permettere agli uomini di liberarsi dei riferimenti morali lontani, infine inefficaci per rendere l'uomo consapevole di fronte a se stesso. Il pensiero di Lutero e quello dei suoi persecutori, in particolare Calvino, non permetterà di sviluppare in pieno la questione della responsabilità, continuando a vedere nella natura un piano divino da imitare. Solamente con Darwin e la teoria dell'evoluzionismo, una simile idea potrà essere superata e l'uomo messo di fronte a sé. Pirandello vedeva in

---

<sup>894</sup> *Ivi*, p.490.

<sup>895</sup> "Heinrich: Dieu sait plus de choses que tu n'en sais : ce qui te paraît un mal est un bien à ses yeux parce qu'il en pèse toutes les conséquences.

La femme : Tu peux comprendre ça, toi?

Heinrich : Non! Non! Je ne comprends pas! Je ne comprends rien! Je ne peux ni ne veux comprendre! Il faut croire ! Croire! Croire!" *J Ivi*, p.383.

<sup>896</sup> *Ivi*, p.390.

Copernico colui che aveva cambiato lo sguardo dell'uomo su di sé, Moravia proponeva Dante,<sup>897</sup> Sartre sembra concentrarsi sulla riforma protestante.

Heinrich davanti alla sua angosciante scelta non riesce a risolversi, e tenta di negarsi e di sentirsi solo al cospetto di Dio, in particolare negando l'alterità. In tal modo esemplifica uno degli sviluppi della riforma protestante, perché l'individuo non è ritenuto responsabile anche per gli altri, come invece propone la morale sartriana. La riforma protestante, e di conseguenza il pensiero occidentale moderno, vorrebbe ancora riuscire a percepire l'uomo come solo, mentre non si è mai soli, essendo la coscienza un continuo rimando ad altri, per dirla con l'espressione che avevamo trovato in *Uno, nessuno e centomila*.

Heinrich : Tu n'existes pas. Tes paroles sont mortes avant d'entrer dans mes oreilles, ton visage n'est pas de ceux qu'on rencontre en plein jour. Je sais tout ce que tu dirais, je prévois tous les gestes. Tu es ma créature, et je te souffle tes pensées. Je rêve, tout est mort et l'air a gout de sommeil.<sup>898</sup>

L'uomo nuovo della società moderna, cioè il borghese commerciante e industriale, trova nella riforma protestante il modo di sviluppare un individualismo chiuso e basato sulla falsa pretesa di isolamento della coscienza grazie al rapporto diretto con Dio. Le ragioni della comunità e della società si perdono nei confronti di questa presunzione come non mai era avvenuto nella storia dell'uomo, animale sociale. Nasce così la nostalgia per la società medioevale e antica che abbiamo rilevato nei tre autori del nostro studio, seppure appaia meno forte in Sartre, il più confidente dei tre nella prospettiva di evoluzione che la rottura con la natura può portare. L'uomo riformato è un uomo diviso che non riconosce la moltitudine di cui è popolata la sua coscienza e tenta di negare di essere alterità, presumendo di poter contattare sempre il bene. Un grande banchiere, che ha finanziato la guerra, spiega a Goetz di temere più dei poveri coloro che hanno un po', perché vorrebbero acquisire quello che non hanno, mantenendo quello che posseggono già. Al contrario i poveri possono essere corrotti con l'elemosina e facilmente repressi nei loro tentativi disorganizzati di distruggere l'ordine costituito, mentre i ricchi vogliono mantenere l'ordine vigente. L'uomo riformato o moderno è un uomo non stabile, e non controllabile perché soggetto a squilibri di ogni tipo, in questo Sartre confida:

Alors, ils conservent en fait ce qu'ils détruisent en idée, ou bien ils détruisent en fait ce qu'ils font semblant de conserver. Ce sont eux les idéalistes.<sup>899</sup>

Il banchiere tenta di corrompere Goetz con promesse di denaro, ma non riesce perché il comandante non è un uomo riformato, egli crede nell'universalità del male che in effetti lo pone in una posizione diversa, apparentemente libera dalla necessità di comprendere la volontà divina o di incarnarla a dispetto di qualsiasi responsabilità individuale. Col male egli inventa e sa di essere responsabile e libero nelle sue azioni:

Goetz: De quoi te mêles-tu? Le Mal, ça doit faire mal à tout le monde. Et d'abord à celui qui le fait.<sup>900</sup>

---

<sup>897</sup> Si veda il paragrafo 5.1 della Parte seconda.

<sup>898</sup> J.-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, in *Théâtre complet*, Gallimard 2005, p.401.

<sup>899</sup> *Ivi*, p.412.

<sup>900</sup> *Ivi*, p.414.

Col male l'alterità è ben presente e gli altri sono riconosciuti come enti capaci di influire sul proprio essere. Il male ha per l'individuo una prospettiva universalista che il bene non concede, essendo il suo progetto noto solo a Dio. Il male pone l'individuo al centro del discorso morale, mentre il bene dell'uomo moderno lo relega a esecutore incosciente e inconsapevole. I personaggi che si schierano col male hanno il valore in Sartre di essere consci della loro responsabilità e sentirsi liberi, il loro limite è quello di credere ancora nel discorso morale proposto da un Dio, cioè di una metafisica non contingente:

Goetz: Toujours pas de miracle : je commence à croire que Dieu me laisse carte blanche. Merci, mon Dieu, merci beaucoup. Merci pour les femmes violées, merci pour les enfants empalés, merci pour les hommes décapités. [...] Oui, Seigneur, vous êtes l'innocence même : comment connaissez-vous le néant, vous qui êtes la plénitude?<sup>901</sup>

Il male induce l'uomo al delirio di divinità, padrone del nulla e dei suoi vantaggi. La disperazione, la melancolia, la noia, la nausea, i progetti suicidi, assumono sotto questa luce un valore di rivelazione all'individuo su di sé che si è potuto spesso rintracciare nel corso di questo studio.

Tuttavia la morale del male per il male non è una morale autentica perché, si è detto, definendosi presume anche il bene e si condanna alla frammentazione del doppio che fa perdere il sentimento di totalità che il male pretenderebbe di possedere in prerogativa.

Qualsiasi forma di male assoluto o a priori è inoltre impossibile poiché c'è sempre qualcun altro che ne profitta e per cui diviene bene. Relegato alla sola contingenza di ogni soggetto il male perde ogni forma di vantaggio sul bene, divenendo in tal modo semplicemente sciocco, o per usare una formula più nota, banale.

Voici le visionnaire le plus étrange : l'homme qui se croit seul à faire le Mal. Chaque nuit la terre d'Allemagne est éclairée par de torches vivantes ; cette nuit comme toutes les nuits, les villes flambent par douzaines [...] Mais celui-ci se prend pour le Diable en personne parce qu'il accomplit son devoir de soldat. Si tu es le Diable, bouffon, qui suis-je, moi qui prétendais aimer les misérables et qui te les livre?<sup>902</sup>

### *L'ascesi*

Di fronte all'impossibilità del male assoluto Goetz decide di incarnare il bene, dona le sue proprietà ai contadini e prende la via dell'ascesi o della dissoluzione nella natura che, come spesso anche in Pirandello, è scelta come modalità di vivere il bene. Fonda la città di Dio, basata su un totale egualitarismo, e in cui egli assume il ruolo di guida di anime. Rinuncia ad ogni sentimento di aggressività o vendetta e si impone una regola di massima indulgenza nei confronti di sé e degli altri. Sulle mani gli compaiono delle stimmate.

---

<sup>901</sup> *Ivi*, pp.425-426.

<sup>902</sup> *Ivi*, p.427.

L'ascesi descritta da Sartre è molto diversa da quella pirandelliana. Nel caso dello scrittore italiano si trattava di un'ascesi che avevamo definito panteistica, in cui il ruolo del corpo non è legato a un sentimento d'inferiorità.

