



ALBERTO
MORAVIA
LE AMBIZIONI
SBAGLIATE

BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 1460



ALBERTO MORAVIA
LE AMBIZIONI SBAGLIATE

Introduzione di Arnaldo Colasanti

Bibliografia di Tonino Tornitore

Cronologia di Eileen Romano

I LIBRI DI
ALBERTO MORAVIA

In copertina: Cesarina Gualino, *Guanti*, Roma, 1942, collezione privata
Progetto grafico: Polystudio

L'editore dichiara di aver fatto tutto il possibile per identificare i proprietari dei diritti dell'immagine di copertina e ribadisce la propria disponibilità alla regolarizzazione degli stessi.

ISBN 978-88-587-9317-6

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2021 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione digitale: aprile 2021

Introduzione
di Arnaldo Colasanti

L'ombra sul palcoscenico.
Rileggere *Le ambizioni sbagliate*

I. Quando si rilegge un libro, viene voglia di stringere tutto in uno stemma, alla ricerca di quell'immagine che, in un attimo, dica e riveli il senso di ogni cosa. Rileggere è, senza dubbio, un modo per riconoscere. Ma anche qualcosa d'altro o di peggio, persino di dissennato: come l'atto di chi stia facendo proprio (presuntuosamente e per sempre) qualcosa che fino ad ora rimaneva nel lungo riverbero delle prime letture, quelle di tanto tempo fa, magari da giovani quando i libri davvero erano stupore e soggezione. Che poi la mia lettura sia la più dissennata si misura da un semplice fatto: ho in mente di provare che intorno a questo romanzo il giudizio meno generoso e miope non fu dato dal critico di turno ma proprio dalla persona insospettabile, il suo autore, Alberto Moravia.

In breve *Le ambizioni sbagliate* (stampato da Mondadori nel 1935) fu un fiasco; il miracolo del primo libro *Gli indifferenti* (1929) non si ripeté; Moravia perse il suo editore (da *L'imbroglione* comincerà a stampare con Bompiani), mentre già si facevano più pressanti i divieti politici – innanzitutto quel dialoghetto, *naturaliter* gaddiano, col vice questore Stroppolatini che riteneva i personaggi del libro “un poco lascivi”; e poi la velina ministeriale (sempre a dar credito alla testimonianza dello stesso Moravia) che comincia a correre fra le redazioni dei giornali con su un bel suggerimento maschio e fascista, “non si parli del libro”.

Vista con gli occhi d'oggi, la radiografia non sorprende più di tanto: il successo o l'immediato insuccesso non vuol dire quasi niente in letteratura; i divieti poi – dico quelli politici, le censure tronfie, subdole o indotte – hanno sempre convissuto con i libri, come lo sterco con le piante. Più sorprendente, invece, è

la dichiarazione che lo stesso Moravia lascia al magnetofono di Enzo Siciliano, in tempi non sospetti (siamo nel 1971, vedi E. Siciliano, *Alberto Moravia*, Bompiani, 1982): “Ho lavorato sei anni a *Le ambizioni sbagliate*. Forse non dovevo scrivere niente. Sono un *pensum*: l’ho riscritto sette volte. L’unica cosa che mi sembra riuscita in quel romanzo è il personaggio di Andreina”. Dichiarazione dissennata, rapida, liquidatoria: il libro è stato tempo perso; qualcosa di velleitario; un *pensum* appunto, un nonnulla comunque indigesto e inutile.

E non basta. Ancora Moravia: “Con *Le ambizioni sbagliate* ebbi questo desiderio: volevo dare il ritratto di una società non in maniera naturalistica, ma secondo quel tono di violenza esistenziale che è tipico di Dostoevskij. Questo disegno fallì: mi accorsi che il romanzo di vasta orchestrazione sociale non si poteva più fare, per lo meno io non potevo più farlo. L’esperimento mi convinse sempre più a tenermi fedele a uno schema quasi teatrale”. Sorprende il tono sbrigativo; soprattutto la voce secca e nervosa come di una confessione autodenigratoria, senza vie d’uscita, strappata più per stanchezza e rabbia che per convinzione. Quel disegno fallì; fu un desiderio velleitario come tanti altri nella vita; non si poteva fare, dice Moravia; per lo meno “io non potevo farlo”, sottolinea con puntiglio, quasi a darsi scacco matto.

Ma, chiedo, è proprio vero? Quanto gli si può credere? L’imputato ha sparata sugli occhi una luce di ghiaccio. Tossisce, scuote a tratti la mascella. Con due sole parole si toglie qualsiasi attenuante, lasciando attonito l’intervistatore. Non c’è che dire: ha troppa fretta di cambiare discorso, di passare ad altro, forse anche di finirla con questo ritratto al magnetofono. A me viene un dubbio: ma chi parla è Moravia o Raskolnikov? La “violenza esistenziale” è solo il tema di un progetto fallito o piuttosto è un rigurgito, un lapsus, dico la forma di una scoperta maltaciuta, l’improvviso profilo di un’ossessione vitalissima che Moravia stesso sa nascondere, ma non sopire, con la mascherina della sua scontrosa autocondanna? Per ultimo: *Le ambizioni sbagliate* restano certo un titolo. Ma nel discorsetto non danno forse un riverbero inatteso? Non risuonano per chi legge come il punto

acuminato di un'accusa che, all'improvviso, finisce per rilanciare inaspettatamente l'esito, la forza, certi motivi veri, ancora insondabili ma palpitanti del libro? Ho una tesi: *Le ambizioni sbagliate* non sono la prova di un fallimento; mostrano invece con ostinazione, direi persino con impudenza, ciò che è la matrice stessa, il senso di un'ispirazione alla base dell'opera moraviana.

Pagina dopo pagina si capisce che Moravia lavora per riscrivere il suo primo libro – e lavora, cioè, in negativo, ritornando letteralmente sulle cause, sulle ossessioni nere e bruciate che lo avevano portato a narrare per la prima volta. E non è un ritorno di comodo o di semplice automatismo. Dobbiamo pensare, piuttosto, ad una resa dei conti. *Gli indifferenti* furono un miracolo. Anche con gli occhi d'oggi li senti nati dal nulla, da un vuoto esistenziale indelebile e potente, da un sentimento estremo che pure s'avvita fino a snodarsi in forme compiute. Non è comunque un divenire o una trasformazione alchemica della materia. In Moravia, almeno ne *Gli indifferenti*, quasi nulla ha un carattere dialettico: la stessa architettura non è una griglia (un punto di vista, un progetto, la modalità con cui regolare o ricostruire la materia liquida della scrittura), bensì letteralmente un "fantasma", dico un puro effetto; come se il reale e il narrato coincidessero e non perché sono la soluzione positiva di un processo ma, appunto, perché appaiono il miracolo di una casualità che sta mostrando le sue interrelazioni, insomma la sua forma, la sua perfetta nitidezza di mondo.

