

Testi e testimonianze di critica letteraria 13

# **«Il nome di un'atroce malattia»**

**Forme e rappresentazioni  
della borghesia italiana (1929-1982)**

a cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone



«Il nome di un'atroce malattia»  
Forme e rappresentazioni della borghesia  
italiana (1929-1982)

A cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Ledizioni

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa

© 2024 Ledizioni LediPublishing  
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*«Il nome di un'atroce malattia». Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)*  
A cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Prima edizione: maggio 2024

ISBN cartaceo: 9791256001804  
ISBN eBook: 9791256001811  
ISBN PDF web: 9791256001828

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading



## Sommario

<i>Introduzione</i> , di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone	9
Guido Mazzoni, <i>Classe media e rivoluzione</i>	13
Michela Rossi Sebastiano, <i>Raccontare la borghesia: i modelli opposti di Alberto Moravia (Gli indifferenti) e Umberto Barbaro (Luce fredda)</i>	31
Valeria Merola, « <i>La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa</i> »: visioni della borghesia nel teatro di Alberto Moravia	43
Giacomo Di Muccio, <i>Elegia Borghese. Il silenzio del desiderio nella prosa di Natalia Ginzburg</i>	55
Niccolò Amelii, <i>Il borghese va in città. Boom economico e industria culturale nella Vita agra di Bianciardi e nel Padrone di Parise</i>	67
Daniela Vitagliano, <i>La borghesia criticata da sé stessa: l'equilibrio di una cosciente contraddizione in Ferito a morte di Raffaele La Capria</i>	79
Saverio Vita, <i>Diffusi, dispersi e orizzontali: un percorso sui borghesi nell'opera di Guido Morselli</i>	95
Chiara Canali, <i>L'occhio indiscreto: la borghesia vista da Arbasino nel romanzo La bella di Lodi</i>	111
Elena Porciani, « <i>Ai quartieri alti</i> ». Sulla rappresentazione della borghesia in Aracoeli di Elsa Morante	123
Maria Claudia Petrini, <i>Oltre la forma: riconfigurazioni romanzesche in Aracoeli e Petrolio</i>	141

Gianluigi Simonetti, *La borghesia secondo Pasolini. Storia di una rimozione* 155

Sofia Torre, «*In amore non c'è volgarità! Ve la siete inventata voi borghesi la volgarità!*». *Affinità e divergenze del fallimento dell'istanza di liberazione sessuale in Porci con le Ali e in Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* 165



«*La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa*»:  
*visioni della borghesia nel teatro di Alberto Moravia*

Valeria Merola  
(Università dell'Aquila)

Nell'*Intervista sullo scrittore scomodo* rilasciata a Nello Ajello, Alberto Moravia guarda retrospettivamente alla sua vita e definisce il proprio impegno politico in relazione al moralismo che contraddistingue anche la sua visione politica. Come giovane borghese d'un paese «in cui la vita politica non esisteva» e come figlio della «borghesia romana»<sup>1</sup> all'epoca dell'ascesa del fascismo, egli si sentiva completamente assorbito dalla letteratura al punto da poter affermare che «i grandi avvenimenti della mia adolescenza furono la scoperta di Rimbaud e di Dostoevskij».<sup>2</sup> Nella ricostruzione proposta, lo scrittore settantenne legge dunque il proprio moralismo nella chiave di un nascente impegno politico, che si definiva in una prospettiva strettamente letteraria come lente attraverso cui guardare alla vita e con cui elaborarne una personale rappresentazione.

Tuttavia, esisteva in me un elemento che inconsciamente stava diventando politica: ed era il mio moralismo, qualcosa che si sviluppava prepotente e istintivo come un bisogno fisiologico. L'interesse politico nacque in me su questa base morale, e non – come dire? – ‘tecnica’. [...] La mia rivolta era individuale, solitaria e perciò forse, più violenta.<sup>3</sup>

La questione economica diviene un elemento dirimente nella percezione della condizione borghese, in cui lo scrittore smette di riconoscersi negli anni del matrimonio con Elsa Morante. «Nato da una famiglia agiata» e con grandi disponibilità,

<sup>1</sup> A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a c. di N. Ajello [1978], Laterza, Roma-Bari 2008, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 3-4.

