

## Alberto Moravia e l'immaginario classico

**Abstract:** The essay aims to explore the relationship between the work of Alberto Moravia and classical imagery, according to the concept of *humanism* expressed in the writer's essay *L'uomo come fine* (1963). Rarely investigated in academic research, Moravia's use of classical imagery and mythology is developed, from an anthropological point of view, as a reading-key to explain the human behaviour and the power relationships throughout history and society. Accordingly, this essay explores the following examples: 1) the symbol of Medusa laying behind the expression "maschere pietrificate", and describing dispossessed and reified characters in *Gli indifferenti* (1929), a novel written in the age of Italian Fascism; 2) the picture of Danae and the Shower of Gold – painted by Correggio and Tiziano, and inspired by Ovid's *Metamorphoses* (IV, 611, VI, 133) – representing the shifting relationship between Cecilia and Dino in *La noia* (1960), a novel connected with the *economic boom* and consumerism in the Sixties in Italy; 3) the ancient fable of Gige and Candaule, first narrated in the *Histories* of Herodotus, and retold in *La donna leopardo* (1990) "as a metaphor" to explain the dynamics of an adultery.

**Keywords:** Alberto Moravia, character, classical imagery, mythology, power relationship.

**Riassunto:** Questo articolo si propone di analizzare un aspetto poco indagato dalla critica sull'opera di Alberto Moravia: il suo rapporto con la mitologia e con l'immaginario classico. Esso risponde alla concezione di *umanesimo* espressa nel saggio *L'uomo come fine* (1963) ed è da intendersi sul piano antropologico come chiave di lettura di rapporti umani, ma soprattutto di *rapporti di forza* che agiscono nella storia e nella società. Il discorso viene quindi sviluppato attraverso i seguenti esempi: 1) il simbolo di Medusa sotteso alle "maschere pietrificate" con cui vengono descritti i personaggi della società fascista rappresentata nel romanzo *Gli indifferenti* (1929); 2) il quadro di Danae e della pioggia d'oro, dipinto da Correggio e Tiziano e ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 611; VI, 133), richiamato nelle descrizioni del rapporto tra Cecilia e Dino in *La noia* (1960), un romanzo collegato al boom economico e al con-

sumismo; 3) "l'antica favola di Gige e di Candaule", scritta da Erodoto nelle *Storie*, che segue le dinamiche di un presunto adulterio in *La donna leopardo* (1990).

**Parole chiave:** Alberto Moravia, personaggio, mitologia classica, rapporti di forza.

### In difesa dell'umanesimo'

In questo saggio, che mi dà l'opportunità di ricordare Alberto Moravia a breve tempo dal centenario della sua nascita (1907-2007), vorrei prendere in considerazione la funzione e il valore del mito e della classicità in alcuni romanzi dello scrittore. L'immaginario classico, infatti, non costituisce a mio avviso un semplice abbellimento, né un fenomeno ascrivibile a pura autoreferenzialità letteraria, ma rientra in una concezione di *umanesimo* che accompagna la riflessione di Moravia sulla letteratura e sulla società sviluppata in tutta la sua opera. È la posizione espressa nelle prime pagine del saggio *L'uomo come fine*:

*L'uomo come fine* è [...] una difesa dell'umanesimo in un momento in cui l'antiumanesimo è in voga. Ora la letteratura è per sua natura umanistica. Ogni difesa dell'umanesimo è dunque una difesa della letteratura.

Le ragioni per cui il mondo moderno è antiumanistico non sono misteriose. Ci sono certamente all'origine dell'antiumanesimo del mondo moderno un desiderio o meglio, una nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento che potrebbero essere l'ultimo rigurgito della grande orgia suicida delle due guerre mondiali; ma c'è anche la ragione più normale, più solita proprio di certe disaffezioni: il logorio, la stanchezza, lo scadimento dell'umanesimo tradizionale; la sua immobilità, il suo conservatorismo; la sua ipocrisia di fronte agli eventi tragici della prima metà del secolo<sup>1</sup>.

Nel momento in cui il mondo si presenta "antiumanistico" a tutti gli effetti, si impone la difesa di un *umanesimo* che vada al di là di quello tradizionale, statico e conservatore, ed elabori una nuova immagine dell'uomo, della sua funzione comunicativa e del suo ruolo nella società e nel mondo, che tragga dalla cultura non un principio di anacronistica e presuntuosa centralità, ma di dubbio e di dignità al tempo stesso. L'*antiumanesimo*, per contro, collegato tanto a uno scadimento culturale quanto al concetto economico e sociale di "neocapitalismo", rappresenta l'esplosione di quel feticismo del profitto che ha trasformato l'uomo in "oggetto tra gli oggetti":

L'uomo del neocapitalismo con tutti i suoi frigoriferi, i suoi supermarket, le sue automobili utilitarie, i suoi missili e i suoi set televisivi è tanto esangue, sfiduciato, devitalizzato e nevrotico da giustificare coloro che vorrebbero accettarne lo scadimento quasi fosse un fatto positivo e ridurlo a oggetto tra gli oggetti [...] Sotto apparenza scintillanti e astratte, si celano, a ben guardare, la noia, il disgusto, l'impotenza, l'irrealtà (UF, p. 4).

I romanzi di Moravia propongono una vera e propria *anatomia* di questo fenomeno, in termini di analisi e implicita denuncia condotta in prima istanza con le armi della letteratura. E dico "implicita" appunto perché raramente, nei suoi scritti, la denuncia è affidata a una diretta requisitoria: "Io ero contro l'impegno" – dichiarava lo scrittore in provocatorio contrasto con le posizioni di molti intellettuali del tempo – "e lo sono tuttora, perché pensavo, e penso ancora che i romanzi impegnati sono dei brutti romanzi e delle cattive opere di propaganda, cioè non salvano né le ragioni dell'arte né, ovviamente, le ragioni della politica"<sup>2</sup>. Quale può essere, allora, la funzione dell'arte, della letteratura, dell'intellettuale?

il carattere sociale dell'arte è nel suo non essere sociale, cioè nel non essere utile a nessuno [...] l'arte ha la stessa funzione che il sogno ha nella vita individuale, cioè la funzione di esprimere il represso [...] Esiste, ha una presenza, un influsso sulla società. Significa, esprime, rivela qualcosa che senza l'intervento dell'artista non ci sarebbe, resterebbe sepolto nell'inconscio. Ecco la funzione sociale dell'arte e dell'artista<sup>3</sup>.