L'idea della trasformazione narrativa, la necessità della scrittura rispetto all'irredimibile gratuità di ciò che si racconta, le vedi piuttosto in Flaubert o, in modi persino allucinatori, in Tolstoj – così come Verga o Hemingway ti mostrano, al contrario, un'ossessione che non diviene e resta paralizzata, ma che pure è capace di un effetto invasivo rispetto alla pagina, come se la narrazione fosse un modo lacerante per aprire il paesaggio visivo (il narrato e il reale, posti entrambi quale unica materia da rendere incandescente) per dilatarlo fino all'inverosimile, fino a dove l'occhio dello scrittore non vede più, mentre tutto si fa curvo, straziante, perdutamente mitico.

No, Moravia è molto diverso. La causa di ogni sua parola è inefficiente; non è razionalistica e ha per sé solo una modalità, come dire, ascensionale. Pare insomma che un nulla indelebile riemerge da basso fino a gonfiarsi in forme e figure inquietanti, vere perché metafisiche, tanto più capaci di colmare, perfettamente, lo spazio del palcoscenico. “Cominciai *Gli indifferenti* senza alcun piano preciso né sul significato e i fini dell’opera che intendevo scrivere, né sulla trama, né sui personaggi, né sull’ambiente”. È una citazione famosa del saggio *Ricordo di “Gli indifferenti”* del 1945. La dichiarazione, però, è seria. Proviamo a mettere da parte qualsiasi inconscia o veniale civetteria. In realtà, mi sembra che qui si misuri soprattutto l’*habitus* della scrittura, il valore crudele e spietato di una lingua profondamente picaresca, direi estrema e autonoma, sempre insofferente e liquidatoria rispetto a qualsiasi schematismo della rappresentazione – il vero e proprio *Diktat* della rappresentazione che, in quanto processo e volontà, intende imporsi come plesso fra il “reale” e il “narrato”. È serissimo anche l’aneddoto più classico della biografia moraviana: *Nulla die sine linea*; ogni mattina, dopo il caffè, cominciare a scrivere per qualche ora, con un gesto fisiologico eppure *understatement*; insomma eversivo e selvaggio rispetto a qualsiasi “necessità” epifanica dell’ispirazione, quanto, allo stesso tempo, autoironico, di autoridimensionamento, come se lo scrivere fosse una elementare sequenza di errori e di casi, una serialità che trova nell’impotenza la continuità e, in quest’ultima, l’autonoma, inevitabile e mai volontaria presenza della forma.

Moravia diceva che ogni suo libro era nato fuori di una “volontà pratica”, seguendo piuttosto un particolare, la prima parola che spezza il bianco della pagina e avvia il moto perpetuo della scrittura, nel suo ritmo ascensionale. I “fantasmi”, come ricordavamo, restano dunque la perdita di qualsiasi processualità: alla fine dimenticano persino di essere stati parole, meccanismi scritturali (come diceva Moravia: “la narrativa si regge non già sulla scrittura ma sulla struttura, cioè sui fantasmi”) per essere semplicemente miracoli. *Time break*. Siamo forse adoperando parole fuori posto? È davvero possibile usare per uno scrittore

come Moravia termini “alati” come ritmo ascensionale, fantasmi, rivelazione di una casualità così oggettivata e non più ipotetica da essere finalmente nuda realtà – appunto miracoli? Non si preoccupi il lettore: la terminologia assume di senso non appena ci si convinca che occorre fare un passo indietro, diciamo fin dentro all’alveo da cui il giovane Moravia, corsaro più che mai, arraffò tutta la refurtiva possibile per poi scappare precipitosamente: intendo l’alveo di Massimo Bontempelli. Il capitolo da scrivere sui due sarebbe lungo. Per ora ci basti mettere il timone dalla parte giusta; e ripetere che per Moravia (come può avergli insegnato uno dei *Miracoli* di Bontempelli, poniamo lo straordinario *La donna dei miei sogni*) l’esistenza è il colpo straziante e insolente della grazia, è un caso che si nudifica e si dà unico, autonomo, insindacabile, ormai del tutto vero perché privo di ipotesi come di possibilità. È questa condizione conoscitiva che porta la scrittura di Moravia a saldarsi sulla pagina, quasi fosse l’improvvisa “messa in luce” di una struttura sempre invisibile, appunto perché sempre abbacinante. I miracoli sono questi: continuare a provare, giorno dopo giorno, la compiutezza di un flusso esistenziale (le ragioni dello scrivere); e vedere che, nel lento riemergere delle molteplici relazioni o degli infiniti e drammatici rapporti insiti alla casualità del reale, la scrittura assume la nudità dello sguardo, diciamo pure un’*effettiva* perfezione di figure o di forme, cioè di mondo pienamente narrato.

Lo so, ciò che dico potrebbe sembrare un intrigo della critica. Per restare più comodamente fra questi specchi, servirebbero molte altre spiegazioni – e soprattutto un discorso che faccia i conti con una *vulgata* che ha sessant’anni di letture, più o meno serie, più o meno popolari. Se dico che tutta la letteratura di Moravia contiene esplicitamente un preciso sistema di pensiero, ricevo mugugni di assenso, come chi non aggiunga davvero niente di nuovo. Se proclamo che ogni suo libro è in qualche modo un *étude* razionalistico, una verifica di metodi e persino di ideologie, non ho nemmeno quei mugugni: l’assemblea, un po’ fredda e assopita, crede che vada rimasticando solo chiacchiere lapalissiane. La vita diventa dura quando ti metti contro te stesso – contro

l'ovvio, il presupposto, il dato acquisito, la regola primaria della comunicazione. Come, Moravia un uomo senza dialettica? Un uomo che sragiona, che farebbe finta di produrre analisi solo per dare modo al suo radicale *détournement* di spalmarci in una luce diretta e assoluta, reale perché metafisica? E poi, su, quell'idea balzana: che i personaggi, da Michele a Lui, non siano pedine di una tesi – da rappresentare pian piano coi piani del romanzesco – ma addirittura effetti privi di causa, esplosioni di una tragicità senza teatro, senza tragedia, segregata in un'architettura luminosissima quanto più di contenzione, ebbene, dice in coro l'assemblea dei lettori, è davvero troppo, mentre la sala indecorosamente va sfollando.