Moravia rivela che «improvvisamente, nel 1941 [...] mi scoprii assai povero» visto che «l'unica cosa che avevo in tasca, nei primi anni del matrimonio, era un contratto per una sceneggiatura che dovevo fare insieme con Mario Soldati». <sup>4</sup> Lo scrittore inizia a legare la propria esistenza al lavoro e a non poter contare sugli aiuti familiari o su una condizione esistenziale facilitata dal denaro: «Certo è che, da quel momento in poi, mi son trovato a dover vivere del lavoro delle mie mani, o del mio cervello. Creavo degli oggetti, dei libri, che l'editore metteva a frutto. Che cos'altro è un proletario?». <sup>5</sup>

Pur sentendosi affine al proletariato, negli anni Sessanta, Moravia diviene bersaglio delle contestazioni giovanili che criticano la sua appartenenza alla borghesia e gli rimproverano la collusione con il sistema capitalistico. <sup>6</sup> Ad Ajello confida di aver condiviso i «meccanismi psicologici» della rivolta e di aver provato un analogo senso di colpa «in cui entrava la questione del denaro»:

mi sembrava di non essere libero. Trovavo ingiusto che i miei pensieri, i miei giudizi, si lasciassero influenzare da una circostanza economica del tutto accidentale. In altre parole, provavo dispetto nel constatare di aver perso parte della mia autonomia di giudizio per una bega di soldi. Era un motivo per odiarli, i soldi, non per desiderarli. <sup>7</sup>

Ma agli studenti che criticano la sua posizione politica e lo definiscono uno strumento del potere e della classe sociale cui appartiene, lo scrittore risponde:

Mi permetta di definire l'artista. L'artista è l'uomo, il solo uomo che sia tenuto a rimanere simile ai bambini, cioè a non reprimersi e condizionarsi in favore di una società purchessia. La funzione sociale dell'artista, insomma, è in certo modo, di essere antisociale. [...] Conoscenza, per un artista, vuol dire trasformazione del mondo. <sup>8</sup>

Come osserva Simone Casini, pur non essendosi mai percepito come intellettuale organico, Moravia arriva negli anni Sessanta a considerare l'intellettuale la migliore

<sup>4</sup> Ivi, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Sul rapporto di Moravia con le contestazioni studentesche rimando al saggio di A. Favaro, *Un proletario che si chiama artista: A. Moravia e il '68, a mente fredda*, «Sinestesia», XVII, 2019, pp. 169-186.

<sup>7</sup> Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo* cit., p. 10.

<sup>8</sup> A. Moravia, *Impegno controverso*, a cura di R. Paris [1980], introduzione di S. Casini, Bompiani, Milano 2008, p. 100.

espressione della borghesia:<sup>9</sup> «egli è dunque interno, ma non organico alla borghesia, e il suo unico “impegno” è quello di “andare fino in fondo” e di testimoniare la verità, non quello di guidare, incontrare o educare le masse».<sup>10</sup> Mentre nelle opere giovanili degli anni Quaranta e Cinquanta lo scrittore ripone speranza nell’azione e nella partecipazione attiva, per quanto impossibile, a partire dagli anni Sessanta egli «rinuncia consapevolmente ad agire – e la sua conoscenza è apparentabile a una forma di “contemplazione”, di accettazione della realtà (“il mondo è quello che è”) o di testimonianza».<sup>11</sup> Compito dell’artista è modificare il mondo e descriverlo, però anche dare senso a qualcosa che «significa, esprime, rivela», ma che senza il suo intervento «non ci sarebbe, resterebbe sepolto nell’inconscio».<sup>12</sup> «Amministratore del pensiero»,<sup>13</sup> lo scrittore costruisce rappresentazioni e dà sistematicità a ciò che altrimenti rimarrebbe inafferrabile, guidando nella lettura della realtà, ma non agendo su di essa.

