

The Lab's Quarterly
Il Trimestrale del Laboratorio

2015 / n. 4 / ottobre-dicembre

Laboratorio di Ricerca Sociale
Dipartimento di Scienze Politiche
Università di Pisa

Direttore:
Massimo Ampola

Comitato scientifico
Paolo Bagnoli
Roberto Faenza
Mauro Grassi
Elena Gremigni
Franco Martorana
Antonio Thiery

Comitato editoriale:
Luca Corchia (segretario)
Gerardo Pastore
Marco Chiuppiesi

Contatti: lq.redazione@gmail.com

Gli articoli della rivista sono sottoposti a un doppio processo di *peer-review*.
Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sul sito della rivista.

ISSN 1724-451X

© Laboratorio di Ricerca Sociale
Dipartimento di Scienze Politiche
Università di Pisa

**Laboratorio di Ricerca Sociale
Dipartimento di Scienze Politiche
Università di Pisa**

“The Lab’s Quarterly” è una rivista che risponde alla necessità degli studiosi del Laboratorio di Ricerca sociale dell’Università di Pisa di contribuire all’indagine teorica ed empirica e di divulgarne i risultati presso la comunità scientifica e il più vasto pubblico degli interessati.

I campi di studio riguardano le riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, le procedure logiche comuni a ogni forma di sapere e quelle specifiche del sapere scientifico, le tecniche di rilevazione e di analisi dei dati, l’indagine sulle condizioni di genesi e di utilizzo della conoscenza e le teorie sociologiche sulle formazioni sociali contemporanee, approfondendo la riproduzione materiale e simbolica del mondo della vita: lo studio degli individui, dei gruppi sociali, delle tradizioni culturali, dei processi economici e politici.

Un contributo significativo è offerto dagli studenti del Dipartimento di Scienze Politiche dell’Università di Pisa e di altri atenei, le cui tesi di laurea e di dottorato costituiscono un materiale prezioso che restituiamo alla conoscenza.

Il direttore
Massimo Ampola

The Lab's Quarterly *Il Trimestrale del Laboratorio*

2015 / n. 4 / ottobre-dicembre

STRUTTURE E TRASFORMAZIONI SOCIALI

Alessandro La Monica *Pensare le classi sociali. Elementi di sociologia bourdieusiana* 7

Roberta Salsi *Il concetto di habitus nella sociologia francese contemporanea* 25

PROCESSI CULTURALI E COMUNICATIVI

Luca Corchia *La figura della madre nei romanzi di Moravia e nelle trasposizioni cinematografiche. La madre autoritaria de La Noia tra Moravia e Damiano Damiani* 37

Laboratorio di Ricerca Sociale
Dipartimento di Scienze Politiche
Università di Pisa

LA FIGURA DELLA MADRE NEI ROMANZI DI MORAVIA E
NELLE TRASPOSIZIONI CINEMATOGRAFICHE.

La madre autoritaria de *La noia* tra Moravia e Damiano Damiani.

di *Luca Corchia*

Indice

Introduzione	38
1. Una tipologia della figura materna nei romanzi	40
2. La madre-autoritaria	48
3. La trasposizione cinematografica dell'opera di Moravia	55
4. <i>La noia</i> (1963), di Damiano Damiani	59
Riferimenti bibliografici	65

INTRODUZIONE

Il breve saggio si propone di esaminare la centralità della figura materna nell'opera di un ingegnoso costruttore di storie della letteratura italiana del Novecento: Alberto Moravia. La scelta dell'Autore nasce dalla rilevanza della tematica nella sua opera, in cui peraltro è quasi sempre assente il punto di vista femminile delle "voci" delle donne. Ciò sembra paradossale e questa circostanza è di grande interesse critico. In particolare, a dispetto delle interpretazioni più canoniche, secondo cui Moravia – negli scritti realizzati tra il 1929 e il 1964 – ha inteso compiere una "distruzione" dell'immagine materna nel quadro di una visione pessimista della famiglia borghese, dovremo considerare un più complesso e articolato universo materno nello scrittore romano, in cui è possibile ricostruire cinque modelli – la "madre autoritaria", la "madre-non madre", la "madre padrona", la "madre-angelo custode" e la "madre-seduttrice" –, ben esemplificati nei principali romanzi ma che si ritrovano nei racconti che Moravia scrive ininterrottamente dagli anni Trenta agli anni Sessanta, la cui mole ha determinato, ancor oggi, una mancanza di studi sistematici.

In secondo luogo, la tematica della madre sarà esaminata nelle trasposizioni cinematografiche italiane delle opere letterarie di Moravia. Va ricordato che il rapporto dello scrittore con il cinema fu particolarmente intenso. Per un verso, la "settima arte" rivestì un ruolo non secondario nella formazione ed esperienza estetica dell'Autore romano, che al cinema si interessò anche professionalmente nelle vesti di critico cinematografico, a partire dal primo dopoguerra, dapprima, per *La nuova Europa* e *Libera stampa*, poi, per *L'Europeo* e *L'Espresso*, a cui dobbiamo aggiungere l'attività di saggista per numerose riviste specializzate. Per altro verso, il cinema italiano non solo ha attinto a "mani basse" dall'opera di Moravia per sceneggiature di pellicole, che furono pietre miliari della sua storia. L'elenco dei romanzi e racconti adattati al grande schermo rende conto della grande influenza nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta: *La provinciale* (1953) di Mario Soldati, *La romana* (1954) di Luigi Zampa, *Peccato che sia una canaglia* (1954) di Alessandro Blasetti, *Racconti romani* (1955) di Gianni Franciolini, *La ciociara* (1960) di Vittorio de Sica, *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini, *Risate di gioia* (1960) di Mario Monicelli, *Agostino (o la perdita dell'innocenza)* (1962) di Mauro Bolognini, *La noia* (1963) di Damiano Damiani, *Gli indifferenti* (1964) di Francesco Maselli, *Le ore nude* (1964) di Marco Vicario, *La donna invisibile* (1969) di Paolo Spinola, *Una ra-*

gazza piuttosto complicata (1969) di Damiano Damiani, *L'amore coniugale* (1970) di Dacia Maraini, *Il conformista* (1970) di Bernardo Bertolucci, e molti altri ancora. Come avremo modo soltanto di accennare, il successo della letteratura moraviana nel mondo del cinema italiano si deve a molteplici fattori, tra cui la raffigurazione dei personaggi e degli ambienti, la focalizzazione su certe tematiche e, non da ultimo, lo stile narrativo, particolarmente adatto alle trasposizioni cinematografiche.

Come caso di studio, ci soffermeremo, infine, sulla figura materna della versione filmica de *La noia* di Damiani, con l'obiettivo di verificare se nel passaggio dal libro alla pellicola, quella particolare connotazione della madre autoritaria abbia subito delle alterazioni. L'ipotesi che muove l'analisi è che la stesura delle sceneggiature, la raffigurazione dei personaggi e la messa in scena delle sequenze filmiche facciano emergere un riadattamento adeguato al largo pubblico, con il sovvertimento dell'andamento cronologico, alcune "lacune" di ordine psicologico nella raffigurazione dei protagonisti e un certo cedimento moralistico alla cultura ancora dominante negli anni '50 e '60, in cui la figura materna, sia quando è incattivita dalla povertà che quando è inaridita dalla ricchezza, anela comunque agli affetti familiari, trovando in essi una qualche forma di redenzione.

1. UNA TIPOLOGIA DELLA FIGURA MATERNA NEI ROMANZI

Nel corso della sua prolifica carriera letteraria, Alberto Moravia ha concentrato la sua attenzione sul rapporto genitori-figli, particolarmente sul rapporto madre-figlio (*Agostino*, *La noia*), o madre-figlia (*La provinciale*, *La Romana*, *La ciociara*, *La vita interiore*) rendendo tanti suoi personaggi orfani, quasi sempre di padre (tema questo che si origina ne *Gli Indifferenti*) ed evidenziando, in tal modo, la predominanza della presenza materna. Il padre appare come una presenza assai debole o del tutto assente. Questo tratto così caratteristico è stato sottolineato da Renato Barilli che intravede nell'opera dello scrittore romano una sospensione del conflitto edipico: «fino al momento in cui egli non si sentirà pronto a ingaggiare in misura adeguata la *lotta col padre*, il che però sarà alquanto tardi, con prove quali *L'uomo che guarda* e *Il viaggio a Roma*»¹. Non sarà lo scopo prevalente di questa disamina quello di individuare le ragioni biografiche di questa configurazione psicologica e letteraria. È doveroso, peraltro, ricordare come lo stesso Moravia ne fosse consapevole,

¹ R. Barilli, *Alberto Moravia*, in N. Borsellino, W. Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XIII.1: *Il Novecento. Le forme del realismo* Roma, Motta, 2004, p. 562.

come si evince dalle note riportate in *Moravia, dialoghi confidenziali*:

Nella mia narrativa non è mai stata descritta la figura paterna nel rapporto padre-figlio, fino al 1980, anno in cui scrissi *L'uomo che guarda*. Ho iniziato a scrivere nel 1929 e mi è servito mezzo secolo per rappresentare l'immagine del padre, non so perché. Nei miei romanzi esiste solo il rapporto madre-figlio e l'assenza dell'immagine paterna è madronale in un narratore come me che si è sempre occupato e ha continuamente osservato i problemi familiari. Gli unici due romanzi dove evoco il padre sono *L'uomo che guarda* e *Il viaggio a Roma*, negli altri cinquanta libri la figura paterna è stata ogni volta accantonata a favore di quella materna².

Pur essendo stati molto studiati gli scritti di Moravia, l'analisi della figura materna rimane ancora largamente inesplorata. Certo, non si può dire di trovarsi di fronte a un tema del tutto sconosciuto, in quanto numerosi studiosi vi hanno accennato, più o meno rapidamente, nelle loro interpretazioni, anche quando l'enfasi principale si soffermava altrove. Inoltre, va ricordato che la figura della madre è stata oggetto di analisi più intensive in tutti quegli studi che si sono occupati della problematica più ampia dei personaggi femminili. A partire dagli anni Sessanta, si sono consolidate una serie di posizioni critiche diverse. Vi è stata la tendenza da parte di alcuni studiosi, soprattutto uomini, ad aderire quasi mimeticamente ad alcune raffigurazioni presenti nei testi di Moravia che accentuano aspetti stereotipati della condizione femminile. Si può citare Renato Barilli, che vede alcune figure femminili, come quella di Carla ne *Gli indifferenti* o di Adriana in *La romana*, come «donne padrone della propria vita» e portatrici di un anelito ad «accrescere le proprie esperienze sul piano sessuale, il che implica anche la possibilità di conoscere la vita, l'altro sesso, l'umanità in genere nei suoi multiformi aspetti»³. Una tale tendenza si trova in misura più marcata in Dominique Fernandez, che considera Moravia uno «scrittore profondamente ottimista» grazie soprattutto a quella serie di figure femminili – prostitute, cortigiane stanche, passeggiatrici notturne, compagne di una notte – che «rappresentano, fra l'umanità femminile di Moravia solitamente aspra e avida o di un'eleganza glaciale, la dolcezza, la bontà, la pace»⁴. Si noti come l'entusiasmo, e forse voyeurismo, dei due studiosi si appunti sui personaggi di donna sessualmente più

² A. Moravia, *Dialoghi confidenziali con Dina d'Isa*, Roma, Newton Compton Editori, 1991, pp. 106-107.