In *Aspetti del romanzo (Art of the Novel, 1927)*, Edward M. Forster scriveva che il romanzo mette in luce passioni, sogni, dolori, colloqui con se stessi che educazione e pudore vieterebbero di scrivere. Così per Moravia l'artista deve dire "verità scomode", essere dispensatore di pensiero e di pensieri come una volta lo erano i *philosophes*, e non "essere represso come tutti gli altri che lo sono"<sup>4</sup>. L'espressione della verità è affidata al linguaggio e all'immaginario, ma attinge anche a tutta una tradizione letteraria su cui poggia e con cui dialoga quella stessa modernità a cui appartiene l'opera dello scrittore. La letteratura si cala all'interno dei meccanismi storici, economici e sociali che regolano i *rapporti di forza* tra individui e società<sup>5</sup>, per restituire di essi una visione tanto lucida quanto mostruosa e stravolta, tesa a scuotere la coscienza del lettore, avvicinandolo alla realtà ma anche allontanandolo e spingendolo verso ipotesi e soluzioni contrarie e molteplici, resistenti o alternative.

Una delle modalità con cui i romanzi di Moravia arrivano a questa forma di rappresentazione è la duplicazione, resa spesso attraverso la visione allo specchio o la teatralizzazione dei personaggi stessi, dei loro atteggiamenti e degli ambienti in cui si collocano. Ne deriva un'interpretazione allegorica della storia e dell'uomo che, sulla scorta di Nietzsche, già Benjamin riconosceva come caratteristica tipica del dramma moderno (del *Trauerspiel* o dramma di gioco e di lutto) rispetto al tragico antico. Si tratta di una resa solo in apparenza mimetica o realistica, perché lo specchio nel quale si vedono i personaggi – o nel loro ipotetico palcoscenico (*Gli Indifferenti* erano stati concepiti come testo teatrale e assorbono le didascalie quasi come scorci metaletterari<sup>6</sup>) – riflette sempre una visione frantumata o deformata, ma immediatamente sintetica e illuminante. Una modalità che anticipa lo schema lacaniano della costruzione dell'identità, secondo l'ipotesi elaborata nel Seminario II del 1954-1955 e negli *Scritti* del 1966<sup>7</sup>. E che ricorda l'osservazione delle "assurdità quotidiane" attraverso il punto di vista di Hans Schnier in *Opinioni di un Clown* di Böll: "osservo, addiziono, elevo a potenza e poi estraggo la radice, ma con un fattore diverso da quello con cui l'ho elevata a potenza"<sup>8</sup>.

In questa lettura della società, e quindi anche della storia, allo specchio o come su un palcoscenico convergono non soltanto le modalità tipiche della letteratura europea e russa (soprattutto del romanzo realista dell'Ottocento), ma anche il mito classico. Quando sia implicitamente o esplicitamente presente, esso non è preso *così com'è*, ma inteso come lo spiega Lévi-Strauss in *La struttura dei miti* (1955), espressione di sentimenti universali (l'amore, l'odio, il tradimento, l'incesto etc.), spiegazione di verità oscure e difficili da intendersi razionalmente, ma soprattutto concepito come una struttura che "non trova mai la sua spiegazione e il suo significato nel referente, cioè nella realtà storica, intellettuale o psicologica, ma è sempre un riflesso, una *trasformazione*"<sup>9</sup>, ed è sempre in rapporto ad altri miti e alle relazioni che si stabiliscono tra di loro. Questo aspetto dinamico e narrativo del mito stesso, sottolineato anche nel saggio *Il crudo e il cotto*, rappresenta – a mio avviso – la componente più significativa e degna di attenzione per l'opera di Moravia, assieme al forte piacere del raccontare che ad esso si accompagna (come ad altri testi come il *Decameron* di Boccaccio, le *Mille e una notte*, le opere di Apuleio, ma direi anche delle *Metamorfosi* di Ovidio).

È quindi mio proposito concentrarmi su alcuni esempi in cui il mito classico viene riproposto nei romanzi di Moravia secondo queste premesse: 1) il simbolo di Medusa che ridefinisce e accentua la reificazione dei personaggi dietro le "maschere pietrificate" dei loro volti in

*Gli indifferenti* (1929), espressione della società di età fascista; 2) il quadro di Danae e della pioggia d'oro, ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 611; VI. 133), ma ancora prima a Simonide e alle *Pitiche* di Pindaro e richiamato in una delle descrizioni di Cecilia in *La noia* (1960) e collegato al boom economico e al consumismo; 3) "l'antica favola di Gige e di Candaule", scritta da Erodoto nelle *Storie*, che segue le dinamiche di un presunto adulterio in *La donna leopardo* (1990).

### **Medusa e le "maschere pietrificate": *Gli indifferenti***

Scritto nel 1929, il romanzo *Gli indifferenti* può leggersi – suggerisce Edoardo Sanguineti – come "un documento di quasi saggistica lucidità, tanto esso appare energicamente impegnato, nato da un diretto desiderio di analisi, moralistica e satirica, della società borghese negli anni del fascismo italiano"<sup>10</sup>. L'intreccio è volutamente inconsistente, tutto incentrato sulla storia (o meglio, su un breve spaccato di circa quarantotto ore) della famiglia borghese Ardengo, composta dalla madre Mariagrazia, dai figli Michele e Carla che – in difficoltà economiche – incontrano quotidianamente l'uomo che dovrebbe comprare loro la casa, Leo Merumeci, lo squallido amante della madre che diventerà seduttore di Carla.

