



Alberto Moravia
e Pier Paolo Pasolini
Intellettuali, scrittori, amici


Introduzione e cura di Alberto Granese

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XI • 2013



Edizioni Sinestésie

« S i n e s t e s i e »

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini

Intellettuali, scrittori, amici

Introduzione e cura di

ALBERTO GRANESE

PERIODICO ANNUALE

ANNO XI

2013

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

ISSN 1721-3509
ISBN 978-88-98169-68-9

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli
(direttorescientifico@rivistasinestesie.it)

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Caporedattore

Alessandra Ottieri
(caporedattore@rivistasinestesie.it)

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Loredana Castori
Domenico Cipriano
Maria de Santis Proja
Gerarda Del Gaiso
Roberta Delli Priscoli
Carlangelo Mauro
Antonella Santoro
Apollonia Striano

Curatore editoriale

Moreno Savoretti

Impaginazione

Stefania Cori

Fotocomposizione e stampa

PDE Spa presso lo stabilimento di Legodigit s.r.l.
Lavis (TN)

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n.
398 del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesie.it – info@
edizionisinestesie.it

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione c/o

Dott.ssa Alessandra Ottieri
Via Giovanni Nicotera, 10 – 80132 Napoli
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesie.it, specificando titolo e annata.

Ottobre 2014

COMITATO SCIENTIFICO

Letteratura

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT BARANSKI (Università di Cambridge)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova)
VITTORIO GATTO (Università di Napoli “L’Orientale”)
ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
LINA IANNUZZI (Università del Salento)
FRANÇOIS LIVI (Università di Parigi IV “Sorbonne”)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
GILBERTO PIZZAMIGLIO (Università di Venezia)

Musica

BRUNO GALLOTTA (Conservatorio “G. Verdi” di Milano)
PIERO MIOLI (Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna)
AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

Teatro, Cinema, Arti figurative

MARIA DE SANTIS PROJA (Milano)
ETTORE MASSARESE (Università di Napoli “Federico II”)
PAOLO PUPPA (Università di Venezia)
MATILDE TORTORA (Università della Calabria)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



SOMMARIO

ARTICOLI

ALBERTO GRANESE, <i>Introduzione</i>	Pag. 11
EPIFANIO AJELLO, <i>Manganelli e Moravia in India</i>	» 21
GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, <i>Un'interpretazione dell'opera di Alberto Moravia</i>	» 37
MARTA DI NUCCIO, <i>Storia di una Passione senza tempo. Il Vangelo secondo Matteo e La ciociara</i>	» 51
MARK EPSTEIN, <i>Pasolini: lingua, razionalismo e materialismo</i>	» 63
ANGELO FÀVARO, <i>Così vicini, così lontani. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini sul romanzo, negli anni Cinquanta</i>	» 77
STEFANO GIOVANNUZZI, <i>Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia</i>	» 123
CLIZIA GURRERI, <i>Comizi d'Amore: «Al vostro amore si aggiunga la coscienza del vostro amore»</i>	» 141
ENZA LAMBERTI, <i>Moravia e Pasolini: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità</i>	» 153
MAURA LOCANTORE, <i>La prima serie di «Nuovi argomenti» attraverso le lettere di Alberto Carocci a Pier Paolo Pasolini (1953-1964)</i>	» 165

- ANNA POZZI, *La «perenne attualità» di Pasolini e Moravia. Una conversazione con il professor Rino Caputo* » 221
- ANNIBALE RAINONE, *Ospite, straniero, 'unheimlich'* » 233

TESTIMONIANZE

- GIANNA CIMINO, *Alberto Moravia, mio zio, e quella carezza di Pasolini* » 243
- LUIGI FONTANELLA, *Alberto Moravia in America: una testimonianza autobiografica* » 249
- GENNARO IANNARONE, *Un ripensamento giudiziario con animo grato a Moravia* » 259

RECENSIONI

AA.VV., *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle occasioni autobiografiche* (L. Bonavita); AA.VV., *Sindbad mediterraneo. Per una topografia della memoria da Oriente a Occidente* (A. Fàvaro); AA.VV., *Gabriele d'Annunzio 150. "Vivo, scrivo"* (C. Arnaudi); AA.VV., *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, (S. Cori); AA.VV., *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa* (D. D'Arienzo); AA.VV., *Le madri: figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea* (A. Pozzi); AA.VV., *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto* (C. Citro); ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio* (L. Coppola); GIOVANNI BÁRBERI SQUAROTTI, *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese* (V. Dente); DAVIDE BELLINI, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio* (I. Batassa); MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum. Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica* (G. Bárberi Squarotti - G. Cantillo); GIUSEPPE BONIFACINO, *Incanti figurati. Studi sul Novecento italiano letterario. Gadda Pirandello Bontempelli* (M. Dimauro); GIAMPAOLO BORGHELLO, *Cercando il '68* (A. Rainone); LAURA CANNAVACCIU-