Sartre, invece, sembra basarsi di più sulla tradizione cristiana, formatasi comunque nell'influenza dei mistici:

Ici encore on voit bien que cette notion platonicienne de la fuite du corps, qui séduira aussi le jeune Augustin, est un élément qui s'ajoute au christianisme, mais ne lui est pas essentiel, et oriente toute sa spiritualité dans un sens très particulier.<sup>903</sup>

Il Goetz asceta orienta la sua contemplazione alla morte, sperando che questo passaggio lo porti a una salvezza. In effetti una speranza di questo tipo l'avevamo riscontrata nell'opera di Moravia, nella quale il passaggio per la malattia e il delirio sono la chiave per la rinascita autentica dell'individuo. L'ascesi di Goetz è diretta alla morte come fine dell'esistenza terrena e ricongiungimento con Dio nella vita ultraterrena:

Je veux le dénuement, la honte et la solitude du mépris pour s'ouvrir comme une femelle au grand corps noir de la nuit. Jusqu'à ce que j'ai du gout à tout, je n'aurai plus de gout à rien [...] je m'abaisserais au dessous de tous et toi, Seigneur, tu me prendras dans les filets de ta nuit et tu l'élèveras au dessus d'eux.<sup>904</sup>

La solitudine del bene è disprezzo di sé e tendenza a sentirsi inferiore agli altri, nella speranza di avere una ricompensa futura.<sup>905</sup> Abbiamo già citato le teorie di Nietzsche esposte in *Der Antichrist* e la riforma paolina del cristianesimo. Ciò che Sartre sembra voler mettere in luce è la tendenza masochistica del cristianesimo come rinuncia a sé per preferire le ragioni dell'altro.<sup>906</sup> Si tratta di una morale inautentica: ricordiamo a questo proposito il personaggio de l'autodidatta ne *La nausée*, il quale carico di umanitarismo, finiva per mostrarsi ridicolo e malvagio.

Goetz vuole passare la sua vita a meditare sulla morte, vivendo sempre uno stesso giorno che ricomincia, mentre Vitangelo Moscarda nella sua ascesi sentiva di morire e rinascere in ogni momento. Anche col bene Goetz è imprigionato nell'inferno.

La condotta del bene lo porta a concludere che esso è più devastatore del male, perché la sua rinuncia al comando militare non ha fermato la violenza della guerra, delle rivolte e delle repressioni, che sono anzi divenute ancora più forti. Il ritiro nella vita ascetica non gli è stato perdonato dai contadini che lo avrebbero voluto come comandante, sperando di evitare così le sconfitte in cui sono occorsi e vorrebbero ucciderlo. La città di Dio fondata da Goetz in cui le terre erano state regalate ai contadini è stata un esempio che tutti gli altri poveri hanno voluto inseguire con le rivolte. Le classi sociali proprietarie hanno reagito duramente, minacciando anche le terre di Goetz, che sceglierà di tornare alla vita militare per difenderle, uscendo in tal modo dalla duplicità ingannevole del bene e del male, per schierarsi con una morale a

---

<sup>903</sup> P.Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, 2002, p.96.

<sup>904</sup> J.-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, in *Théâtre complet*, Gallimard 2005, p.480.

<sup>905</sup> "Il faut détruire l'homme" *Ivi*, p.485.

<sup>906</sup> "Cette humilité conduit à se considérer comme inférieur aux autres, à garder une extrême réserve dans la conduite et le langage, à prendre des attitudes corporelles significatives, comme par exemple la prostration devant les autres moines." P.Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, 2002, p.97.



posteriori, su una base comunque di dubbio e scommessa: in questo caso, il progetto di difendere i contadini e condurre la guerra contro i ricchi.

Goetz : Tu es morte et le monde reste aussi plein : tu ne manqueras à personne. La comédie du Bien s'est terminé per un assassinat ; tant mieux, je ne pourrai plus revenir en arrière.<sup>907</sup>

Con l'omicidio del suo alterego Heinrich riesce a tornare uno e liberarsi dalla falsa morale del bene e del male per votarsi al suo nuovo progetto privo di ambiguità. Uccidendo il suo doppio egli uccide Dio e rinasce come uomo, solo di fronte a sé stesso dovrà fare i conti con la sua responsabilità e libertà:

Goetz : Dieu est mort. [...]

Il n'y a pas de procès : je te dis que Dieu est mort. Nous n'avons plus de témoin, je suis seul à voir tes cheveux et ton front. Comme tu es vraie depuis qu'il n'est plus. Regarde-moi, ne cesse pas un instant de me regarder : le monde est devenu aveugle ; si tu détournerais la tête, j'aurais peur de m'anéantir. Enfin seuls!

### 3.3. Libertà nella consapevolezza della dialettica del servo e del padrone

La folla è uno dei personaggi di *Le Diable et le Bon Dieu*. La sua caratteristica è di non avere idee, progetti o prese di posizione, ma di seguire sentimenti generati da un capo o un leader, che siano di fede religiosa, di applicazione in un sistema economico anche ingiusto, o di rivolta e di sanguinaria vendetta.

Il male per come lo intende Goetz si costituisce come una prima opposizione al conformismo e l'inconsapevolezza della folla. Anche a questo proposito abbiamo potuto affermare di poter rintracciare in Sartre una preferenza verso la libertà che contraddistingue il male:

Depuis mon enfance, je regarde le monde par un trou de la serrure : c'est un beau petit œuf bien plein où chacun occupe le place qui lui est assignée, mais je peux t'affirmer que nous ne sommes pas dedans. Dehors ! Refuse ce monde qui ne veut pas de toi ! Fais le Mal : tu verras comme on se sent léger.<sup>908</sup>

La coscienza è fuori del mondo secondo Sartre, è estranea a esso. Intorno a tale questione si producevano le angosce e le estasi di Roquentin ne *La nausée*. Si è anche visto come Moravia contestasse a Sartre il non credere a una vita interiore dell'individuo.

Il contingente è fuori e l'essere per-sé proiettato al futuro, qualsiasi altro modo di percepirsi e di vedere la coscienza porrebbe l'uomo in malafede e lo condannerebbe all'inautenticità, origine di sofferenze e contrasti che limitano l'unità dell'uomo. Nel vedersi sempre al futuro, anche quando si ricostruisce il passato, si giungerebbe ad essere uno nel modo in cui Michele de *Gli indifferenti* cercava nell'azione di risolvere la sua condizione, senza riuscire a trasporvi però tutto il suo essere.

---

<sup>907</sup> J.-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, in *Théâtre complet*, Gallimard 2005, p.495.

<sup>908</sup> *Ivi*, p.403.

Sartre sostiene che nel guardarsi al futuro l'uomo recupera la sua libertà e si progetta per intero come libero. L'attenzione, criterio moraviano, sarebbe in questo caso lasciare la coscienza fluire senza tentare la conservazione di progetti passati che devono rinnovarsi. La speranza dell'uomo contemporaneo è insita secondo Sartre nella forma stessa del suo essere, poiché l'uomo moderno uscendo dall'epoca antica e medioevale ha scelto di liberarsi dai vincoli della natura, quindi obbligandosi, con la rinuncia, ad assumere le forme dell'autodeterminazione. Il pensiero moderno e contemporaneo non è riuscito ancora a completare il percorso di liberazione perché non si è percepito come totalmente estraneo alla natura, ma ha cercato di conservare legami con essa e con forme di coscienza più completamente assorbita e simbiotica col mondo. Solo una coscienza totalmente libera e consapevole può scegliere il proprio progetto di raggiungimento della felicità, tenendo pragmaticamente in considerazione anche la presenza d'altri.