³ R. Barilli, *Alberto Moravia*, cit., pp. 564, 575.

⁴ D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 57.

disinvolti; proprio quelli che diventeranno il bersaglio delle femministe in quanto proiezioni del desiderio maschile piuttosto che di indipendenza.

Il primo atto di accusa contro questi immaginari maschili fu lanciato da Lilia Crocenzi, nel suo *La donna nella narrativa di Alberto Moravia* del 1964. Lo scopo militante dell'autrice era di rendere esplicito al lettore «perché Moravia avverta una così imperiosa necessità di denigrare la donna»⁵, a cui si era accodata la critica prevalente. In che cosa consista esattamente questa denigrazione lo comprendiamo dal seguente brano:

Ad una immediata lettura certe donne moraviane possono apparire, anche sul piano morale, accettabili: ma se più addentro affondiamo lo sguardo nella parola del nostro autore, non sarà difficile accorgerci che anche sotto la scorza, ad esempio, di una tal gagliarda schiettezza popolana, sonnacchiano, subdoli, nascosti, istinti malvagi e perversi, deficienze psichiche, deviazioni morali che, non facilmente percepibili di primo acchito, lavorano al di dentro, in silenzio, con sottile insidia, il personaggio, conferendogli quella fisionomia sgradevole, urtante, ripulsiva, tipicamente moraviana; che suscita, in chi legge, un moto di irresistibile antipatia, di sorda irritazione e, a volte, addirittura di esasperata ostilità. Da questa posizione di acuta insofferenza (la cui legittimità, a volte, non è soltanto, si badi, d'ordine morale, ma d'ordine estetico, tanto gratuiti, così sovente costruiti, germinati da un gelido e puntiglioso intellettualismo, più che da una disinteressata apertura fantastica, molti personaggi moraviani sembrano derivare la loro ragione d'essere) si salva, forse, Adriana, la ormai celebre prostituta romana che sola, nonostante tutte le sue cadute, la inerte accettazione della sua sorte, desta, di tanto in tanto un sorriso lieve di pena, di compatimento, di simpatia anche: mai o raramente, però, di solidarietà autentica⁶.

Pare non superfluo aver citato il brano per intero, in quanto esso è un buon esempio dei meriti ma anche dei limiti delle prime interpretazioni femministe, che maturavano giustamente in un clima di forte opposizione al *mainstream* dominante l'accademia ma che risentono di un *framework* teorico non ancora sufficientemente sviluppato. La Crocenzi rimane delusa perché si aspetta dalla letteratura delle rappresentazioni femminili che diano un modello alle donne del suo tempo. E non può far a meno di sottolineare come l'ostilità non risparmi neppure la figura materna:

[...] il personaggio della madre [...] è da lui collocato in una luce crudele, fredda, tagliente, quello della prostituta viene – e non soltanto a paragone della prima – sorprendentemente nobilitato.

⁵ L. Crocenzi, *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*, Cremona, Mangiarotti, 1964, p. 7.

⁶ Ivi, pp. 5-6.

E quella stessa ostilità non può non risparmiare l'intero ambiente familiare dove è la madre ad essere maggiormente presa di mira
Distrutta e ridotta in frantumi l'importanza della donna, si riduce in frantumi, di conseguenza, l'importanza della famiglia, stritolata dall'impossibilità di affiatati rapporti tra i suoi componenti (assai precari ci appaiono, infatti, nella narrativa moraviana, questi rapporti: arido quello che lega una madre a una figlia; doloroso, quello che lega una madre a una figlia; ambiguo quello che lega una moglie a un marito); [...] ⁷

Sebbene la studiosa sia pienamente nel giusto quando sottolinea che anche i personaggi popolari più radiosi e sereni di Moravia, in realtà, sono attraversati da oscure pulsioni, l'analisi complessiva è debole, in quanto molte delle caratteristiche "negative" possono essere ugualmente applicate ad altrettanti personaggi maschili. Lo scontro frontale non aiuta l'interpretazione delle modalità attraverso le quali Moravia si è appropriato dell'immagine della donna. Non a caso, la stessa Crocenzi, quando abbandona una analisi realistica, da cui si evince che donne descritte da Moravia sono degli esempi tragici di tante donne reali, si avvicina maggiormente ad intuizioni importanti, soffermandosi sulla possibilità che i personaggi femminili siano invece proiezioni della mente maschile ⁸.

La critica femminista tornerà a occuparsi di Moravia in *I padri della fallocultura* di Liliana Caruso e Bibi Tomasi, un libro che mira a rilevare la presenza di stereotipi della cultura patriarcale maschile nei lavori di Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Buzzati e altri narratori italiani. Le autrici offrono un'analisi ad ampio raggio, che mette in luce aspetti fondamentali dell'opera di Moravia: dall'opposizione tra attivismo dell'uomo e passività della donna all'identificazione di quest'ultima con il corpo, sino al legame delle donne con il sesso mercificato e il denaro. Questioni su cui la maggior parte della critica è ormai concorde. In particolare, riguardo a tale tema, esse ritengono che alla radice delle funzioni attribuite da Moravia alla donna vi sia un rapporto freudianamente irrisolto con la figura materna: «Moravia non è riuscito a superare il problema della negazione del rapporto sessuale con la madre, all'interno del rapporto emotivo affettivo che con essa si instaura nei primi anni di vita. Ne consegue che difficilmente riesce a vedere un rapporto con una donna che non sia quello mercificato» ⁹. Si tratta di una lettura biografica dell'opera che non verrà qui seguito a fondo ma che – vi si tornerà in seguito

⁷ Ivi, p. 52.

⁸ Ivi, p. 47.

⁹ L. Caruso, B. Tomasi, *I padri della fallocultura: la donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzzati e altri narratori italiani d'oggi*, Milano, SugarCo

– sarà perseguita anche dalla compagna-scrittrice Dacia Maraini.

Le strategie critiche della prima ondata di studiose femministe – nutrite principalmente di testi sociologici e di psicanalisi freudiana – verrà superata, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, da approcci che si richiamano alla cultura della differenza, affidandosi però, dal punto di vista teorico, al post-strutturalismo e alla decostruzione. È il caso di un testo come *Woman as Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia* (1990) di Sharon Wood dove, sin dal titolo, si presenta la ripresa di determinati nuclei già portati all'attenzione dalla critica – come, appunto, la reificazione e la passività della donna nella visione moraviana – letti però alla luce delle più recenti acquisizioni teoriche soprattutto per ciò che riguarda la teoria del linguaggio. Per Wood la sessualità dei personaggi è «constructed rather than given», e il mezzo principale attraverso il quale si esplicita questa costruzione è il linguaggio. La studiosa procede quindi a una serie di affascinanti *close readings*, volti a rivelare «the textual construction of subjectivity, the relationship between gender and discourse, gender and plot, the ideological function of gender within the narrative»¹⁰. Si tratta di un notevole spostamento da un'analisi di tipo prevalentemente contenutistico a una di tipo linguistico, attento alle costruzioni retoriche. La serrata disamina della Wood ha, in particolare, contribuito a far emergere l'ambiguità insita nel rapporto madre-figlia dei romanzi di ambientazione popolare, su cui si faranno alcune specifiche considerazioni, rendendo così inutilizzabile la dicotomia tra le madri borghesi e le madri popolarie, tradizionalmente proposta da altri studiosi.

La ricerca non potrà ignorare i risultati degli studi precedenti; in particolare, il salto da una critica prevalentemente contenutistica a una più attenta ai meccanismi culturali codificati nella struttura semantica del testo. La prospettiva però, più che ideologica, come accade nell'interpretazione di Sharon Wood, si concretizzerà in un approccio prevalentemente di matrice storico-letteraria. L'analisi si soffermerà, dunque, sui rimandi intertestuali che impattano sulla rappresentazione della madre. Questo complesso si inserisce in un contesto retorico determinato non solo dagli assunti ideologici ma anche da esigenze più prettamente letterarie, quali ad esempio lo spiccato interesse moraviano per i personaggi e l'intreccio, attraverso il quale affiorano collegamenti con modelli afferenti al campo del teatro e della novellistica. In questo modo si cercherà di mediare tra

Edizioni, 1974.

¹⁰ Sh. Wood, *Woman as Object. Language and gender in the Work of Alberto Moravia*, London, Pluto Press, 1990, p. 12.

una certa rigidità degli studi post-strutturalisti, che rifiutano *in toto* la validità delle categorie di trama, caratterizzazione, personaggio, dissolvendo tutto nel magma linguistico, e l'oggettiva presenza in Moravia di tutta una serie di operazioni che situano la madre in un contesto non solo psicologico e ideologico ma anche segnatamente letterario. A buon proposito, secondo Marina Zancan, per interpretare i testi letterari occorre risalire all'immaginario individuale la cui genesi «riconduce all'origine dell'individuo stesso [...] al mondo sotterraneo di sogni, pulsioni e immagini che raffigura la relazione tra i sessi nell'esperienza delle origini»¹¹.

L'interesse di Moravia per la dinamica familiare e la tipologia della madre così ricorrente nella sua narrativa, potrebbe dunque contenere le tracce di ciò che egli volle censurare e quindi potrebbe senz'altro costituire la chiave d'accesso alla zona segreta della sua invenzione poetica.