Al di là dell'intreccio, quanto più interessa è l'attenzione sulla difficoltà di comunicazione, intesa come frustrazione e noia, che contraddistingue la borghesia durante il ventennio fascista. Anche nel romanzo *La noia*, il personaggio di Dino riconduce l'origine "sociale" del proprio sentimento di disgusto al fascismo, e al rapporto personale instaurato dal dittatore con le masse e con i singoli cittadini: "la noia, che è mancanza di rapporti con le cose, durante tutto il fascismo era nell'aria stessa che si respirava"<sup>11</sup>. *Gli indifferenti* mette in scena questa distorsione del linguaggio e della comunicazione, questa retorica vuota e inautentica, attraverso il conato tragico: la forma teatrale si trova diluita e razionalizzata nel romanzo smorzandosi e perdendo il suo senso originario per diventare metateatralità, ripetizione, duplicazione, sovrapposizione di gioco e di lutto che esclude, appunto, l'orizzonte sublime del tragico. In *L'uomo come fine*, Moravia illustra i motivi dell'impossibilità di dare a questo romanzo forma di tragedia anche in virtù dello statuto 'basso' dei personaggi, della loro condizione di fantocci, maschere vuote, automi mossi da solo appetito (*UF*, p. 48). Riassorbite nel romanzo, le didascalie teatrali mettono continuamente in luce, e in primo piano, gli oggetti della casa e, con essi, "l'abitudine e la noia" che "stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi

ne avessero esalato i velenosi spiriti; tutto era immutabile, il tappeto, la luce, gli specchi, la porta a vetri del vestibolo a sinistra, tutto era ripetizione”<sup>12</sup>.

Al tempo stesso, l’identità di questi personaggi mediocri si delinea quasi sempre allo specchio, in una duplicazione di sé ossessiva che ne sottolinea, appunto, indifferenza e tendenza alla reificazione: Leo “vide la sua immagine nello specchio di Venezia appeso alla parete di faccia; il taglio era perfetto, su questo non c’era dubbio, ma gli parve che il suo atteggiamento fosse pieno d’una ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto, nelle vetrine dei negozi” (I, p. 11); Carla, dopo avere provato, nella propria stanza di bambina, l’impressione di “essere negli oggetti stessi”, si spoglia e si guarda allo specchio: “la colpì l’atteggiamento goffo, se non vergognoso, di tutto il corpo nudo e poi la sproporzione tra la testa troppo grande e le spalle esigue” (I, p. 36). L’identità che passa attraverso lo specchio è altresì filtrata da una visione *umoristica*, nella sua accezione pirandelliana, di duplicazione, *sentimento del contrario*, segno di quell’ironia antinaturalistica così com’è intesa da Adorno, “il gesto ironico che si riprende ciò che ha appena detto, si scuote di dosso la pretesa di creare realtà”<sup>13</sup>. A una teatralità di pirandelliana memoria si rifanno anche le ‘istantanee’ che colgono uno dei personaggi forse più ottusi e disumanizzati della nostra letteratura, Mariagrazia. La sua faccia appare spesso proprio come una maschera: ora “stupida e patetica” (I, p. 7), ora tale per cui “l’ombra le scavava i tratti e faceva di quella faccia molle e dipinta una *maschera pietrificata* in un’espressione di patetico smarrimento” (I, p. 32, corsivo mio).

Nella rappresentazione di questa società borghese della finzione e del disamore, che aveva contribuito all’affermazione del fascismo e che credeva acriticamente ad ogni imbonimento (e di cui già Sartre, nella *Nausée*, aveva sottolineato la cecità e l’ottusità), i frequenti richiami alla *persona*, alla *maschera*, culminanti in questa immagine della “*maschera pietrificata*” con cui è ‘catturata’ Mariagrazia, possono collegarsi a una figura mitologica che ha essa stessa ha a che fare con la pietrificazione e con lo specchio, quella di Medusa<sup>14</sup>. Tuttavia, a differenza che negli altri romanzi come *La noia* e *La donna leopardo*, ma anche *Il disprezzo* – dove si allude esplicitamente alle figure di Danae, oppure all’*Odissea*, o alla favola di Erodoto – negli *Indifferenti* non si fa riferimento esplicito all’intertesto. Possiamo però prendere in considerazione questa suggestione, non soltanto nella sua origine ovidiana, ma anche nelle riscritture successive tra arte figurativa e letteratura<sup>15</sup>. Italo Calvino, ad esempio, sul tema *Leggerezza* trattato nelle *Lezioni americane*, scriverà

che Perseo, per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, “si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un’immagine catturata da uno specchio”<sup>16</sup>.