No, fermi, lo confesso: Moravia fu lo scrittore che si gettò addosso i grandi temi della modernità novecentesca: l'individuo, la sua crisi, la sua alienazione; e i tabù, il sesso o il denaro, coi vari condimenti di questo elitario e insieme populista Novecento, intendo la psicoanalisi, il marxismo, la sociologia, l'esistenzialismo. Tornate a sedervi: non mi permetto certo di trasgredire le verità di tutti e il disegno del canone. Però dico: l'ideologia, il peso della referenzialità delle cose, ciò che porta Moravia stesso ad esprimersi su un suo libro adoperando il termine "esperimento" (adoperando frasi che ormai non si usano più, almeno spero, nemmeno nelle stanzette di un Dipartimento di Italianistica: un "romanzo di vasta orchestrazione sociale"); insomma l'utilità politica, virtualmente manzoniana, dello scrivere un romanzo, fu davvero la motivazione reale della sua letteratura? In altri termini: l'ideologia è un pensiero primario o forse, come credo, è un pensiero secondo, sudditante, implicito ma non espressivo, anch'esso in realtà solo un'altra mascherina – ben fatta, lucidata anche con vigore pagina dopo pagina – con cui comunque continuare a proteggere una vera, straordinaria pulsione dello scrivere?

I falsari pagano prima o poi il loro peccato contro natura; e la cosa certo complica una matassa che di per sé è già ben imbrogliata. Di fatto, nella *vulgata* c'è anche questo, una pratica di malinteso, se non di contenzioso, che tutti i lettori più o meno hanno finito per accettare. Qual è il capolavoro di Moravia? *Gli*

indifferenti. Cosa ha scritto con gli altri libri? *Gli indifferenti*. Quindi ha scritto solo capolavori; cioè ogni suo libro è un capolavoro. Ma no: la presunta ripetizione (che esclude l'aura e non consente che tutto sia un capolavoro) insinua nella mente del lettore novecentesco non tanto il sospetto che tutti gli altri libri di Moravia siano stati fallimenti, prove di interpretazioni mancate o approssimative, ma molto peggio: e cioè che già il capolavoro sia un prodotto di seconda generazione, sia un ulteriore fenomeno di eredità. Allora, ricominciamo. Qual è il capolavoro di Moravia? Ecco, *gli anni trenta*: il fatto che sia vissuto in quel mitico decennio di costruzione del romanzo, di sprovincializzazione e insieme di grande "orchestrazione" di una crisi individuale e di classe. Il suo romanzo, che ha avuto l'ardore di fiutare qualcosa di grande accaduto chissà dove (Mann, Joyce, il grande Ottocento europeo?), finisce per avere il merito della scimmia che imita qua e là qualche gesto. È questa la verità: la fortuna spesso viene solo da un buon cognome e dalla data sul certificato di nascita.

Ora, che la storicizzazione dia valore ad un libro è senza dubbio l'argomento più banale e mortifero. Che una cosa sia importante, rilevante o da ricordare solo perché anticipa, testimonia, registra un tempo è come non credere nella radicale individualità e bellezza della letteratura. Accadono cose strane nel mondo: a scuola, per la maturità, almeno una volta o due si citano i poeti del disfacimento romantico, Prati e Aleardi. Nessuno li legge e nessuno li incontrerà mai più nella vita. Ma sono un nesso, la cosa che spiegherebbe quegli altri strani motivi di un'epoca, gli scapigliati, anche loro invischiati nel contesto storico di una novità che, tuttavia, prescinde dalle loro opere, perché serve a spiegare solo qualcosa di Carducci o magari di D'Annunzio. E così si va avanti, stupidamente. Prati e Aleardi diventano un unico nome come Dolce & Gabbana; non si capisce mai veramente bene se Foscolo sia stato un romantico, un neoclassico, un preromantico o solo un pazzo esule italiano – e zittisco su Leopardi. Poi magari restano delle grandi rimozioni: ma chi fu davvero Federigo De Roberto: se la torta l'hanno mangiata tutta il teorico Capuana e il maestro Verga, c'è ancora spazio per qualcuno che non possa che

essere l'allievo prediletto, il fattore d'altri tempi che s'inclinava a baciare le mani del padrone? È spesso la storicizzazione forzata ad avvilitare la *vulgata* e il gusto o i luoghi comuni delle culture. E qui batte la lingua sul dente cariato. Alberto Moravia, insomma, inventò, lavorò veramente o visse solo di eredità – non di arte ma appunto di perbenismo sociale e letterario?

II. Sono domande importanti. L'ideologia pesa. Spezzerebbe le reni a chiunque. Le ha spezzate comunque a romanzi straordinari come *Il disprezzo*, che oggi si legge pochissimo, come se la sua materia narrativa ipercontestualizzata (lo sceneggiatore fallito, il tipico e volgare produttore, la Roma del boom e di via Veneto) non potesse che farne un prodotto scaduto, un deposito di uova ormai improponibile – dimenticando quanto questo romanzo sia una riflessione bellissima sulla gracilità struggente e sublime dell'amore. D'accordo, dice una voce dal fondo della sala, ma perché Moravia per primo è così duro e miope nei confronti di se stesso? Perché, macchinosamente, si mise a strizzare sopra la propria pelle i succhi dell'ideologia (anche in quanto ambientazione e romanzesco), accettando di essere artista nel giro della "grande moda", uomo pronto a dirsi centro di tutte le collezioni o "generi", gli anni trenta, il neorealismo, lo psicologico anni sessanta, la pseudo inchiesta narrativa e saggistica anni settanta? Forse il falsario, come deve accadere giù nell'Averno, è anche un po' suicida?

Io ho la mia idea. Alberto Moravia scriveva per un sentimento estremo, per una rivolta di natura profondamente eversiva. Sulla pagina doveva combattere con qualcosa: la sua scrittura a vetro e a tempera, bianco su bianco, supposizione che deve diventare certezza, era prima di tutto l'incenerimento di qualsiasi ipoteticità, la fuoriuscita da qualsiasi impressionismo, come se la scrittura dovesse affidarsi soltanto a cose trovate, ad oggetti finalmente toccati, palpabili e sicuri. Non ci confonda il suo lucido razionalismo o quel sapore persino di divulgazione dimostrativa che esala quasi sempre dai suoi libri. L'origine della pagina era, in verità, lo spasimo, la fitta: non avere mai fra le mani una vera

causa generativa, un qualcosa da modellare, da trattenere o almeno solo da discutere, ma subito puri e solidi effetti, atti della vita o dello scrivere che debbono star lì evidentissimi a giustificare quell'improvviso pozzo di vuoto.