In dialogo con Dina D’Isa nel 1987, Moravia continuerà a ribadire il legame tra arte e realtà, ma creando una triangolazione con la borghesia, come creatrice di falsità e convenzioni: «L’artista è fuori dalle regole, proprio perché è un realista. Mi spiego. Le convenzioni sono false. La borghesia segue delle orme basate sul nulla. L’artista è un emarginato che si emargina volutamente per essere più vicino al reale, per capirlo meglio. La realtà è antisociale».<sup>14</sup>

Fedele al reale e al «contatto con il presente», Moravia si definisce contrario alle «direttive» e alle omologazioni, pur non considerandosi «anti-borghese».<sup>15</sup>

La borghesia segue delle norme basate sul nulla. [...] La società borghese, in sostanza quella attuale, vive nella menzogna, perché la verità fa paura, e allora si instaura il rifiuto di conoscerla, di afferrarla, di percepirla. La borghesia vive obnubilata dalla routine, dal benessere, dalle illusioni. Le regole sociali hanno il compito di proteggere la gente dalla realtà, come l’ombrello la protegge dalla

<sup>9</sup> Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 73: «a mio parere l’intellettuale è il solo personaggio positivo espresso dalla borghesia. Certo, se il suo compito consiste nel dire la verità, è una mansione abbastanza religiosa».

<sup>10</sup> S. Casini, *Lo scrittore e l’intellettuale*, cit., pp. V-XLIX, p. XVII.

<sup>11</sup> Ivi, p. XVIII.

<sup>12</sup> Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 70.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> A. Moravia, *Dialoghi confidenziali con Dina D’Isa*, Newton Compton, Roma 1991, p. 82.

<sup>15</sup> Ivi, p. 83.

pioggia. [...] La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa, non vado d'accordo con le sue leggi, perché credono in cose in cui io non credo.<sup>16</sup>

Ombrello per proteggersi dalla pioggia della realtà, la borghesia è la normalità che Moravia descrive come aspettativa utopica di tanti dei suoi personaggi, aspirazione impossibile ma al contempo orizzonte di sicurezza. Come osserva Ugo Dotti, rappresentare la borghesia significa però anche «liberarsi da quel sentimento di noia e d'insipido che a suo giudizio inevitabilmente comporta una vita “normale” (ossia borghese) e quasi prepararsi, attraverso questo bagno totale nella miseria della normalità borghese, alla possibilità di attingere quell'eroico e quel tragico dai quali si sentiva profondamente attratto».<sup>17</sup>

L'attrazione per la tragedia è evidente fin dagli *Indifferenti* in cui Moravia afferma di aver cristallizzato il proprio desiderio di vivere la tragedia: «tutto ciò che era delitto, contrasto sanguinoso e insanabile, passione spinta al grado estremo, violenza, mi attraeva profondamente. Ciò che si chiama vita normale non mi piaceva, mi annoiava e mi pareva privo di sapore».<sup>18</sup> Nelle lettere giovanili che invia ad Andrea Caffi, lo scrittore cerca la «chiave della tragedia moderna» ovvero «un movente morale» o una «tragicità logica pura e trasparente» che possa consentirgli di raccontare il «moderno orrore, angoscia dei nostri tempi».<sup>19</sup> A Umberto Morra di Lavriano nel 1927 confida però la sua sfiducia nella possibilità di trovare la tragedia moderna e di ripercorrere la strada dei classici, perché «al destino cotornato di un tempo si è sostituita una meschina fatalità fatta di abitudini umane» e di «denaro, sciocchezza, bassezza».<sup>20</sup>

Se della teatralità degli *Indifferenti* – che poi è anche il romanzo con cui lo scrittore si qualifica come scrittore borghese o meglio come critico della borghesia, vista dall'interno – si è ampiamente parlato, a partire almeno dalla auto-definizione di *tragedia in forma di romanzo* – meno si è parlato invece dei primi esperimenti teatrali, che risalgono agli stessi anni. Il giovane Moravia scrive un dramma su Amleto, che condivide con il romanzo la tematica dell'indifferenza.<sup>21</sup> Il protagonista tragico

<sup>16</sup> Ivi, p. 82.

<sup>17</sup> U. Dotti, *Borghesia e realismo nell'opera di Alberto Moravia e Carlo Emilio Gadda*, in Id., *Gli scrittori e la storia*, Aragno, Torino 2012, pp. 97-130.

<sup>18</sup> A. Moravia, *Ricordo de "Gli indifferenti"*, in Idem, *Opere. 1927-47*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986, p. 1061.

<sup>19</sup> A. Moravia, *Se questa è giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015, pp. 37-38.

<sup>20</sup> Ivi, p. 40.