Sartre vorrebbe eliminare qualsiasi altra forma di nostalgia verso il passato, individuale e storico, che invece avevamo spesso trovato negli altri due autori come critica del mondo moderno e post-moderno. Come incontro al futuro anche la natura, gli altri e l'arte assumono un valore diverso di meraviglia e avventura. L'uomo contemporaneo si preoccupa di sfruttare o conservare la natura, quasi mai di incontrarla, producendo un nuovo modo di guardare a lei, con un recupero del sentimento di totalità, non legato al masochismo, né al sadismo ma al superamento di questi.

È probabilmente lo stesso piacere e il convincimento che ha portato Moravia ad amare negli ultimi anni della sua vita i viaggi nell'Africa Nera.

Cosciente di fare il male, Goetz ha un rapporto diretto con la responsabilità: difatti gli altri tendono a delegare la propria a lui, come capo dell'esercito, in ogni situazione in cui si tratta di fare delle scelte. Questa è la caratteristica che lo accomuna con Frantz di *Les séquestrées d'Altona*, che secondo il padre doveva la sua follia al fatto di prendersi il peso del mondo sulle spalle. Eppure in Goetz la consapevolezza della responsabilità lo porta alla libertà e a fare delle scelte di cambiamento fino a quella piuttosto risolutiva di combattere la guerra sulla base di un proprio progetto morale, non più in funzione di un bene e un male di origine metafisica non chiara e ingannevole.

Il prete Heinrich, invece, lascia Goetz prendere decisioni al suo posto:

Ça ne me regarde plus. Moi, je me perds. Mais je te confie mes pauvres, bâtard. A présent, c'est à toi de choisir.<sup>909</sup>

Allo stesso modo la sua amante Catherine, vuole che sia Goetz ad imporre la sua volontà:

Ah ! Tu m'emmènes de force. Ça me soulage. J'aurais eu honte de te suivre volontairement. Pourquoi veux-tu arracher ce qu'on t'accorderait peut-être de bonne grâce?<sup>910</sup>

Il limite del sadismo e del masochismo per una morale che possa essere soddisfacente per la libertà e l'autenticità di tutte le persone coinvolte nel rapporto è molto difficile da superare e passa per un equilibrio dovuto proprio al senso di responsabilità che Goetz non ha fin quando

---

<sup>909</sup> *Ivi*, p.405.

<sup>910</sup> *Ivi*, p.408.

non abbandona l'idea del male assoluto e supera la colpevolizzazione per tutto dovuta al perseguimento del bene assoluto.<sup>911</sup>

Quella che spesso ai nostri giorni viene chiamata sindrome di Stoccolma, lega Catherine a Goetz, esemplificando le polarità del servo e del padrone al massimo grado, e spiega come il sentimento di responsabilità in un simile rapporto resta chiuso nel rapporto tra i due e non si articola invece nel progetto di un comune raggiungimento della felicità. La dialettica del servo e del padrone, valida anche per il rapporto delle folle coi loro capi, è rassicurante perché mette a riparo dalle forme di angoscia legate al vuoto e dall'ignoto (elementi quasi inalterabili del futuro), proponendo inoltre un rimedio alla follia cioè il sentirsi soli di fronte a una moltitudine, essere una moltitudine e perdere il senso d'identità. In un rapporto così forte di asservimento reciproco e oppressione, si sa sempre cosa pensi l'altro, non si è di fronte ad infiniti specchi, ma a uno solo che da sempre la stessa immagine, o almeno un numero ristretto e sconosciuto. Un'apparente fissità viene raggiunta in questo modo a scapito di tutti gli elementi che, secondo Sartre, possono portare al raggiungimento dell'autenticità.

Catherine : Je peux être vingt femmes, cent, si ça te plaît, toute les femmes.  
Prends-moi en croupe, je ne pèse rien, ton cheval ne me sentira pas. Je veux être ton bordel !

Goetz : Qu'est-ce qui te prend? Va-t'en. J'ai honte pour toi.<sup>912</sup>

In effetti, Goetz si pone la questione della responsabilità in termini di mandato, ossia di espressione consapevole di una volontà. In presenza di tali requisiti egli si troverebbe in una situazione molto diversa da quella del male del bene assoluti, sapendo di partecipare a un progetto comune per cui è stato delegato e avendo presumibilmente delegato ad altri per l'esecuzione di altri progetti:

En effet, qui? Heureux homme : tu as des mandats et tu sais qui t'a mandaté. Moi aussi j'en ai, figure-toi – tiens, celui de bruler Worms. Mais je n'arrive pas à savoir qui me les a donnés. Est-ce Dieu qui t'a commandé de me frapper sur l'oreille?<sup>913</sup>

La questione del mandato appare fondamentale per definire il progetto perché solo conoscendo al meglio quest'ultimo, lo si potrà definire, quindi, il fine delle scelte. Come in Moravia, che ne *L'uomo come fine* chiariva che qualsiasi progetto morale e politico dovesse essere fatto nell'interesse di ogni individuo in modo da metterlo in condizione di raggiungere tramite le libertà la propria idea di felicità, Sartre, specialmente nei *Cahiers pour un morale* ritorna spesso sul concetto di fine o scopo, *but*, per tracciare le caratteristiche della morale contemporanea.

Nella riflessione di Rousseau, che sicuramente ha influenzato tutti e due gli autori, è possibile ritrovare il concetto di *volonté générale*, tramite il quale si voleva esprimere l'esigenza per chi è delegato di riuscire a rappresentare gli interessi e i bisogni, dei mandatari, spesso oltre

---

<sup>911</sup> « Les habitants de Worms ne m'ont pas offensé. Non, non : je suis militaire donc je tue. Je les tuerai conformément à mon office et l'Archevêque leur pardonnera, conformément au sien." *Ivi*, p.411.

<sup>912</sup> *Ivi*, p.416

<sup>913</sup> *Ivi*, p.418

quello che essi stessi riescano a sapere in un tempo limitato. Si richiede da parte di Rousseau al delegato di riuscire a progettare il futuro in modo armonico tra tutti i mandatari.<sup>914</sup>

Ci troveremmo così proiettati in una prospettiva per la quale non è più soltanto l'individuo a dover capire, solo con se stesso, quali siano le scelte da fare, ma è nella formazione dello spirito della comunità che egli può veramente trovare una vita autentica. È inevitabilmente nell'alterità che la coscienza può cercare se stessa. Infatti, Pirandello concludeva il suo percorso scettico riguardo la modernità e l'alterità, tentando di incarnare la moltitudine e di raccontarla tramite la scrittura.

Sartre ha tentato di chiudere qualsiasi rimpianto del passato della storia umana per proiettare l'uomo contemporaneo nella prospettiva di una necessità di essere nell'alterità. L'uomo solo non ha alcuna speranza, l'ascesi è un fallimento, la sola riproposizione di un modo d'essere che condanna l'uomo alla lotta con sé e in sé.

Se i conflitti tra gli uomini debbono inevitabilmente avvenire, essi devono essere condotti in modo sincero e leale, su una base di fiducia e chiarezza, nell'interesse di un benessere per gli uomini immediato e duraturo nel tempo. Il pensiero liberale, che ha importanti debiti nei confronti della Riforma, ha invece sacralizzato i conflitti nell'intenzione di creare un individuo più forte, al contrario, sul lungo periodo storico, indebolendolo. Allo stesso modo coloro che hanno sostenuto la necessità di un egualitarismo soprattutto economico, si sono costretti in una logica repressiva dell'individuo, fino al punto da raggiungere il massimo dell'alienazione con l'identificazione dell'individuo alla funzione del raggiungimento dell'eguaglianza.

In tutti e due i casi ci si trova di fronte a una non comprensione del fatto che il raggiungimento dell'autenticità è legato alla libertà come alla responsabilità. Il mercante che si muove senza limiti per raggiungere il successo della sua azienda, anche riuscendo a raggiungere risultati positivi, non è libero ma alienato nella sua funzione di mercante. La sua libertà manca di responsabilità, vive un'antinomia.