Rimastico un antico *refrain*: non si può cercare quasi nulla nell'esistenza; si può solo trovare. Antico e saggio ritornello, ma quanto più calzante per un uomo antico come Moravia. Ecco: la chiarezza non è un gioco di rimozione, non è solo una tecnica di accesso all'intimità di noi stessi. Può essere invece un'estradizione dello stupore o dell'angoscia; può essere la nudità di uno stato delle cose, quando soprattutto i giudizi, i drammi, le parole, devono essere reali e tridimensionali come oggetti sulla superficie. Moravia fu un uomo tragico. Più che di un amletismo scettico e rigoroso, sembra affetto da sindrome di Macbeth, la sindrome di una tragicità senza più tragedia: perché il fondo vero non è la colpa ma l'autopunizione, l'assoluta e invasiva dissipazione del proprio Io – e delle proprie impotenze – fino a riempirne il palcoscenico. Non è Macbeth a dire subito che esistono solo eventi? Ecco: "Fossi morto solo un'ora prima, avrei vissuto un tempo benedetto; da questo istante non c'è più nulla di serio nella vita mortale. Tutto è gioco. La gloria, le virtù sono morte. Il vino della vita s'è versato e solo la pura feccia è rimasta il vanto della cantina del mondo".

Macbeth è l'eccesso del "bloody man", la fuoriuscita impressionante delle ferite che gridano aiuto e allagano la terra. Un ufficiale narra al re Duncan tutto quello che ha visto: la prima immagine di Macbeth è incastonata in una visione febbricitante e allucinata. Il terribile dell'urlo che esplose già non è più causa di niente: è solo strage, odore del sangue e catarro della follia. Sarà duro vedere come il fantasma putrido di un racconto appaia sulla scena, si faccia carne, conquisti tutto lo spazio tragico. La sua non è una forza teatrale e dialettica, ma una tensione centripeta insondabile, come se l'impotenza, la perdita del fondamento, le ferite insostenibili di un uomo martoriato, riemergessero dal fondo in un effetto di Io dittatorialmente dissipato, costretto a diventare sequenza di cristalli, congelati e morti, nella piena

nitidezza di un faro che abbaglia. È vero, “Macbeth non dormirà più”; impossibile per lui dire una volta sola “Amen”, rispondere a due voci che ciecamente si chiamano: impossibile, dunque, rappresentarla davvero questa vita, fissarla in una visione causale, necessaria, finalmente non più allucinata dal sangue.

Anche Moravia è stretto da un vuoto insonne. Non esistono per lui che avvenimenti, che istanti senza ritorno; non ci sono sulla pagina che corpi e fantasmi stretti in una reciprocità tanto più evidente e chiara quanto indifferente. A un certo punto Lady Macbeth grida: “I morti e gli addormentati non sono altro che figure dipinte”. Certo; ma è proprio questa l’autopunizione di un Io impotente e tragico. Se vogliamo abusare ancora del personaggio di Macbeth per cogliere un tratto dell’ispirazione moraviana, è perché nel generale c’è il segno di un inconcepibile paradosso. Lui vorrebbe fuggire, come tutti, da quegli sguardi dipinti. Non sarebbe, però, Macbeth, cioè una visione terribile e senza colpa, se accettasse una semplice rimozione dell’orrore. Così si lascia andare ad una tensione incommensurabile priva di libertà e di illusioni; qualcosa che dilata fino all’eccesso la propria tragica impotenza, facendogli credere davvero che, alla fine, “non esiste altro che ciò che non esiste”. Ogni battuta, ogni omicidio non è che un modo per costruire ossessivamente figure dipinte e amuleti. Se Macbeth sul palcoscenico dipinge le sue figure di morte e di sonno, è perché sa non di non poter più dormire: sa che la massima e tragica impotenza (fino alla suprema foresta che cammina) deve cristallizzarsi in puri eventi, dentro realtà che non rimuovano la paura ma la facciano palpitare totale e viva nell’abisso dell’Io finalmente assoluto, “intero come il marmo, saldo come la roccia, libero e diffuso come l’aria che ci fascia”, come l’angoscia che ci fa esistere.

La sindrome di Macbeth è insomma un modo per dire che anche Moravia non paga sacrifici, non cede ad alcun velleitarismo della rappresentazione, accettando il romanzesco, l’equivoco della letterarietà, quel convenzionalismo narrativo che giocherebbe solo a rimuovere la fitta interiore, il *quid*, il senso stesso dello scrivere. Moravia, certo, ha sempre parlato di impianto autobiografico, ma non è mai stato rondista, frammentista e nemmeno borgesiano.

Risuona con un forte riverbero questa annotazione tratta dal saggio *Particolari romanzeschi* (1942): “Si può dire che l’odierna narrativa sia tutta, più o meno, autobiografica. Intendendosi per autobiografia un riferimento costante, seppure talvolta segreto e mascherato, ai fatti che cadono sotto il controllo diretto della sensibilità dello scrittore”. È logico che io inviti a sottolineare quella minuta e quasi fontaniana feritoia sulla pagina: “seppure talvolta segreto e mascherato”. Ma le maschere di Moravia, come mi sforzo di ripetere, sono direttamente proporzionali alla misura, direi all’ossessione macbethiana di quel “riferimento costante” – che, appunto, resta il carattere di una scrittura rintracciata magari attraverso il timbro denso e straziante (vorrei ripetere per l’ultima volta, miracolistico) della sensibilità. Moravia usa, come sempre, argomenti tipici e ideologici per stringere la novità eversiva del suo mondo poetico. Scrive: “Bisogna osservare che questo modo consapevole e determinato di riferire ogni cosa alla propria sensibilità è nuovo; un tempo lo scrittore mirava soprattutto a dire certe cose e poi, spesso senza che lo volesse o se ne accorgesse, la sua sensibilità le colorava e le rendeva poetiche. Invece oggi la coscienza molto lucida che soltanto la sensibilità possa giustificare un’attenzione restringe singolarmente il numero delle cose cui l’attenzione stessa si rivolge. Ne segue un particolare genere di autobiografia, forse più angusto ancora di quello che comportava la narrazione di fatti realmente avvenuti allo scrittore. Giacché molte cose ci avvengono, ma poche, in realtà, ci toccano”. Anche qui sottolineo, o meglio uso l’evidenziatore per segnalare i punti forti del discorso: il modo “nuovo” della sua letteratura; l’idea di “attenzione” che restringe e rende tragico, interrompe con omicidi e drammi il flusso di un nulla allucinato e ferito. Poi quelle parole ancora più importanti: il romanzo moderno appare come “un particolare genere di autobiografia”, ovvero come un’architettura “angusta” di puri eventi, di nudità drammatiche, quindi di relazioni certe e non più ipotetiche, perché, alla fine, appartengono al caso – e tante cose, ripete lo scrittore, accadono nella vita, ma poche sono quelle che ci toccano, che diventano vocaboli, giudizi, oggetti, corpi.