<sup>21</sup> Su cui mi permetto di rinviare a V. Merola, *La scacchiera. Sul teatro di Alberto Moravia*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017 e in particolare alle pagine 47-57.

del *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca* soffre della stessa incapacità di agire di Michele, della stessa impossibilità a ergersi ad eroe, perché è completamente assorbito nella banalità della condizione borghese e in una normalità che gli impedisce di imitare l'antenato. L'esempio dell'avo «non ha giovato alla nostra famiglia», cosicché il Principe sa di essere: «uno come tutti gli altri, mi piacciono le donne, la vita tranquilla e ogni specie di divertimento: automobile, aeroplano, nuoto, polo, non c'è sport di cui non mi intenda, inoltre viaggio, ballo, ho scritto persino un libro». Il blocco che contraddistingue il protagonista della tragedia è la sua condizione ordinaria, normale, che lo rende incapace di reggere quella furia delle passioni, di cui ha invece bisogno la tragedia. Espressione del proprio tempo, di cui ha assunto icone e valori, il Principe non è in grado di emulare l'illustre avo di cui condivide il destino, perché non prova sentimenti e «tutto questo mi lascia completamente indifferente».<sup>22</sup>

L'impossibilità della tragedia nasce dalla banalità della borghesia, che è legata al denaro e alla sua volgarità, alla sua miseria morale. Nella sua emblematicità il teatro offre rappresentazioni non realistiche, ma che comunque mirano a cogliere le dinamiche dei rapporti umani. Luogo civile in cui si parla dei problemi del mondo, come nell'antica Grecia, per Moravia il teatro è una «scacchiera», «sulla quale i personaggi rappresentano valori morali: e il pubblico assiste a questo gioco di scacchi».<sup>23</sup> Nel suo teatro moralista e di idee, il drammaturgo sembra abbandonare il realismo per il grottesco e l'esagerazione anche espressionista, in cui il mondo borghese appare deformato. È l'idea di normalità ad essere maggiormente caricata di una visione eccessiva e grottesca. Nella *Beatrice Cenci* (1955) Moravia definisce l'idea di normalità borghese in relazione alla privazione cui Francesco Cenci ha condannato la figlia, relegandola nella Rocca della Petrella. Il senso della mancanza di una vita normale, fatta di affetti familiari, casa, spazio, libertà si concretizza nell'insoddisfazione di Beatrice che vorrebbe recuperare quanto le appartiene. La polarizzazione tra normalità e anormalità della sua condizione si cristallizza nella pazzia, che la donna spesso invoca - «sento che farò davvero qualche pazzia»<sup>24</sup> - come estrema sovversione. Sul versante opposto, l'eccesso di normalità si traduce in noia nel personaggio di Francesco, che, per sentirsi vivo e scuotere «i sensi ottusi» dalle abitudini mondane, si lascia andare al vizio e alla crudeltà.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, in idem, *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoler, Bompiani, Milano 1998, vol. II, pp. 723-726, p. 724.

<sup>23</sup> Intervista rilasciata a Lietta Tornabuoni, «La Stampa», 10 aprile 1969.

<sup>24</sup> Moravia, *Teatro*, cit., I vol., p. 204.

<sup>25</sup> Per un'analisi più approfondita della tragedia rimando ancora al mio *La scacchiera* cit. e in particolare al capitolo III.

Mira a una soluzione ancora più radicale il protagonista della pièce del 1968 *Il dio Kurt*, il cui obiettivo è di estirpare la morale e garantire una vita libera da pregiudizi e costrizioni borghesi. L'ufficiale SS, che nel campo di concentramento nazista allestisce una messinscena dell'*Edipo re* di Sofocle interpretato dai prigionieri ebrei, vuole realizzare un esperimento culturale, volto a dimostrare agli attori e agli spettatori come la morale e il concetto di famiglia da essa veicolato siano ingannevoli e non necessari. Unico «ostacolo alla creazione di un'umanità veramente libera», la famiglia per Kurt è un «nodo inestricabile di rapporti naturali e innaturali, di tabù e di pregiudizi, di passioni represses e di sentimentalismi, di pretesi affetti e di vere libidini, di frustrazioni, di deviazioni, di menzogne e di egoismi» che deve essere distrutto, in quanto «impuro e morboso». <sup>26</sup> È per questo che nei panni del Fato l'ufficiale vuole estirpare la morale e dichiarare l'implosione definitiva del modello familiare. <sup>27</sup>

