

## ALBERTO MORAVIA E I SUOI CRITICI STATUNITENSI

Il voler far rientrare ad ogni costo la narrativa moraviana dentro uno dei numerosi ismi contemporanei ha messo di solito fuori strada quella critica assai volenterosa e diligente nell'andare a cercare matrici, analogie, convergenze, ma quasi mai disposta ad ammettere l'originalità e la novità di uno scrittore. E senza dubbio i libri di Moravia, intorno al '30, dovevano apparire almeno insoliti nel monotono panorama della prosa d'arte di marca rondista o del morbido raccontare di stampo dannunziano. Non si poteva agevolmente collocarli nel quadro della narrativa naturalistica, come in qualche modo aveva cercato di fare il Pancrazi parlando di « naturalismo integrale, moralismo neutro e del tutto indifferente . . . » subito dopo la pubblicazione del primo libro di Moravia. Di fatto, anche nei momenti di maggiore aderenza alla realtà quei libri sono tutt'altro che fedeli ricostruzioni di una zona della realtà riprodotta con la puntigliosa tecnica descrittiva dei naturalisti. Si direbbe piuttosto che Moravia consumi in partenza tutti quei particolari che veristi e naturalisti ricercano deliberatamente e con minuziosa investigazione, miri cioè ad eseguire una selezione di elementi gravati di una violenta carica espressiva, secondo una tecnica che semmai si riallaccia a moduli espressionistici. E ugualmente arbitraria operazione appariva il voler far rientrare i lavori moraviani nell'ambito della narrativa psicologica tradizionale. In quest'ultima infatti la vicenda risulta ancora articolata secondo nessi causali e il protagonista è un uomo la cui psicologia e vita sono logiche e coerenti; al contrario doveva apparire difficile reperire simili connotati nel comportamento dei personaggi moraviani i quali piuttosto si dichiarano abitatori di un universo dove nessun sistema di coordinate è valido e dove chi continua a ubbidire alle norme prestabilite

è un ipocrita che vive secondo un *cliché* falso e alienante. In questo senso l'universo frequentato dai personaggi moraviani è sorprendentemente affine a quello in cui si muovono gli eroi di Gide o di Huxley, cioè un universo incocrente dove un'attitudine coerente dell'uomo non può che essere una commedia; dove la maggior parte delle azioni umane sono di conseguenza meccaniche, insincere; i movimenti, i sentimenti dell'individuo non sono comandati da lui stesso e dalla sua libertà del momento, ma dalle convenienze, dalla società, dalla fedeltà al ruolo che ciascuno si è imposto. Di fatto gli esseri di Moravia non vivono mai conformemente alle loro intenzioni: tra i loro desideri e la vita, tra quello che fanno e la realtà esiste una visibile contraddizione. Essi rifiutano quella coerenza artificiosa che la psicologia tradizionale impone ai suoi personaggi nel crearli: essi sono già assurdi; la loro vita appare cioè sdoppiata: da una parte la vita a cui si lasciano andare, dall'altra la autenticità e la sincerità che tuttavia sono irraggiungibili. E tutto questo appare già chiaramente nel primo romanzo i cui protagonisti, fratello e sorella, vivono nella commedia senza riuscire a conquistare l'autenticità: vivono nell'indecisione, nell'abbandono all'*humour*, « *englués dans la fausseté* » direbbe Sartre.

Tuttavia è soltanto intorno al 1950 e cioè a distanza di venti anni dalla pubblicazione di quel libro, che la critica italiana si accorge di dover cercare per Moravia altre parentele letterarie o altre etichette che non l'abusato « naturalismo o « realismo »: l'esperienza esistenzialistica appare allora il contesto più opportuno in cui collocare la produzione moraviana nel suo insieme, tenendo tuttavia conto che *Gli Indifferenti* erano stati pubblicati dieci anni prima che apparissero *L'Etranger* di Camus o *La Nausée* di Sartre, quando cioè la parola « esistenzialismo » era ancora sconosciuta. E il 1950 è anche l'anno in cui Moravia viene scoperto dal pubblico americano, diventando immediatamente best-seller con *La Romana* e quindi con *Agostino* e *La Disubbidienza* pubblicati in unico volume col titolo *Due Adolescenti*. Al contrario un destino completamente diverso Moravia aveva dovuto scon-

tare negli Stati Uniti intorno al '32, alla pubblicazione di *Gli Indifferenti*.

È abbastanza ovvio che elementi di diversa natura, non cioè precisamente culturali, influenzino il successo che uno scrittore può raccogliere al di fuori dell'ambito storico-politico-culturale, direi geografico, in cui opera. Per fare un esempio clamoroso: se si pensa all'enorme fortuna che Machiavelli ebbe fuori d'Italia e alla mancanza di interesse straniero per Vico, risulta abbastanza chiaramente che la diffusione di uno scrittore sia non solo aiutata dal suo genio ma dalla 'voga' goduta dal suo paese in quel tempo. E certamente negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale l'interesse negli Stati Uniti per l'Italia, tenuto desto dall'ondata dei films neorealistici, doveva determinare vasta curiosità, anche se insieme a profondi malintesi, intorno a quel filone della narrativa moraviana che ha in *La Romana* e in *Agostino* due momenti assai importanti.

E non soltanto intorno alla narrativa moraviana. Leslie Fiedler, in un articolo del 1959 dal titolo *La riscoperta della letteratura italiana*, ritiene che «... sicuramente uno dei più straordinari eventi nella storia del gusto è l'orientamento verso l'Italia di tutti i livelli della cultura americana nel periodo immediatamente successivo al secondo conflitto mondiale...». Non fa a meno tuttavia di sottolineare che il mancato appoggio della critica ha fatto sì che, particolarmente nell'ambito della narrativa, si determinassero una quantità di incomprensioni e di equivoci: si è potuto cioè verificare che scrittori di modesto rilievo siano stati largamente diffusi e valutati sproporzionatamente, a danno di altri di maggior talento e di più complesso significato. E ad aggravare il fenomeno gli pare che abbiano concorso fattori di ordine economico: «... il fatto che negli Stati Uniti il lavoro del traduttore sia relativamente mal pagato ha contribuito a lavorare a danno di quegli scrittori la cui validità è strettamente legata allo stile...». È evidente che qui il Fiedler pensi in particolare al caso Pavese, tuttavia il suo discorso è già di per sé un'autorevole conferma della vastità di

dimensioni che la diffusione della cultura italiana negli Stati Uniti ha raggiunto intorno agli anni '50.

Pressoché inesistente al contrario qualsiasi interesse per i fenomeni politici o culturali italiani negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale e in particolare intorno al 1930 quando la tensione politico-economica statunitense doveva registrare collassi prima sconosciuti. Erano gli anni della « Great Depression » e data la gravità della situazione psicologica e sociale era logico che non potesse esserci spazio per alcun tipo di narrativa che venisse dal di fuori, espressione di un complesso di idee che nessuna presa potevano avere sulle reali condizioni del paese, e particolarmente per un'opera prima quale era *Gli Indifferenti*.