Il caso contrario di una responsabilità, priva di un progetto chiaro e di un mandato, che non può essere discussa e modificata, conduce la vita a un continuo rinvio del raggiungimento di una felicità, per trasformarla in una sorta di condanna per la quale si attende una ricompensa lontana o semplicemente si vive nella paura di uscire da questa responsabilità, che non può più neanche essere chiamata in tal modo, almeno nell'accezione positiva, se priva di libertà.

La sensazione di follia o schizofrenia, sentita e a volte ammirata da molti autori citati nel corso di questo studio, non solo i tra principali, assume una luce diversa in certe sue forme perché permette di intravedere come i confini tra un individuo e l'altro non siano così rigidi come il pensiero moderno ha voluto proporre, permettendo in potenza di generare un uomo, non disfunzionale e malato, come avviene nella società attuale, ma libero e responsabile della totalità della sua esistenza, finalmente autentico.

---

<sup>914</sup> Un accenno alle somiglianze tra il pensiero di Sartre e quello di Rousseau è stato fatto da Moravia in *Diario Europeo*, Bompiani, Milano 1993, p.52.



## Conclusione

Subito, al principio del nostro studio, abbiamo potuto renderci conto che la problematica da noi proposta riguardante la percezione e i caratteri di un uomo contemporaneo con caratteristiche diverse dal passato era ben fondata e intimamente presente nelle opere di Pirandello, Moravia e Sartre.

In Pirandello il discorso a tal riguardo si fonda sul pensiero moderno e pone il dubbio come fondamento della coscienza dell'uomo attuale. Lo sviluppo del razionalismo conseguente all'indagine per tentare di risolvere i dubbi su ogni cosa, soprattutto su di sé, comporta uno squilibrio nell'uomo che si perde nella sua coscienza e si allontana dal mondo producendo una lacerazione dell'essere che egli vive continuamente e non può che raramente essere ricomposta nella fatticità.

La contemporaneità si distingue secondo Pirandello dall'epoca moderna come l'epoca in cui il razionalismo ha mostrato i suoi limiti per il mancato raggiungimento di una maggiore felicità per l'uomo, anzi lo ha portato a sforzarsi di perdere la sua natura umana, fatta anche di pensiero contemplativo e spiritualità, per tentare di identificarsi con una funzione o un'immagine che gli altri trovino conveniente.

La scienza moderna e i suoi portati tecnici e tecnologici vengono attaccati, specialmente dopo la seconda guerra mondiale, guerra di macchine, a causa della pretesa di divenire un sapere assoluto e non una forma di conoscenza utile all'uomo per raggiungere i suoi obiettivi di benessere, felicità e libertà.

Moravia riprende in pieno tale discorso e trova nella sua letteratura un costante nemico nella tendenza della società contemporanea a produrre individui funzionali fino a cadere in forme di automatismo. Sartre ha dedicato diverse opere filosofiche a tale tema, in particolare *La critique de la raison dialectique*. Nei testi letterari di cui ci siamo occupati, abbiamo potuto riscontrare dei passaggi rabbiosi contro il preteso dominio della scienza nella società contemporanea, il ripiegamento dell'individuo alla funzione, la tentata rinuncia alla libertà dell'essere, la comparsa della *mauvaise foi* e la fine della responsabilità individuale in un contesto di alienazione generale degli individui.

In una società come quella contemporanea, diretta dalla logica del profitto e priva di un progetto umano cosciente, non è più possibile sperare in un ritorno alle condizioni storiche precedenti quella dell'uomo moderno e, dunque, rendendo impossibile una rinuncia al razionalismo esasperato che ha portato l'uomo fino a quello che abbiamo potuto chiamare, grazie a Dostoevskij, ipertrofismo della coscienza.

Si tratta per i tre di favorire tramite il ruolo dominante della coscienza stessa la non accettazione di una fatticità imposta dalle dinamiche sociali per cercarne una che sia in qualche modo scelta liberamente e autenticamente.

Necessario a tal fine diviene il riconoscere l'essere nella sua totalità ed evitare l'occultamento di parti di sé alla coscienza. Così in Pirandello abbiamo potuto osservare un percorso in cui la coscienza viene immaginata come luogo d'incontro, piazza, della molteplicità dell'essere, cui giunge dopo la prima guerra mondiale, riuscendo in tal modo a teorizzare la fine delle lotte e i conflitti che all'interno della coscienza erano presenti quando essa veniva vista come doppio, ad esempio ne *Il Fu Mattia Pascal*, o come folla indistinta e ingestibile. La coscienza riesce, riconoscendo la sua molteplicità, o come abbiamo altrimenti detto, di essere popolata da una moltitudine, a divenire la guida dell'essere, o il pastore, per usare la metafora di Heidegger.

Moravia ci è sembrato raggiungere dopo molti anni e molti libri il criterio dell'attenzione come modo di recuperare il rapporto dell'individuo con sé e con il mondo. Si tratta di un atteggiamento che, al contrario della noia che tenta di diminuire l'importanza del mondo, accusando gli oggetti di essere malati, mira a una presenza costante a ogni avvenimento e alterità che coinvolga e circondi l'individuo.

Questi è chiamato a esprimere il massimo della propria sensibilità e comprensione verso tutto, tenendosi in uno stato di lucidità mentale continua, che effettivamente molti testimoni, hanno raccontato Moravia mostrasse attivamente.

Sartre ha voluto raccontare e teorizzare in modo più complesso come un simile ruolo di guida della coscienza possa esprimersi nella fatticità dell'individuo. Egli ha messo in risalto il peso della volontà e del progetto cosciente nell'uomo, che in base a questo tenta di modificare il mondo e si confronta apertamente con gli altri. Ne *La nausée* il protagonista Roquentin modifica il suo intervenire nel mondo grazie al cambiamento del suo modo di progettarsi, prima viaggia, poi sceglie di scrivere un libro di storia, fermandosi a vivere a Bouville e lavorando tutti i giorni in biblioteca; infine si attende grandi avventure dal progetto di iniziare un romanzo.

È nella scelta di tale progetto che l'uomo rende autentica la propria fatticità. Seguendo il suo libero progetto egli può sospendere il dubbio e sentirsi vivere. La difficoltà di tale progetto si costituisce nel riuscire a trovare in modo cosciente un fine alle proprie azioni e annientare tutti gli altri possibili progetti possano essersi sedimentati nell'individuo in altre epoche dell'esistenza, magari in modo latente o incosciente, e di cui egli deve riuscire a liberarsi.

I progetti esistenziali sono anche il modo migliore con cui comprendere il passato e le azioni degli individui. Un esempio molto importante è costituito dagli scritti di critica letteraria e le biografie di scrittori e artisti elaborati da Sartre, molto efficaci proprio grazie all'adozione di tale criterio.

La proposta dei tre scrittori è così di rifiutare la coscienza divisa dei contemporanei tramite l'estensione della coscienza stessa a tutti i momenti della vita, evitando di creare contrapposizioni in essa, quanto piuttosto di riuscire a integrare gli aspetti contraddittori della realtà e dell'individuo.

Nei tre scrittori abbiamo potuto riscontrare una tendenza contraria al tentativo di progressione etica e di superamento della tendenza attuale alla divisione della coscienza, di conseguenza al non riconoscimento di essa nella fatticità. Parliamo di una volontà di ritorno alla simbiosi con la natura, presa come momento ideale dell'esistenza umana e in fondo, come paradiso di riferimento.

Pirandello esprime la nuova dissoluzione nella natura in modo mistico, abbiamo preso come riferimento principale il finale di *Uno, nessuno e centomila*.

In Moravia il rapporto tra la madre e il figlio piccolo, forse anche nella vita intrauterina, è investito della stessa idea paradisiaca che l'individuo continua ad inseguire come suo ideale per il resto della propria esistenza, dopo averlo dovuto lasciare contro la sua volontà e in modo traumatico.