In una lettera indirizzata ad Umberto Morra di Lavriano nel capodanno del 1933, Moravia descrive l'«ozio forzato» a cui lo aveva costretto la vita familiare durante le festività e si ripromette di «rivedere tutte queste mie belle schiavitù» prendendosi «un'indigestione di libertà». Al giovane autore che sta scrivendo *Le ambizioni sballiate* e che si interroga sulle qualità del suo romanzo, preme di risolvere «alcuni problemi pratici: per esempio quello veramente serio della famiglia». <sup>28</sup>

Ti dirò la verità – l'idea di tornare a Roma e in famiglia mi fa paura – vorrei poter vagabondare tutto l'anno e viver solo – vivere in famiglia mi pare un'assurdità, una falsificazione, un avvelenamento – tu dirai che sono eccessivo – ma per me [...] è una questione di libertà – sarebbe bello che dopo esser sfuggito a tante trappole cadessi nelle manie tenaci e inguaribili di mia madre e di mio padre. <sup>29</sup>

La moralità è la lente attraverso cui guardare al reale e costruire la propria visione letteraria e se anche l'amico lo invita a «considerare le persone indifferentemente da sé stesso», Moravia fatica a non provare «impotenza» e «rassegnazione» davanti ai propri genitori e a non percepire l'aria della sua famiglia come «irrespirabile». Se nelle case degli altri «i più piccoli problemi sono almeno universali, nella mia si

<sup>26</sup> Moravia, *Teatro*, cit., I vol., pp. 445-446.

<sup>27</sup> Per un'analisi della tragedia rimando a V. Boggione, «*Cose che fanno impallidire la reggia di Micene*»: la tragedia moderna di Moravia, in Id., *Edipo dopo Amleto*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012; A. Fàvaro, *Il dio Kurt: il sadismo della storia nella tragedia*, in *Il mito, il sacro e la storia, nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a c. di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, vol. 1, pp. 477-502 e ancora al mio *La scacchiera* cit., in particolare il capitolo II.

<sup>28</sup> Moravia, *Se questa è giovinezza*, cit., p. 155.

<sup>29</sup> Ivi, p. 156.

tratta invece di cameriere, di porte lasciate aperte, di dicerie, di sciocchezze insomma del tutto irrilevanti». <sup>30</sup> È soprattutto la madre, «diretta dalla sua fatalità angusta e personale», a provocare il senso di fastidio e di estraneità nei confronti della vita familiare.

Affascinato dalle donne, Moravia dedica uno spazio considerevole ai personaggi femminili e alla loro fisicità, con un'attenzione che oscilla tra la fascinazione e lo sguardo ironico. I corpi delle donne moraviane sono seducenti, come quello della madre di *Agostino*, e decadenti, come quello di Maria Grazia, negli *Indifferenti*, ma anche grotteschi, come quello di Carla, con lo stigma della testa sproporzionata. Il grottesco è il segno dell'impossibilità di aderire completamente alla prospettiva femminile, anche quando si cerca di adottarne il punto di vista, come nelle raccolte di racconti *Il paradiso* (1970), *Un'altra vita* (1973) e *Boh* (1976). La stessa lente del grottesco serve alla rappresentazione dei personaggi femminili del teatro degli anni Ottanta: *Voltati, parlami* (1984), *L'angelo dell'informazione* (1985) e *La cintura* (1986) mettono in scena tre donne e il loro modo di ribellarsi ad una condizione di corpi-oggetto di cui sono pienamente consapevoli. Il punto di partenza è quel «sentirsi sospesa nel vuoto» e la percezione della «realtà come qualcosa di esterno, di straniero», in cui Moravia aveva individuato la risposta delle sue donne alla presa di coscienza del proprio ruolo nella società. Le tre protagoniste dei testi teatrali incarnano l'idea moraviana del sesso come «ultima spiaggia della comunicatività», <sup>31</sup> ma in ogni caso allontanandosi dall'ideale utopico della «normalità».