A spiegare l'insuccesso di quel libro nel '32 non dovrebbe quindi riuscire molto convincente tener conto della scadente traduzione in cui esso ha circolato, secondo quanto tenta di fare Francis Keene in un articolo di « Nation » (23-5-1953). Ne è una conferma il fatto che anche un altro lavoro moraviano, pubblicato poco dopo col titolo *La ruota della fortuna* (1937), è passato completamente inosservato e al pubblico e alla critica, nonostante la traduzione attenta di un cultore dei problemi letterari italiani, A. Livingston, allora professore alla Columbia University. La scadente traduzione poteva essere quindi una ragione in più ma non certamente quella determinante. E se volessimo accettare per un attimo un giudizio su Moravia largamente condiviso dai critici americani, e cioè che nei suoi libri quel che conta sono le idee, giudicando l'autore stesso quel che deve dire più importante del come dirlo, il fattore 'traduzione' doveva svolgere un ruolo piuttosto modesto sulla fortuna di Moravia negli Stati Uniti. Di fatto l'insuccesso del '32 e l'esplosione di interessi intorno alla sua narrativa negli anni '50, rientrano, come si è accennato, in una situazione di vaste dimensioni, economico-politica, prima ancora che culturale. È proprio infatti negli anni '45/'50 che si è verificata, parallelamente a una generale rinascita economica, una ripresa degli interessi culturali. Il notevole sviluppo dei mass-media di comunicazione doveva aumentare considerevolmente il raggio di influenza de-

gli scrittori, e se alcuni come Fitzgerald erano danneggiati dalla tentazione di scrivere secondo le formule avanzate da riviste popolari, altri riuscivano a trovare un vasto pubblico di lettori senza ricorrere a compromessi, ma proprio sfruttando quel crescente interesse per una letteratura seria che nel 1952 rendeva ad esempio possibile la pubblicazione di *Il vecchio e il mare* in una rivista affidata al mass-appeal. Del resto a provare il grosso aumento della circolazione dei libri era anche l'intensa attività dei 'Book-clubs' che intorno al '40 registravano già una vendita annua di un centinaio di milioni di copie e con ampio spazio riservato a lavori non statunitensi. È in questo quadro che si inserisce l'esplosione di interessi di molte case editrici per la nostra narrativa del dopoguerra, la quale nei suoi momenti più significativi trovava materia nel sostanziale rifiuto di una società borghese moralmente corrotta per effetto del fascismo. Si verificò in quegli anni una specie di curioso riflusso: intorno al '30 la necessità di sfuggire in qualche modo al cerchio di ferro ideologico instaurato dal governo fascista aveva determinato un altrettanto profondo interesse tra gli intellettuali italiani per la letteratura americana, innalzata, non senza equivoci e volute deviazioni, a mito dell'innocenza, della libertà, di quei valori cioè forzatamente soffocati dal regime. Per un'intera generazione di italiani leggere romanzi americani ha significato una forma di resistenza, una segreta rivolta contro il sistema fascista; e spesso si è anche cercato, di proposito, di alterare la natura di quei romanzi, volendo ad ogni costo scoprirvi la propria immagine del mondo, simbolica di quei valori che l'Italia fascista cercava con ogni mezzo di cancellare. L'intensa attività di traduttori svolta da Pavese e Vittorini è un sintomo concreto di tale fenomeno.

Nell'immediato dopoguerra la situazione si è rovesciata, diventando antitetica: mentre gli intellettuali italiani si sono orientati verso altri modelli, avendo bisogno di nuovi miti, di mezzi diversi per modificare la nuova realtà, nella cultura americana si è fatto strada un crescente e disordinato interesse per tutti i livelli della nostra cultura.

Il tramite più diretto per pubblicizzare la situazione ita-

liana del dopoguerra e sollevare interesse intorno a quei romanzi che più scopertamente se ne avvalgono per il proprio tessuto connettivo, sono stati i films neorealisti, i quali hanno avvicinato anche il grosso pubblico ai nostri problemi. Nel giro di pochissimi anni è diventato così di rigore per ogni editore di qualche rispetto avere una 'Italian House'; ed espressioni goffamente retoriche del tipo « La letteratura come la nobiltà scorre nel sangue e la letteratura è presente nel sangue italiano da molto prima che l'Italia sia esistita come entità politica » possono incontrarsi anche in saggi e articoli impegnativi. Thomas Bergin, in un articolo del « Virginia Quarterly Review » (xxix 1953), sottolinea che qualsiasi lettore dia uno sguardo anche sommario alle colonne delle 'Book Reviews' di quotidiani e periodici intorno agli anni '50 non può non essere impressionato dalla mole di lavori italiani tradotti e pubblicati negli Stati Uniti.

Al livello del grosso pubblico americano di quegli anni, la letteratura italiana contemporanea si identifica tuttavia quasi esclusivamente con Alberto Moravia i cui lavori, a cominciare dal 1949 sono stati tradotti quasi sempre a vicinissima distanza dalla loro pubblicazione in Italia. A sollevare curiosità intorno a quei libri anche tra settori di solito non attenti alle novità letterarie, hanno contribuito in misura non trascurabile alcuni episodi esterni. Nello spazio di un anno ('50-'51), dei lavori di Moravia, messi all'indice da una commissione del Vaticano, è stata proibita la circolazione a Chicago. Invitato da un addetto dell'Ambasciata americana a Roma a visitare gli Stati Uniti, subito dopo Moravia si è visto costretto a declinare l'invito: il Dipartimento di Stato dichiarava di non poter qualificare lo scrittore sotto l'International Security Act. È seguita quindi una lettera di protesta pubblicata sul « New York Times » e firmata dagli intellettuali J. Dos Passos, J. Chamberlain, J. I. Farrel, A. Kazin, W. Philips, K. A. Porter, A. Tate, L. Trilling, P. Viereck, R. P. Warren, T. Wilder, E. Wilson; e subito dopo la concessione del visto. Senonché mentre l'interesse del pubblico è andato scemando via via che la narrativa moraviana ha abbandonato temi legati a una precisa situazione storica, geografica-

mente determinata, quale è l'Italia del periodo fascista e del primo dopoguerra, per affrontare più direttamente il rapporto dell'individuo con la realtà, il comportamento cioè dell'individuo posto in situazioni non necessariamente legate a una precisa area storico-geografica, l'interesse della critica si è andato allargando.

Nonostante tutti i pericoli e le inesattezze che ogni schematizzazione si porta irrimediabilmente dietro, pare tuttavia possibile asserire che in una prima fase, la quale si può far coincidere cogli anni '49-'59, gli articoli scritti per i romanzi e racconti moraviani sono nella quasi totalità note informative più o meno sommarie, con al più qualche tentativo molto approssimativo di indicare le parentele culturali dello scrittore. Se ne ricava sostanzialmente il ritratto di uno scrittore retrodatato all' '800 per quel che riguarda il linguaggio, la struttura del romanzo e il modo di accostare la realtà; i suoi libri appaiono un documento, quasi un resoconto giornalistico, sia pure ad alto livello, di circoscritti problemi sociali. Si direbbe cioè che se il grosso pubblico si è accostato a Moravia, subito dopo la pubblicazione di *La Romana*, spinto dalla curiosità di conoscere qualcosa di più riguardo ai temi della povertà e corruzione morale dell'Italia fascista e postfascista, largamente pubblicizzati dai films neorealistici, la critica più seria doveva all'inizio registrare dissensi, reticenze, equivoci. Probabilmente si percepiva che al di là delle vicende più o meno strettamente legate a una realtà storica determinata, l'eroe moraviano è tendenzialmente proiettato su un piano metafisico, colto nella sua condizione ontologica più che nella situazione sociale, politica, civile del suo ambiente; tuttavia riusciva difficile trovargli una collocazione storico-culturale precisa. E in un articolo su « Nation » (17/8/1957), il recensore W. Weaver, cercando di spiegare le ragioni per cui scrittori come Pavese sono stati a lungo misconosciuti dal pubblico americano a vantaggio di altri scrittori italiani, magari di modestissimo rilievo, dichiara a proposito di Moravia: « . . . questi ha subito una sorte quasi peggiore, ché è stato apprezzato per ragioni sbagliate; reclamizzato come un romanzo del sesso *La Romana* è stato

venduto con straordinaria velocità nelle librerie, ma pochi dei suoi lettori e pochissimi dei suoi critici hanno visto che, invece di essere la ben raccontata storia di una prostituta, quel romanzo è la storia di una società così corrotta che la persona più acuta, sensibile e umana è proprio una prostituta . . . ». E già in un articolo scritto per il « New York Times » (6-II-1949) subito dopo la pubblicazione di quel libro, il medesimo critico, nell'ansia di scagionare Moravia dall'accusa allora facilmente mossagli di essere uno scrittore chiusamente provinciale, dichiarava che « . . . nonostante il titolo e il momento storico in cui la vicenda è ambientata, *La Romana* deve considerarsi il romanzo meno consapevolmente italiano tra quelli noti fuori d'Italia, . . . completamente privo di colore locale e Adriana, l'eroina, si ricollega più da vicino a *Moll Flanders* che a *La ragazza della via Flaminia* di Alfred Hayes ».