Una serie di racconti mitologici non sempre perfettamente coincidenti descrivono Medusa trasformata da Atena, per vendicarsi dei suoi amori con Poseidone, in un mostro con i capelli di serpenti sibilanti, le ali d’oro e le mani di bronzo, e denti giganteschi, tanto spaventoso che chiunque la vedesse ne restava pietrificato (Eschilo, *Prometeo*, 800; Apollodoro *Biblioteca*, II, 4, 2). Ovidio, nelle *Metamorfosi*, racconta di come Perseo fosse riuscito a tagliarle la testa nel sonno proiettando la visione della sua testa soltanto sullo specchio del proprio scudo di bronzo (IV, 782-786)<sup>17</sup>. Da quel momento egli stesso riceve il medesimo potere di trasformare ogni nemico in pietra, mostrandogli la testa di Medusa. Nell’iniziare una tradizione che avrà poi molta fortuna soprattutto nell’arte figurativa, nel IV e poi V libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta svariati episodi di questo potere di reificazione, che coinvolge prima di tutti Atlante, trasformato in monte (IV, 655 sgg.), e poi altri personaggi, mutati in pietra o in statue di marmo. Il poeta latino sottolinea accuratamente la progressiva interruzione di tutte le facoltà vitali. Ciò si manifesta, ad esempio, in uno degli eroi colpiti dalla visione della testa di Medusa ostentata da Perseo, Nileo, figlio del fiume egizio: “l’ultima parte del suo discorso fu troncata a metà e, sebbene la sua bocca spalancata facesse credere che voleva ancora parlare, non ne usciva più parola” (V, 192-194). Il personaggio rimane con i piedi piantati in terra, “immobile come un sasso, immagine di pietra con le armi” (“inmotusque silex armataque mansit imago”, V, 199). Da corpo, Nileo diventa immagine, figura non più vivente. Anche Astiage, soldato di Perseo, colpito per errore, conserva nel volto di sasso “un’espressione di meraviglia” (“marmoreoque manet vultus mirantis in ore”, V, 206). Di tutti questi eroi, puniti perché esecutori di una guerra ingiusta (cfr. *Metamorfosi*, V, 1 sgg.), si mette in evidenza la perdita di corporeità e parola, che sono per Ovidio il segno più forte di vitalità e pienezza. *Corpora: marmor erant* (V, 214): è la prima parte di un verso che la struttura metrica dell’esametro isola in tutta la sua soffocante tragicità. Poco dopo si descrivono altri effetti: a un eroe il collo si irrigidisce e il liquido degli occhi si pietrifica; nella statua restano impressi il volto timoroso, lo sguardo di supplice, le mani tese e l’espressione ormai inoffensiva (V, 230-235).

Questo processo può essere inteso come l’opposto di quello operato da Pigmalione, nel X libro delle *Metamorfosi*. Mentre Perseo, per tra-

mite di Medusa, ha il potere di dare rigore ai corpi togliendo loro sensibilità e vita, Pigmalione è riuscito a sciogliere la rigidità dalla statua d'avorio trasformandola, "grazie alla sua arte felicemente meravigliosa" e al suo amore, in una donna in carne e ossa, sciogliendo con parole e baci il rigore dal suo corpo. L'esametro condensa nuovamente molta espressività in un unico verso: *oscula dat, reddique putat loquiturque tene-tque*, "la bacia e crede di essere ricambiato, le parla, la stringe..." (*Metamorfosi*, X, 256; cfr. anche 247-249 e 280-289). Se l'effetto dello sguardo di Medusa portava dalla vita alla reificazione, Pigmalione opera dalla reificazione alla vitalizzazione.

Naturalmente questi simboli non restano cristallizzati nella classicità: come Marx e Lucács ripropongono in termini moderni, economici e antropologici, il concetto di *reficazione*, così la *mortificazione* torna nelle analisi freudiane delle pulsioni e, in seguito, in scritti di Jacques Lacan come *Il mito individuale del nevrotico* (1949)<sup>18</sup>. Il collegamento tra suggestioni letterarie e analisi filosofica e sociologica della società contemporanea, inoltre, si ritrova nella *Noia*, quando la voce narrante descrive lo stato d'animo di cui è vittima con un'altra metafora di devitalizzazione: "La mia noia rassomiglia all'interruzione frequente e misteriosa della corrente elettrica in una casa" (*N*, p. 7). L'inautenticità del cerimoniale fascista e dei suoi slogan risonanti di vuoto, ma ora soprattutto la corsa al denaro e al benessere negli anni Sessanta riportano alla luce quella "nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento" che nel già citato brano de *L'uomo come fine* si riconduce al diffuso *antiumanesimo* che caratterizza il presente: mortificazione del corpo e della parola, repressione degli istinti naturali, feticismo del denaro e del profitto, *desentimentalizzazione* del mondo, per dirla con Pasolini<sup>19</sup>.

Alla fine degli *Indifferenti*, nel prepararsi ad andare a una festa di carnevale, Carla sogna ad occhi aperti, si immagina la sua vita futura dopo avere sposato Leo - l'amante della madre a cui lei stessa si è data nella speranza di un cambiamento che non è avvenuto - e a un certo punto sogna di trovare in un altro amante quella soluzione che ovviamente non le sarà mai concessa, ossia la perdita di una "durezza di statua" simile a quella provocata dalla visione della testa di Medusa:

...ecco, la signora Merumeci, in ritardo per qualche visita di obbligo, corre incontro al suo amante; tra quelle braccia perde quella sua durezza di statua, queste donne rigide sono sempre le più ardenti, ridiventa fanciulla, piange, ride, balbetta, è come una prigioniera liberata che rivide infine la luce... la sua gioia è bianca, tutta la stanza è bianca, ella è senza macchia tra le braccia dell'amante...la purezza è ritrovata. Poi, quando viene l'ora, stanca e felice,

torna alla casa coniugale e ricompono sul suo volto l'abituale freddezza... (I, p. 281)

Il sogno è fitto di ironia e si scontra con la visione, lungo il marciapiedi, del "cetaceo" (la macchina dei Berardi, altra famiglia borghese non meno raccapricciante di quella a cui la ragazza appartiene), e con la prospettiva del ballo in maschera, che chiude poi il romanzo con l'immagine di Carla travestita da Pierrot. Il miracolo di Pigmalione, ovviamente, non è avvenuto, e Carla deve continuare la propria finzione, destinata con ogni probabilità a trasformarsi a sua volta, come la madre Mariagrazia, in una "maschera pietrificata".