Alice, la protagonista di *Voltati, parlami* che traspone drammaturgicamente il racconto *La vergine e la droga* (contenuto nella raccolta *Boh*), è l'emblema del tentativo di sottrarsi allo stereotipo del corpo-oggetto. Oppressa da una figura materna molto ingombrante, la giovane donna vive nella roccaforte della sua verginità, che difende fino a quando non si innamora di Byron, un poeta americano con una seria dipendenza dall'eroina. La ragazza ha una forte rivalità con la madre, «pittrice fallita e priva di talento», di cui contesta la vita dissoluta e dominata dall'alcool. Nella giovane arredatrice, appartenente all'alta borghesia romana, Moravia cristallizza un'idea rigida di normalità, che si contrappone alla provocatoria trasgressione della madre alternativa e hippy. La normalità borghese di Alice è quello che sua madre considera un «ostinato perbenismo», che vorrebbe «scalzare» presentandole il poeta americano, «un genio, [...] per giunta bello come un dio». <sup>32</sup> Come previsto dalla donna, la ragazza si innamora di Byron e per la prima volta si rende conto di assomigliare alla madre molto più di quanto non credesse. La vita di Alice era stata condizionata

<sup>30</sup> Ivi, p. 166.

<sup>31</sup> C. Ravaioli, *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano 1975, p. 150.

<sup>32</sup> A. Moravia, *Voltati, parlami*, in idem, *Teatro cit.*, II vol., pp. 595-608, p. 598.

dalla preoccupazione di distinguersi da lei, che era «la personificazione vivente del peggiore dei disordini, il disordine borghese».

Per differenziarsi dal modello materno la giovane aveva rinunciato alla propria sessualità, chiudendosi in una «rabbiosa [...] verginità».

Può sembrare questa fissazione antimadre, un fatto di nessuna conseguenza, una questione di gusto, estetica; e invece, proprio a causa della fissazione, a venticinque anni, io ero ancora vergine. Tutto il resto, modo di vestire, opinioni politiche, rapporti umani, rapporti sociali, letture, occupazioni, tutto, dico tutto dipendeva dalla mia rabbiosa, polemica, aggressiva verginità. Già, perché c'è la verginità naturale, inconsapevole; e c'è la verginità voluta come il contrario della normalità, la verginità volontaria, anormale.

La centralità della tematica sessuale nella definizione moraviana della normalità borghese caratterizza il personaggio di Alice come elemento critico e polemico. Il monologo della giovane protagonista mostra però il progressivo omologarsi alla logica materna tanto contestata e quindi l'adozione della sua stessa visione borghese. Innamorandosi di Byron, la ragazza ha di fatto rinunciato alla sua anormalità e si è integrata nel sistema borghese della madre, che «sapeva che la verginità per me era il simbolo di tutto ciò che mi opponeva a lei».<sup>33</sup>

Nel tentativo di riuscire a cambiare Byron e di salvarlo dal destino di perdizione cui lo sta condannando la droga, Alice prova a trascinare l'amato nel vortice della mondanità della sua vita. Ma a nulla servono «pranzi, colazioni, cocktails, ricevimenti, défilés»,<sup>34</sup> perché il giovane la rifiuta preferendole una donna che, in un ulteriore raddoppiamento, potrebbe essere sua madre. Con un finale che non nasconde il gusto per i colpi di scena e per i rovesciamenti tragici tipico del teatro moraviano, Alice si scoprirà «cambiata nel mio contrario», rinnegando «il mio ideale di vita integrata, sana, morale e produttiva».<sup>35</sup>

In un orizzonte di vita integrato e produttivo e quindi apparentemente sano e morale, si trovano i protagonisti della pièce *L'angelo dell'informazione*, che sono rappresentati nel loro ménage coniugale. La relazione matrimoniale si regge su un gioco erotico con cui i due scherzano su una presunta somiglianza tra la moglie Dirce e l'iconografia tradizionale (da Beato Angelico a Dante Gabriel Rossetti) dell'angelo dell'Annunciazione. L'apparizione della donna, vestita con una tunica bianca e con un giglio in mano, nutre l'ispirazione della scrittura del marito Matteo, che fa il giornalista e che per questo la chiama ironicamente Angelo dell'informazione. Quasi un

<sup>33</sup> Ivi, p. 601.

<sup>34</sup> Ivi, p. 606.