Negli ultimi cinquant'anni, numerosi autori hanno scritto della componente psicanalitica nell'opera di Moravia per descrivere i complessi rapporti tra i suoi personaggi¹². Dominique Fernandez, nel suo saggio *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, giudica *La romana*, *La ciociara*, *La provinciale* romanzi in cui l'influenza della psicanalisi è quasi assente e i rapporti madre-figlia di cui si serve ritraggono l'Italia contemporanea povera e popolare. Diversamente, nel rapporto madre-figlio in romanzi quali *Gli Indifferenti*, *Agostino*, *La disubbidienza*, Moravia ricorre alla psicanalisi per raccontare la crisi e la corruzione del mondo borghese. Secondo Fernandez, Moravia effettua una ripartizione tra madri borghesi descritte distanti, sdegnose e muscolose e le madri del popolo che appaiono placide, opulente e dal carattere dolce per indicare come le prime abbiamo impresse nel proprio corpo le tracce di un'esistenza falsa e come, invece, le seconde rispettino un ordine naturale¹³.

Affermazioni valide ma non concordiamo completamente quando, a proposito de *La Provinciale* (1937) e *La Romana* (1947), egli sostiene che «le madri moraviane, lungi dall'essere dei mostri che cercano di

¹¹ M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. VIII.

¹² A. Miotto, *Moravia e la psicanalisi*, in «La Fiera Letteraria», 30 gennaio 1949; A. Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1962; M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966; C. Vitter, *L'interpretazione psicanalitica dell'opera di Alberto Moravia attraverso quarant'anni di critica*, Roma, Guido Pastena Editore, 1973; B. Fornari, F. Fornari, *Applicazione del modello ad "Agostino" di A. Moravia*, Milano, Principato Editore, 1974; C.E. Gadda, *'Agostino' di Alberto Moravia*, in Id., *Viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1977; V. Mascaretti, *La speranza violenta*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.

¹³ D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., p. 93.

sfruttare la figlia, sono modelli di dolcezza e rassegnazione materna»¹⁴. Le madri di Gemma e Adriana incarnano una raffigurazione ideal-tipica della figura materna: quella della “madre-padrone”. Nel primo racconto la vedova Giacinta Foresi è profondamente segnata dalla delusione cagionata dalla ricchezza che non ha potuto avere a causa dell’opposizione della famiglia dell’uomo che amava e di cui era rimasta incinta di Gemma, al matrimonio con una ragazza di origini popolari. La donna proietta nella figlia il desiderio di riscatto sociale, modellandola a quei modelli borghesi che non potrà mai raggiungere, provocando la sua disperazione. Nel romanzo *La Romana*, la madre di Adriana, anch’esso personaggio popolare, sogna per la figlia, frutto di una gravidanza indesiderata, un futuro benestante, a lei negato, ostacolando i desideri di amore e spingendola alla prostituzione. Arida, cinica e coercitiva, la madre chiede alla figlia di meritarsi il suo affetto e, senza esitazione ne sfrutta il bel corpo di modella come una fonte di guadagno. La relazione tra la madre e la figlia è mediata dal denaro e le porterà alla rovina.

Un secondo tipo di figura materna che ricorre nei romanzi moraviani è la “madre-non madre”, di cui è un perfetto esempio Viola ne *La vita interiore* (1978). Madre adottiva di Desideria, questa ricca borghese è così crudele, corrotta, perversa e ossessionata dell’erotismo che finisce per spingere la figliastro all’odio, in un processo sofferto di “demistificazione” dell’iniziale ritratto idealizzato. Il rapporto di odio-amore tra madre e figlia, finisce per diventare incestuoso, allorché la trasformazione fisica di Desideria che da «goffa e brutta» diviene una bella ragazza la rende l’oggetto del desiderio sempre più incontenibile della madre. Pur incompiuta, l’oggettivazione della figlia, paragonata a una “cosa” comprata e di cui rivendica il possesso e l’uso, priva Viola di ogni connotazione materna.

Un terzo tipo di madre è la “madre-angelo custode” drammaticamente rappresentato dalla Cesira nella *Ciocciara* (1957), le cui uniche apprensioni sono rivolte alla figlia Rosetta, che cerca di proteggere dalle atrocità di un tempo infausto. A differenza della madre di Adriana, Cesira desidera per la figlia un matrimonio piccolo-borghese con un ragazzo che le voglia bene e dia dei figli, e si impegna nel suo piccolo commercio per metterla in regola con la dote. È una madre premurosa e finanche troppo protettiva al punto da imprigionare la figlia in un mondo infantile di attese che sarà violentemente infranto dalla guerra e dallo stupro.

Il rapporto di esclusività tra madre e figlia è molto simile a quello tra il figlio e la madre nel romanzo *Agostino* (1944), con cui Moravia

¹⁴ Ivi, p. 83.

tuttavia traccia le fisionomie della bella “madre seduttrice”, un quarto tipo di raffigurazione materna. Oggetto d’amore sino alla venerazione del bambino, la relazione viene proposta come un caso tipico di complesso edipico che si accende di passione e gelosia per la competizione con Renzo, il giovane del pattino, che incarna il padre assente e con cui poter compiere il proprio parricidio. Agostino che cerca di vincere quei suoi «sentimenti oscuri» finirà imprigionato nell’idea della femminilità materna che impedisce al ragazzo di divenire uomo e, al contempo, figlio di una donna accostata nella fantasia a una prostituta. La madre di Agostino, come è noto, somiglia molto a quella di Moravia, Gina de Marsanich. Dacia Maraini suggeriva la possibilità di una questione irrisolta tra Moravia e sua madre, sottolineando come la sua infanzia fu segnata dalla tubercolosi ossea, che lo costrinse a letto, e dal difficile rapporto filiale con «una madre che lui ha amato molto e dalla quale è stato deluso»¹⁵. In un’intervista del 1998, la Maraini dichiarava:

C’è una questione irrisolta tra lui e la madre e si vede dal fatto che l’ha resa una statua che riproduce in tutti i suoi libri e forse, è una mia idea, avrei voluto che lui si riconciliasse in maniera più umana, semplice, morbida col personaggio della madre che nei suoi libri è così sempre dura, fissa che non muta mai, non momenti di cedevolezza o dolcezza [...], molto chiusa nel suo ruolo¹⁶.

Nel suo libro-intervista, *Il bambino Alberto* del 1986, Dacia Maraini insiste nel chiedere ad Alberto della questione irrisolta nei confronti della madre ma, naturalmente, lui nega: «[...] non c’è niente di personale nei miei libri. Mia madre è diversa da tutte le madri che io ho descritto. Non è lei ti dico, non insistere»¹⁷. Eppure, in *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere* del 1982, alla domanda postagli da Enzo Siciliano sul come giudicasse sua madre, Moravia fornisce un ritratto di lei in cui è impossibile non ravvisare le caratteristiche di diverse figure materne (in particolare la madre ne *Gli Indifferenti* e la madre ne *Il conformista*):

Mia madre era di sicuro una donna né colta, né intelligente: aveva un forte temperamento, questo sì. C’era in lei una forma di vitalità che si esprimeva in modi singolari. Aveva rapporti tumultuosi col personale di servizio: licenziava e assumeva di continuo. Era una signora borghese che teneva a vestirsi:

¹⁵ Cit. in C. Moretti, *In ogni donna cercava la madre che l’aveva deluso*, in «Oggi», 10 ottobre 1990.

¹⁶ N. Di Biase, *Ritratto di Moravia*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia, 1998.

¹⁷ D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Farigliano, Milanostampa, 1986, p. V.

andava dalle sarte – parlo di sartorie famose – e spendeva molto. [...] Le piaceva il teatro: poi non ricordava quel che aveva visto. Nulla di più lontano da lei che raccontarti la trama di una commedia. La sua attenzione si fermava su dettagli insignificanti. Quando mi ammalai fece tutto quel che fa una madre molto affettuosa per un figlio che si ammala in modo grave. Capii, una volta arrivato a vent'anni, che era insoddisfatta, così come una donna borghese può esserlo: desiderava qualcosa, ma non sapeva cosa desiderare in concreto¹⁸.

Lo stesso Moravia ricordava che si scrive di quello che si sa e che, quindi, è inevitabile che le descrizioni ricordino sua madre. Più che l'aspetto autobiografico, è notevole che questa descrizione ricordi così da vicino la madre di Carla e Michele, ne *Gli Indifferenti* (1929), che assieme alla madre di Marcello, ne *Il conformista* (1951), e alla madre di Dino, nel romanzo *La noia* (1960), rappresenta il quinto tipo di "madre autoritaria".

L'enorme successo de *Gli indifferenti* e il ruolo avuto dal romanzo d'esordio nel seguito dell'opera di Moravia, unito al fatto che il personaggio incarnato da Mariagrazia Ardengo è vistosamente ripreso in due tra i romanzi più noti e analizzati dello scrittore, come *La noia* e *Il conformista*, ha portato a identificare quasi totalmente la madre di estrazione borghese con la maschera grottesca e vacua dei romanzi maggiori. Questo tipo di madre moraviana ha sicuramente concentrato l'attenzione di critici e scrittori, tanto che già Umberto Saba, in una celebre *scorciatoia*, aveva ricondotto – in modo, a dire il vero, piuttosto meccanico – tali rappresentazioni a un trauma infantile mai pienamente superato dell'autore. Le tesi di Saba e Maraini, al di là del loro biografismo, non reggono all'analisi dei testi. Si è già menzionata la vistosa eccezione di *Agostino*, un altro testo per il quale è Moravia stesso a segnalare la matrice biografia. Si è già accennato, poi, a come la madre di Agostino risulti eccezionale rispetto al repertorio delle madri borghesi ne *Gli indifferenti*, *La noia* e *Il conformista*: all'aspetto cadente e grottesco di queste ultime essa oppone una fisicità opulenta e sensuale tramite cui si esplicita il legame ambiguo che la lega al figlio, fatto di attrazione edipica ma anche di bisogno di distacco e indipendenza. Se si tratta di una madre sicuramente distratta nei confronti dei cambiamenti che il figlio sta attraversando, non si riscontrano d'altro canto nessuna delle caratteristiche apertamente negative (egoismo, dissimulazione, opportunismo, avidità, etc.) che contribuiscono altrove a rendere memorabile il profilo delle madri borghesi. Se quest'ultime sono essenzialmente maschere, la madre di Agostino è un

¹⁸ E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 36.

corpo, e in tal modo si collega piuttosto alle figure di estrazione popolare. Tuttavia, Moravia non tralascia di menzionare tutta una serie di aspetti che la qualificano come persona non particolarmente colta o profonda, tendenzialmente frivola e preoccupata della propria posizione sociale, una serie di dati che ritroveremo in chiave chiaramente memorialistica:

Mia madre si è salvata dall'infelicità, poiché era spesso infelice, grazie al buon senso, quel buon senso che Madame Bovary, sua capostipite romantica, non aveva. Parlava spesso per proverbi, o per frasi proverbioso. Voleva bene ai figli, fin troppo, in maniera passionale ma non intelligente¹⁹.