Ma ripercorriamo più da vicino la stampa quotidiana e periodica che ha accompagnato la pubblicazione dei primi lavori moraviani negli Stati Uniti. A. Hayes, in un articolo pubblicato sul « New York Herald Tribune » (6-II-1949), giudica *La Romana* « . . . il più brillante romanzo europeo pubblicato negli Stati Uniti negli ultimi dieci anni . . . » e Moravia « . . . lo scrittore italiano meno provinciale, il meno disposto al colore regionale e al sentimentalismo; un artista disciplinato, pessimistico, sottile ». Senonché quando vuol dare una parvenza di legittimità ai suoi giudizi, rilascia dichiarazioni abbastanza deludenti: « . . . *La Romana*, per la esaustiva biologia, la penetrazione nei recessi segreti di un temperamento femminile, l'equilibrio e la sincerità dello stile, dovrebbe fornire solide basi alla reputazione della narrativa di Moravia negli Stati Uniti . . . »; egli finisce cioè per concedere a Moravia molto meno di quanto creda: riconoscergli il proposito di dare la « esaustiva biologia » del suo personaggio, significa se non altro attribuirgli un'operazione di stampo tradizionale, ottocentesco. È vero tuttavia che in questo modo Hayes non faceva che confermare un giudizio largamente condiviso dai recensori statunitensi di *La Romana*; a tal punto che S. Mandel, in un articolo pubblicato in « Saturday Review » (5-II-1949), poteva dire di



trovarvi tutti gli elementi per definire quel che un romanzo naturalista dovrebbe essere: «... *La Romana*, sarebbe a dire l'autobiografia di una prostituta nell'Italia di Mussolini, non tralascia niente che sia importante per il suo soggetto e conseguentemente costituisce una scabrosa fetta di vita...».

Come di un efficace prodotto commerciale, costruito coi soliti ingredienti della tradizione veristico-naturalistica — povertà, violenza, sesso —, e in definitiva come di un libro consueto, è data notizia di quel romanzo in « Atlantic » (6-II-1949); e ugualmente frettoloso e approssimativo l'articolo di « New Republic » (26-II-1949): «... un non inutile libro per gente che ha tempo da spendere; esso serve all'usuale scopo di poche ore al cinema, qualcosa tra la distrazione e l'autodegradazione...». Ancora in « Books Abroad » (1950) il recensore R. Williams liquida semplicisticamente *La Romana* come un libro che «... delineando i problemi di una prostituta e discutendone tutti gli aspetti, in realtà non offre niente di stimolante pur pretendendolo... esso gioca perfettamente nelle mani di quei critici i quali asseriscono che niente di valido è stato scritto in Italia dai tempi di Dante...». E di tono non diverso l'articolo del critico cattolicizzante S. Hughes in « Commonwealth » (5-9-1950). Questi tuttavia, dopo aver definito senz'altro Moravia « un brutale realista, uno scrittore la cui provincia è limitata a una camera da letto... », si sente in dovere di correggere in parte il giudizio, riconoscendo che «... l'arte di Moravia ha un notevole significato almeno come documento nella storia di quel che può essere definito il più profondo odio di sé che l'Europa occidentale abbia mai sperimentato...».

Si direbbe che l'ansia dei primi recensori statunitensi nel voler esaurire l'arte di Moravia in uno spazio esclusivamente naturalistico copra un certo disagio: evidentemente i più intelligenti avvertono che, nonostante il tipo di area sociale che l'autore privilegia, e il linguaggio corposamente realistico, in *La Romana* c'è qualcosa di più o almeno di diverso. L'uso stesso della prima persona narrativa doveva suscitare qualche sospetto; e in un articolo del « Time » (21-II-1959) si legge infatti: «... Moravia, il quale in modo del tutto anomalo, dà alla

sua protagonista priva di ogni cultura, la propria chiarezza di pensiero e di linguaggio, ha illuminato il romanzo con flashes di saggezza che sembrano come perle prestate alla semplice Adriana, la quale non può che infilarle . . . ». Ma il recensore non è in grado di trarne le conseguenze e si riporta immediatamente a discutere il contenuto di per sè: « . . . coloro che vogliono scoprire significati universali in questo romanzo dovranno farlo a livello di amoralità, dove soltanto le Adriane del mondo possono muoversi con sicurezza . . . ».

In questi primi articoli, per quanto ovvi e approssimativi, sono di fatto rintracciabili depositi involontari, dettagli di notevole efficacia, che lasciano avvertire quel disagio a cui si è accennato. Può esserne un esempio il modo in cui S. Hughes conclude quel suo articolo su *La Romana*: « . . . qui è evidenziato un sentimento senza speranza che, forzato a star nascosto a causa del fascismo, ha quindi trovato la via per arrivare alla superficie: in questo mondo di prostitute, di nuovi ricchi, di brutali uomini d'azione, in mezzo alla violenza, il lettore può individuare una malattia nascosta e una profonda pena . . . ». E con quest'ultima dichiarazione il critico concede suo malgrado a Moravia una patente di modernità che poco prima gli ha negato. Probabilmente egli avverte che quel romanzo, nonostante gli elementi costitutivi, isolatamente considerati, siano tutti riportabili a moduli naturalistici, non si esaurisce nella oggettiva e distaccata ricostruzione della *tranche de vie*, e quindi gli vien fatto di parlare genericamente di una « malattia nascosta e una più profonda pena ». E anche in articoli molto più tardi si continua ad avvertire un certo disagio ogni qual volta si vogliono dare motivazioni meno ovvie all'arte moraviana. Ne è una conferma l'articolo di T. Bergin in « Saturday Review » (11-8-1956): « . . . Moravia ha da tempo guadagnato per sè un pubblico internazionale con un appetito pronto per la sua particolare marca di realismo, volendo e perfino desiderando seguire i suoi tormentati caratteri attraverso le crisi che le loro ossessioni creano per loro. Forse perché la combinazione di lucidità intellettuale e miopia morale delle *dramatis personae* di Moravia sembrano simbolizzare le condizioni del ventesimo

secolo, forse perché i suoi passaggi descrittivi hanno una candida veracità fotografica, o forse semplicemente perché egli racconta bene il suo racconto . . . ». Se la fede naturalistica di Moravia non è seriamente messa in discussione, tuttavia si parla di una « particolare marca di neorealismo » e inoltre l'accusa facilmente mossagli dai recensori di *La Romana*, di essere uno scrittore chiusamente provinciale, appare qui del tutto superata. Già infatti col suo secondo libro pubblicato negli Stati Uniti *Two Adolescents* (cioè *Agostino* e *La Disubbidienza*), oltre a riscuotere assai più vasti consensi, Moravia è stato recuperato in un'area culturale dove, pur restando fermi i fondamentali principi naturalistici, il discorso è condotto in maniera da coinvolgere problemi centrali nella narrativa contemporanea. Mark Schorer, scrive infatti a proposito di *Two Adolescents* (« Time » 23-7-1950): « . . . i lettori americani, i quali hanno conosciuto il lavoro di Moravia attraverso *La Romana*, saranno meravigliati dalla ricca sensibilità rivelata in questi due brevi romanzi . . . ». Schorer avvertiva infatti nella concezione di *La Romana* « qualcosa di metallico, meccanico » e una « totale assenza di sentimento » per cui riteneva che Moravia finisse per offrire in quel romanzo « violenza invece che passione, crudeltà invece che tragedia ». E in questo modo il critico americano puntualizzava un connotato certamente importante di *La Romana*, ché l'incontro con una classe diversa dagli abituali borghesi si configura qui come il risultato di una fin troppo lucida volontà dell'autore di cercare altrove, in altri spazi sociali, conferme o smentite alla propria immagine del mondo. Senonché Schorer si limita a veloci accenni a quel romanzo, in quanto il motivo che ha occasionato il suo articolo è appunto la pubblicazione in unico volume di *Agostino* e *La Disubbidienza*, di fronte ai quali ogni sua riserva scompare: « . . . lontani dal delineare le vicende di persone anormali, essi rappresentano la storia della nostra maturità, se siamo stati abbastanza fortunati da raggiungerla. Poiché la nostra cultura non permette mai così facili ricognizioni e un così diretto trattamento di quel che psicologicamente è più reale e più urgente nella vita umana, necessariamente la nostra narrativa non ha libri che