<sup>35</sup> Ivi, p. 608.



rituale blasfemo che consacra il vincolo matrimoniale, la scena si ripete quotidianamente: «dice che dopo questa mia apparizione, lavora meglio e che io lo ispiro».<sup>36</sup>

Nel rappresentare la dinamica sessuale della coppia, Moravia mette in scena un altro nodo cruciale nella sua analisi della normalità borghese, ovvero la relazione tra pubblico e privato. Tema centrale nella scrittura moraviana, il nesso tra le due dimensioni trova ovviamente nel teatro la sua migliore elaborazione e in questa commedia quasi una analisi emblematica. È infatti nel privato della camera da letto coniugale che il giornalista trae ispirazione per la sua scrittura, che gira intorno alla notizia dell'abbattimento di un Jumbo e allo scoppio di una crisi tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Mentre Matteo cerca di raccogliere informazioni necessarie a costruire una verità giornalistica da offrire ai propri lettori, Dirce lo invita a parlare dei problemi della loro vita di coppia:

Anche nella vita privata c'è sempre una crisi. Ma la differenza tra la vita privata e la vita pubblica è che nella prima non c'è la possibilità di risolvere la crisi, dicendo la verità. Invece nella vita pubblica lo potete fare.<sup>37</sup>

Se nel racconto che è all'origine del testo teatrale, *Un angelo m'annuncia ogni giorno la verità*, il marito paragona la crisi tra USA e URSS a quella personale: «ecco che scoppia la crisi, tutta privata, questa, del mio rapporto coniugale»,<sup>38</sup> nella pièce Moravia mostra come la crescente preoccupazione di Matteo per l'accumulo di informazioni sia parallela al progressivo annullamento della comunicazione tra marito e moglie. La realtà è continuamente distorta, tanto dall'affastellarsi delle notizie che di fatto non comunicano niente, quanto dalle sempre più confuse dichiarazioni di Dirce, che arriva a confessare il tradimento con un uomo di nome Vasco.

Il motivo del triangolo borghese è però delegittimato dal continuo smentirsi della donna, che dissimula la verità, confondendo tanto il marito quanto l'amante, confidando a entrambi una gravidanza di cui li considera responsabili e parallelamente rassicurandoli sui propri sentimenti. La situazione serve al drammaturgo a evidenziare i diversi comportamenti dei due uomini, soprattutto mostrando la razionale freddezza di Matteo. L'analisi moraviana si concentra sulla dinamica coniugale nella sua componente più privata, soffermandosi sul feticismo e sul voyeurismo come elementi fondamentali. Oltre l'apparenza borghese di normalità si celano comportamenti blasfemi e ossessivi, per cui il marito è attratto feticisticamente dallo sfregio

<sup>36</sup> Ivi, p. 633.

<sup>37</sup> Ivi, p. 620.

<sup>38</sup> Il racconto è contenuto nella raccolta A. Moravia, *La villa del venerdì* [1991], Bompiani, Milano 2007, pp. 149-154, p. 150.

sul volto della moglie e dal contrasto con il volto angelico e ascolta con curiosità morbosa i racconti degli incontri con l'amante.

Morboso è anche il rapporto di un'altra coppia di coniugi, che vivono in modo sadomasochistico la propria relazione matrimoniale. I protagonisti della pièce *La cintura* esplicitano nella «violenza e crudeltà»<sup>39</sup> che caratterizza il loro legame la propria aspirazione a una vita borghese quasi esemplare. Nella simmetria dei nomi, Vittorio e Vittoria esibiscono una apparente reciprocità, che però non trova corrispondenza nelle loro visioni del mondo. A Vittoria, che vorrebbe essere la protagonista della pièce di Čechov e ritrovare la borghesia ottocentesca, risponde Vittorio, che immagina una fine apocalittica per la normale vita di una città come Roma. Il trionfo della borghesia di Vittoria è rappresentato da un mondo incantato e mitico, in cui l'arte e la poesia si possano confondere con la vita.