Gli effetti della sindrome di Macbeth impongono al malato che la paura venga incistata e fatta esistere sotto metri e metri di cristallo chiarissimo. È solo questo, per noi, il senso del suo tragico scrivere “chiaro su chiaro”. L'autobiografia di Moravia è rimbaudiana: intende “allargare questa sensibilità fino ad abbracciare una realtà più vasta”. Se anche Moravia torna virulento dall'ultima battaglia, se anche lui capisce che ora il gioco sarà sfondare le geometrie di Amleto, l'imperturbabile atto di sacrificio del Principe, per mettere in campo invece omicidi che sono sia dell'immaginazione e sia della veglia, fantasmi e figure dipinte (sì, perché davvero, grida Macbeth, “un giorno così brutto e così bello, ad un tempo non l'ho mai visto”); ebbene se anche Moravia dice di “trovare parole per tutte le cose, e sono molte, che rimangono ancora al di fuori dei nostri mezzi espressivi”, è perché anch'egli crede che la letteratura sia un'attenzione perduta, sia uno stratagemma che debba custodire l'assolutezza – nuda e lacera – dell'Io e della vita.

“Attenzione” è una parola dostoevskiana. Ed è nota l'ammirazione di Moravia per il russo. Ma anche qui un correttivo. Non è mai possibile rispetto a Moravia ricostruire direttamente una topografia dei prestiti o delle concordanze. Moravia guarda a Raskolnikov e non a Dostoevskij; così a Macbeth, appunto come si guarda ad un meccanismo interiore, alle ossessioni che le opere degli altri, in qualche modo, hanno intravisto e raccontato. Se poi dovessimo dar retta ai metodi delle comparazioni, e cercare dunque il rapporto del narratore con Joyce, resteremmo certo imbarazzati. Non è sempre Moravia a dirci, a proposito de *Gli indifferenti*, e ancora al magnetofono di Siciliano, queste dichiarazioni? “Volevo reagire a Joyce... In Joyce avevo visto l'ipertrofia del personaggio: Joyce lasciava che il romanzo sbattesse contro l'impossibilità del racconto, proprio perché un personaggio occupa tutto l'orizzonte possibile. Bene, mi sono detto, voglio che tutto quell'orizzonte sia occupato da un nodo drammatico”. Eppure Moravia parte da un'impostazione joyciana. Non vuole che il romanzo sbatta per l'ipertrofia, così come non vuole nascondersi nella tragedia e negli schemi di Amleto, riuscendo a

trovare la pienezza drammatica, l'interruzione indelebile, appunto la prosa visionaria di Macbeth. Joyce poteva non essere un nume, ma lo era di sicuro Stephen Dedalus. Anche *Dedalus*, in fondo, non nasce come un'ipertrofia ma come l'ossessione di un tema musicale, di un ritmo che si inserisce nelle parole e rende presente e crudele la scrittura. Scommetto mezzo stipendio che il joyciano "un giorno di nubi screziate sul mare" non sia altro che un riferimento costante, il grimaldello "segreto e mascherato" del racconto. E scommetto pure che la modernità di Moravia, più che genericamente novecentesca, sia da misurare all'interno di un canone non ancora esaurito – rispetto a cui lavora classicamente lo stesso Joyce – e che può essere sintetizzato in una questione di "poetica": può la variazione di un tema offrire al tema stesso un carattere sistemico? Insomma può l'ossessione edificare la bellezza?

Visto che i libri si leggono sempre come se fossero una chioma di Berenice (lungo connessioni, attraverso legami sempre profondi e analogici), mi si permetta, allora, un definitivo smottamento. Dühring – quello famoso di Engels, il personaggio /soggetto delle diatribe materialistiche di più di un secolo fa – lasciò una frase moraviana: "il pensiero è la forma suprema di tutta la rimanente realtà". Che io poi ricordi questa cosa, e perché, importa davvero poco; fa parte dei cattivi vizi della giovinezza. È più importante la connessione: il pensiero, diciamo pure il sistema della scrittura moraviana, aderisce ad un residuo di pura effettualità, deprivato di causa e di fondamento. Come dire: la narrazione è la "rimanente realtà", il puro e drammatico effetto del caso, la realtà indelebile che riemerge, quasi che il reale si sovrapponesse al reale e il bianco al bianco. È questo, credo, il vero laicismo che conti in Moravia: la condizione scettica, cioè materialistica, della scrittura.

Allora smettiamola una buona volta con la maliziosa cantilena di un Moravia noioso, schematico, ideologico, vecchio fin dal principio, paralizzato a letto dall'ingessatura, costretto malgrado tutto a riscrivere – e sempre peggio – il suo primo libro. L'angoscia moraviana, quel flusso traumatizzante e incerto, che pure sfascia e allarga la matassa del narrato per illuminarlo dappertutto di

realtà, preme così tanto sui fatti della pagina da imporre una strana piega d'amido, quella gravità che il lettore interpreta subito come ideologia, come schema rigido. Quando mai, però, la verosimiglianza è stata la cosa? Come è possibile confondere la parte con il tutto, l'esplicitazione con il senso? Dovremmo ribaltare di 360 gradi la chiave di lettura dell'architettura moraviana. Non credo che sia l'ideologia, per quanto ruvida e diretta, a caratterizzare veramente il taglio espressivo della pagina. L'ideologia è solo il sintomo cristallizzato, la febbre vistosa che viene conclamata rispetto ad un virus letterario più importante, prodotto a fondo, nel livello genetico della poesia. Moravia, se ancora ci parla come scrittore, è solo per questo: per la sua lotta di sopravvivenza dentro all'angoscia; per quella adesione ad una rivolta radicale che lo induce a disegnare drammi, giudizi, amuleti e figure dipinte, ma solo per verificare la temperatura dei sentimenti, delle parole che ci sfuggono e che pure non dovrebbero mai mancarci in questa insignificante, impotente, assurda esistenza. Moravia ci tocca ancora. Più il tempo passa, e più le pagine migliori della sua opera ci offrono un livello elevato di conoscenza.

III. Studiare l'anima di un congegno espressivo significa ispezionare il grado di profondità di una pagina. Ciò non vuol dire, ovviamente, che intenda azzerare una bibliografia notevole e spesso utilissima, capace in molti casi di chiarificare un aspetto importante dell'opera dello scrittore – il suo profilo di viaggiatore incallito e di cronachista sempre fermo e coerente nei confronti della vita collettiva. Senza dubbio, Moravia ebbe anche questo merito: la generosità; l'attento esercizio di una pagina curiosa e oggettiva, capace di aderire persino contraddittoriamente, con errori e passioni, alla rete della vita civile.