così lucidamente e abilmente realizzino la stimolante bellezza di questi due brevi romanzi...». E lo stesso Serge Hughes, che così gravi obiezioni aveva avanzato di fronte a *La Romana*, ammette senz'altro che: «... il climax dell'arte di Moravia è pienamente raggiunto con *Agostino*; ... in nessun'altra occasione nella storia d'Europa i problemi dell'adolescenza sono stati scrutati così da vicino... tracce di Freud sono chiaramente individuabili e più remotamente l'acido sorriso di La Rochefoucauld...»; tuttavia quel che costituisce a suo avviso la motivazione più prossima dell'arte di Moravia è il suo « giudaismo » e non nel senso che egli abbia una fede giudaica ma proprio in quanto « ... non diversamente da Kafka, ha sentito come pochi altri l'angoscia e la frustrazione della natura umana corrotta e della brutalità dell'uomo... ». Se qui colpisce l'accostamento a Kafka, a cui difficilmente la critica italiana di quegli stessi anni avrebbe acconsentito, è vero tuttavia che esso è condotto più sulla falsariga dei contenuti, dei temi astrattamente considerati che in seguito a motivazioni concernenti il fatto artistico in sé. Ed è questa una caratteristica comune alla maggior parte degli articoli scritti per i libri di Moravia almeno in questa prima fase.

Il primo saggio in cui si assista a un consapevole tentativo di dare una collocazione storico-culturale più adeguata al lavoro di Moravia è quello di R.W.B. Lewis in *The Picaresque Saint*, che è del 1959. In quell'occasione il critico prende in esame anche altri scrittori — Camus, Faulkner, Greene, Malraux, Silone — in quanto gli pare di poter individuare nel loro lavoro alcune direzioni comuni e innanzitutto la creazione di un nuovo eroe che è al tempo stesso persecutore e perseguitato, santo e fuorilegge. Se il piano di Lewis può giudicarsi artificioso, quasi una divisa comune imposta a scrittori tra loro profondamente diversi, tuttavia è importante che un critico americano collochi la narrativa moraviana in un contesto che non coincide più con la letteratura naturalistico-regionalistica. E tappa d'obbligo anche per Lewis è la discussione sul significato attribuito da Moravia al sesso. Intanto dichiara che definire tout-court erotica quella narrativa sarebbe come voler

esaurire la poesia di Dante con l'etichetta di 'poesia religiosa'; gli pare piuttosto che il sesso sia per Moravia un semplice mezzo per arrivare a un'immagine il più possibile fedele dell'uomo in un mondo privo di certezze. Non esiste di fatto, secondo Lewis, una dimensione storico-religiosa o mitologica nell'universo di Moravia e proprio in questo sarebbe da misurarsi la distanza che lo separa da scrittori come D. H. Lawrence, del quale può anche dirsi che «... ha descritto il mondo nel suo aspetto sessuale, ma con un senso di forza incipiente e con una ricca e morbida trascuratezza, ben diversa dal meticolosamente ordinato procedere di Moravia...». E anche qui è possibile cogliere una ulteriore conferma di un'attitudine dei critici americani di Moravia, alla quale si è già accennato: parlando di 'meticolosamente ordinato procedere' dello scrittore italiano contro la 'forza incipiente' e la 'ricca e morbida trascuratezza' di Lawrence, il critico finisce, quasi senza accorgersi e magari contro la sua volontà, per respingere indietro la narrativa del primo facendone ancora una volta un'operazione di tipo ottocentesco. Il 'meticolosamente ordinato procedere' è proprio di uno scrittore il quale di fronte alla realtà assume un atteggiamento impacciato e remissivo: non sapendo selezionare quelli che sono gli elementi più risolutivi per il discorso che intende condurre, finisce per presentare esaustivamente, o almeno lo pretende, un intero blocco di realtà, nel timore che qualcosa di importante possa sfuggirgli. E questo, secondo il critico americano, sarebbe il caso di Moravia, di fronte a un Lawrence a cui invece viene riconosciuta la 'forza incipiente' di chi è in grado di fare una scelta tra gli elementi che gli si offrono, riuscendo a portare avanti un discorso che testimonia di conseguenza una «morbida e ricca trascuratezza». Senonché Lewis prosegue la sua analisi sottolineando che «... la ricorrente rappresentazione di Eros tra esistenza e non esistenza garantisce la narrativa di Moravia dalla pornografia... l'incessante curiosità e guardare furtivo, ben lontano dalla pornografia o anche dalla farsa, sono sintomi di una inesauribile volontà di cogliere, di intravedere un barlume della segreta realtà degli esseri umani, la loro primaria

esistenza, ciò che è nascosto o alterato dalla morale pubblica, dalle convenzioni del vivere . . . e sono anche sintomo di un autore i cui caratteri, come spie inveterate, sono mandatari del loro creatore, la cui narrativa può essere considerata il più completo lavoro di spionaggio privato nel romanzo moderno . . . ». E qui Lewis pare ancora una volta contraddirsi o almeno inconsapevolmente ritratta precedenti dichiarazioni: quando parla di ' completo lavoro di spionaggio ' o di ' barlume della segreta realtà ' individuabili nei romanzi di Moravia, pare voler riconoscere in essi dei risultati piuttosto lontani da quelli perseguibili con il ' meticolosamente ordinato procedere ' dei naturalisti. E ancora a proposito di *La Romana* dichiara privo di fondamento ogni accostamento a *Moll Flanders*: questo significherebbe a suo avviso perdere di vista la vera natura del romanzo moraviano facendo l'illecita operazione di isolare il soggetto dalla sua tessitura: « . . . il tono di Daniel Defoe e il mondo che lo informa duro, asciutto, virile, non ha quasi nulla in comune con la riflessione liricheggiante, la velata nostalgia che informano i lavori moraviani . . . ». Lewis indica nella ' tristezza ' la nota dominante dell'universo moraviano, quella che permette di trascendere la ' indifferenza ' la quale comunque gli pare già di per sé « una condizione acquisita, che trascende la credulità volgare . . . l'indifferenza è la risposta finale al mondo nel suo aspetto sessuale; ma la tristezza è quel che l'uomo sente quando ha spinto indietro il mistero in una zona meno accessibile . . . ». E infatti i personaggi moraviani paiono al critico « vagamente turbati non da un senso del peccato, ma dal sentimento di aver dimenticato qualcosa che potrebbe essere stato un tempo un senso del peccato . . . il sentimento, più leggero del profumo in una stanza vuota, di un paradiso perduto . . . » e il ricordo di questo paradiso apparirebbe come un fortunato, occasionale miraggio, un qualcosa utile come base per il risentimento, ma non abbastanza forte per promuovere ribellioni. In questo modo Lewis, se mostra di allontanarsi da quella critica che, nel tentativo di difendere la narrativa moraviana dalla ricorrente accusa di ' letteratura erotica ', finiva per respingerla nel limbo di un'arte freddamente

realistica, che indugia negli aspetti meno leciti della realtà unicamente per fini didascalici, tuttavia non è in grado di individuare chiaramente la linea di sviluppo di questa narrativa e finisce per indicare quali connotati validi per tutto l'arco di essa motivazioni legittime ad esempio per *La Romana* ma del tutto inadeguate per altri romanzi. Così se è vero che il 'paese innocente' di Michele è un paese di nostalgia e, come osserva Sanguineti, interpretabile in definitiva come « la stessa società borghese anteriore alla decadenza dell'età imperialistica e fascista », il 'paese innocente' di Agostino si identifica piuttosto col mito di una società al di fuori della storia, per arrivare poi alle conclusioni di Luca secondo cui se un paese innocente esiste questo è la morte.