### **Danae e la pioggia d'oro: *La noia***

Non dimentichiamo che Perseo - come si legge non soltanto in Ovidio, ma anche in Simonide e in Pindaro (*A Mida d'Agrigento auleta, Pitica XII*)<sup>20</sup> - è figlio di quella Danae, rinchiusa dal padre Acrisio in una prigione sotterranea per timore di un oracolo che gli aveva predetto l'uccisione da parte di suo figlio, visitata e sedotta da Zeus che era riuscito a raggiungerla prendendo le sembianze di una pioggia d'oro filtrata dal tetto. In Pindaro si ricordano le imprese di Perseo contro "la stirpe mostruosa di Forco" (v. 13), il rapimento della testa di Medusa "dalle forti gote", la pioggia d'oro spontanea (vv. 16-17)<sup>21</sup> da cui Danae partorì l'eroe.

Il mito di Danae, nella sua raffigurazione pittorica che probabilmente si riferisce a una serie di quadri di Correggio e di Tiziano, viene recuperato in una scena del romanzo *La noia* (1960), un'altra allegoria della società italiana, questa volta ambientata durante il boom economico del dopo guerra e incentrata su un sempre più spiccata dipendenza dal denaro e dal consumo. Verso la fine del romanzo i due protagonisti, che vivono un'anomala storia d'amore - Dino, pittore ricco e viziato in crisi d'ispirazione, e la giovanissima modella Cecilia - si appartano in una stanza della casa della madre di lui, dopo che Dino, per non perdere la disponibilità della ragazza che ha preso a tradirlo, ha cominciato a darle dei soldi a ogni incontro. È in questo momento che l'uomo viene colpito dal quadro di Danae:

Mi colpì un grande quadro antico che stava appeso a sinistra del letto. Rappresentava Danae e la pioggia d'oro, probabilmente un acquisto recente di mia madre che, come sapevo, "investiva" il proprio denaro anche in opere d'arte: non ricordavo, infatti, di averlo mai visto. Danae vi era raffigurata distesa su un letto molto simile a quello di mia madre, basso e ampio, con le tes-

tiere ornate di bronzi. Appoggiata con la schiena a un mucchio di guanciali, il petto tirato indietro e il ventre proteso in avanti, una gamba allungata sul materasso e l'altra ripiegata e pendente nel vuoto, Danae guardava con compiacimento al proprio grembo nel quale, dall'ombra dei pesanti cortinaggi, cadeva la pioggia di monete, di un oro altrettanto chiaro e luminoso che quello dei suoi capelli di peccatrice sparsi sulle spalle bianche e sul seno roseo. Era un quadro qualsiasi, di soggetto mitologico, e in altre circostanze non ci avrei fatto caso. Ma in quel momento mi colpì come qualcosa che mi riguardasse, sia pure in maniera indiretta e oscura. Presi, dunque, a contemplare il quadro domandandomi perché mi incuriosisse e quale fosse il significato di questa curiosità. [...]

[Cecilia] Si era spogliata ed aveva avvolto il corpo in un corto asciugamani, che le copriva appena i fianchi e il seno, un po' come le stoffe succinte di cui si fasciano le donne ai tropici (N, p. 322).

Il quadro non fa che amplificare una situazione che tende a ripetersi, come una *mise en abîme*: la madre di Dino dà dei soldi al figlio per averlo con sé (sacrificando lui al vitello grasso, secondo un'immagine con cui Moravia rovescia parodisticamente il testo evangelico); Dino dà dei soldi a Cecilia per continuare a possederla. Il rapporto d'amore tra il protagonista e la ragazza non riesce infatti ad attecchire (se non momentaneamente, attraverso il solo consumo sessuale), proprio per il senso di sazietà e di vuoto che si alternano nell'animo del personaggio, a cui corrisponde invece l'animalesca ottusità e la misteriosa chiusura nella ragazza.

Cecilia ha qualcosa di mostruoso, di meduseo: "Adolescente dalla vita in su, donna dalla vita in giù", "suggeriva un po' l'idea di quei mostri decorativi che sono dipinti negli affreschi antichi: specie di sfingi o arpie, dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti" (N, p. 108); di lei Dino sottolinea la "semplicità torbida, enigmatica e insufficiente di quella specie di amputazione psicologica che è la reticenza" (N, p. 114). Inoltre, quel suo concedersi "con la stessa indifferenza barbara e ingenua con la quale un selvaggio regala ad un rapace esploratore l'amuleto di pietre preziose che porta al collo", quella sua misteriosa animalità che la induce a sottrarsi al consumo nonostante la sua piena disponibilità sessuale, "come una bestia rifugiata in fondo alla tana" (N, pp. 144-145) a poco a poco intaccano i meccanismi della sazietà e del consumo di cui la noia rappresentava il simbolo psicologico più spiccato. Anche quando Dino le dà dei soldi per continuare ad averla, Cecilia li prende, ma senza

cambiare il proprio atteggiamento, che finirà per disinnescare l'*habitus* alla noia di Dino, trasformando la consumistica noia in contemplazione, in una sorta di shopenhaueriana assenza di *Wille*.

I motivi economici e psicologici di consumo e di possesso che compongono il romanzo trovano quindi una simbolizzazione efficace nel quadro di Danae. La raffigurazione pittorica acquisisce un significato duplice: da una parte è emblema, archetipo mitologico, di quell'idolatria economica che caratterizza la società in cui vivono i due personaggi, poiché l'accostamento di Danae con Cecilia indica come entrambe siano il bellissimo oggetto di una seduzione che avviene tramite il fascino di un valore come l'oro o il denaro (Dino è come Zeus, che seduce Danae trasformandosi in pioggia d'oro, nel momento in cui ricopre di banconote il suo corpo nudo: *N*, pp. 327-329); dall'altra suggerisce come Cecilia si allontani dalle figure della società occidentale per assumere l'aspetto di una donna dei tropici e per recuperare una naturalezza non ancora piegata alla civiltà, ribellandosi così a quegli stessi meccanismi economici che provocano immagini di reificazione e di alienazione.