Anche la madre di *Agostino*, dunque, ha sicuramente alcune caratteristiche esterne della madre, principalmente afferenti alla classe sociale, comuni ai personaggi di madre de *Gli indifferenti*, *La noia*, *Il conformista*. Ci soffermeremo, ora sulla raffigurazione tipica della madre autoritaria.

2. LA MADRE-AUTORITARIA

Nel romanzo *Gli Indifferenti* (1929) appare, con contorni molto marcati, la prima e, forse, la più famosa delle sue madri: Mariagrazia Ardengo, madre di Carla e Michele. Ella viene descritta come «una maschera stupida e patetica»²⁰, «puerile e matura»²¹, dal «passo malsicuro»²², «incipriata e dipinta»²³, gelosa dell'amante Leo con cui si ostina a portare avanti una relazione ormai al tramonto, in quanto lui è invaghito di Carla. È tutta racchiusa nella sua altezzosità («Parigi è più bella, disse la madre che non c'era mai stata») e disprezzo per il popolo, ragion per cui rinuncia ad andare a vedere i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello perché «è una serata popolare»²⁴. Ella rappresenta la fatiscenza del mondo borghese, e ciò si coglie dai tratti che risaltano in questa figura quali la paura e l'orrore infantili per la povertà, il culto del prestigio sociale simboleggiato dalla villa; conduce una vita vuota e arida che la rende insensibile ai travagli dei figli; si vanta di avere esperienza e di godere della stima della gente²⁵. È il perfetto esempio della signora borghese, con la sua

¹⁹ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 18-19.

²⁰ A. Moravia, *Gli Indifferenti*, in Id., *Opere. Vol. 1. Romanzi e Racconti 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000, p. 9.

²¹ Ivi, p. 19.

²² Ivi, p. 9.

²³ Ivi, p.19.

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ Ivi, p.18: ««sono una donna che ha avuto delle esperienze, che ha avuto dei dolori, oh

conformistica osservanza delle convenzioni sociali e il piacere per le cose frivole. Ed è anche la più riuscita rappresentazione della “madre” borghese, chiusa nel suo egoismo e ottusità che dimostra di non accorgersi di quello che succede intorno a lei. È con questa figura che Moravia, introducendo l’orfano di padre inaugura la relazione archetipale madre-figlio, ossia Mariagrazia-Michele che prefigura la relazione edipica di Agostino con la madre. La relazione madre-figlia, ossia Mariagrazia-Carla prefigura, invece, quella tra Desideria e Viola in *La vita interiore*, in relazione al rapporto amoroso triangolare madre-figlia-amante della madre. È lo stesso Moravia a suggerire che la relazione tra Michele e la madre potrebbe far pensare agli *Indifferenti* come alla «prima storia basata su un chiaro caso di complesso di Edipo»²⁶. E, in una intervista del 1991, Moravia osserva proprio questo aspetto particolare:

In particolare, tre dei miei racconti sono emblematici e rappresentativi riguardo al complesso di Edipo: *Gli Indifferenti*, *Agostino*, e *Il viaggio a Roma*. [...] I protagonisti sono tutti e tre giovanissimi, Agostino ha addirittura nove anni²⁷; tutti e tre provano un sentimento di amore morboso per la madre; e in tutti e tre si verifica una sorta di catarsi per cui l’Edipo non è mai nevrotico e viene risolto da ognuno di loro. Michele, ne *Gli Indifferenti* cerca di risolverlo nel tentativo di uccidere l’amante della madre, attraverso l’azione. Agostino lo risolve in maniera naturale e inconscia. Il protagonista del *Viaggio a Roma*, Mario, con lucida intelligenza si fa un esame psicanalitico, si auto-analizza e finalmente si libera del suo conflitto²⁸.

Come ha osservato Valentina Mascaretti, negli *Indifferenti*, tra madre e figlio non si riesce a stabilire un rapporto emotivo, non avviene un vero e proprio approfondimento psicologico o affettivo ma si osservano puramente i ruoli del figlio devoto e della madre premurosa. Emblematico però è un episodio dei *Cinque sogni*, capitolo espunto dall’opera e pubblicato

si, molti dolori!” ella si ripeté eccitata dalle sue stesse parole; “che è passata attraverso molte noie e molte difficoltà, e ciò nonostante ha saputo sempre serbare intatta la propria dignità e sempre mantenersi superiore a tutti...”».

²⁶ A. Moravia, *Volevo scrivere una tragedia, è nato un romanzo (Moravia intervista Moravia)*, a cura di Raffaele Manica e Maria Paola Orlandini, regia di Antonella Zechini, Torino, Rai International e Einaudi, 2004. Lo scrittore spiega: «La forza del romanzo sta tutta lì, nel rapporto con la madre. Come Amleto, altro personaggio edipico, il figlio odia, o meglio, pensa che dovrebbe odiare l’usurpatore».

²⁷ Errore di età che lo scrittore commette anche altrove. Agostino ha tredici anni, mentre Moravia ne ha nove quando trascorre l’estate a Viareggio e compie la stessa esperienza di Agostino.

²⁸ A. Moravia, *Dialoghi confidenziali con Dina d’Isa*, cit., p. 107.

sulla rivista *Interplanetario* nel 1928 dove Michele sogna di dover inscenare il dolore per l'immaginata (e forse desiderata) morte della madre:

Una camera più in là, non è più la gelosia della madre ma l'indifferenza di Michele che si esprime in fantasmi angosciosi. [...] Finalmente egli intuisce, chissà come, è per l'aria, che sua madre è morta; non gliene dispiace, anzi gli è del tutto indifferente, ma capisce che quei personaggi a tutto impongono un atteggiamento di cordoglio; 'Bisogna ingannarli,' pensa, 'piangerò; e infatti subito caccia un urlo anzi un ululo di dolore, si strappa i capelli, versa delle grosse lagrime'²⁹.

Secondo Jane Cottrell, "la madre", appellativo ironico dal momento che è priva delle qualità proprie dell'ideale materno, quelle poche volte in cui, teatralmente, ne assume il ruolo, risulta essere ripugnante³⁰. Mariagrazia non è un punto di riferimento per Michele e Carla, sa solo imporre loro una rassegnata sottomissione³¹, intrattenendo con i figli un rapporto caratterizzato da forme di affettività infantile che vede i figli accettare più o meno consapevolmente e in modo passivo il ruolo di bambini³². Attraverso gli occhi della figlia appare come un personaggio immobile³³, chiusa nella preoccupazione che sia Michele che Carla si facciano una posizione e che soprattutto Carla «si mariti»³⁴. Ma si tratta di egoismo e di falsità quando afferma di pensare ai figli perché in realtà pensa a se stessa.

Mentre nella *Disubbidienza* e in *Agostino e Vita interiore*, si verifica un episodio che modifica l'immagine della madre e che fa cadere la "maschera" dietro cui si cela la sua vera natura, negli *Indifferenti*, il personaggio della madre rimane uguale a se stesso. Dall'inizio alla fine ella ricopre un ruolo fisso. Se all'inizio Mariagrazia è presentata attraverso il filtro visivo di Carla come una figura «piena di ombre e di rilievi», il romanzo si chiude con un'altra descrizione della donna, poco lusinghiera, filtrata ancora una volta con gli occhi di entrambi i suoi figli, di cui non sospetta

²⁹ V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., p. 131.

³⁰ J.E. Cottrell, *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1974, p. 37: «She is most often referred to as "la madre," an ironic reminder of fascism's fanatic adulation of motherhood. Mariagrazia is as far from an ideal of motherhood as can be imagined, and the few times she theatrically assumes the role of mother she appears nothing less than disgusting».

³¹ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 19: «"Tu", ordinò la madre [...] "non dir nulla: non puoi capire"».

³² Ivi, p. 208: «"Me lo prometti Michelino?" ripeté; quel diminutivo era per lei l'infanzia, il bimbo dagli occhi chiari, gli anni passati, la sua giovinezza; Michelino era il figlio suo, non Michele».

³³ Ivi, pp. 298-299: «Carla la guardava e le pareva, vedendola così uguale a se stessa, così immutabile, che nulla in quel pomeriggio fosse cambiato».

³⁴ Ivi, p. 25: «ma io ho Carla da maritare».

né il tradimento affettivo (Carla) né la presa di distanza morale (Michele):

la madre si era già travestita da spagnuola: aveva la faccia molle e patetica tutta impiasticciata di un lussureggiante belletto, guance accese e punteggiate di nei, labbra vermiglie, occhi affogati in una languida tintura nera³⁵.

Sebbene la critica abbia considerato *Il conformista* (1951) solamente un'opera «politica, gelida e tutta di testa»³⁶ in quanto infarcita di fascismo e antifascismo, a ben guardare in questo romanzo la qualità del rapporto madre-figlio fornisce elementi essenziali che illustrano la scelta tragicamente conformista di Marcello. Particolarmente interessante è, all'inizio del romanzo, il ritratto dettagliato con cui il figlio, Marcello, introduce la madre, si direbbe quasi una *madre-bambina* che, sposatasi giovanissima, era «rimasta moralmente e anche fisicamente una fanciulla»³⁷. È una madre assente in quanto troppo presa dai suoi impegni mondani per riuscire a trovare del tempo da dedicare al figlio e quei pochi incontri sono caratterizzati dalla fretta. Particolarmente significativo è quando Marcello decide di rivolgersi all'«autorità materna» dopo l'uccisione di un gatto perché quell'atto «lei soltanto poteva condannarlo o assolverlo»³⁸ e, invece, la madre assume un'espressione frettolosa e impaziente proprio come impaziente era il suo modo di agganciare la collana dietro la nuca: «In quel momento la madre era riuscita finalmente a fare incontrare la due parti del fermaglio. Le mani riunite sulla nuca, per l'impazienza, batteva il tacco sul pavimento»³⁹. Marcello non riesce quindi a ricevere dalla figura materna quelle attenzioni necessarie o quel sostegno emotivo di cui ha bisogno per allontanare le sue paure e insicurezze. Ed è questo rapporto che instaura con il figlio e far sorgere in lui sentimenti di inferiorità, di angoscia con lo inducono a inseguire, a costo della propria libertà, l'ideale della normalità morale. È una madre, ma soprattutto una donna borghese, affascinante e frivola, la cui vita è caratterizzata da «un continuo tumulto di entrate ed uscite precipitose, di vestiti provati e gettati via, di interminabili quanto frivole conversazioni al telefono, di bizzie con sarti e fornitori, di dispute con la cameriera, discontinue variazioni di umore per i più futili

³⁵ Ivi, pp. 297-298.

³⁶ E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969.