Se questo è concesso, deve essere concessa anche la possibilità di una ricerca più sofisticata, diciamo pure direttamente sotto TAC, come se ormai ci fidassimo solo delle macchine dopo aver sentito tanti validi ma sempre simili responsi medici. Il nostro è un problema serio: *Le ambizioni sbagliate*. Tutto è partito da un errore, da un'autoconfessione rubata chissà come. La domanda

era: Moravia sbaglia giudizio su se stesso; ma perché? Mitomane non ci pare più di tanto. Autolesionista o depresso ancor di meno, vista la sagacia innervosita e quasi indisponente del suo rifiuto. Non sappiamo come rispondere: il suo giudizio liquidatorio pesa su di noi come lo schiaffo del padre al povero Zeno.

In questi casi si torna agli antichi. Si va nell'altra stanza, si guarda per lungo e per largo la libreria di metallo; si alzano gli occhi per cercare un compendio universitario mezzo impolverato. Un dito scorre l'indice: l'intenzione è stanare quei quattro modi con cui nel Medioevo capivano più o meno un testo. Ecco, a p. 24, i cosiddetti "quattro sensi della scrittura". Certo, io non ho davanti la *lectio divina*, né sto con la mente di uno che debba scrivere un trattato. Però i problemi, in fondo, sono tutti uguali, e accetto il gioco. Domando: è possibile cercare quattro significati fondamentali – i famosi letterale, allegorico, morale e anagogico – anche per questa opera di Alberto Moravia? Se il gioco ha funzionato per tanti secoli, non vedo perché non possa tornare utile anche per noi moderni. D'altra parte la mia situazione è onestamente imbarazzante: ho un vecchio che amo; ha la mascella dura e ampia, le mani nervose e tenere. Io gli dico che questo suo libro è bello: lui scuote la testa e ripete disarmante, è un *pensum*, è un nonnulla.

Mi impegno, trovo il senso letterale. Carlino, una mattina, va dal padre per confessargli la relazione con Maria Luisa. L'atto, che vorrebbe essere una prova dimostrata di maturità, appare subito qualcosa di imbarazzante e di ambiguo. Il padre diventa complice; Carlino avrebbe preferito più severità e meno ammiccamento: nemmeno in questi casi, dunque, un ragazzo può avere un padre-padre. Nel frangente si incesella un'immagine che, all'istante, spiega l'intero congegno de *Le ambizioni sbagliate*: "A testa china, preso da una specie di capogiro, Carlino porgeva un orecchio sempre più disattento ai discorsi paterni, e non poteva fare a meno di risentirne un crudele e definitivo senso di delusione. Era stato, pensò, come scendere una scala al buio, prepararsi allo sbalzo dello scalino, e non trovarne alcuno". È soprattutto la similitudine il tratto più sorprendente. La lettera-

lità sta in quel capogiro, nella delusione che nasce innanzi tutto da un'intenzione fallita. Così, però, non andiamo dicendo che il romanzo è veramente un *pensum* e un fallimento? È proprio il caso, dopo tante pagine, di dare ragione al sagace Moravia, con quel suo sorriso da fanatico? La via d'uscita è semplice: il senso letterale può essere lasciato all'esplicitazione, addirittura alla buccia ideologica. L'immagine esprime il senso dell'architettura narrativa così come tu non ricordi mai, riflettendo su una donna bella, quali siano i suoi vestiti, ma solo se è elegante o sensuale.

Qualche pagina dopo scopriamo invece Stefano, il fratello di Maria Luisa, mentre offre la natica alla siringa di Valentina. Stefano è un groviglio di morbosità, di lascivia e di miseria. Risulta un uomo sgradevole, tenace nell'intrigo come bravo a intossicare l'animo degli altri. Soffre, però, di una "misteriosa incapacità a tenersi in piedi e a muoversi sulle gambe". Carlino lo guarda: "Niente avrebbe lasciato supporre la malattia in quelle gambe muscolose, in quel ventre villosa, virile e robusto, ma bastava che Stefano si muovesse, cercasse faticosamente di modificare la propria posizione perché, ad un tratto, il senso di qualcosa di molle, di inabile, di spezzato, come di un corpo invertebrato, prendesse il posto della prima impressione di salute e di forza". È la ripugnanza del ragazzo a farci scoprire il senso più profondo e allegorico della vicenda. Ecco: la narrazione non è solo un capogiro; se si ha la pazienza di accettare anche quella meccanicità della storia, lo sviluppo a tratti prevedibile ed elementare dei personaggi (costipati sulla scena, sotto la luce astratta dei riflettori); se, in altri termini, il lettore d'oggi non si dispiacerà più di tanto per le troppe parole, per i dialoghi talvolta insistiti e lunghi, ebbene scoprirà che la scatola nera di questo libro ha più di un fondo e, soprattutto, ha innumerevoli serrature. Solo in questo senso, l'immagine di Stefano assume un valore allegorico. Con un corollario: l'esito del romanzo non è solo l'errore di un piede che non trova lo scalino; bensì la scoperta dolorosa – ma ripugnante e stanca – che le cose del mondo, gli infermi come i sani, si sfanno attimo dopo attimo, trasognati come corpo molle. Che le cose vadano così, è certo positivo per il nostro lettore. Ci

sembra di capire: *Le ambizioni sbagliate* non sono altro che un grande libro sulla debolezza e l'impotenza umana. I suoi limiti letterari (le troppe quinte, un manzonismo a volte plateale, la regia con intenti dostoevskiani ma anche con mezzi e movimenti che restano *vaudeville*); insomma le cose caduche del libro non tolgono un'oncia di credibilità a ciò che sembra un grande tema morale e, al contempo, una notevole scommessa poetica.

Fin dalla prima pagina Piero Monatti non capisce chi sia. Anche lui potrebbe gridare con Macbeth "conoscere quel che ho fatto! Sarebbe meglio che io non riconoscessi me stesso"; ma certo non lo può mica dire, non ha *le physique du rôle* – e lo stesso palcoscenico moraviano pare scialbo, ordinario, pochissimo reale, mentre il dramma non è che un gioco metafisico, chiuso nella contemplazione abbagliante dell'impotenza. Anche durante il primo incontro con Maria Luisa, che vorrebbe diventare sua amante, la reciproca malafede mondana viene come spuntata, depauperata di qualsiasi luce tolstoviana, come se ogni ombra nella stanza restasse immersa in una debolezza psicologica che non attenua i due, né li avvicina, ma tanto più li corrompe. Lei ha una "bocca appassita, avida e dolce di belletto"; gli occhi sono "turbati e delusi". Cade goffamente sulle braccia dell'uomo: "più che il bacio di una donna pratica e sensuale, pareva quello di una zitella invecchiata nella continenza e nei sogni, molle e smaniosa".