Se Cecilia è Medusa, allora, non ne ha più soltanto il potere pietrificante che collega a sua volta Perseo alla sua origine nell'oro e dall'oro; non rappresenta più essa stessa una "maschera pietrificata" come Mariagrazia in *Gli indifferenti*, ma conserva il significato misterioso e apotropaico della figura mitologica che ne è matrice, quello di un amuleto portatore di una forza che fa della pietrificazione una implicita difesa, prima ancora che essa sia rubata e piegata dalla civilizzazione ai propri disegni.

### **Il mito erodoteo di Gige e Candaule in *La donna leopardo***

Un analogo significato può individuarsi in Nora, uno dei personaggi principali del romanzo *La donna leopardo*. La situazione iniziale e certi sviluppi del racconto presentano notevoli analogie con *Le affinità elettive* di Goethe: in una coppia di giovani coniugi sta per arrivare un terzo elemento, che distrugge la simmetria iniziale per crearne un'altra, che si intreccia a un'altra coppia e rompe gli equilibri. Nel romanzo di Moravia, Lorenzo e Nora devono partire per un viaggio in Africa, nel Gabon, per capodanno, con una coppia di amici, il direttore del giornale per cui lavora Lorenzo (Flavio Colli) e la moglie Ada. Nora si dichiara riluttante a partire, dice "non me la sento", poi, a poco a poco, quasi come in un gioco che svela la sua reticenza al marito, parallelamente al suo *ri-guardarla* e *ri-trovarla* nello specchio, confessa di avere "il presen-

timento” che l’Africa le riservi qualche sorpresa, e poi che questo stesso presentimento le sia ispirato proprio da Colli<sup>22</sup>.

Alla fine di questa conversazione, Lorenzo riconosce di avere creato questa situazione per una forma di vanità che gli ricorda l’episodio di Gige e Candaule nelle *Storie* di Erodoto (I, 7-13):

In maniera appunto inconfessabile, lui era fiero della bellezza di Nora. Ma non era, come pensò, la fierezza segreta dell’innamorato bensì quella di chi possiede un oggetto raro e prezioso e vorrebbe in fondo che anche gli altri condividessero la sua ammirazione. Una fierezza di proprietario, si disse con amarezza, che gli aveva fatto desiderare prima di tutto che Nora partecipasse al viaggio al Gabon e poi che conoscesse Colli. Sì, sia pure inconsciamente, lui aveva voluto che Nora e Colli si incontrassero affinché quest’ultimo ammirasse a sua volta la bellezza della moglie.

Allora, non sapeva da quale lontano ricordo degli studi classici, affiorò nella sua memoria qualche cosa che, a suo tempo, chissà perché, doveva avergli fatto un’impressione particolare: la storia del re Candaule e del cortigiano Gige, di Erodoto. Era infatti la storia di una vanità di proprietario simile a quella che a lui pareva di provare per Nora e forse l’analogia si sarebbe prolungata fino al disastro finale: come Gige, obbligato dal re a spiare la bellezza della regina, aveva finito per diventarne l’amante, così Colli a cui Nora piaceva e che piaceva a Nora sarebbe diventato l’amante della moglie. Certo si trattava di un’analogia tutta letteraria e per giunta suggerita da un’incipiente gelosia. Ma il fatto che gli fosse venuta in mente in maniera così inaspettata e irresistibile ne dimostrava in qualche modo la fondatezza (*DL*, pp. 14-15).

Il racconto erodoteo del passaggio del regno dagli Eraclidi alla famiglia di Creso (I, 7, 1-3) aveva già la funzione di collegare l’origine della società a un episodio che individuava nelle strutture economiche l’origine di rapporti di potere e di forza che si sono perpetrati nel corso dei secoli. Figura centrale è la moglie di Candaule la quale, dopo essersi accorta di essere stata spiata da Gige, si rivolge a quest’ultimo e lo mette di fronte a un bivio: uccidere il marito e prendere il suo posto, oppure ammazzarsi. Naturalmente Gige opta per la prima soluzione e acquista il regno di Candaule.

Nel romanzo di Moravia il timore che il *mythos* erodoteo si avveri sembra fondato: la prima volta le due coppie si incontrano a cena, e proprio attraverso la visione in uno specchio, a Lorenzo sembra di individuare segni di intesa tra la propria moglie e il proprio superiore Colli, che poi continuano nel corso del viaggio in Africa, durante il quale i due si appartano spesso, senza però che mai né il lettore né i

due presunti traditi sappiano di preciso che cosa accada durante le loro passeggiate o i loro incontri. Anzi, Lorenzo e Ada cercheranno di inscenare una grottesca duplicazione speculare della coppia unita da tali *affinità elettive* (Colli e Nora), provando a tradire i rispettivi compagni, ma con scarsa soddisfazione. Inizialmente, Lorenzo ricorrerà ancora alla "metafora" di Gige e Candaule per trovare una spiegazione che vada però, questa volta, alla radice antropologica del problema:

Si domandò se c'era una metafora che potesse sostituire l'antica favola erodotea di Gige e del re Candaule e gli parve di averla trovata: tra Gige e Candaule c'era altresì una rivalità, un rapporto da inferiore a superiore come da maschio contro maschio. Gige era il cortigiano, Candaule il re. Tra lui e Colli oltre alla rivalità di maschio contro maschio c'era pura un rapporto sociale come da inferiore a superiore ma capovolto: Colli come proprietario del giornale era superiore, lui, come collaboratore, inferiore. Perché non ricorrere alla metafora del rapporto sociale per nascondere la rivalità di maschio contro maschio? (DL, p. 82)

In *Il dominio maschile* Pierre Bourdieu analizza ampiamente "quegli innumerevoli rapporti di dominio/sottomissione che, diversi quanto a forma secondo lo spazio sociale degli agenti interessati, a volte immensi e visibili, a volte infinitesimali e quasi invisibili ma omologhi, e perciò uniti da un'aria di famiglia, separano e uniscono, in ciascuno degli universi sociali, gli uomini e le donne, mantenendo tra di loro quella linea di demarcazione mistica di cui parlava Virginia Woolf"<sup>23</sup>. È una logica di potere rappresentata ed esplorata da Moravia in molti altri romanzi come *Il disprezzo* o nell'inedito recentemente pubblicato con il titolo *I due amici*.<sup>24</sup>