³⁷ A. Moravia, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 2002, p. 15.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 16.

motivi»⁴⁰. Le sue manifestazioni di affetto sono sporadiche e casuali; nascono dal senso di rimorso e non dal suo amore materno verso il figlio:

Qualche volta la madre, come riscuotendosi dall'inerzia per un improvviso rimorso, decideva di dedicarsi al figlio e se lo portava dietro da una sarta o da una modista. In queste occasioni, costretto a passare lunghe ore seduto sopra uno sgabello, mentre la madre provava cappelli e vestiti, Marcello quasi rimpiangeva la solita turbinosa indifferenza⁴¹.

Ma nonostante tutto, il figlio Marcello «l'amava, e forse, anche più che amarla, l'ammirava in maniera perplessa e invaghita, come si ammira una sorella maggiore dalle abitudini singolari e dal carattere estroso»⁴².

La figura della madre rimane ancora centrale per buona parte del romanzo e la descrizione che ci viene fatta di lei, a distanza di diciassette anni, riporta la mente all'aspetto di fanciulla con cui viene descritta all'inizio del romanzo e alla descrizione che *Agostino* fa della madre: «Ella indossava una trasparente sottoveste verdolina che le giungeva appena al sommo delle cosce; e una volta di più, lo fece pensare piuttosto che alla donna matura che era, ad una bambina invecchiata e insecchita»⁴³. Ma è il disordine della stanza a suscitare in Marcello un sentimento di incomprensibile tristezza:

Gli parve, ad un tratto, di ricordarsi sua madre, come era stata in gioventù, e provò un vivo, accorato sentimento di costernata ribellione contro la decadenza e la corruzione che la avevano cambiata dalla fanciulla che era stata alla donna che era⁴⁴.

Potrebbe trattarsi di un sussulto di orgoglio filiale quello che induce Marcello a rimproverarla per essersi lasciata andare così e per «un momento, gli parve di scorgere in quegli occhi enormi e puerilmente afflitti quasi un sentimento di consapevole dolore»⁴⁵. Col passare degli anni, le visite tra madre e figlio si diradano sempre più, e quella mancanza di confidenza e d'intimità si traduce nella sua assenza alle nozze del figlio.

Molto simile a Mariagrazia Ardengo (e a Viola in *La vita interiore*) è la madre di Dino, protagonista del romanzo *La noia* (1960). Anch'essa è una

⁴⁰ Ivi, p. 15.

⁴¹ Ivi, p. 15-16.

⁴² Ivi, p. 15.

⁴³ Ivi, p. 118.

⁴⁴ Ivi, p. 15.

⁴⁵ Ivi, p. 120.

“maschera” dietro la quale si cela l’ipocrisia borghese. Nel primo capitolo, Dino ce la presenta con la sua «faccia affilata, dalle guance incavate, dalla bocca risucchiata, dal naso lungo e stretto, dai vitrei occhi azzurri»⁴⁶ la cui immagine di donna ricca e arida, continua nella seguente descrizione:

Mia madre indossava un vestito turchino, a due pezzi, con la giacca molto stretta alla vita e molto larga alle spalle e la gonna angustissima [...]. Si vestiva sempre così, con vestiti molto attillati, che rendevano ancora più smilza, rigida e burattinesca la sua persona piccola e rachitica. Aveva la testa grossa su un lungo collo nervoso con i capelli di un biondo crespo e opaco, sempre elaboratamente ondulati e arricciati. Di lontano potevo vedere benissimo, sul suo collo, le perle della collana, tanto erano grosse. Mia madre amava adornarsi di gioielli vistosi: anelli massicci che le ballavano intorno alle dita magre, braccialetti enormi carichi di amuleti e di pendagli che ad ogni momento parevano doverle scivolare via dai polsi ossuti, spille troppo ricche per il suo petto sforzato, orecchini troppo grandi per le sue brutte orecchie cartilaginose⁴⁷.

L’arredamento della villa, che Dino giudica eccessivo e impersonale, riconferma questa sua aridità di carattere: «mia madre non aveva né gusto, né cultura, né curiosità, né amore del bello»⁴⁸ ed ella amava circondarsi di «mobili senza carattere e senza intimità, ma robusti e imponenti, perché [...] oltre al valore monetario, attribuiva molta importanza alla solidità e al volume»⁴⁹. Il suo snobismo è provato dalla sua ossessione per i titoli nobiliari e dalla sua determinazione a volersi riappropriare del diritto a portare il titolo di marchesi lasciato decadere dalla famiglia del marito⁵⁰. È una donna fortemente legata alle sue convenzioni sociali e alle sue abitudini, come nota Dino, che a distanza di anni rimangono immutate perché non ama cambiare. A modo suo amava Dino, ma negli affari come col figlio «prevaleva il suo carattere autoritario, privo di scrupoli, interessato e diffidente»⁵¹ e non esita a comprare il suo affetto col denaro ma anche col sesso. Mezzalana scrive:

ella vuol bene al figlio, ma nella stessa maniera con cui ama la sua ricchezza: vorrebbe amministrare anche lui, come il proprio denaro, ristabilire su di lui il proprio possesso [...]; per questo non esita a ricorrere al doppio allettamento

⁴⁶ A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani, 1960, p. 27.

⁴⁷ Ivi, pp. 26-27.

⁴⁸ Ivi, p. 38.

⁴⁹ Ivi, p. 39.

⁵⁰ Ivi, p. 129.

⁵¹ Ivi, p. 29.

dell'automobile nuova e della nuova cameriera, per riconquistarlo: punta cioè sul denaro e sul sesso⁵².

Come la madre ne *La Romana* oggettivizza la figlia, considerandola come uno strumento, la madre di Dino pensa di possedere il suo affetto col denaro. Il suo studio viene descritto come «una specie di tempio per una religione»⁵³; la cassaforte è custodita nel bagno⁵⁴ (particolare che ricorda la cassaforte dei genitori di Luca ne *La disubbidienza* custodita in camera da letto) e le operazioni per aprirla sono paragonate ai «riti di una religione»⁵⁵.

Tra i suoi ricordi di fanciullo, Dino ricorda una madre dai modi affettuosi⁵⁶ e il desiderio che aveva provato in diverse occasioni di volersi gettare nelle sue braccia per essere consolato:

E allora un ricordo mi affiorò alla memoria: me stesso bambino di cinque anni, con un ginocchio insanguinato, mentre risalivo, singhiozzando disperatamente [...], e correvo incontro a mia madre nelle cui braccia mi gettavo con impeto; e mia madre che, chinandosi sopra di me, mi diceva con la sua brutta voce di cornacchia: “Aspetta, non piangere, fa’ vedere, non piangere, non lo sai che gli uomini non piangono?”⁵⁷.

Anche a distanza di tempo Dino sente riaffiorare dentro di sé lo stesso sentimento che aveva provato quando era bambino: «Guardai mia madre e mi parve per la prima volta dopo tanto tempo di provare dell'affetto per lei»⁵⁸. Cosicché vorrebbe gettarsi tra le sue braccia con la speranza che possa consolarlo di aver smesso di dipingere proprio come lo aveva consolato del ginocchio ferito. Si compie in tal modo l'effimero successo di una madre, maschera dell'aridità emotiva, dell'egoismo e dell'ipocrisia borghese: una madre che, priva di scrupoli, cerca, con il

⁵² B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1971, pp. 151-2.

⁵³ A. Moravia, *La noia*, cit., p. 56.

⁵⁴ Ivi, p. 134: «Tra la vasca e il lavandino c'erano almeno quattro metri di pavimento marmoreo; tra il lavandino e la tazza del cesso, altrettanti di parete maiolicata. Vidi mia madre avvicinarsi alla parete, afferrare uno di quei ganci che servono per appenderci gli asciugamani, girarlo da sinistra a destra e quindi tirarlo a sé. Quattro mattonelle di maiolica bianca si aprirono come uno sportello, scoprendo la superficie grigia e forbita di un forziere di acciaio».

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 9: «Mia madre, allora, [...]si chinava ad abbracciarmi e poi mi prometteva di portarmi al cinema [...]; le sue labbra che si posavano sulla mia fronte, [...] le sue braccia che mi circondavano le spalle».

⁵⁷ Ivi, pp. 31-32.

⁵⁸ *Ibidem*.

denaro, di comprare l'affetto del figlio e corromperlo riportandolo agli obblighi delle convenzioni sociali e al protettivo ambiente domestico.

3. LA TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DELL'OPERA DI MORAVIA

Un aspetto non secondario della formazione ed esperienza estetica di Moravia è costituito dal cinema; anzi pochi scrittori italiani hanno avuto un rapporto così intenso e duraturo con la “settima arte”⁵⁹. Come ricorderà nell'intervista ad Alain Elkann, «Il cinema mi piace da sempre. Da ragazzo andavo a vedere fino a due film al giorno. È la mia arte preferita, dopo la letteratura e la pittura. Il cinema e la pittura hanno una grande influenza sulla mia narrativa, perché vivo molto attraverso gli occhi». E poco dopo si legge «Devi pensare che faccio parte del cinema italiano, perché prima di tutto ho scritto duemila articoli di critica cinematografica e poi perché almeno venti film sono stati ricavati dai miei romanzi»⁶⁰.

La sua attività di critico cinematografico fu intensa. Come documenta Arnaldo Colasanti⁶¹, Moravia cominciò a scrivere recensioni, tra il 1944 e il 1946, per il settimanale romano *La nuova Europa* e per il quotidiano *Libera stampa*. Dopo la guerra, passò a *L'Europeo* (1950-1954) e, dal 1955, a *L'Espresso*, realizzando circa 1800 pezzi. Nel presentare il volume *Alberto Moravia, Cinema Italiano, Recensioni e interventi 1933-1990*, l'editore scrive che

A vent'anni dalla morte dell'autore di *Gli indifferenti* vengono raccolti, per la prima volta in modo ragionato e completo, tutti gli scritti da lui dedicati al nostro cinema: analisi di film, ma anche interviste, interventi polemici, riflessioni sul lavoro dello sceneggiatore. Da *Ossessione* di Luchino Visconti a *La voce della luna* di Federico Fellini, Moravia segue passo dopo passo la carriera dei più grandi registi (tra gli altri Antonioni, Germi, Rosi, Pasolini, Ferreri, Bellocchio, Bertolucci, Bene, Moretti [...]). Uguale interesse presentano le sue incursioni nel cinema popolare e di genere. Quella del critico, per Moravia, è stata una seconda professione, con una continuità straordinaria durata tutta la vita⁶².