In fondo, tutto è molto adolescenziale e torbido. Anche il vile rifiuto di Pietro dà a Maria Luisa un effetto di viltà e di impurezza, uno "strano rossore scuro che pareva piuttosto prodotto da un'impura prurigine della pelle che dalla vergogna". L'odio la fa vibrare per tutto il corpo; c'è però un falso stupore, l'impotenza diffusa dei manichini quasi specchianti, l'uno della menzogna, l'altra dell'odio. La cosa grande di questa pagina è, appunto, come Moravia sorprenda i suoi personaggi in un perfetto momento di debolezza. Anche quando entra in scena Sofia, sciocca e clamorosa, l'odore dei corpi e di esistenze dimezzate continua a premere. È come una debolezza tutta radicale che rende inabili le azioni, qualsiasi vendetta, un vero e grande odio. Forse Andreina si sposterà di un millimetro, assumendo una luce

imprevista – e sarà, come vedremo, fondamentale. Ma se, per ora, dovessimo trovare una ragione a questa condizione comune, non diremmo mai che sia un presupposto volontaristico: qui persino gli errori, le pieghe di un romanzo che, da un punto di vista letterario, sta sempre per sfuggirti, provano che alla base persiste un convincimento filosofico, il fatto che la volubilità dell'esistenza imponga un'“antica sfiducia”, qualcosa che nella testa dello scrittore prevarrà su tutto, costasse pure il disordine, lo strangolamento dei piani narrativi.

Moravia non ha certo paura di se stesso. L'eversione è l'unica induttività logica che gli sia permessa. Parlando ancora con Siciliano racconta come, durante la malattia, scrivesse *Gli indifferenti*: “Mi regolavo sulla voce. Scrivevo parlando, secondo un ritmo che trovavo a orecchio. La prima stesura di *Gli indifferenti* la scrissi totalmente senza punteggiatura. Ce la misi dopo, rileggendo: e la punteggiatura di *Gli indifferenti* lascia molto a desiderare”. Non è poco. È la vittoria dei casi che si scontrano e cristallizzano: il trionfo di un'architettura che riemerge a posteriori, purissimo effetto, strangolata dalle connessioni. Anche per *Le ambizioni sbagliate* la legge non è meno ferrea: la debolezza, sembra dirci lo scrittore, fiacca la tempra degli uomini; l'unica forza che esista è la contingenza; le strategie sono i nostri desideri pensati, che pure, non appena vogliono esprimersi, iniziano a fiaccare con molle noncuranza – stalattiti della corruzione, viltà, stanchezza della vita.

A volte pare che non ci sia spazio per nient'altro. Per un istante Pietro, servo segugio di Maria Luisa, si ritrova in un casamento simile a quello dove “egli aveva passato l'infanzia e gran parte dell'adolescenza”. Pietro riconosce e ricorda ogni cosa: la ringhiera di ferro, i pianerottoli male illuminati, lo zoccolo grigio della parete. Nessuno di noi pretende certo epifanie e *madeleine*; ma un po' di commozione vivaddio (anche per liberarsi dalle angosce stolte della donna), ce la saremmo aspettata. Invece niente. Ormai nemmeno più i diritti, caro lettore, ti sono dovuti. Ecco cosa pensa: “vorrei proprio sapere chi essendo nato e cresciuto in un luogo come questo, tra questa gente, non sarebbe diventato

interessato e ambizioso. Maria Luisa e tutti quei signori che mi accusano di essere un calcolatore non sanno o sembrano voler ignorare tra quali privazioni io sia vissuto fino ai vent'anni. Non sono un calcolatore, ma dopo questa giovinezza sarebbe giusto che lo fossi". No, è troppo. Ora persino il ricordo dell'infanzia – cavatina di battaglia di tutti i romanzieri – diventa il segno di un'ulteriore corruzione: io non sono certo così, bofonchia Pietro, ma sarebbe quasi giusto che lo fossi per quello che ho vissuto da ragazzo; questa giustizia di cui io comunque non mi sono avvalso, mi fa sentire ancora la loro ingiustizia, verso cui io sarò, in tutti i casi, buono e misericordioso. Orribile. È invece grande Moravia: non cede un millimetro a nessuno; lotta anche con una gamba zoppa – dico un romanzo poco rifinito – pur di dichiarare l'ossessione che gli ronza in testa. Ecco, l'uomo è un corpo molle e invertebrato; rimane stretto nella misteriosa incapacità di tenersi in piedi.

Dilaga dappertutto una "malignità sorniona". L'ingresso in scena di Stefano è come l'ingresso svogliato e incombente di un odore acre. Tutto dà l'impressione di uno squallore irredento; quasi acuto e insopportabile è poi quel lento ronzio di una chitarra pizzicata. Nel duetto amaro con la sorella Stefano finisce per ridursi ad un "venditore che dopo aver offerto la propria merce ad un prezzo sempre più vile risolve finalmente di venderla senza profitto". L'ostilità è fisica; denota l'atmosfera sporca del palcoscenico. In questo momento (intorno alle centocinquanta pagine), il romanzo si muove lento, forse impacciato, con quelle esagerate entrate di attori e protagonisti. Il nodo letterario è semplice: si vorrebbe che ogni ingresso fosse già una sorpresa, la scena madre della risoluzione. L'effetto non può che essere claustrofobico. Eppure su tutto domina questa cappa morale, lo scetticismo induttivo di un'ossessione, che pesa crudelmente i personaggi come Shakespeare fece con la carne di Shylock.

La teoria della debolezza giustifica anche una dottrina del più cieco sdoppiamento. Maria Luisa e Carlino si baciano di nascosto. Pietro s'affaccia alla camera e li vede. Con impazienza la chiama: "Carlino voltò verso di lui un viso innocente e curioso

che gli parve ipocrita e provocante, ma Maria Luisa non degnò neppure di alzare la testa”. Sono tagli di sguardi fatti di malintesi e deviazioni. È importante questo fondo di cinismo pirandelliano; come se ognuno di noi portasse appiccicato sul corpo un altro viso – ipocrita, sudicio, provocante – e poi non lo sapesse. L’impotenza è ambiguità: le ambizioni, come vuole il termine, sono un doppio, un cortocircuito esiziale, da dove riemerge la semplice sgradevolezza della vita. Capita che alla fine della scena Stefano, battuto dalla sorella, ricordi con una canzoncina i giorni belli di un tempo. Ma anche ora, come prima, il ricordo non commuove e ci rende vittime. Anche Pietro si fa carnefice. Tutto viene sdoppiato dalla falsità; e il personaggio più falso finisce, come i cretesi, per pronunciare il vero, l’orrido, il tragicamente inutile delle cose: “parve a Pietro di non aver mai veduto nulla di più spiacevole di questa inaspettata sentimentalità dell’infermo. Di tutti gli atteggiamenti di Stefano, egli pensò, era certo questo il più falso e il più antipatico”.