In questo caso, il mito classico interviene nel desiderio di andare alla radice di un problema che esplode nella contemporaneità, a ridefinirlo, ad offrire una prospettiva illuminante che tragga dalla letteratura stessa e dalla sua visione del mondo la premessa per nuove soluzioni. Soltanto sprofondando nel cuore dell'Africa, spostandosi verso Mayumba - in un viaggio che Enzo Siciliano ha paragonato all'avventura di *Cuore di tenebra* - e a contatto con la sua natura e i suoi animali, infatti, questi rapporti di potere e di forza si trasformano per assumere un diverso significato. In una forma di corrispondenza camaleontica e speculare con la natura africana, Nora si rivela sempre più somigliante alla natura stessa, fino a identificarsi in quella "donna leopardo" che dà il titolo al romanzo. Quando Colli e Lorenzo vedono "due luci fosforescenti, circolari" irrompere dalla foresta, Lorenzo pen-

sa immediatamente a “gli occhi di Nora” (*DL*, p. 108). Ed è proprio la coscienza di questa analogia, che a poco a poco prende corpo nel corso del romanzo, a permettere a Lorenzo di riconquistare la donna che ama, non più respingendone ma accogliendone con coraggio proprio i tratti più pericolosi, felini, già delineati all’inizio del romanzo (*DL*, pp. 113-114), quelli che hanno forza di sconvolgere tutti i ruoli, di mostrarne una salvifica fluidità e interscambiabilità.

La vitalità che prorompe da Nora, e che per certi aspetti si riconosce anche in Colli – la cui allegria è paragonata a quella “frizzante” degli uccelli (*DL*, p. 80) – trova infatti corrispondenza nella “misteriosa vitalità” della foresta africana, della sua natura rigogliosa e prepotente, monotona anche, ma dotata di un’evidenza tautologica che ribadisce perennemente se stessa<sup>25</sup>, sottraendosi a ogni domanda di senso e di consumo (le due urgenze del pensiero filosofico ed economico occidentale). Lo si può cogliere in alcune descrizioni, che sorprendono il protagonista assieme al lettore:

Era già il tramonto, lunghi riflessi rossi come sangue persistevano sulle acque brune e opache, la foresta al di là della laguna era ormai una massa nera e indistinta sovrastata da un cielo vespertino tra il rosso e il verde. Lorenzo guardò per un momento questo paesaggio immobile e silenzioso, che pareva in attesa della notte per rivelare la propria misteriosa vitalità (*DL*, p. 136).

E altrove:

Lorenzo [...] non poté fare a meno di provare la sensazione di avere per così dire sorpreso l’oceano assorto nell’incessante alternarsi del flusso e del riflusso come si sorprende un animale selvatico nel folto di una foresta, assorto in sé stesso, innocente, ignaro e indifferente a qualsiasi altra presenza (*DL*, p. 152).

Attraverso questa *ri-scoperta* della propria moglie come donna-leopardo all’interno del “vuoto” di storia che l’Africa contiene, la gelosia di Lorenzo si attenua e i rapporti sociali identificati nel lontano mito erodoteo vengono messi in discussione e rovesciati.

Chi è Lorenzo? Il vanitoso re Candaule, ucciso da Gige per volere della moglie, oppure il cortigiano Gige, inferiore all’altro socialmente ma alla fine vincente? Il mito di Erodoto non tiene conto del quarto incomodo, che qui è la moglie di Colli, Ada, “donna vacca” che trascinerà Colli nella morte, facendolo affogare durante una gita in barca. Nora, invece, salva il proprio marito con la leggerezza di ogni leopardo che

si rispetti, e che mantiene fino alla fine la sua oscurità. Infatti, anche di fronte all'ultima, feroce domanda del geloso sull'infelicità di Colli ("Perché era infelice? Parla, bestia, perché era infelice?"), Nora - "bestia" fino in fondo "come un felino enigmatico e impenetrabile" - continua a ritrarsi e risponde a Lorenzo, riferendosi alle sue misteriose conversazioni con Colli: "Non te lo dirò mai. Era qualche cosa che non ti riguarda, che riguardava soltanto lui e me" (DL, p. 167). Il testo, come Nora, sospende ogni risposta, ma lascia aperti (qui come per tutto il romanzo) quei *blanks* che sono l'ossigeno della narrazione, la via di accesso ad altre soluzioni, a prospettive molteplici che in questo caso scoprono nella natura brutale e silenziosa, estranea all'uomo stesso e alle sue domande, un principio di forza, un *principio speranza*, per dirla con Ernst Bloch, capace di intaccare la rigidità e la cristallizzazione di quei rapporti di potere che la società occidentale non riesce più a scardinare.

L'umanesimo a cui si riferisce Moravia nel saggio *L'uomo come fine* - attuale e dinamico, e non "tradizionale", immobile, conservatore e ipocrita - può quindi trovare sostanza e forza nelle pratiche di allusività letteraria e di intertestualità che, secondo un'elaborazione quasi picassiana dei testi classici ed europei e nelle forme che mi è parso di individuare, permeano questi romanzi. Continuamente ripresi, interrogati, plasmati al presente, i romanzi della tradizione letteraria cari a Moravia ("quelli che vuotano il sacco e dicono tutto quello che hanno da dire, fino in fondo, senza riguardi per il conformismo dei loro tempi e di quelli avvenire", UF, pp. 237-238) diventano chiave di lettura della storia e della società, in un gioco di specchi, corrispondenze, deformazioni, ma rappresentano anche uno spazio alternativo e dialettico in cui trovare soluzioni più convincenti. Il mito classico, in modo particolare, assume significazione nella modernità non soltanto per l'intenso piacere di raccontare che esso porta con sé, ma per la sua valenza plurima: da un lato adattabile, in quanto archetipo, a ogni riscrittura successiva; dall'altro bello per se stesso, dotato di una vitalità e di una forza che superano la richiesta stessa di senso dell'interlocutore, proprio come la vasta e monotona foresta africana descritta in *Lettere dal Sahara* o in *La donna leopardo*.