A questi articoli, poi, dobbiamo aggiungere i saggi teorici apparsi sulle

⁵⁹ P. Mereghetti, *Dizionario dei film 1996*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.

⁶⁰ A. Pezzotta, A. Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia, Cinema Italiano, Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010, p. 5.

⁶¹ A. Colasanti, *Moravia, Alberto*, in *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2004. Disponibile sul sito: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

⁶² A. Pezzotta, A. Gilardelli (a cura di), *Alberto Moravia, Cinema Italiano, Recensioni e interviste 1933-1990*, cit., ultima di copertina.

riviste *Cinema nuovo*, *Nuovi argomenti* e sul *Corriere della Sera*. I gusti cinematografici di Alberto Moravia erano orientati da un unico criterio guida che così è stato sintetizzato dall'amico, scrittore e saggista, Enzo Siciliano: «Il giudizio di Moravia era sempre guidato dal rintracciare una coerenza o una pertinenza al nucleo ispirativo, al sistema di idee o di intuizioni plastiche che stimava avessero generato il film: fuori di quella coerenza il film gli sembrava perdere i colpi»⁶³. Ogni pellicola rappresentava un'occasione per riflettere e aprire un dibattito su temi morali o politici ma doveva anche non deludere le potenzialità espressive e visionarie di un mezzo di per sé unico. Tralasciando le recensioni scritte per *L'Europeo* e *L'Espresso*, peraltro di estremo interesse sia come fonte critica per lo studio del cinema italiano sia come elemento di chiarificazione della prospettiva estetica e sociale dello stesso Moravia, soffermiamoci sui film. L'elenco delle sue opere letterarie adattate al grande schermo comprende almeno ventisette romanzi o racconti (quattro di essi con due versioni)⁶⁴ e per altri Moravia ha parzialmente scritto la sceneggiatura. Così viene riassunto e valutato da Arnaldo Colasanti:

Il suo cortometraggio *Colpa del sole*, del quale firmò anche il soggetto e la sceneggiatura, ha il tempo spietato di un racconto fra E. Hemingway e G. de Maupassant. Un uomo e una donna sono seduti in salotto, quasi non si parlano: anzi si disprezzano. Dalla finestra vedono in giardino una coppia che sembra di amanti felici, invece l'uomo estrae una pistola e uccide la ragazza. La casuale testimonianza dell'omicidio di una donna rivela tragicamente l'orrore esistenziale a cui i due amanti, in salotto, sono arrivati. Loro non fanno niente. Lo stile del film è sorprendentemente sicuro, specie nel ritmo serrato di montaggio e nell'uso delle inquadrature, volte a segnare l'inquietudine di un evento (il fondo noir del film) e il cinismo, la caduta morale a cui i due amanti testimoni sono consapevoli di appartenere. Un esempio unico di cinematografia: ma del miglior M. drammatico⁶⁵.

Il successo della letteratura moraviana nel mondo cinematografico italiano e straniero si deve a molteplici fattori, tra cui la raffigurazione dei personaggi e degli ambienti, la focalizzazione su certe tematiche e, non da ultimo, lo stile narrativo. I personaggi sono tratteggiati con contorni netti, soprattutto rispetto alla loro estrazione sociale. Come ricorda Moravia nella breve autobiografia *Alberto Moravia: Opere 1927-1947*⁶⁶:

⁶³ E. Siciliano, in A. Aprà, S. Parigi (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, Roma, Fondo Alberto Moravia, 1993, p. 9.

⁶⁴ G. Pandini, *Invito alla letteratura di Moravia*, Milano, Mursia, 1973, pp. 5-21.

⁶⁵ A. Colasanti, *Moravia, Alberto*, in *Enciclopedia del Cinema*, cit.

⁶⁶ L. Gervasutti, *I fantasmi di Moravia, gli intellettuali tra romanzo e realtà*, Udine, Aviani Editore, 1993, p. 11.

«Ad una visione panoramica appare subito che i miei romanzi e racconti potrebbero essere divisi in due grandi categorie: quelli in cui il protagonista è un popolano e quelli in cui invece un intellettuale». Quest'ultimi sono espressione del mondo borghese, anche se non tutti i borghesi a cui Moravia assegna un ruolo da protagonista sono degli intellettuali. Tutti i personaggi sono tipicizzati e, quindi, dai caratteri abbastanza marcati e più facilmente interpretabili. Inoltre, nei libri Moravia ci racconta quasi tutto ciò che pensano, attraverso l'uso di ricorrenti monologhi che fanno le veci del narratore esterno. La divisione dello spazio tra le ambientazioni urbane, agresti e rurali delle narrazioni popolari (*La romana*, *Pecato che sia una canaglia*, *Racconti romani* e *La ciociara*) e gli *entourages* lussuosi dei borghesi, con le loro belle ville (*Gli indifferenti*, *La noia* e *Una ragazza piuttosto complicata*) – ma anche i molteplici andirivieni e alcune intersezioni spaziali – sono uno scenario ideale per un film. L'assenza di una minuta descrizione degli ambienti esterni e interni, infine, lascia più libero il regista e i tecnici nell'interpretare a proprio gusto la scenografia. Rispetto alle tematiche prevalenti, secondo alcuni critici, Moravia è uno scrittore «senza una vasta gamma di temi e motivi»⁶⁷.

A loro parere, c'è una ripetizione che arriva sino alla monotonia, un'inflazione di soggetti che giunge all'involuzione e all'esaurimento della capacità inventiva. Per altri, invece, Moravia era un narratore coraggioso che criticava il mondo borghese che lo aveva generato e che non aveva timore nel toccare questioni giudicate scabrose come le fantasie erotiche⁶⁸. Il disagio esistenziale è il tema dominante. Tutti i protagonisti sono deficitari di qualche cosa che gli impedisce di intrattenere delle relazioni quotidiane serene. Questa tematica, a giudizio di Moravia, era congeniale per il cinema: «Io seguo i personaggi, mi diverto a vedere come funzionano, la storia, l'intreccio, questa è una cosa che mi piace moltissimo. E poi il senso della vita, perché io sono una persona che vive. Il senso della vita in senso politico, rapporti sociali, umani, psicologici, erotici, quello che vuoi. Tutto questo però, torno a ripeterlo, lo debbo al cinema piuttosto che a me stesso. Il cinema mi stimola queste cose»⁶⁹. Anche lo stile narrativo, infine, con una struttura semplice e lineare, rendeva facilmente adattabili i suoi romanzi e racconti alle sceneggiature cinematografiche.

⁶⁷ F. Alfonsi, *Alberto Moravia in Italia. Un quarantennio di critica (1929-1969)*, Cantanzaro, Antonio Carello Editore, 1986, p. 149.

⁶⁸ G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Vol. II, Milano, Einaudi, 1992, pp. 1070-1071.

⁶⁹ Intervista a cura di Mino Monicelli, *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi*, in «I Giornalibri», 1, Bari, Laterza, 1979, p. 105.

Come ha sottolineato il critico Arnaldo Colasanti, «Non si può dimenticare quanto la ricchezza della narrativa moraviana, per spunti drammaturgici, definizione di caratteri, capacità di lettura delle dinamiche sociali del ceto medio italiano abbia contato in un'ideale rubrica di riferimento per il cinema tra gli anni Quaranta e Sessanta»⁷⁰. Lo straordinario successo cinematografico della produzione moraviana va ricondotto alla particolare struttura narrativa delle opere, ricche di eventi e personaggi, sapientemente scanditi da approfondimenti psicologici e dai precisi rimandi a fatti sociali. Questi fattori hanno contribuito a una così ampia trasposizione dell'opera moraviana in pellicola, altresì favorita dalla crescente celebrità mondiale dello scrittore; una fama che rappresentava quasi una garanzia per il successo del film. E, d'altra parte, ben consapevole diversità delle due forme artistiche e molto rispettoso per il lavoro altrui, Moravia, ha sempre lasciato molta libertà ai registi e sceneggiatori⁷¹. In un famoso intervento a difesa di Mauro Bolognini, Moravia precisò le proprie opinioni sul rapporto tra letteratura e il cinema:

In occasione della proiezione dell'*Agostino* di Mauro Bolognini ricavato dal mio romanzo omonimo, si sono riaccese le solite polemiche sull'opportunità o meno di tradurre in film i romanzi e sulla migliore maniera di mandare ad effetto questa traduzione. Alcuni critici, non sappiamo quanto in buona fede, si sono addirittura scagliati contro il rapporto della letteratura col cinema, difendendo non si sa quale purezza dell'ispirazione cinematografica. Ma in sostanza che cosa difendono questi critici? Il cosiddetto "soggetto originale" ossia le cinque dieci malvagie paginette semianalfabete stilate faticosamente dai cosiddetti "soggettisti" professionali, le quali, una volta acquistate dal produttore, debbono essere rifatte cento volte da intere coorti di sceneggiatori. Diciamolo pure: il "soggetto originale" è il massimo responsabile del basso livello culturale ed estetico di gran parte della produzione cinematografica. Per me, il solo "soggetto originale" legittimo è quello scritto personalmente dal regista. Ma poiché i registi che scrivono i loro soggetti sono pochi, il romanzo è di gran lunga preferibile al "soggetto originale" e questo per i seguenti motivi: 1. Attraverso la riduzione cinematografica di romanzi s'ottiene la circolazione delle idee e della cultura nel cinema, altrimenti impossibile, dato il basso livello culturale dei "soggettisti"; 2. In un "soggetto originale" bisogna aggiungere, il che non è sempre possibile; in un romanzo basta togliere, operazione molto più agevole; 3. Il romanzo fino a un certo punto serve da antidoto ad alcuni mali del cinema quali il divismo, l'intreccio meccanico, la pornografia delle "maggiorate fisiche", ecc. Venendo al film di Mauro Bolognini, non posso che ripetere ciò che dissi a proposito dell'*Isola di Arturo*: l'autore del libro non può

⁷⁰ Colasanti Arnaldo, *Moravia, Alberto*, in Id., *Enciclopedia del Cinema*, cit.

⁷¹ E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.

chiedere che il regista sia fedele; ma può bensì chiedergli che faccia un bel film⁷².

Nel seguito del saggio cercheremo di approfondire il legame tra l'opera di Alberto Moravia e il cinema italiano, proseguendo l'esame delle figure materne, a partire dal caso della madre di Dino, ne *La Noia*, domandandoci se anche nella cinematografia di ispirazione moraviana le madri siano caratterizzate da quella mancanza di sentimento, che le rende delle creature incomprensibili. L'obiettivo è verificare se nel passaggio dal libro alla pellicola, quella particolare rappresentazione di quell'universo femminile, così rilevante in Moravia, abbia subito alterazioni essenziali.