Per Sartre il contatto con la natura sono le *ek-stasi* che custodiscono una sorta di rivelazione tramite la quale l'individuo si salva dalla pazzia e ricompono l'unione tra la coscienza e la sua fatticità. Esse sono fonte di rigenerazione e meraviglia.

Proprio la follia è stata un'altra tematica comune ai tre autori che abbiamo potuto studiare nelle costanti e nelle differenze. Pirandello vede nella follia un passaggio necessario per la liberazione della coscienza, con una funzione catartica, di accettazione della molteplicità

presente nell'essere, da parte della coscienza e possibilità di vivere liberamente nel dubbio, senza che esso debba essere nascosto da una soluzione falsa, cioè senza ritenere che una rappresentazione sia inconfutabile e sola accettabile in mezzo a tutte le altre possibili. La follia per Pirandello è però solo un'occasione di passaggio verso uno stadio successivo di consapevolezza, se essa resta inconsapevole, produce all'individuo sofferenze tanto grandi quanto lo sforzo di ingannarsi e imprigionarsi può rendere.

Anche Sartre ha elaborato importanti rappresentazioni della follia che abbiamo preso in esame, prive però di quei connotati positivi ricorrenti in Pirandello. Per lui la follia è soltanto l'estrema malafede e la degenerazione della mancanza di rapporto sincero e diretto tra *l'en-soi* e le *pour-soi*, e di quest'ultimo con se stesso.

Moravia tratta più raramente del tema della follia, anche se ne troviamo un esempio importante ne *Il conformista*, rappresentato dal padre del protagonista. Ci sembra che la tematica della follia, per come la vedono gli altri due, sia presente in Moravia sotto la forma di malattia, spesso di malattia psicosomatica e di delirio. In altri termini Moravia ritiene che i conflitti che causano la follia per gli altri due autori, trovino nel corpo il loro modo di incarnarsi, debilitando l'individuo. Anche l'autolesionismo o gli impulsi suicidi riflettono tale tendenza.

La malattia in Moravia, come la follia per Pirandello, è spesso l'occasione di una rinascita a seguito di una guarigione e occasione di una possibile salvezza. Moravia sembra con i suoi scritti aver ipotizzato la necessità di una rinascita per l'individuo al fine di potersi fondare nuovamente, scegliendosi stavolta da solo, come uomo, mentre nella sua prima nascita, quella naturale aveva finito per rimanere vittima di un sistema di cose troppo legato alla nostalgia materna e incurante della civiltà e delle esigenze e aspirazioni reali dell'uomo contemporaneo. Questa rinascita e salvezza è ben esemplificata dalla riscrittura comune a Moravia e Pirandello del mito di Lazzaro.

Sartre ha piuttosto voluto ipotizzare una continua rinascita della coscienza che si compie con l'azione nullificatrice del *pour-soi*, evidente anche nei personaggi delle opere letterarie.

Si è potuta riscontrare una forte affermazione di personaggi con abitudine all'isolamento, che ricercano in sé la risposta alla risoluzione dei conflitti che gli impediscono di essere felici. Ciò deriva dall'orrore suscitato nei tre autori dalle folle e la loro tendenza al conformismo, caratteristiche tipiche dell'epoca contemporanea e molto più rare nei tempi precedenti.

La folla è rappresentata come orda senza coscienza o ridotta a esecutrice automatica della volontà del capo. Nella folla l'individuo si annienta, ogni morale della coscienza e dell'autenticità diviene impossibile, si rinuncia alla libertà. Contro la folla, l'individuo è impotente, condannato all'emarginazione o all'essere considerato nemico. Appartenere alla folla diviene una nuova forma di alienazione, che si accompagna alle altre forme insite nella follia inconsapevole, e il vivere nella malafede. In generale la folla è percepita come una minaccia per l'individuo, anche se, specialmente Sartre proverà a vedervi delle opportunità, e tutti e tre gli autori la considerano come una parte imprescindibile della vita dell'individuo contemporaneo, dunque qualcosa con cui fare i conti.

Pirandello, Moravia e Sartre finiscono per condividere una visione simile della funzione della letteratura per la società e per l'individuo contemporaneo.

Per la società essa ha il valore di dare un'immagine chiara di quanto avviene e che ambisce a essere totale e più completa di quanto le scienze possano giungere a fare. Tale immagine acquisisce maggior valore poiché trasmette la visione di una soggettività sulla totalità in avvenire, rendendo l'idea di un confronto tra di lei e l'individuo che la abita.



Per l'individuo si tratta invece del mezzo privilegiato, ma si potrebbe parlare in tal senso di tutta l'arte, per vivere la propria libertà intesa come creatività e possibilità di vivere una contemporaneità presente tra la coscienza e la fatticità, facendo di nuovo sentire l'individuo come uno, percepirsi senza limitazioni nella sua interezza, come lo era stato forse solo in altre epoche storiche o nella sua età infantile.

L'arte sembra apparire come momento d'eccezione rispetto alle forme di vita più diffuse nella società contemporanea che sembrano prediligere la ripetizione e la distruzione. Risorsa di autenticità e di incontro con l'altro essa contribuisce ad allontanare l'uomo dalla follia e la malattia.

## Bibliografia

Si è deciso di organizzare la bibliografia in quattro parti. La prima riporta le edizioni che principalmente vengono citate nel corso della tesi degli scritti gli autori principalmente al centro dello studio Pirandello, Moravia e Sartre; la seconda riguarda gli scritti critici che più hanno influenzato lo studio e la redazione; la terza opere di altri autori che abbiamo ritenuto opportuno inserire nel discorso e una quarta in cui sono riportati i testi appartenuti a Pirandello che su cui si è fatto uno studio diretto. Un lavoro simile lo si è svolto anche con i libri appartenuti a Moravia conservati nel Fondo Moravia di Roma.

### *a) Edizioni consultate degli scritti di Luigi Pirandello:*

*Le novelle*, Mondadori, Milano 2005

*Tutte le novelle*, 3 voll., BUR, Milano 2007

*I romanzi*, Mondadori, Milano 2005

*Enrico IV*, in *Il teatro*, Mondadori, Milano 2005

*Maschere nude*, 2voll, Mondadori, Milano 2007

*L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1995

*Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, Bulzoni, Roma 1993

*Lettere da Bonn*, Bulzoni, Roma 1984

*Lettere della formazione (1891-1912)*, Bulzoni, Roma 1996

*Carteggi inediti*, Bulzoni, Roma 1980

*Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano 1995 – M. Abba, Caro maestro: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936), Mursia, Milano 1994

“Amicizia mia”. *Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886-1887)*, Bulzoni, Roma, 1994.

*Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di I. Pupo, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002

*Chiose al Paradiso di Dante*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1996.