Così nel romanzo *Il disprezzo l'Odissea*, prima di diventare un kolossal o un dramma psicologico moderno, deve il suo valore ad un'irriducibile autenticità e bellezza, spazio di *Stimmung* dove la realtà coincide ancora con se stessa e con nessun altro significato al fuori di sé e della propria pienezza:

la bellezza dell'Odissea sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente... in questa forma che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che è; o prenderla o lasciarla [...] il mondo di Omero è un mondo reale ... Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura... per questo Omero credeva nella realtà del mondo sensibile e lo vedeva realmente come l'ha rappresentato e anche noi dovremmo prenderlo com'è, credendoci come ci credeva Omero, letteralmente, senza andare a cercare riposti significati<sup>26</sup>.

## Note

1. MORAVIA, Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1963 e 1972, p. 3 (cit. con *UF*).
2. CAMON, Ferdinando, *Il mestiere dello scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 16-17.
3. AJELLO, Nello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma, Laterza, 1978, pp. 69-71.
4. SICILIANO, Enzo, *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 16-17.
5. Ai rapporti di forza nell'indagine storiografica e letteraria è dedicato il saggio di Carlo GINZBURG, *Rapporti di forza*, Bologna, Feltrinelli, 2000.
6. Cfr. MORAVIA, Ricordo di *Gli indifferenti* (*UF*, pp. 45-50).
7. LACAN, Jacques, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
8. BÖLL, Heinrich, *Opinioni di un clown* (1963), Milano, Mondadori, 1990, p. 97.
9. LÉVI-STRAUSS, Claude, *La struttura dei miti* (1955), in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1958, pp. 231-261.
10. SANGUINETI, Edoardo, *Introduzione a Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1994, pp. V-XXV, p. V.
11. MORAVIA, *La noia*, Milano, Bompiani, 1960, p. 11 (cit. con *N*).
12. MORAVIA, *Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1949-1994, p. 19 (cit. con *I*).
13. ADORNO, Theodor W., *Il narratore del romanzo contemporaneo*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, p. 42.
14. Cfr. FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
15. Cfr. BELPOLITI, Marco, *I volti di Medusa*, Milano, Mondadori, 2006; GOY, Jacqueline, *Les miroirs de Meduse: biologie et mythologie*, Rennes, Apogee, 2002.
16. CALVINO, Italo, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, p. 8.
17. OVIDIO, Publio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2000, traduzioni personali.
18. Cfr. FREUD, Sigmund, *L'io e l'es*, 1922, trad. it. di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1976 e 2007; LACAN, Jacques, *L'io nelle teorie di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1978; *Il mito individuale del nevrotico*, a cura di A. di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 1986.

19. PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976-2003, p. 22.
20. SIMONIDE, XXVII; PINDARO, *Pitica*, XII, 9.
21. Si veda il commento in Pindaro, *Le Pitiche*, Fondazione Valla, Milano, Mondadori, 1995, a cura di B. Gentili, dove si dice che l'uso dell'aggettivo *euparaoos* "designa la forza e il gonfiore delle guance di Medusa [...] che conferiscono al viso l'aspetto rigido di una statua" (comm. XII, 14-16, p. 677).
22. MORAVIA, *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 5-6 (cit. con DL).
23. BOURDIEU, Pierre, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Bologna, Feltrinelli, 1998, p. 125.
24. MORAVIA, *I due amici* (1952), a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007.
25. Si confronti la posizione di Camus, che invoca la tautologia di La Palisse o il lirismo di Don Chisciotte a difesa estrema dell'uomo contro l'assurdo (CAMUS, Albert, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1947-1992, p. 8).
26. MORAVIA, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954-2007, p. 150.

## Riferimenti

- Adorno, Theodor W.. *Il narratore del romanzo contemporaneo*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.
- Ajello, Nello. *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma, Laterza, 1978, pp. 69-71.
- Belpoliti, Marco. *I volti di Medusa*, Milano, Mondadori, 2006.
- Böll, Heinrich. *Opinioni di un clown* (1963), Milano, Mondadori, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Bologna, Feltrinelli, 1998.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- Camon, Ferdinando. *Il mestiere dello scrittore*, Milano, Garzanti, 1973.
- Camus, Albert. *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1947-1992.
- Freud, Sigmund. *L'io e l'es*, 1922, Torino, Bollati Boringhieri, 1976 e 2007.
- Frontisi-ducroux, Françoise. *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Ginzburg, Carlo. *Rapporti di forza*, Bologna, Feltrinelli, 2000.
- Goy, Jacqueline. *Les miroirs de Meduse: biologie et mythologie*, Rennes, Apogee, 2002.
- Lacan, Jacques. *L'io nelle teorie di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lévi-strauss, Claude. *La struttura dei miti* (1955), in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1958, pp. 231-261.
- Moravia, Alberto. *Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1949-1994.
- \_\_\_\_\_. *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954-2007.
- \_\_\_\_\_. *La noia*, Milano, Bompiani, 1960.
- \_\_\_\_\_. *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1963 e 1972.
- \_\_\_\_\_. *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991.

- \_\_\_\_\_. *I due amici* (1952), a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007.
- Nasone, P. Ovidio. *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2000.
- Pasolini, Pier Paolo. *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976-2003.
- Pindaro. *Le Pitiche*, Fondazione Valla, Milano, Mondadori, 1995.
- Sanguineti, Edoardo. *Introduzione a Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1994, pp. V-XXV.
- Siciliano, Enzo. *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.