4. LA NOIA (1963), DI DAMIANO DAMIANI

Critica e pubblico tributarono un grande successo alla trasposizione cinematografica del romanzo *La Noia*⁷³, pubblicato da Moravia nel 1960; un libro che vinse il Premio Viareggio e lo fece apprezzare di nuovo in tutto il mondo. La regia fu affidata a Damiano Damiani, appena reduce della direzione de *L'isola di Arturo*, tratto dall'omonimo romanzo di Elsa Morante, compagna di Moravia⁷⁴. La sceneggiatura fu scritta dallo stesso Damiani, Tonino Guerra e Ugo Liberatore e, come ricorda il regista, cercarono di «rispettare quasi alla lettera» il testo. Anche Moravia intervenne pur sporadicamente in fase di sceneggiatura collaborando alla scrittura dei dialoghi, contribuendo alla fedele trasposizione dell'opera⁷⁵.

Si tratta di una realizzazione con attori di prestigio divistico internazionale. La parte di Dino è assegnata a Horst Buchholz, attore tedesco reso famoso con il *Palmarès* al festival di Cannes per la sua interpretazione in *Cielo senza stelle* (1955) di Helmut Käutner, *Le confessioni del filibustiere Felix Krull* (1957) di Kurt Hoffmann, *I magnifici sette* (1960) di John Sturges e altri celebri pellicole. Nel ruolo di Cecilia, rifiutato da Stefania Sandrelli⁷⁶, viene scelta Catherine Spaak, deliziosa attrice francese scoperta da Alberto Lattuada che la volle protagonista dei *Dolci inganni* (1960) e subito ingaggiata da Luciano Salce ne *La voglia matta*

⁷² A. Moravia, in «L'Espresso», 16 dicembre 1962; poi in A. Aprà, Parigi Stefania (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, cit., p. 282.

⁷³ S. Zambetti, *Cinema e pubblico negli anni sessanta. Gli indirizzi produttivi, i generi, il film "popolare"*, in A. Ferrero (a cura di), *Storia del cinema*, vol. III, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 62-65.

⁷⁴ A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Udine, Cinemazero, 2004.

⁷⁵ G. Nuvoli, M. Regosa, *Storie ricreate: dall'opera letteraria al film*, Torino, UTET, 1998.

⁷⁶ E. Girlanda, *Stefania Sandrelli*, Roma, Gremese Editore, 2002, p. 26.

(1962), Dino Risi ne *Il sorpasso* (1962), Camillo Mastocinque ne *Diciotenne al sole* (1962) e Antonio Pietrangeli ne *La Parmigiana* (1963)⁷⁷. Per l'interpretazione de *La noia*, la Spaak vincerà il David di Donatello come miglior attrice. Per il personaggio della madre venne scelta Bette Davis, grandissima attrice americana resa celebre soprattutto per le interpretazioni di donne perfide e gelide, in *Schiavo d'amore* (1934) di John Cromwell, *Paura d'amare* (1935) di Alfred E. Green, *La figlia del vento* (1938) di William Wyler e molti altri film come *Ombre malesi* (1940), *Piccole volpi* (1941), *Perdutamente tua* (1942) sino a *Eva contro Eva* (1950), *Pranzo di nozze* (1956) e *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1962).

La pellicola ripropone la narrazione della storia di Dino, figlio di una nobile e ricca famiglia romana, che vive nella celebre via Margutta dove ha installato il suo studio da pittore. Lo stato d'animo, che lo affligge sin da bambino – la noia appunto – è descritto come una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. E a nulla serve il sollievo provocato dall'entusiasmo della pittura. La scena iniziale in cui Dino distrugge le tele dipinte esprime l'impotenza creativa e l'incapacità di raffigurare la realtà a causa della condizione sociale. Dopo la morte del vicino di pianerottolo, l'anziano pittore Mauro Balestrieri, un pessimo pittore vecchio erotomane, Dino conosce la sua giovane modella e amante, Cecilia, con cui inizia una relazione a cui vorrebbe sottrarsi ripiombando in una malinconica esistenza sempre più scossa dalla gelosia per la ragazza. Inizialmente, Dino si abbandona all'ozio più completo in compagnia di Cecilia per la quale prova solo un'attrazione fisica. La relazione con la ragazza si riduce al sesso, che simboleggia un contatto con la realtà che la noia, puntualmente, disfa. Anche questa passione sta per annoiarlo ma quando sospetta che la ragazza lo tradisca, allora sorge in lui una gelosia che lo acceca, diventando sempre più succube della ragazza e cominciando a pedinarla con la disperazione di un innamorato, prefigurando per sé quella stessa morte che Cecilia aveva dato al vecchio Balestrieri. Nella gelosia, la ragazza appare finalmente più reale ed egli desidera davvero di possederla⁷⁸.

Cecilia non nasconde la sua relazione con un uomo sposato, Luciani, ma il tono delle poche parole che concede alle insistenti domande di Dino è inespressivo, distaccato e lo lascia nel perenne dubbio della veridicità

⁷⁷ E. Lancia, F. Melelli, *Le straniere del nostro cinema*, Roma, Gremese Editore, 2005, pp. 46-48.

⁷⁸ M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano, Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

delle risposte. Ora che la donna appare così misteriosa, diventa desiderabile per Dino che quasi impazzisce. Dapprima, egli comincia a darle del denaro, illudendosi che pagandola come una prostituta sarà più facile liberarsi di lei. Inutilmente perché più ne scopre le bugie più è attratto da lei. A Cecilia, invece, il denaro, così come l'amore, sembra del tutto indifferente. L'accetta perché le viene dato e lo dona a Luciani perché è disoccupato e ne ha bisogno più di lei, per quanto ella fosse di famiglia modesta.

Successivamente, pur di tenerla legata a sé, Dino la conduce nella villa della madre, le mostra le ricchezze che potrebbero essere sue e le propone di sposarlo. Cecilia non è turbata e gli chiede tempo per pensare alla proposta. Nel frattempo va in vacanza con Luciani, grazie al denaro di Dino, sempre più inquieto per l'assenza. Preso dallo sconforto, Dino prova ad uccidersi, senza riuscirci. In ospedale c'è anche sua madre, la quale non riesce a convincere il figlio a tornare alla vita borghese familiare ma finalmente parlano con sincerità, riconoscendo che meno il loro rapporto sarà mediato dal denaro più guadagnerà in affetto e autonomia. Al rientro di Cecilia, lei racconta di essere stata lasciata da Luciani per gelosia e gli si getta al collo ma lui gentilmente la respinge, oramai certo che non la rivedrà più.

Rispetto al romanzo di Moravia, secondo Tullio Kezich, il film di Damiano Damiani, pur «rispettoso degli eventi narrati nel libro», si concede un «un eccesso di ottimismo nel finale»⁷⁹. Ciò concorre a diluire il male del protagonista, il cui sentimento di noia «diventa molto simile alla nevrosi di un ragazzo ricco, erudito in esistenzialismo», e fa perdere «l'ustro filosofico» alla storia narrata; per quanto, scrive Leo Pestelli, «il film resta autenticamente moraviano»⁸⁰. Diverso il giudizio di Vito Attolini, secondo cui l'opera Damiani non segue fedelmente Moravia nell'ambizione di compiere un'analisi dell'opacità morale della borghesia italiana, indicando nella noia la manifestazione dell'assurdità di una vita che risulta incapace di dare al protagonista un senso di autenticità esistenziale:

Un proposito del genere era evidentemente estraneo, come onestamente ammesso da lui stesso a Damiani il quale, nel portare sullo schermo il romanzo, si muoveva soprattutto sulla scia di un grande successo editoriale. Sfrondata il libro del suo asse ideale – che ne costituisce l'aspetto non soltanto più rilevante ma determinate – il film era inevitabilmente destinato ad esaurirsi nella pedissequità di una trasposizione, in cui alcuni ritocchi risultano evidentemente determinati da ragioni superficiali [...] Incurante delle implicazioni

⁷⁹ T. Kezich, in *Il filmsessanta. Il cinema degli anni 1962-1966*, Milano, Il formichiere, 1979.

⁸⁰ L. Pestelli, *La noia*, in «La Stampa», 8 dicembre 1963.

ideologiche sottese al bel romanzo di Moravia, *La noia* di Damiani ne preserva pertanto il nudo scheletro, e si risolve in un esempio negativo di utilizzazione di occasioni letterarie di ben altra consistenza⁸¹.

Il rapporto tra il figlio e la madre, per contro, rimane centrale anche nel film di Damiani. Dino disprezza i valori borghesi incarnati dalla ricca madre americana, dal cui denaro peraltro dipende in un legame ambiguo di dipendenza emotiva. Di nuovo, come in altre opere di Moravia, il padre è assente, qui morto, ancorché evocato dal figlio per giustificare il proprio bisogno di fuga da quella vita opprimente, così come aveva fatto il padre sempre lontano da casa per affari o altri motivi.

La prima scena in cui compare la madre è in occasione del suo compleanno. La madre è nella serra che cura i fiori e impartisce gli ordini al giardiniere. La si vede in lontananza e dall'alto, da punto di vista di Dino, che la osserva per un attimo immobile sulla scalinata. Quand'egli la saluta ancora a distanza con un semplice «Ciao mamma», la telecamera stringe su di lei, a mezzo busto: le mani, invecchiate dalle rughe e impreziosite dai vistosi gioielli, cingono conserte il fiore di una grande orchidea; il volto accenna un sorriso, mentre lo sguardo lascia trasparire un impasto emotivo femminile tra la trepidazione per il ricongiungimento dell'oggetto amato e l'auto-compiacimento. Il saluto tra la madre e il figlio è molto ritualizzato: il giovane le si avvicina, per prenderle la mano che lei gli porge. Il bacio conclude il momento della riverenza. Con entusiasmo, seppur senza incrinare il proprio contegno, la madre appoggia la mano sulla camicia del figlio, accarezzandogli il petto, e pronuncia non senza una certa solennità la propria dichiarazione di auguri:

Mille di questi giorni, figliuolo caro!

A questo punto il sorriso si irrigidisce quasi in una smorfia e subito la madre cambia discorso, parlando di sé, di ciò che le piace e dei ricordi:

Sai, potrei passare ore e ore tra le piante e i fiori. Provo una tale gioia a guardarli. Del resto sono cresciuta così! Nella casa di mio padre, in campagna c'erano sempre dei fiori meravigliosi.

Mentre parla si allontana dal figlio alla ricerca dei profumi della serra. Lui capisce subito, e del resto ci è abituato, che è il momento dell'unione

⁸¹ V. Attolini, *Dal romanzo al set: cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, Dedalo, 1988, p. 215.