“Andiamo, confessi una volta in vita sua la verità!”, suona maniacale il ritornello del romanzo. Ma si può dire la verità? E poi cos’è la verità? Tutti i personaggi ripetono le medesime domande. Dicono di essere; ma sulle labbra hanno stampati a fuoco un’impaurita volubilità, la calce di un tic che fa mentire, lo scongiuro dinanzi a chi ti sta davanti ed è perduto come te. Si incontrano in una pasticceria. Specie Andreina e Pietro fanno come parlarsi nel silenzio: “su quel viso si leggeva insomma, voluta e consapevole, la stessa preghiera che gli era sfuggita e gli dava tanto fastidio. ‘Non parlare, fa’ come se fosse la prima volta che ci vediamo’. Stupito e anche un po’ disgustato da un tale genere di complicità, Pietro posò il cappello sulle piante grasse della finestra e sedette a sua volta accanto a Maria Luisa”.

Le contingenze, ripeto, accerchiano gli esseri umani. La debolezza, il fastidio, la ripugnanza ci fiaccano ma ci fanno agire: nessuno avrebbe veri motivi per stare insieme, in un pomeriggio romano, attorno ad un caffè coi pasticcini. Eppure Matteo rimane impettito come un uccello stralunato; la bella Andreina si riduce alle smorfie eloquenti dello sguardo; Maria Luisa, invece, li vizia

della sua stessa presenza, ancora più secca e cerebrale, mentre Pietro già crolla sotto le colpe che lo mascherano. È strano, ma l'unica cosa vera del quadretto sono quelle piante grasse della finestra: la loro gravità ingombrante è il loro senso umano fra tanti automi. Restano peraltro anche specchi corrosi e masticati dal tempo: viste da lontano, così ridicolizzate con un cappello sulle ventitré che le schiaccia, sembrano assumere la perfetta caricatura di un manichino fantastico, quello che ripete ai quattro corpi appesi sulla tavola quanto sia vacuo, quanto bieca sia la loro impotente e insondabile falsità.

Cosa vuol dire “ambizioni sbagliate” per questa gente? Osserviamo Pietro. È un cinico e un bugiardo. Ma quasi niente del suo carattere ha un'origine volontaria: tutto è frutto della passività, del caso esistenziale che si deprime e si calcifica in un lungo “fremito di invincibile risentimento”. Le donne che ha accanto vorrebbero stanare la sua ambiguità. Ascoltiamo Andreina: “sicuro che siamo amici. Quel che invece non capisco è che lei si tormenti tanto sul motivo che l'ha spinto a mentire. Anche se non l'avesse fatto, come dice, per compassione, ma, poniamo, perché io le piacevo, crede forse che non le sarei grata lo stesso?”. È sfrontata, conosce il prezzo della complicità. Dobbiamo credere davvero che la miseria, la carta straccia della passività risentita di Pietro, possano essere curate solo dalle ambizioni, dalla presa di possesso dei nostri istinti di potere, come se solo queste facessero “divenire”, facessero agire i personaggi nel palcoscenico mentale delle contingenze?

Curare. Uscire fuori dal nodo drammatico. Da un certo punto di vista Andreina è la vera differenza sulla scena. È ovvio che Moravia stesso ne sia fiero: Andreina ha qualcosa del demone, ha l'“odio di chi senta di aver torto, e in fondo non desideri neppure di aver ragione”. L'impianto dostoevskiano la fa essere inabile e vendicativa come gli altri: la rende, cioè, paritaria. Ma il suo demonio le dà anche il modo per sentire, con impressionante lucidità, il cortocircuito tra indignazione e caso, l'incrocio fra le contingenze e la vacuità. Moravia ce la presenta con una consapevolezza di miseria. La vediamo per un attimo sul letto:

“una calza tesa e agganciata alla giarrettiera, sopra le trine molli della camicia, l'altra pendeva sul polpaccio lenta e arrotolata”. Accanto c'è il mogano scuro, volgare e lucido dell'armadio; lo spazio s'allunga in un imbuto, la banalità dell'ordinario frigge dentro una “infelicità nera e senza speranza”. Se questo è il medico, pensate i malati. Eccola: “gli occhi smorti e trasognati della donna parevano dire: ‘sono stanca di vivere’, gli angoli delle sue labbra tremavano impercettibilmente, la luce vacillante delle candele prestava a tutta la faccia una fissità disperata e arida, ma bastava che Andreina stendesse un braccio per versarsi il vino, perché il suo grande corpo, come ridestato, palpitasse e fremesse, e il petto, malcontento dalla scarsa scollatura, si gonfiasse nudo e pieno di un respiro possente che pareva significare: ‘mi piace vivere, sono contenta di vivere, sono giovane e voglio vivere’”. Il ritrattino, l'istantanea del passaggio a tutta forza dallo scirocco al maestrale, ripetono al cento per cento l'ambiguità sordida di Stefano – quella che vedevamo attraverso gli occhi di Carlino, come dentro il senso allegorico del romanzo.

Così si chiarisce il meccanismo della cura. Con in testa un ricordo molieriano, anche Moravia converrebbe sul fatto che il moralismo chieda una scrittura delusa e mortificante. Forse è proprio da questa polvere di biacca che l'uomo Moravia deve fuggire. Il rivolgersi a Dostoevskij ha una qualità terapeutica: il russo, con gli occhi sbarrati e la testa fra le mani, funziona come un antidoto all'imperforabilità del pensiero teatrale classico, come se la “violenza esistenziale” – riposta, si diceva in quell'intervista, nelle pieghe di un progetto antinaturalistico – significasse perlopiù un modo per sfondare la mortificazione di una verità intuita, crocifissa nel vuoto. La cura deve essere quella dei dèmoni. Stanare l'ambiguità di Pietro, imporre all'ambizione l'unico modo per agire dentro il ring delle contingenze, è soltanto un falso divenire: è piuttosto un risucchio che porta fuori dal fondo, in un calcare di forme e dipinti gelati. Per questo le ambizioni sono sempre sbagliate; cioè, dice Moravia, la realtà delle ambizioni è il loro stesso senso di inabilità incancellabile, come di atto deietto.