Di fatto se si volesse dare una definizione generica dell'eroe moraviano, sembrerebbe tutt'al più opportuno utilizzare la definizione che Camus dà dell'uomo d'oggi, di un individuo cioè che si sente uno straniero in un *waste land*, in un mondo improvvisamente svuotato di ogni luce, un esiliato defraudato sia delle memorie di una terra perduta ma che è stata sua, sia della speranza di una terra promessa. Ma con questa differenza: se nel mondo di Camus la rivolta emerge gradualmente come l'unica azione che ridia dignità all'uomo, nel mondo di Moravia ogni tipo di rivolta è improbabile. E proprio in questo è da riconoscersi l'infondatezza di qualsiasi tentativo di fare di lui un moralista nel significato più ovvio che si dà al termine: il moralista prova del risentimento contro un certo tipo di realtà su cui indugia la sua analisi dissacrante proprio ai fini di renderla innoqua, indicando sia pure per via di negazioni l'esistenza di un tipo di realtà accettabile; al contrario Moravia non ha altri prototipi di realtà da offrire come alternative alla dura realtà dell'hic et nunc.

Tuttavia quando Lewis scrive il suo saggio, Moravia non ha ancora pubblicato *La Noia* e *L'Attenzione*, quei romanzi cioè che gli hanno permesso di configurarsi sempre più compiutamente come uno scrittore impegnato nei temi più attuali della narrativa europea, per cui le contraddizioni e reticenze individuabili nel suo discorso sono ancora giustificabili. È vero

infatti che i primi lavori moraviani, visti dalla prospettiva dei due ultimi romanzi, lasciavano più facilmente scoprire connotati diversi che non quelli del verismo-naturalismo a cui erano stati assimilati dai recensori statunitensi. Di fatto gli articoli scritti per i libri di Moravia dopo il '60, anche quelli tirati via frettolosamente, testimoniano un mutato orientamento della critica: non che i giudizi guadagnino sempre in profondità tuttavia si avverte la consapevolezza da parte dei critici di aver a che fare con uno scrittore di statura europea, i cui temi, anche quando appaiono legati a una circoscritta area sociale, rimandano continuamente a una visione della realtà ben più vasta e articolata.

In questo senso un critico che ha dimostrato intelligenza e serietà nei due lunghi articoli scritti rispettivamente per *La Ciociara* e quindi per *La Noia*, è Marc Slonim. Nell'articolo scritto per *La Ciociara* egli si è servito del libro come spunto per un discorso molto più ampio. A suo avviso infatti *La Ciociara* può assumersi come campione significativo della evoluzione letteraria non solo di Moravia ma di una intera generazione di romanzieri italiani. E utilizzando alcuni dati statistici — «...recentemente un critico di Parigi ha scritto che secondo un'indagine statistica da lui eseguita l'ottantacinque per cento dei personaggi della narrativa francese moderna posseggono la laurea, mentre il novantadue per cento dei personaggi dei romanzi italiani non hanno nemmeno il diploma...» — Slonim ha voluto tracciare, nei connotati più appariscenti, un profilo della narrativa italiana contemporanea: «...la differenza consiste nella tradizione letteraria, e gli scrittori italiani sono in verità inclini a ritrarre una umanità media, semplice, umile, uomini e donne non appartenenti alla classe intellettuale. Né il gonfio estetismo di un D'Annunzio né le equazioni dialettiche di un Pirandello, non le sottigliezze ambigue di uno Svevo, potrebbero mai far deragliare i narratori italiani dalla loro specifica traccia... In generale confrontata con quella francese la letteratura italiana dell'ultimo secolo ha preferito quel che c'è di elementare nella natura dell'uomo alle idce astratte e l'abilità artistica del racconto agli esperimenti essoterici; que-



sto ha evitato le rivoluzioni del gusto. Simbolismo, surrealismo, quel che concerne la psicologia, raramente hanno aperto significative strade nella sua fondamentale narrativa o alterato il suo piano percorso. Invece di imitare i giochi intellettuali di Gide o il lento movimento introspettivo di Proust, gli italiani sono rimasti devoti alla trama realistica, al concreto e al particolare, con l'inevitabile insistenza sulle caratteristiche regionali. La letteratura dell'Italia meridionale con la sua galleria di paesani siciliani e poveri napoletani, offre oggi, come è stato cinquanta anni fa, un buon esempio di questo genere di romanzo . . . ». Pare tuttavia a Slonim di poter individuare un momento, dopo la seconda guerra mondiale, in cui alcuni scrittori si sono coraggiosamente distaccati dalla vecchia tradizione del realismo e regionalismo, e tra quelli Moravia è a suo avviso rapidamente emerso come il più valido e di maggior successo: « . . . quel che ha reso Moravia una figura isolata nella scena letteraria italiana è stata la sua opposizione all'accademismo e al romanzo ben fatto, stilisticamente levigato. I suoi nemici lo hanno disprezzato, quasi un buono scrittore che scriva male, e lo hanno accusato di monotono erotismo e pseudosofisticazione. Ad essi comunque sono sfuggite e l'intensità della sua arte ineguale ma potente . . . e la sua incessante esplorazione della perversità sessuale e delle altre complessità dell'uomo moderno. Il suo mondo è popolato di deboli, instabili, spesso patologiche creature spinte agli eccessi sessuali, il crimine e l'autodistruzione, ma i loro contorcimenti e il loro più profondo tormento riflettono la confusione del nostro tempo . . . spesso affronta il rifiuto dell'uomo a seguire le leggi del gioco e la disubbidienza alla vita . . . La maniera letteraria di Moravia è a tal punto quella di un altamente soggettivo creatore di figure immaginarie poste in situazioni immaginarie che il suo lavoro è sembrato a molti critici una specie di rivelatrice autoproiezione . . . ». Date queste premesse, quando Slonim va ad analizzare nei particolari *La Ciociara*, non cede alla tentazione di classificarlo tout-court un romanzo verista, pur dovendo ammettere: « . . . negli ultimissimi anni, senza perdere nessuna delle sue fondamentali qualità, Moravia si è visibilmente orientato pro-

prio verso quelle forme narrative a cui si era sempre opposto. Gli è capitato qualcosa di curioso: adesso che il neorealismo è in declino, Moravia mostra una crescente inclinazione verso il ritratto realistico e il colore regionale. Per di più invece di avere a che fare con personaggi complessi, con un diploma universitario, sta concentrando la sua attenzione su ambienti poveri e cuori semplici...». Senonché riconduce il fenomeno da un ambito precisamente moraviano a un contesto di ben più vaste proporzioni: «... il cambiamento visibile in *La Ciociara* può anche essere un segno dei tempi: oggi l'avanguardia europea marcia sotto la bandiera dell'antipsicologismo e Moravia è molto sensibile a simili movimenti...». Di fronte a un romanzo quale *La Noia*, che si presenta con tutte le carte in regola per essere assimilato a un tipo di narrativa spiccatamente psicologica, Slonim si sente stimolato a riprendere il suo discorso su Moravia aperto tre anni prima, e anche questa volta in «*New York Times, Book Review*» (29-10-1961): «... c'è qui la versione inglese dell'ultimo romanzo di Moravia che è destinato a scioccare, disorientare e affascinare molti lettori americani...». E riconosce senz'altro che in questo romanzo, costruito su parecchi livelli, Moravia conduce una brillante analisi di un malessere universale: la malattia di Dino è la 'melanconia' di cui parla R. Burton nella sua *Anatomy* (1621) e lo 'spleen' di Byron o la 'ennui' di Baudelaire o quel che gli antichi definivano 'acedia' o 'tedium vitae' o ancora il disgusto per la vita a causa del monotono ripetersi di tutte le cose per cui Sereno nel *De Tranquillitate Animi* si lamenta della propria incapacità a provare forti pene e piaceri.