è finito. Lo si vede dal suo sguardo, che si fa immediatamente meno affettuoso e di sfida e dalla frase con cui si illude di ferirla:

Scusa mamma, potresti dirmi perché mio padre scappava sempre via lontano da te, appena poteva?

Sicura di sé ed abituata a rimuovere le tensioni emotive, la madre gli ribatte che non è vero e che semplicemente

[...] gli piaceva viaggiare, continuamente»,

Ritornando subito alla propria normalità, fatta di ipocrisia e autoinganno:

Non le trovi magnifiche queste dalie!

Significativa la risposta la figlio, che stavolta sembra deciso a scoprire i sentimenti della madre e la incalza chiedendo perché il padre non stesse mai a casa con la moglie:

Non mi sono mai curata di saperlo. So soltanto che diventava triste, non diceva più niente, non usciva mai. Alla fine, io stessa gli davo dei soldi e gli dicevo: “vai via caro, per un po’! Vedrai ... Ti farà un sacco di bene”.

Nel parlare al figlio la madre, si appoggia con il viso al suo braccio, mentre i due si incamminano sottobraccio fuori dalla serra. Il confronto tra il bisogno di fuga del padre e del figlio è così evidente che la madre stessa, rimarcando implicitamente il controllo sulla gestione domestica degli affari e degli affetti, gli dice:

Tu, in fondo, assomigli molto a tuo padre, sai? Anche tu, come lui, pur avendo tutto, hai sempre l’aria che ti manchi qualcosa. Sì, gli assomigli tanto!

Mentre la madre parla, sullo sfondo si vede l’opulenza della splendida piscina della villa familiare. Una comunicazione sincera tra i due è irrealizzabile. Infatti, quando il figlio, sempre confuso sui propri progetti essenziali, le dice del proposito di abbandonare la pittura e le chiede se è disponibile a riprenderlo a casa, la madre con naturalezza manifesta, al contempo, l’egocentrismo e l’istintiva amorevole soggiogazione del figlio:

Oh, ma certo! Sei sempre il benvenuto in questa casa. Quando hai intenzione di tornarci? [...] Il tuo studio nella foresteria è rimasto tale e quale. Non ho fatto toccare niente. Puoi andarci a dipingere anche domani!

A nulla vale il tentativo di Dino di raccontare i propri travagli interiori e le scelte maturate, interrotto dallo slancio della madre che lo conduce, chiudendogli gli occhi con le mani, come si fa ad un bambino, a vedere una sorpresa ... il regalo della macchina:

È per te! Con la mia benedizione e i migliori auguri per il tuo compleanno! È il modello più caro che ci sia sul mercato! Non la vuoi provare? Allora che te ne pare? [...] Beh ... se non fosse stato il tuo compleanno, me la sarei tenuta io: l'adoro! Il cruscotto è ciò che mi piace di più! Guarda! Sembra la vetrina di una gioielleria! Non trovi! [...] Sai cosa faremo un giorno di questi? Daremo una grande festa, qui in villa! Così ... tutti i nostri amici potranno ... potranno vedere che sei tornato!

L'esclamazione della madre è disturbata dal rombo della vettura con cui Dino cerca di coprire le parole di una madre da cui si sente diverso e lontano. Lei non sembra rimanere ferita; piuttosto, delusa della propria strategia ma ferma nel proposito di controllare la vita del figlio senza mettere in discussione il proprio mondo.

Fig. 3. Fotogramma de *La noia*: da destra, Dino e la madre



La madre di Dino è una “maschera” dietro la quale si cela l’ipocrisia borghese, fortemente legata alle convenzioni sociali e alle proprie abitudini personali. L’ostentazione della ricchezza dissimula appena l’assenza di autentici interessi, mentre la sua decadenza è raffigurata dagli artifici per con-

servare la giovinezza. L'aspetto rigido e grottesco viene reso alla perfezione dalla fisiognomica interpretazione della Davis e dagli arredi della grande villa sulla via Appia che Dino giudica eccessivi e impersonali, a conferma dell'aridità del carattere materno⁸². A modo suo, la madre ama Dino ma prevale il carattere autoritario di una donna priva di empatia e comprensione che crede di comprare l'affetto del figlio col denaro e i regali (la macchina), amministrandogli la vita così come governa i patrimoni⁸³.

È vero che Dino disprezza il modo di essere borghese, incarnato dalla madre. Tuttavia, da quest'ultima aveva imparato che ogni oggetto ha un valore che può essere espresso in denaro. Di conseguenza, così come la madre tentava di recuperare l'affetto di Dino attraverso elargizioni di ricchezza, anch'egli cerca di impressionare inutilmente Cecilia per conquistare il suo amore. Anche se questa dinamica relazionale non è autentica. Infatti, rispetto alla madre, né lui né lei per motivi diversi sembrano attribuire importanza al denaro, come raffigura la scena della ragazza distesa sul letto della camera materna e da lui ricoperta di banconote. In realtà, il denaro non serve a riacquisire ma a perdere definitivamente il senso delle cose⁸⁴. Il film traduce così iconograficamente il rifiuto di Moravia verso un ambiente borghese che giudicava artificioso ed egoista; un giudizio morale orientato dal principio, secondo cui coloro che pensano solo ad accumulare denaro hanno l'anima inevitabilmente piena di «calcoli, di bugie, di bassezze e di cattiverie»⁸⁵.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfonsi F., *Alberto Moravia in Italia. Un quarantennio di critica (1929-1969)*, Catanzaro, Antonio Carello Editore, 1986.
- Aprà A., Parigi S. (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, Roma, Fondo Alberto Moravia, 1993.
- Attolini V., *Dal romanzo al set: cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, Dedalo, 1988.
- Baldini Mezzalana B., *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1971.
- Barilli R., *Alberto Moravia*, in Borsellino N., Pedullà W. (a cura di), *Storia*

⁸² A. Aprà, S. Parigi (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, cit.

⁸³ F. Bertini, *La cineteca di Clio. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2010, p. 62.

⁸⁴ U. Casiraghi, *Moravia non è stato tradito*, in «l'Unità», 7 dicembre 1963.

⁸⁵ L. Parisi, *Moravia e la borghesia: le ragioni di un equivoco*, in «Modern Language Notes», 123, 1, 2008, p. 80.

- generale della letteratura italiana, vol. XIII.1: *Il Novecento. Le forme del realismo*, Roma, Motta, 2004.
- Bazzocchi M.A., *Corpi che parlano, Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Bertini F., *La cineteca di Clío. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2010.
- Caruso L., Tomasi B., *I padri della fallocultura: la donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzzati e altri narratori italiani d'oggi*, Milano, SugarCo Edizioni, 1974.
- Casiraghi U., *Moravia non è stato tradito*, in «l'Unità», 7 dicembre 1963.
- Cecchi E., Sapegno N., *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969.
- Colasanti A., *Moravia, Alberto*, in *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2004. Disponibile sul sito: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Cottrell J.E., *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1974.
- Crocenzi L., *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*, Cremona, Mangiarotti, 1964.
- David M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.
- Di Biase N., *Ritratto di Moravia*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia, 1998.
- Fernandez D., *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960.
- Ferroni G., *Profilo storico della letteratura italiana*, Vol. II, Milano, Einaudi, 1992.
- Fornari B., Fornari F., *Applicazione del modello ad "Agostino" di A. Moravia*, Milano, Principato Editore, 1974.
- Gadda C.E., 'Agostino' di Alberto Moravia, in Id., *Viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1977.
- Gervasutti L., *I fantasmi di Moravia, gli intellettuali tra romanzo e realtà*, Udine, Aviani Editore, 1993.
- Girlanda E., *Stefania Sandrelli*, Roma, Gremese Editore, 2002, p. 26.
- Kezich T., in *Il filmsessanta. Il cinema degli anni 1962-1966*, Milano, Il formichiere, 1979.
- Lancia E., Melelli F., *Le straniere del nostro cinema*, Roma, Gremese Editore, 2005.
- Limentani A., *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1962.
- Maraini D., *Il bambino Alberto*, Farigliano, Milanostampa, 1986.
- Mascaretti V., *La speranza violenta*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.
- Mereghetti P., *Dizionario dei film 1996*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.
- Miotto A., *Moravia e la psicoanalisi*, in «La Fiera Letteraria», 30 gennaio

- 1949.
- Moravia A., *Dialoghi confidenziali con Dina d'Isa*, Roma, Newton Compton Editori, 1991.
- Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2000.
- Moravia A., *Gli Indifferenti*, in Id., *Opere. Vol. 1. Romanzi e Racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000.
- Moravia A., *Il conformista*, Milano, Bompiani, 2002.
- Moravia A., in «L'Espresso», 16 dicembre 1962.
- Moravia A., Intervista a cura di Mino Monicelli, *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi*, in «I Giornalibri», 1, Bari, Laterza, 1979.
- Moravia A., *La noia*, Milano, Bompiani, 1960.
- Moravia A., *Volevo scrivere una tragedia, è nato un romanzo (Moravia intervista Moravia)*, a cura di R. Manica e M.P. Orlandini, regia di A. Zechini, Torino, Rai International e Einaudi, 2004.
- Moretti C., *In ogni donna cercava la madre che l'aveva deluso*, in «Oggi», 10 ottobre 1990.
- Nuvoli G., Regosa M., *Storie ricreate: dall'opera letteraria al film*, Torino, UTET, 1998.
- Pandini G., *Invito alla letteratura di Moravia*, Milano, Mursia, 1973.
- Parisi L., *Moravia e la borghesia: le ragioni di un equivoco*, in «Modern Language Notes», 123, 1, 2008, pp. 77-95.
- Pestelli L., *La noia*, in «La Stampa», 8 dicembre 1963.
- Pezzotta A., Gilardelli A. (a cura di), *Alberto Moravia, Cinema Italiano, Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010.
- Pezzotta A., *Regia Damiano Damiani*, Udine, Cinemazero, 2004.
- Siciliano E., *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.
- Vitter C., *L'interpretazione psicanalitica dell'opera di Alberto Moravia attraverso quarant'anni di critica*, Roma, Guido Pastena Editore, 1973.
- Wood Sh., *Woman as Object. Language and gender in the Work of Alberto Moravia*, London, Pluto Press, 1990.
- Zambetti S., *Cinema e pubblico negli anni sessanta. Gli indirizzi produttivi, i generi, il film "popolare"*, in Ferrero A. (a cura di), *Storia del cinema*, vol. III, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 62-65.
- Zancan M., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