OLO, *La fabbrica del Grottesco. Il teatro di Chiarelli, Rosso di San Secondo, Cavacchioli e Antonelli* (V. Crisciulo); SIMONA COSTA, *D'Annunzio* (A. Fàvaro); GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, Sogni e Misteri* (A. Pozzi); DANIELA DE LISO, *Percorsi derobertiani. Politica donne spazio* (V. Dente); ANTONIO DE SIMONE PALATUCCI, *Epifanie. Canti della terra e dell'anima* (A. Granese - G. Bárberi Squarotti); GIUSEPPE FONTANELLI, *Tozzi e le facce di Paolo. Dal poema in prosa al romanzo* (A. Santoro); ANDREA GIALLORETO, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento* (G. Del Gaiso); VALERIA GIANNANTONIO, *Il canto delle Muse. Lo sviluppo della tradizione culturale italiana nell'Ottocento* (A. Pozzi); ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano* (A. Ferrari); DIEGO GUIDA, *Editoria: istruzioni per l'uso* (A. Ottieri); SERGIO LUBELLO (a c. di), *Lezioni d'italiano. Riflessioni sulla lingua del nuovo millennio* (A. Pontis); ENRICO MALATO, *Dante al cospetto di Dio* (Chiara Rosato); CARLANGELO MAURO, *Rifare un mondo. Sui Colloqui di Quasimodo* (A. Rainone); ANTONELLA ORLANDI, *Le edizioni dell'opera di Giovan Battista Della Porta* (G. Guercio); ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli* (F. Picaro); ALESSANDRA OTTIERI, *Fillia poeta e narratore futurista. Dal "futur-comunismo" al genere "brillante"* (S. Celentano); WALTER PEDULLÀ, *Racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo* (G. Piroddi); PAOLA POLITO, *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani* (A. Pozzi); ANTONIO SACCONI, *Ungaretti* (D. D'Arienzo); MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento* (S. Celentano); DARIO TOMASELLO, *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere* (P. Gervasi); CARLO VECCE (introduzione e commento di), JACOPO SANNAZARO, *Arcadia* (C. Rosato); FRANCO ZANGRILLI, *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno* (D. E. Cicala)

» 263

Abstracts

» 391

Libri ricevuti

» 401

Notizie sui collaboratori di questo numero

» 409

ARTICOLI

INTRODUZIONE

In un articolo pubblicato su «Il Mattino» di Napoli, domenica, 11 luglio 1976, intitolato *Il grande romanziere*, Leonardo Sinisgalli scriveva che, dalla tragica morte di Pasolini, Alberto Moravia era totalmente «cambiato», perché era stato «l'unico» a piangerlo «sinceramente». Nell'elzeviro, il poeta lucano si sofferma con molti particolari sull'amicizia tra i due scrittori: quasi sempre, «la battuta restava appannaggio» di Pasolini; Moravia «doveva contentarsi di fare da spalla al più giovane e incauto collega». Tra i due c'era, quindi, secondo Sinisgalli, un rapporto speculare, simbiotico: «Mi dicevano – aggiunge – che Moravia era succubo di Pasolini, il quale, invece, gli era devotissimo». Il «grande romanziere» vedeva nell'autore delle *Ceneri di Gramsci* «soprattutto il poeta, che sapeva trovare i metri e le rime», perché, avendo egli, Moravia, «tentato da giovane di scrivere versi», si era limitato a tradurre, per la rivista di Curzio Malaparte, «Prospettive», alcune poesie di John Donne, e aveva, pertanto, avvertito «un complesso di inferiorità nei confronti dei poeti». Di conseguenza, congetturava l'autore di *Furor Mathematicus*, i poeti «l'hanno sicuramente condizionato, nel senso che lo hanno riportato alla sua identità», esercitando su di lui un'operazione maieutica tale da metterlo di fronte alla sua vera, autentica vocazione, facendo emergere il suo originario, congenito talento, quello, appunto, di romanziere. Proprio questa profonda autoconsapevolezza spingeva Moravia a vedere in Pasolini «la reincarnazione di Orfeo».