E a proposito dell'accostamento più volte avanzato dai critici tra *La Noia* e *L'Etranger*, Slonim ritiene che sebbene entrambi i romanzi siano classificabili come esistenzialisti «... si può vedere chiaramente che mentre Camus pone il problema dell'assurdo e del posto dell'uomo nell'universo senza offrire una soluzione, Moravia si occupa di psicologia piuttosto che di metafisica e accetta ogni cosa conduca a una strettamente soggettiva, sebbene perfino illusoria, risposta individuale...». Tuttavia gli pare che è precisamente a livello

psicologico che il cambiamento in Dino sia poco convincente: «... Moravia insiste che Dino sfugge alla noia e riesce a ristabilire un rapporto con la realtà nel momento in cui tenta di sciogliere il segreto di Cecilia. Questo è difficilmente credibile perché egli sa perfettamente che essa non esiste come personalità al di fuori delle sue funzioni sessuali e che il parlare intorno al suo mistero e alla sua impenetrabilità è fuori luogo. Essa è secondo la frase di O. Wilde 'una sfinge senza enigma' e non c'è niente da scoprire o decifrare in questa personificazione di bassa animalità...». Slonim conclude: «... questo non è semplicemente il racconto del crepuscolo dell'anima o dell'ossessione erotica; questo lavoro parzialmente paradossale, parzialmente cinico e fondamentalmente romantico riflette la lotta dell'uomo moderno per l'autoosservazione e un reale senso dell'esistenza...»; che è, nonostante la negazione, un giudizio sostanzialmente positivo nei confronti dello scrittore italiano: gli si riconosce se non altro il ruolo di portavoce o meglio sarebbe dire di interprete di esigenze e problemi centrali nella cultura contemporanea. E un atteggiamento non molto diverso è individuabile perfino nell'intervento di un critico di tendenza cattolicizzante quale Richard Gilman. In un articolo del 26 giugno 1966 in «New York Times, Book Review», all'indomani cioè della pubblicazione negli Stati Uniti di *L'Attenzione*, Gilman fa precedere le notizie sul romanzo da un'ampia premessa in cui, cercando di indicare gli strumenti di lettura più utili, arriva a considerazioni generali di qualche interesse: «... da quando Proust e Joyce hanno portato la loro potente narrativa a competere con l'universo dell'esperienza ordinaria, il romanzo è stato alterato in profondità, trasformato in un modo o nell'altro da uno strumento per misurare e chiarire il mondo in una creazione da sistemare accanto ad altre creazioni. La 'verità' di un romanzo a cui sia accaduto questo non si identifica più evidentemente con la verità della rappresentazione della vita sociale o psicologica o morale, ma con quella della sua propria interna realtà, quella cioè della testimonianza che esso dà della natura e della potenza della propria coscienza. I romanzi di questo genere sono spiacevoli e impopolari dal

momento che tradiscono le aspettative del pubblico rifiutando fiducia alle convenzioni dei loro mezzi . . . E tuttavia per anni i romanzi più stimolanti sono stati quelli il cui soggetto non è tanto l'esistenza personale o sociale quanto il rapporto tra l'esistenza e il romanzo la cui vicenda, sotto la scorza di eventi che possono presentarsi al lettore per proprio conto, è il racconto interno della coscienza che scrive un romanzo . . . ». Di questo tipo secondo Gilman sono i libri di A. Robbe-Grillet, S. Beckett, M. Sarraute e M. Butor in Francia, John Barth e W. H. Gass in America, Gadda e Moravia in Italia. E subito dopo aggiunge che potrebbe sembrare strano vedere Moravia in questa lista in quanto « . . . dopo tutto Moravia è conosciuto per il suo realismo . . . »; senonché gli pare che il realismo non sia mai il vero impulso dei romanzi moraviani: « . . . esso è sempre più contratto in una specie di piattaforma per la sua arte più profonda, la necessaria base fisica per le sue esplorazioni metafisiche . . . Moravia non è mai interessato nel comportamento come tale, né in complicazioni sociali o perfino in drammi morali — connotati ricorrenti della narrativa tradizionale — è piuttosto un romanziere filosofico per il quale la sofferenza dell'esperienza stessa, o piuttosto il fatto che dobbiamo subirla senza possibilità di scelta e senza essere capaci di spiegarla, impone maggiore attenzione che uno qualsiasi dei suoi dettagli . . . ».

Tuttavia è vero che nella maggior parte degli articoli anche più recenti il discorso sulla narrativa moraviana continua a insabbiarsi sulla autenticità, coerenza, attualità dei contenuti senza peraltro arrivare a un'indagine compiutamente articolata, tale da farne scattare i nuclei centrali e indicarne in concreto le diverse stratificazioni.

Ne è una prova il recente saggio di Donald Heiney, pubblicato nel 1968 nel volume *Three italian novelists: Moravia Pavese Vittorini*, che è anche il più ampio saggio critico sulla narrativa moraviana scritto da un critico statunitense. Heiney già in un lavoro del '64 (*America in modern Italian literature*, New Brunswick N. J.) si era preoccupato di indagare la presenza della cultura americana nei romanzi e racconti scritti in

Italia nella prima metà del secolo e inoltre in un lungo articolo *L'America di Moravia* aveva cercato di puntualizzare il ruolo svolto dal mito 'America' negli eroi moraviani. Nel lavoro del '68, riprendendo spunti dalle precedenti esperienze, intende condurre un discorso sistematico su tutto l'arco della narrativa di Moravia. E dichiara nella prefazione: « . . . questi tre romanzieri — Pavese, Moravia, Vittorini — non sono stati ancora analizzati in un discorso critico serio, ch  i loro romanzi devono essere giudicati come romanzi e non come uno specchio delle attitudini sociali, sessuali, filosofiche o una specie di indice di quel che accade nella societ  italiana . . . il mio libro cio  si propone di analizzare questi scrittori non come psicologi o rappresentanti di determinate ideologie politiche, ma come artisti. In pratica   impossibile lasciar completamente fuori la politica e il resto, tuttavia il principale scopo di questo libro   di analizzare il momento creativo, quello in cui il romanzo si fa . . . ». Ma subito dopo Heiney rilascia alcune dichiarazioni che creano qualche sospetto circa il modo in cui intende procedere nella sua analisi: « . . . la critica biografica   oggi fuori moda, tuttavia i romanzi sono scritti da esseri umani che hanno personalit  e idiosincrasie, che cambiano man mano che invecchiano, che imparano sbagliando e sono induriti dalle loro vicissitudini . . . ». Si direbbe che Heiney voglia giustificarsi, mettendo il lettore sull'avviso che il materiale biografico dispensato con generosit  non deve ingannare circa la prospettiva da cui egli intende guardare i suoi autori: ch  egli vuole servirsi degli strumenti e della critica storicistica e della critica psicologica per arrivare ad un'indagine il pi  possibile esauriente del fatto artistico in s .