*Testamento di Luigi Pirandello*, in *La Stampa*, 8 dicembre 1963

*Taccuino di Harward*, Mondadori, Milano 2002

*Laute und Lautenwicklung der Mundart von Girgenti*, (*Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti*), Halle 1891

*Pasqua di Gea*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1891

*Mal giocondo*, Palermo, 1889

*Elegie renane*, Roma, 1895

### *Edizioni consultate degli scritti di Alberto Moravia:*

*1934*, Bompiani, Milano 1982

*Al cinema*, Bompiani, Milano, 1975

*Breve autobiografia letteraria*, in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986

*Diario Europeo*, Bompiani, Milano 1993

*Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1994

*Il conformista*, Bompiani, Milano 1966

*Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954  
*I due amici. Frammenti di una storia fra guerra e dopoguerra*, Bompiani, Milano 2007  
*Impegno contro voglia*, Bompiani, Milano 2008  
*La ciociara*, Bompiani, Milano 1994  
*L'amore coniugale*, Bompiani, Milano 1988  
*L'attenzione*, Bompiani, Milano 1965  
*L'automa*, Bompiani, Milano 1962  
*La disobbedienza*, Bompiani, Milano 1965  
*La noia*, Bompiani, Milano 2013  
*La Romana*, Bompiani, Milano 1959  
*Le ambizioni sbagliate*, Bompiani, Milano 2002  
*Lettere ad Amelia Rosselli con altre lettere familiari e prime poesie*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2010  
*L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 2000  
*L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964  
*Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986  
*Racconti surrealisti e satirici*, Bompiani, Milano 1956  
*Storie della preistoria*, Bompiani, Milano 1982  
*Un mese in U.R.S.S.*, Bompiani, Milano 1958  
*Viaggi. Articoli 1930-1990*, Bompiani, Milano 1994  
Con A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990

*Introduzioni di Alberto Moravia a:*

J. Conrad, *Lord Jim*, Bompiani, Milano 1983  
G. Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Sellerio editore, Palermo 1993  
F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Bompiani, Milano 2000  
F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, Bompiani, Torino 1981  
F. Dostoevskij, *Nètočka*, Bompiani, Torino 1979  
Y. Mishima, *Morte di mezz'estate e altri racconti*, Longanesi, Milano 1966  
J. Tanizachi, *L'amore di uno sciocco*, Bompiani, Milano 1994

*Articoli di Alberto Moravia ( in ordine cronologico):*

*Perché ho scritto La Romana*, *La fiera letteraria*, 3/7/1947  
*Lo psicanalista Jung insegna ad addomesticare il diavolo*, *L'europeo*, 5/12/1948  
*L'Occidente si annoia*, *L'Espresso*, 20/11/1960  
*Processo a Moravia*, *L'Espresso* febbraio 1968  
*Verso l'ora della verità*, *L'Espresso* 1968  
*Il tempo non esiste*, *Corriere della sera*, 1974  
*Il supercorpo*, *Corriere della sera* 1974  
*Avrei preferito essere Rimbaud*, *Paese Sera* novembre 1977  
*Perché Nietzsche mi è antipatico*, *Corriere della sera* 1977  
*Il marito comico di Dostoevskij*, *Corriere della sera* 1981

*Lo stile narrativo- saggistico*, in AA. VV. *Proust e la critica italiana*, Roma 1990  
*Un déluge de larmes e Neuf mois dans une porcherie* in *Les tempes modernes*, Gallimard, Paris, n° 23-24 Août – Septembre 1947

*Edizioni consultate degli scritti di Jean-Paul Sartre:*

*Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947  
*Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983  
*Critique de la raison dialectique*, 2 voll, Gallimard, Paris 1985  
*Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1938/1995  
*L'âge de la raison*, Gallimard, Paris 1945  
*La putain respectueuse*, Gallimard, Paris, 1978  
*La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, Paris 1983  
*Le mur*, Gallimard, Paris 1939  
*L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943  
*L'idiote de la famille I-II*, Gallimard, Paris, 1971  
*L'idiote de la famille III*, Gallimard, Paris, 1972  
*Œuvres romanesques*, Gallimard, Paris 1981  
*Situations I*, Gallimard, Paris 1993  
*Situations II – Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948  
*Situations X*, Gallimard, Paris, 1976  
*Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973  
*Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2005  
*Travail théâtral*, n.32-33, 7, 1979  
*Le sei di sera*, in Quaderni internazionali – All'insegna della medusa Prosa II, Marzo 1946 (Traduzione di A. Moravia)  
*Album Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991

*b) Testi critici su Pirandello, Moravia e Sartre*

*su Luigi Pirandello:*

Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1976  
AA.VV., *Pirandello e il cinema. Atti del convegno*, Agrigento 1977  
AA.VV., *Pirandello e l'Europa*, Manni, Lecce 2001  
AA.VV., *Dizionario Filosofico*, Garzanti, Milano 1999  
G. Anderson, *Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma 1967  
U. Antioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.  
G. Baldi, *Pirandello e il romanzo*, Liguori, Napoli 2006  
R. Barilli, *La linea Svevo - Pirandello*, Mursia, Milano 1988  
G. P. Biasini, *Malattie letterarie*, Bompiani, Milano 1976  
M. Bontempelli, *Commemorazione di Pirandello alla reale accademia d'Italia* del 17 gennaio 1967

- G. Bussino, *Alle fonti di Pirandello*, ABC, Firenze 1979.
- G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*
- B. Cremieux, introduzione a L. Pirandello, *Henri IV*, Gallimard 1928
- E. Gianola, *Pirandello e la follia*, Jacabook, Milano 1997
- A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Editori riuniti, Roma 1971
- O. Lombardi, *La narrativa italiana nelle crisi del novecento*, Roma-Caltanissetta 1971
- G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981
- M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998
- L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari 1992
- G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il mulino, Bologna 1987
- F. V. Nardelli, *Pirandello. L'uomo segreto*, a cura di M. Abba, Milano 1986
- G. Querci, *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Laterza, Roma-Bari 1992
- F. Rahut, *Der junge Pirandello , oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Munchen 1964
- L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo 1953
- L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta 1961
- B. Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna 1995
- A. Tilgher, *Il tempo e l'eternità*, Roma 1920
- G. Vené, *Pirandello fascista*, Sugar, Milano 1971
- C. Vicentini, *L'Estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1985
- C. Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia 1993
- A. Vigorelli, *Il disgusto del tempo. La noia come tonalità affettiva*, Milano 2009
- F. Zangrilli, *Pirandello e i classici*, Cadmo, Firenze 1995

su Alberto Moravia:

- N. Ajello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari 1978
- N. Ajello, *Moravia*, Laterza, Roma - Bari 2008
- B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Patron, Bologna 1982, p.153.
- G. Bonsaver, *Mussolini censore*, Laterza, Roma Bari 2013
- R. de Ceccatty, *Alberto Moravia*, Flammarion, Paris 2010
- P. Citati, *Nel labirinto della Noia Moravia apre una porta*, Il Giorno, dicembre 1960
- P. Citati, *La Noia e la situazione della cultura italiana*, La Fiera Letteraria, dicembre 1960
- B. De Luca e D. Scarpa, *Gli scrittori in viaggio*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, pp.812-21
- L. D'Eramo, *Raskolnikov e il marxismo: note a un libro di Moravia e altri scritti*, Pellicanolibri, Catania 1997
- R. Esposito, *Il sistema dell'in/differenza: Moravia e il fascismo*. Dedalo, Bari 1978
- A. Fàvaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, in *Sinestesie*, Avellino 10,10/2012, pp. 23-72.
- D. Fernandez, *Dictionnaire amoureux de l'Italie*, Plon, Paris 2008
- D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, 1960
- L. Gervasutti, *L'enigma del Sartre italiano*, in *La Prealpina*, settembre 1990

- E. Lamberti, *Moravia e Pasolini: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità*, in *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, Sinestesie, Avellino, 2013
- C. Lombardi, *Tra cavalli, elefanti, leopardi. Le «forme della differenza» nel bestiario dell'ultimo Moravia (1980-1990)*, in *Cahiers d'études italiennes*, 7, Grenoble 2008, pp. 359-372
- D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano 2000
- D. Maraini, S. Taverna, *Sabaudia è incantevole*, *Il messaggero*, 29/8/1991
- M. Maigran, *Alberto Moravia écrivain voyageur*, Université de Savoie, Chambéry 2005
- E. Paris, *Alberto Moravia, Una vita controversa*, Castelvevchi, Roma 2013
- G. Pandini, *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Mursia, Milano 1973
- G. Pollini, *L'ultimo Moravia*, in *Controcampo*, 120, 1986
- E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia 1968
- E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971
- L. Strappini in *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, Bulzoni, Roma 1978
- P. Voza, *Moravia*, Palumbo, Palermo 1997