Chi aveva scritto un romanzo di grande portata innovativa, come *Gli indifferenti*, non poteva non considerare la scrittura come una missione e, infatti, quando Pasolini intraprese la via del cinema, espresse all'amico le sue perplessità, mentre Elsa Morante mostrava addirittura contrarietà, avanzando precise e circostanziate obiezioni, come riferisce un loro affidabile sodale, Enzo Siciliano. Tuttavia, Alberto, a differenza di Elsa, pur ritenendo che la macchina da presa fosse una fuga dalla letteratura, si mostrava sensibile ai discorsi di Pier Paolo sul «cinema di poesia», sul suo progetto di filmare in modo improvvisato e documentaristico, in polemica con il cinema di consumo.

Proprio perché Moravia comprendeva queste motivazioni, fino a condividere l'idea pasoliniana che il poeta deve essere aperto a un'esperienza senza limiti, dilatando le proprie possibilità espressive, quando recensì *Accattone*, nella rubrica di critica cinematografica da lui tenuta su «L'Espresso», il primo ottobre 1961, scrisse un articolo di entusiastico consenso, dal titolo significativo: *Immagini al posto d'onore*. Il «trasferimento» sullo schermo del «mondo» della narrativa di Pasolini era – secondo Moravia – «riuscito alla perfezione; tanto da ingenerare il sospetto» che i suoi romanzi «fossero un'inconsapevole preparazione al cinema; cioè l'accanita ricerca del corposo e dell'autentico per mezzo del dialetto» e della «pura rappresentazione», con l'«abbandono della parola, sempre metaforica, per l'immagine», essenzialmente «diretta e immediata». L'intervento moraviano sulla necessità del poeta di potersi esprimere con altri mezzi, nel caso specifico di Pasolini, con il cinema, e, dunque, sull'opportunità per lo scrittore di trascodificare nel linguaggio filmico le proprie opere è – a mio avviso – l'inconsapevole sintomo che il rapporto di amicizia Alberto-Pier Paolo, oltre a manifestarsi sul piano “visibile” delle frequentazioni assidue e delle comuni consuetudini esistenziali, si instaurava anche, in maniera impercettibile, profonda, *underground*, proprio nella sintonia, immediata, intuitiva, ineluttabile delle loro sensazioni, dei loro sentimenti, e soprattutto delle loro idee, sempre *in limine*, nonostante le differenze, “viscerali” in Pasolini, razionali in Moravia, tra utopia e realtà.

Vi è ancora qualche altro dato a conferma di questa constatazione. Quando, nel 1961, Pasolini realizza il suo primo film, *Accattone*, si afferma il cosiddetto “cinema d'autore”: *L'avventura* di Michelangelo Antonioni esce nello stesso anno; i film di Fellini, di Godard e Truffaut sono opere di riferimento fondamentali; la *Nouvelle Vague* ripudia il puro formalismo, elegge a proprio maestro Roberto Rossellini, recupera l'immediatezza vitale e conoscitiva del cinema neorealista del secondo dopoguerra, trova inedite soluzioni stilistiche al linguaggio filmico. Si diffonde, pertanto, una nuova riflessione sull'arte cinematografica, stimolata dai «Cahiers du cinéma» diretti da André Bazin, che approda al metacinema, al cinema che, nel film, riflette se stesso, con allusioni ed autocitazioni. Pasolini riesce intelligentemente a inserirsi in questo mutato clima culturale, proprio con le sue intuizioni sul «cinema di poesia», sulla ricerca espressiva di bruciante attualità, sullo smascheramento dei prodotti commerciali, realizzati da operazioni cinematografiche rette dalla sola legge del profitto; sceglie, quindi, di esprimere fisicamente il segno della sua mano, facendo aderire stilisticamente il linguaggio dei suoi film all'inquieto magma esistenziale, a cominciare dalla inquadratura stessa, non fissa, ma tremolante, della macchina da presa. Entra, quindi, a far parte di

un gruppo di registi innovatori, per realizzare un film a quattro (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), *Rogopag*, uscito nel 1962, in cui è presente con uno degli episodi, *La ricotta*.