Tuttavia il modo in cui affronta la narrativa moraviana fa pensare a un'impostazione in cui gli elementi biografici hanno una funzione assai pi  rilevante di quanto lo stesso Heiney non voglia ammettere. E comincia collo stabilire un parallelo, del resto gi  largamente sfruttato dalla critica, tra Moravia e Stendhal, indugiando nell'indicare le ragioni, soprattutto biografiche, per cui tale accostamento sarebbe sostenibile: entrambi rifiutano il loro background borghese, operando in una atmo-

sfera politica soffocante che è la Restaurazione per l'uno, il Fascismo per l'altro; sono affascinati dalla tecnica delle maschere o *personae* (la loro identità cioè scompare per riapparire insospettatamente in diverse, sociali o politiche, circostanze); sono reticenti nel fornire dettagli della loro vita privata; per entrambi la funzione dell'arte non è di riprodurre la realtà ma di trascenderla attraverso la creazione di modi di esistenza del tutto ipotetici. Di fatto le motivazioni avanzate da Heiney non sono né originali né sempre calzanti: nei termini in cui il parallelo è presentato non si farebbe fatica a sostituire al nome di Moravia quello di altri narratori senza che il discorso debba per questo subire deviazioni.

Heiney inoltre nel suo proposito di giudicare la narrativa moraviana nel suo farsi, al di là di ogni intrusione ideologica, finisce di fatto per togliere a Moravia un connotato che finora non era stato seriamente messo in discussione: a suo avviso sarebbe un errore volerlo considerare uno scrittore di idee poiché il suo modo di guardare le cose piuttosto che rivelare un'attitudine filosofica è costituito da una specie di matrice fondamentale intorno a cui tutto il lavoro è costruito. Ora se è vero che Moravia non ha l'incisività di pensiero, lo straordinario potere dialettico, la genuina attitudine filosofica ad esempio di un Sartre pare tuttavia inadeguato negargli di essere uno scrittore di idee.

Ugualmente discutibile il discorso di Heiney quando cerca di identificare la matrice dei lavori moraviani in una forma di conflitto stilizzato tra 'impotenza' e 'prepotenza': il protagonista tipo è cerebrale, passivo, disposto ad analizzare fino alla nausea i problemi più che a fare qualcosa di concreto per risolverli: e cioè l'impotente (di solito un intellettuale) il quale avrebbe a portata di mano quel che gli preme, ma per qualche ragione è incapace di raggiungerlo; mentre c'è di fronte il 'prepotente' (di solito un uomo senza cultura) che afferra quel che l'altro deve limitarsi a desiderare. C'è di più: questo sentimento dell'impotenza dell'individuo posto di fronte a una realtà indecifrabile, fatta di oggetti il cui involucro è così compatto da non permettere spiragli, attimi privilegiati in cui sia-

no concesse equivoche connivenze, è ricondotto da Heiney a motivazioni piuttosto semplicistiche che nulla a che fare avrebbero con quelle che ispirano analoghi atteggiamenti dell'avanguardia europea. Ricorrendo a una psicologia molto superficiale Heiney sottolinea che la lunga malattia che ha costretto il giovane Moravia alla inattività fisica deve aver determinato nello scrittore l'abitudine a considerare l'individuo come un malato inguaribile, un essere completamente passivo di fronte a una realtà che lo trascende e lo umilia.

E se nell'analisi di *La Romana* Heiney si dimostra in grado di avvertire il salto di qualità operato da Moravia rispetto ai precedenti lavori, c'è da tener conto che, in confronto a quei critici che si erano trovati a parlare di quel romanzo all'indomani della sua pubblicazione, quando esso cioè si presentava come il primo lavoro moraviano conosciuto negli Stati Uniti, egli ha se non altro il vantaggio di condurre il suo discorso quando la narrativa moraviana si configura ormai in tutto l'arco della sua evoluzione, per cui è più facile individuarne concretamente gli elementi costitutivi. Tuttavia, quando vuole indicare le novità tecniche presenti in *La Romana* o spiegare perché Moravia sia ricorso qui all'uso della prima persona narrativa, anche Heiney non fa a meno di ricadere in considerazioni piuttosto ovvie. A suo avviso Moravia si sarebbe man mano reso conto che il principale scopo della narrativa moderna è di stabilire una comunione di coscienza tra il personaggio e il lettore, per cui diventa necessario studiare quello dall'interno; e in secondo luogo, ricorrendo all'uso della prima persona, avrebbe voluto reagire non tanto alla superstite corrente veristico-naturalistica quanto agli anemici prodotti della prosa d'arte. Ora se queste motivazioni sono accettabili, ad esse tuttavia se ne dovrebbero almeno aggiungere altre: ad esempio che l'io narrante di Moravia, sostanzialmente diverso e da quello del memorialismo ottocentesco e da quello della prosa lirica e del romanzo psicologico e saggistico, discende piuttosto dal ritrovato modulo picaresco. Tutta la tradizione comica da lui prediletta, da Petronio alla letteratura picaresca anche americana, è contrassegnata da questa impostazione; ma

Heiney trascura rimandi letterari di questo genere. E se riconosce che *La Romana* è un punto d'arrivo rispetto alla precedente produzione moraviana, e ad un tempo di partenza per il vario tragitto successivo, di fatto non sfrutta fino in fondo questo giudizio, e non riesce a dimostrare concretamente in quale modo il romanzo si articoli nell'arco dell'evoluzione artistica moraviana, e in quale misura sia servito allo scrittore l'aver sostituito all'intreccio di invenzione una sezione di realtà storica solo percorsa da un filo narrativo, con funzione di guida interpretativa. D'altra parte avendo frettolosamente liquidato la vasta produzione dei racconti, Heiney non può seguire da vicino l'evoluzione di Moravia verso *La Ciociara*. È proprio nei racconti infatti che è possibile individuare il graduale evolversi dello scrittore verso un'osservazione della realtà umana a più vasto raggio, il comparire e precisarsi di sfondi geografici, di personaggi più umili dei suoi borghesi abituali. Heiney al contrario finisce per frantumare la linea percorsa dalla narrativa moraviana in una serie di tronconi, spie delle diverse direzioni che lo scrittore avrebbe cercato di sperimentare. Al di là di una matrice comune, di un limitato e sempre fisso nucleo di idee, ogni lavoro di Moravia si configura per il critico americano come un organismo a sé per cui di volta in volta gli pare debbano usarsi parametri di giudizio e rimandi letterari diversi. Così se in *Il Conformista* sarebbe da vedere il documento dello sforzo compiuto da Moravia per uscir fuori da un periodo di crisi tecniche personali e nei risultati un romanzo politico convincente, *Il Disprezzo* gli pare il primo trattato pienamente svolto sul tema della relazione tra arte e sessualità: sarebbe qui ripreso un motivo proustiano e più genericamente il moderno problema della mente creativa che osserva se stessa nell'atto del fare; *La Ciociara* rappresenterebbe il tentativo di creare uno stile vernacolare o almeno che dia l'impressione del vernacolo mantenendo al tempo stesso la precisione e la flessibilità del linguaggio letterario; con *La Noia* Moravia si sarebbe posto come autorevole esponente nell'ambito della narrativa esistenzialistica, creando un romanzo saggio in cui l'azione serve come veicolo per le opinioni dell'autore. Tuttavia quest'ul-



timo, quale romanzo puro, gli pare un fallimento: «... a prescindere dalle sezioni puramente saggistiche, c'è troppo 'talk'... Dino, il protagonista, per intere pagine dà l'impressione di intervistare Cecilia a proposito della sua precedente relazione con Balestrieri e oltre a questo non accade niente altro...». Più maturi risultati gli pare invece di poter cogliere in *L'Attenzione*, ma anche questa volta, ricade in motivazioni contenutistiche.