Ah, come doveva essere bello vivere all'inizio del secolo e avere tante illusioni. La borghesia alla quale, nonostante i tuoi sarcasmi, sono fiera di appartenere, era allora sana e perversa, seria e frivola, potente e debole, scettica e religiosa, rivoluzionaria e conservatrice. Quante cose era la borghesia allora! E per questo dico: grazie alla borghesia, grazie alla società della Belle Epoque, grazie soprattutto a Čechov la cui opera, per tutto il tempo che dureranno le recite, mi permetterà di vivere tra persone civili, gentili, sensibili e delicate e non esseri cinici e volgari come te e i tuoi amici di ieri sera.<sup>40</sup>

L'illusione del teatro consente a Vittoria di recuperare il senso della borghesia ottocentesca e dei suoi valori, da contrastare con quelli nichilisti e materialisti del marito e della sua società. A Vittorio piace solo «filosofeggiare sulla fine del mondo, sulla bomba atomica, su come tutto finirà», ma Vittoria pensa al suo mestiere di attrice e che «il giorno che getteranno la bomba atomica andrò a recitare a teatro come tutti gli altri giorni».<sup>41</sup>

Il testo teatrale insiste sul personaggio della moglie, ritratta nel suo rapporto coniugale e nella deviazione costante dalla linea della normalità, costantemente invocata dalla donna come un ideale quasi utopico. La relazione matrimoniale si presenta segnata dalla predilezione per la violenza fisica: «adesso io non sapevo più se mi aspettavo la tua violenza con odio o con desiderio, con paura o con attrazione e così, alla fine, ci siamo sposati ed è cominciata l'agonia di questo matrimonio».<sup>42</sup> La dinamica sadomasochistica in atto tra i due coniugi è presentata come implicita nel loro

<sup>39</sup> A. Moravia, *Teatro cit.*, II vol., p. 664.

<sup>40</sup> Ivi, p. 659.

<sup>41</sup> Ivi, p. 660

<sup>42</sup> Ivi, p. 664.

stesso legame, che su di essa si è costruito fin dall'inizio come modalità relazionale alterata, ma anche unico canale di comunicazione. Proiettati in due diverse dimensioni di esagerazione, che li allontanano dalla realtà, i due sono accomunati dall'astrazione dal reale, cui sembrano ritornare soltanto nella violenza dei loro rapporti fisici. Ugualmente assorbiti da prospettive distanti dal presente, Vittoria attaccata a un passato mitico e idealizzato, Vittorio preoccupato da un futuro fantascientifico, i coniugi si incontrano soltanto sul piano carnale.

È nel finale di una pièce costruita sulla sistematica esibizione dell'anomalia delle dinamiche matrimoniali, che si riflettono in una serie di rapporti alterati – intrattenuti da Vittoria tanto con la madre, quanto con la domestica Nora – che l'incomunicabilità tra i mondi dei due protagonisti si afferma come insuperabile. La tensione esplose quando i due tolgono legittimità ai rispettivi orizzonti di riferimento: mentre Vittoria rinfaccia al marito di essere «il solito individuo apatico che si serve della bomba e della fine del mondo [...] per giustificare la propria apatia»,<sup>43</sup> Vittorio le risponde con la forza e la violenza della sua tautologica constatazione, annientandone ogni illusione: «noi non siamo due personaggi di Čechov, neppure un poco».<sup>44</sup> Non importa che poi la donna continui sul suo bisogno di credere nel mondo della *Belle Époque* e nei suoi valori, né che ribadisca il suo desiderio di normalità. La distanza tra i due è data dalla disperazione, che, pure se scatenata dalle piccole cose, li separa in modo inesorabile, come la «corrente» della vita partecipata dalla morte dell'astrazione evasiva.

Vittoria (con uno scoppio di voce rabbiosa): Ma non te ne accorgi che sono disperata. Vittorio: Ma perché dovresti esserlo? Sei una donna bella e intelligente, un'attrice nota e apprezzata. Infine, secondo le tue stesse parole, te ne infischi della fine del mondo. Perché dovresti essere disperata?

Vittoria: Sono disperata per delle piccole, piccolissime cose, come i personaggi di Čechov.<sup>45</sup>

A Vittoria, che nella scena incipitaria della commedia si era definita «una donna normale», che voleva essere trattata «come gli uomini trattano le donne nei drammi di Čechov», non resta che far calare il sipario sulle parole delle *Tre sorelle*. La normalità è possibile solo nella finzione del teatro.

<sup>43</sup> Ivi, p. 699.

<sup>44</sup> Ivi, p. 698.

<sup>45</sup> Ivi, p. 701.