La ricotta, ambientato nella campagna romana, è un *exemplum* di cinema come autoriferimento, essendo un film che rappresenta scene di lavorazione di un film, dunque, di metacinema, senza escludere richiami alla pittura, in particolare a un quadro del Pontormo, raffigurante la deposizione di Cristo, e alla letteratura, anzi alla stessa poesia di Pasolini con citazioni dei suoi versi. A parte l'argomento (si deve girare una crocefissione e l'interprete di uno dei ladroni, una comparsa di nome Stracci, muore realmente sulla croce per indigestione di ricotta), la componente ancora più innovativa del film è data da una presenza singolare ed eccezionale, il grande regista Orson Welles, che recita la parte di se stesso, ma declamando nel corso di un'intervista alcuni significativi versi di Pasolini: «Io sono una forza del passato, / solo nella tradizione è il mio amore [...]». Pertanto, il tema profondamente cristiano della povertà interagisce con le scene riguardanti il set cinematografico romanesco e con l'autobiografismo intellettuale di Pasolini, in cui è evidente il bisogno di rendere, in forme dissacranti e con la massima potenza espressiva, il suo «profondo, intimo, arcaico cattolicesimo», tanto che i sacerdoti docenti della Pontificia Università Gregoriana di Roma non ravvisarono alcun vilipendio alla religione, nonostante la condanna dello scrittore-regista. Per Moravia, lo scandalo suscitato dal film fu una manifestazione di «ingenua mancanza di tatto», da parte dell'autore, per cui, quando Orson Welles dichiara: «L'Italia ha il popolo più analfabeta e la borghesia più ignorante d'Europa», Pasolini ha scontentato i partiti di destra e di sinistra e, quando ancora il regista americano afferma: «L'uomo medio è un pericoloso delinquente, un mostro. È razzista, colonialista, schiavista, qualunquista», Pier Paolo ha scontentato praticamente tutti.

Nonostante queste considerazioni ispirate a un prudente pragmatismo, Moravia era convinto che, innestandosi su un nucleo di concezioni ancora rigide e immobili il cosiddetto “miracolo” economico italiano degli Anni Sessanta con la sua irresistibile tendenza all'omologazione dei diversi strati sociali, prodotta dalla diffusione capillare dei mezzi di comunicazione di massa, un'opportuna e pertinente via di rottura era rappresentata proprio dalle provocazioni messe in atto da Pasolini, dalla realizzazione di opere e di film come scandalo, che, poi, a metà del decennio successivo, raggiunsero il momento più alto e significativo con la sceneggiatura del *San Paolo*. Ecco, quindi, che il «grande romanziere», sempre su «L'Espresso», esce, il 3 marzo 1963, con un altro articolo dal titolo emblematico, *L'uomo medio sotto il*

bisturi, illuminante per comprendere le sue convinzioni proprio su quel film, in particolare, e sul cinema pasoliniano, in generale, attraverso una pubblica scrittura-manifesto, implicita conferma della sintonia profonda, al di là di qualche superficiale e contingente dissenso, con l'amico poeta-regista. Moravia, infatti, dopo una premessa di ascendenza leopardiana: «L'Italia del passato era il paese dell'uomo in tutta la sua umanità; l'Italia di oggi, invece, è soltanto il paese dell'uomo medio» (quasi una premonizione di quella folla cittadina che passerà indifferente sul corpo di San Paolo morto nella visionaria costruzione dell'immaginazione pasoliniana), non esita ad affermare che *La ricotta* non è certo un film «perfetto» o «bellissimo», «ma vi si riscontrano i caratteri della genialità, ossia una certa qualità di vitalità al tempo stesso sorprendente e profonda». Pasolini, quindi, il poeta, l'«Orfeo», a cui alludeva Sinisgalli, utilizzando gli strumenti del cinema, realizzando un cinema nel cinema, aveva creato un film «geniale». Correva l'anno 1963: il primo marzo *La ricotta* è sequestrata; il 3 è pubblicato l'articolo di Moravia; Jean-Luc Godard gira *Le mépris*, dal romanzo moraviano del 1954, *Il disprezzo*: un evento che segna un passaggio-chiave nel rapporto Moravia-Pasolini, non esterno, basato su fatti e occasioni di vita, ma profondo, nei sotterranei della mente, dove nascono e si formano le idee.