Di fatto il lungo discorso di Heiney può dirsi che non alteri sensibilmente l'immagine di Moravia ricavabile dalla fitta serie di saggi e articoli scritti dai suoi recensori statunitensi dopo il '60: uno scrittore saldamente ancorato all'esperienza ordinaria, o piuttosto invischiato in una realtà di cui non riesce a dare che una visione distorta e parziale anche se i temi che ha affrontato, in particolare nei romanzi più recenti, rimandano a una problematica centrale nella narrativa contemporanea. E la definizione che Paul West, dà di Moravia appare sorprendentemente significativa dello stato d'animo della maggior parte dei critici statunitensi: «... Moravia è il peeping Tom, ansioso ma non disperato, di afferrare uno sguardo di Dio, ma tutto quel che riporta è un negligente Eros che fa la spola tra sconforto e sazietà... Quando va in profondità come in *Il Conformista* — probabilmente il suo romanzo più implacabile e meno falso — tende alla prolissità marcando il tempo su spiegazioni ripetute piuttosto che fornendo una ulteriore, più intima evidenza...».

In definitiva se si tracciasse un diagramma da cui risulti l'intensità e il tipo di interessi che la narrativa di Moravia è venuta via via raccogliendo negli Stati Uniti, sarebbe abbastanza agevole accorgersi che saggi e articoli guadagnano in numero e in profondità in stretto rapporto col mutare degli interessi dell'autore e col suo progressivo allontanamento da una tematica che appariva storicamente e geograficamente limitata ad un'area nazionale. Di fatto le implicazioni di Moravia con certo repertorio veristico-naturalistico se gli avevano procurato un vasto pubblico anche fuori d'Italia e in particolare negli Stati Uniti degli anni '50, avevano anche determinato grosse perples-

sità tra molti critici, i quali se erano disposti a riconoscere in lui un abile scrittore, insistendo sulla chiarezza, precisione, efficacia del suo raccontare, limitavano pur sempre la sua narrativa in uno spazio italiano. Intorno al '60 nell'atteggiamento dei critici statunitensi è individuabile un cambiamento: le parentele, i rimandi letterari validi per la narrativa moraviana, sia pure a un livello, come si è visto, di contenuti, non si vanno più a cercare nel filone realistico ottocentesco e novecentesco, o almeno non tanto in quello quanto nella contemporanea narrativa europea: i riferimenti a Proust, Joyce, diventano più frequenti e gli stessi romanzi precedenti *La Noia*, anche quelli di impostazione più scopertamente storicistica, sono guardati da un'angolazione nuova e cioè con la consapevolezza di aver di fronte dei prodotti letterari che non si esauriscono mai in una tematica chiusamente provinciale.

È tuttavia da sottolineare che riconoscimenti o detrazioni nell'ambito della critica statunitense a Moravia non vengono quasi mai dagli schieramenti letterari più avanzati, di solito molto attenti a quanto di stimolante si vada producendo nella cultura d'oggi. È quasi sempre la critica accademica a seguire con particolare puntualità i lavori moraviani via via pubblicati negli Stati Uniti e il più delle volte si tratta di un settore già da tempo familiare con i problemi culturali italiani: Thomas Bergin ad esempio o Richard Lewis o Donald Heiney (e si nominano solo gli autori dei saggi più lunghi su Moravia), per la loro stessa attività di professori di lingue romanze o di letteratura comparata si sono spesso occupati della narrativa italiana, per cui l'attenzione da loro prestata a Moravia pare piuttosto rientrare in un'abituale routine di lavoro.

Si direbbe che il facile successo di pubblico che ha ovunque accompagnato la pubblicazione dei libri di Moravia, l'apparente linearità e semplicità, la corposità quasi naturalistica del suo raccontare, abbiano in qualche modo scoraggiato quei settori della critica americana dispostissimi sempre a occuparsi delle opere in cui la problematica attuale sia presentata in termini di provocazione, di stimolo, di rottura, ma recalcitranti di fronte a quelle produzioni che, sia pure erroneamente

e solo a un'analisi superficiale, appaiano piuttosto old-fashioned. E il lavoro di Moravia ha tutte le carte in regola per creare equivoci di questo tipo. Si è così verificato che un saggista americano del livello di Leslie Fiedler ad esempio, si sia in più occasioni occupato di Cesare Pavese, a suo avviso il più stimolante tra i romanzieri italiani contemporanei, e non abbia mai prestato attenzione a Moravia, del quale fa semmai menzione indirettamente e solo di scorcio, in articoli cioè scritti per altri narratori, come ad esempio nella recensione a *La Luna e i Falò* in *Kenyon Review* (XVI 1954).

Se infatti i lavori dell'ultimo Pavese appaiono sorprendentemente convincenti al Fiedler: «... il controllo del ritmo rende il linguaggio assolutamente lucido e al tempo stesso incantatorio, intrecciando nella tessitura delle frasi il sentimento del ricordare piuttosto che dell'inventare, del ritorno a qualcosa di impossibilmente remoto, tuttavia riconoscendolo come per la prima volta...» del tutto approssimativi e privi di stimolo egli ritiene i risultati del linguaggio moraviano. E in un articolo apparso qualche tempo dopo in «*Italian Quarterly Review*» (3-1959), cercando di spiegare quella prima ondata di italo-filia che si è verificata negli Stati Uniti degli anni '50, egli dirà senza mezzi termini: «... uno scrittore come Alberto Moravia, il cui linguaggio è antiretorico e approssimativo nei suoi risultati (e che ha il vantaggio di usare l'incontro sessuale come simbolo ricorrente della sua narrativa) ha riscosso un brillante successo. Egli costruisce le frasi e manipola i ritmi assai meglio e con più sensibilità rispetto a Silone, il cui stile di fatto guadagna in traduzione, ma in parte la sua popolarità è dovuta a ragioni piuttosto simili: avendo da mettere in gioco scarsa finezza stilistica ha poco da perdere, perfino quando è tradotto male. Tuttavia anche nel caso di Moravia, il particolare marketplace che lo ha accolto ha concorso a oscurare il giudizio critico, lasciando il lettore medio con la sensazione che il diritto di Moravia alla celebrità risieda nel tour de force solo parzialmente riuscito di *La Romana* (un tentativo di rendere Defoe in italiano) o nel vuoto e meccanico *Amore Coniugale*. Di fatto è in racconti come *Inverno di malato* o in romanzi brevi come

*Agostino* che Moravia tenta di raggiungere una autentica validità . . . ». Né allora né dopo il Fiedler si è comunque dato la cura, come si è accennato, di affrontare da vicino quella narrativa a cui pure riconosce momenti di sicura riuscita.

Viene quindi da pensare che, se è vero, per usare un'espressione dello stesso Moravia, che uno scrittore può riscuotere un grosso successo di pubblico ma rimanere sostanzialmente muto, qualcosa di simile si sia verificato entro certi limiti proprio per Moravia negli Stati Uniti: ch  egli ha incontrato qui un tipo di critica quasi sempre disposta a rilevare nei suoi lavori quel che li fa apparire in linea con la tradizione piuttosto che i connotati pi  attuali e stimolanti di quelli; e quando ha voluto indicarne le convergenze con i prodotti pi  significativi della narrativa contemporanea non   riuscita a farlo se non in termini ovviamente contenutistici. Tuttavia   vero che, nei suoi momenti pi  significativi, quella critica ha concorso a chiarire una serie di equivoci che hanno costantemente accompagnato la diffusione dei libri di Moravia; discutendone ad esempio la pretesa moralit  o amoralit  essa ha finito per coinvolgere una molteplicit  di problemi che, anche per il solo fatto di essere impostati, testimoniano della complessit  di quella narrativa a un primo approccio cos  lucida quando non addirittura banale. E nell'ansia di sistemarla in un preciso contesto storico culturale, quei critici hanno finito per provarne la variet  e contraddittoriet  degli influssi, e quindi per riconoscere che al di l  delle facili parentele letterarie a cui possono rimandare, i lavori moraviani sono sostanzialmente originali e comunque assimilabili ai settori pi  inquieti della narrativa contemporanea.

ROSITA TORDI