A ciò si aggiunga la collezione dei *Quaderni del fondo Moravia (1997-2004)*

su *Jean-Paul Sartre*:

- AA. VV, *Ariel. Semestrare di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo*, n.2 luglio-dicembre 2011, Bulzoni, Roma 2012
- V. Apuleo, *Scrittore allo specchio*, *Il Messaggero*, 20 febbraio 1987
- C. Audry, *Sartre et la réalité humaine*, Seghers, Paris 1966
- M.-D. Boros, *La métaphore du crabe dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*, Publications of the Modern Language Association of America, Vol. 81, n°5, Oct. 1966
- R. Boucher, *Quelques aspects moraux de la pensée de Sartre*, *Revue philosophique de Louvain* n11, t. 71, 1973
- M. Boros, *Un Séquestré l'homme sartrien*, Nizet, Paris 1968
- J. Catalano, *Authenticity: a Sartrean Perspective*, "Philosophical Forum" n.22, vol. 22, 1990, pp. 99-119
- J.-P. Clerc, *L'hommage de Rome à Sartre*, *Le Monde*, 6 marzo 1987
- Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Gallimard, Paris 1985
- M. Contat, M. Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970
- O. Del Buono, *Le voyage en Italie de Sartre*, *Le Monde littéraire*, 11 ottobre 1991
- J. Delhomme, *Le problème de l'intériorité: Bergson et J.-P. Sartre*, "Revue Internationale de Philosophie" n.48, Fasc. 2, 1959, pp. 201-219
- O. Faracovi, S. Teroni (a cura di) *Sartre e l'Italia*, Livorno, Belforte Editore, 1987
- G. Farina, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Roma, Bulzoni, 1998
- T. Ferenczi, *La névrose de Jean-Paul Sartre*, *Le Monde*, 24 settembre 1991
- M. Fields, *De la critique de la raison dialectique aux Séquestrés d'Altona*, PMLA, decembre 196, pp. 630-662
- E. Filippini, *I piaceri della Nausea*, *La Repubblica*, 17 aprile 1980
- J. Gerassi, *Entretiens avec Sartre*, Grasset, Paris 2009

- P. Gilles, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Champio, coll. Littérature de notre siècle, Paris 1997
- R. Harvey, *Panbiographisme chez Sartre*, "Revue Philosophique" n.3, luglio-settembre 1996, pp. 369-382
- P. Hodard, *Sartre entre Marx et Freud*, Paris, Delarge, 1979
- M. Hornyansky Coueslant, *The Nature of Sartre's Ethics: A Reconciliation of Its Ideal and Positive Elements*, in *Man and World* n.22, 1989
- C. Howells, *Sartre and Derrida: qui perde gagne*, Avebury 1987
- C. Howells, *Sartre and the deconstruction of the subject*, in AA. VV. *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992
- G. Invitto, *Sartre. Dio: una passione inutile*, Edizioni Messaggero Padova, Padova, 2001
- F. Jeanson, *Le Problème morale et la pensée de Sartre*, Seuil, Paris 1965.
- F. Jeanson, *Sartre dans sa vie*, Seuil, Paris 1974
- R. Jolivet, *Sartre ou la théologie de l'absurde*, Fayard, Paris 1965
- P. Knee, *Solitude et sociabilité: Rousseau et Sartre*, "Dialogue", vol XXIV, 1987, pp.419-435
- J. Lecarme, *Sartre et son double*, "La Nouvelle Revue Française", aprile 1972, pp. 84-88
- C. Leguil, *Sartre avec Lacan*, Navarin, Paris 2012
- J.-F. Louette, *L'expression de la folie dans "Les séquestrés d'Altona" in Les tempes modernes* n° 565-566 Août – Septembre 1993
- S. Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, Grasset, Paris 1967
- L. Malson, *Sartre et la musique, une amitié secrète et quotidienne*, Le Monde, 28 juillet 1977
- A. Misvish, *Gelstat mechanism and believing beliefs: Sartre analysis of the phenomenon of the bad faith*, Journal of British society of phenomenology 18, Newcastel 1987
- A. Montano, *Il disincanto della modernità. Saggi su Sartre*, La città del sole, 1994.
- A. Montano, *Note sartriane per una morale*, Edizioni Il Tripode, Napoli 1984
- A. Montano, *Sartre e la musica*, in *Segni e comprensione*, anno XIII n. 38, settembre 1999
- E. Neppi, *Le babil et la caresse*, Peter Lang, New York, 1995
- J. Pacaly, *Sartre au miroir*, Klincksieck, Paris 1980
- J.-L. Pautrot, *La musique oubliée: La nausée, L'écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Librairie Droz, 1994
- A. Sagi, *Albert Camus and the philosophy of the absurd*, Rodopy editions, Amsterdam-New York 2002
- S. Teroni, *Da 'Melancholia' a 'La Nausée'*, in *Linguistica e Letteratura* n.5, 1980, pp. 61-91
- S. Teroni, *Itinerari e procedimenti narrativi*, in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol.XIX, 1980, pp. 249-292
- S. Teroni, *Les Mots, artifici di un discorso plurale*, *Linguistica e Letteratura* n.5, 1980, pp. 61-91
- S. Teroni, *Les parcours de l'aventure dans 'La Nausée'*, in *Cahiers de sémiotique textuelle* n.2, 1984, pp. 57-73
- S. Teroni, *Oltre la Melancholia*, in *Lectures* n.14, 1984, pp.153-171
- S. Teroni, *Sartre e le immagini dell'io*, *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. XXXVI, fasc. 1, 1983, pp.71-88.
- S. Teroni, *Sartre lecteur de Proust: sensation et mémoire das 'La Nausée'*, *Rivista di studi francesi* n.79, 1983, pp 42-52
- S. Teroni, *Senza muro, L'indice dei libri del mese* n.3, marzo 1994, p. 43

- S. Teroni, *Venise: la ville et le fantasme*, in *Les Temps Modernes* n.531-533, XLVI, ottobre-dicembre 1990, pp. 760-774
- C. Tognonato, *L'autobiografia di Sartre. in viaggio senza biglietto, Il Manifesto*, 20 novembre 1997
- C. Tognonato, *Sartre e l'arte: conversazioni con Michel Sicard, Itinerari* n.2, XXXVII, 1998
- M. Ulderico, *Sartre: quel volgare di Moravia*, *Corriere della sera*, 25/11/1993
- G. Vattimo, *L'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre*, in *La filosofia dal '45 ad oggi*, Eri, Torino, 1976, pp. 123-135
- G. Violato, *'La Nausée' e il romanzo esistenziale*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia del Università di Macerata*, III-IV, 1970-1971

c) *Altre opere citare o consultate*

- AA.VV., *Dizionario Filosofico*, Garzanti, Milano 1999
- D. Alighieri, *Convivio*, BUR, Milano 1952
- D. Alighieri, *Divina commedia*, Mondadori, Milano 2005
- M. Anastasia, *I principi della filosofia di Antonio Rosmini*, Osimo 1934
- Saint Cardinal Bonaventure, *Itinerarium mentis in Deum*, Franciscan Institut 1956
- C. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1976
- H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 2012
- A. Camus, *L'étranger*, Gallimard, Paris 1942
- A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942
- A. Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1985
- E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Armando, Roma 2009
- G. Chiodi; R. Gatti, *La filosofia politica di Locke*, Franco Angeli, Milano 2005
- P. Citati, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987
- S. De Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Gallimard, Paris 1974
- S. De Beauvoir, *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963
- S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949
- Bartolomé de Las Casas, Juan Ginés de Sepúlveda, *La controversia sugli indios*, Edizioni di Pagina, Bari 2007
- A. De Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, 2 voll, Flammarion, Paris 1981
- C. Dickens, *Il circolo Pickwick*, Garzanti, Milano 1985
- R. Descartes, *Discours de la méthode*, Flammarion, Paris 2013
- R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma - Bari 1997
- F. Dostoevskij, *I capolavori*, Newton Compton, Roma 2002
- F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Mondadori, Milano 1996
- F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Einaudi, Torino 2005
- F. Dostoevskij, *Le notti bianche*. Edizioni Mondadori, 2012
- F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Bompiani, Milano 2000
- F. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, Feltrinelli, Milano 2008
- F. Dostoevskij, *Il sosia*, Mondadori, Milano 2013
- P.C. Devescovi, *Il giovane Jung e il periodo universitario*, Bergamo 2000



A. Einstein, *Pensieri degli anni difficili*, Bordighieri, Torino 1950

F. Engels, *Anti-Duhring in Marx- Engels, Editori riuniti, Opere Complete XXV*, Roma 1974

M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972

S. Freud, *Opere*, Bollati Boringhieri, 12 voll, Torino 1966-1989

E. Fromm, *Fuga dalla libertà*, Mondadori, Milano 1994

E. Fromm, *Psicanalisi della società contemporanea*, Mondadori, Milano 1995

A. Giardina; André Vauchez, *Il mito di Roma, da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000

A. Gide, *La séquestrée de Poitiers*, Gallimard, Paris 1977

W. Golding, *Il signore delle mosche*, Mondadori, Milano 2001

F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008

M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano 1995

Bert Hellinger, *La Constellation familiare, psychothérapie et cure d'âme*, édition Dervy, Paris 2006

E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il saggiatore, Milano 2008

M. James, D. Joneward, *Nati per vincere*, San Paolo, Milano 1987

C.G. Jung, *La simbolica dello spirito*, Boringhieri, Torino 1959

C.G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano 2012

F. Kafka, *Aforismi e frammenti*, Adelphi, Milano 2004

F. Kafka, *Il processo*, Garzanti, Milano 2008

F. Kafka, *Lettera al padre*, Feltrinelli, Milano 2010

F. Kafka, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1979

I. Kant, *Scritti di storia, politica e diritto*, Laterza, Roma- Bari 1999

S. Kierkegaard, *Diario di un seduttore*, Giunti, Firenze 1995

S. Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, Milano 1995

Erwin Panofsky; Raymond Klibansky; Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Gallimard, Paris 1989

J. Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Revue française de psychanalyse, octobre 1949

Lao-Tze, *Il libro della virtù e della via*, Bergamo 2004

C.W. Leadbeater, *Le plan astral du monde invisible, d'après la théosophie*, Paris 1989

G. Leopardi, *Pensieri*, Feltrinelli, Milano 1994

A. Limentani, *Alberto Moravia: tra esistenza e realtà*, Neri Pozza, Venezia 1962

R. Lombardo, *Lo strano caso del doppio in Robert Louis Stevenson*, 1990

A. Lowen, *La dimensione del corpo*, Feltrinelli, Milano 2011

K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, Laterza, Roma - Bari 1999

*Jung parla. Interviste e incontri*, a cura di W. McGuire e R.F.C. Hull, Adelphi, Milano 1995

I. Montanelli, *L'Italia in camicia nera*, Mondadori, Milano 1983

J. Moureau, *Sénèque et le prix du temps*, Bull. Bullé, Paris 1969

F. Nietzsche, *L'anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo*, Newton Compton, Roma 2010

F. Nietzsche, *La Gaia scienza*, Adelphi, Milano 1971

E. A. Poe, *Il Corvo e tutte le altre poesie*, a cura di T. Pisanti, Newton Compton, Roma 2012

E. A. Poe, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2006

E. A. Poe, *Racconti*, Roma 2003

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 2 voll, BUR, Milano 2002

O. Rank, *Il doppio*, Se, Milano 2001  
 G. Savonarola, *Trattato sul governo di Firenze*, Roma, Editori riuniti, 1999  
 L. Svedsen, *Petite philosophie de l'ennui*, Poche, Paris 2006  
 I. Turgenev, *Padri e figli*, Einaudi, Torino 2014  
 G. Vattimo, *L'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre* contenuto in *La filosofia dal '45 a oggi* a cura di V. Verra, Torino 1976  
 F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari 2005  
 Max Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano 1991

*d) Libri appartenuti a Pirandello consultati presso l'Istituto di Studi Pirandelliani di Roma*

Andréadès André, *Les théâtres à Vienne*, Bruxelles 1929  
 Aristotele, *Poetica*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1916  
 Baccuez Alix, *Le petit fils de M. Prudhomme/ Comédie bouffe en trois actes*, Dépôt, Paris 1924  
 Biondolillo Francesco, *Poeti e critici*, Libreria editrice Ant. Trimarchi, Palermo 1910  
 Bontempelli Massimo, *Teatro. 1916-1935*, Edizioni di Novissima, Roma 1936  
 Bruno Giordano, *Il candelaiò*, Sonzogno Editore, Milano 1888  
 Crémieux Benjamin, *Littérature italienne*, Kra Editeur, Paris 1928  
 Crémieux Benjamin, *Henri IV et la dramaturgie de Luigi Pirandello suivis de la traduction française de Henri IV*, Librairie Gallimard, Paris 1928  
 D'Annunzio Gabriele, *L'allegoria dell'autunno*, Presso Roberto Paggi, Firenze 1895  
 Gabriel Marcel, *Le quatuor en fa dièse*, Librairie Plon, Paris 1925  
 Gide André, *Oedipe*, Librairie Gallimard, Editions de La Nouvelle Revue Française, Paris 1931  
 Goethe Johannes Wolfgang, *Viaggio in Italia*, a cura di Arturo Farinelli, Reale Accademia d'Italia  
 Leadbeater Charles Webster, *Le plan astral du Monde invisible, d'après la Théosophie*, Publications Théosophiques, Paris 1899  
 Leopardi Giacomo, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze 1900  
 Lucrezio, *De rerum natura.*, B.G.Teubner, Lipsia 1886  
 Machiavelli Niccolò, *Le istorie fiorentine*, G. Barbera Editore, Firenze 1882  
 Pascal Blaise, *Pensées*, Les éditions G. Cres et C.ie, Paris 1924  
 Pirandello Luigi, *Il Fu Mattia Pascal*, Nuova Antologia, 5. Biblioteca della Nuova Antologia, Roma, 1904  
 Pirandello Luigi, *Alberto Cantoni*, in "Nuova Antologia" Roma 16 /3/1905  
 Luigi Pirandello, *Il giuoco delle parti/in tre atti. Ma non e una cosa seria./Commedia in tre atti*, Fratelli Treves Editori, (Quinto migliaio), Milano 1922  
 Plutarco, *Le vite dei romani più illustri*, G. Barbera Editore, Firenze 1874  
 Poe Edgar Allan, *Il libro dei poemi*, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, Torino-Roma s.d.  
 Rousseau Gian Giacomo, *Le confessioni*, Edoardo Sonzogno, Editore, Milano 1887  
 Schiller Federico, *Sammtliche Werke/Vollständig in vier Bande Mit Einleitungen von Karl Boedeke Mit dem Portrat des Dichters*, Verlag der J.Cottaschen Buchhandlung, Stoccarda 1883

Schlegel Friedrich, *Storia della letteratura antica e moderna*  
Schopenhauer Arturo, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza & Figli, Bari 1916  
Stanislavski Constantin, *Ma vie dans l'art*, Préface de Jacques Copeau, Editions Albert, Paris 1934  
Svevo Italo, *La coscienza di Zeno*, Cappelli, Bologna 1923  
Tilgher Adriano, *Il tempo e l'eternità*, Libreria Ed. Bilychnis, Roma 1920  
Tilgher Adriano, *Voci del tempo. Profili di letterati e filosofi contemporanei*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1921  
Tilgher Adriano, *Das Drama Pirandellos*, Alf Hager, Berlino 1926