Il film di Godard, *Le mépris*, si può considerare un'antologia di brani esemplari della *Nouvelle Vague*; a parte gli aspetti tecnici, strutturali, di montaggio e linguaggio, è anche e soprattutto metacinema: come Pasolini con *La ricotta* aveva girato un film su un film della crocifissione e deposizione di Cristo, così Godard realizza il suo su un film da fare, tratto dall'*Odissea*; come Orson Welles, così il regista Fritz Lang interpreta se stesso in *Le mépris*; come in Pasolini si trovano allusioni pittoriche e autocitazioni, così in Godard abbondano riferimenti letterari e cinematografici, soprattutto a film suoi e di Rossellini. Indubbiamente, il prodotto francese originale (non la ridotta e alterata versione italiana) si allontana in parte dal romanzo di Moravia, che, per alcuni aspetti, ha ancora un'impostazione tradizionalmente deterministica e psicologica, distante, quindi, dai canoni della *Nouvelle Vague*, che si ispirano all'ininterrotto flusso vitale, alla casualità degli eventi, all'interagenzia diegetica di analessi e prolessi: tutti elementi tradotti, a livello tecnico e stilistico, nel piano-sequenza, nel *continuum* pendolare della macchina da presa, nei frequenti *flash back* e nelle improvvise *mises en abîme* con effetti di *work in progress*. Si avvicinano, invece, romanzo e film, principalmente, nella trama; ad esempio, nell'interpretazione psicanalitica del poema omerico, ipotizzata sia dal personaggio moraviano, il regista Reingold, sia da Fritz Lang nel film godardiano, secondo cui il rapporto che legava Penelope a Ulisse sarebbe stato

di «fedeltà, non di amore»: messaggio implicito per il protagonista, intento a decifrare l'improvviso ed enigmatico "disprezzo" da parte della moglie. Come la singolare interpretazione dell'*Odissea* funge da momento rivelatore delle ragioni di una crisi coniugale, così il film di Godard del 1963 svela, in maniera involontaria e sorprendente, il punto preciso, in cui si incontrano, si intrecciano e si scambiano, a livello *underground* e, pertanto, più solido e intenso, le idee di Moravia e di Pasolini, che è costituito proprio dalla loro visione del mondo del cinema.

Già Moravia, nel 1954, aveva narrato con *Il disprezzo* la crisi dell'intellettuale nell'impatto con il mondo del cinema: Riccardo Molteni, il protagonista del romanzo, è un autore di opere teatrali e solo per necessità finanziaria accetta di scrivere una sceneggiatura; il suo incontro-scontro con il cinema è ancora più devastante, perché all'origine delle ombre e degli equivoci nei rapporti con la moglie Emilia. Facendo lo sceneggiatore, si colloca immediatamente in una posizione servile rispetto alle due figure più importanti, il regista e soprattutto il produttore, che, sotto fumose argomentazioni pseudo-estetiche, intende sempre far prevalere ragioni commerciali e interessi finanziari. Moravia non propone una soluzione a questo stato di cose e, forse, adombra, descrivendolo, la necessità che l'intellettuale, scrittore o poeta, divenga anche regista di film, proprio come farà Pasolini; in tal senso, anticiperebbe, in maniera indiretta, come una premonizione, l'idea utopica pasoliniana: un incontro profondo, un legame forte che si stabilisce per vie misteriosamente sotterranee, un'inaspettata specularità, per cui il poeta Orfeo sembra realizzare, trascorsi degli anni, un suggerimento implicito, non facilmente decrittabile, nell'opera di un vero e leale amico. Inoltre, il produttore, Battista, intrattiene i suoi interlocutori con un'insulsa arringa contro il cinema di Rossellini, De Sica, Visconti, esprimendo il punto di vista dei ceti conservatori italiani, nei primi Anni Cinquanta: il neorealismo – secondo questa concezione – non è sano, manifesta sfiducia nella vita, deprime; è pessimistico e grigio; rappresenta l'Italia come un paese di straccioni, con grande gioia degli stranieri; insiste sui lati negativi della vita, su quello che c'è di brutto, di sporco, di anormale. I film del neorealismo sono, quindi, malsani, secondo Battista, tipico esemplare dell'«uomo medio» italiano, che, per Orson Welles di *La ricotta*, è un «qualunquista», non privo di forti dosi di razzismo.

Quando Moravia, nel 1963, pubblica l'articolo sull'«uomo medio», provocatoriamente messo da Pasolini «sotto il bisturi» con le dure, offensive e dissacranti parole fatte pronunciare da Welles, in realtà non fa altro che proporre, ancora una volta, il suo giudizio negativo, espresso in maniera antifrastica attraverso il discorso del suo personaggio produttore,

sull'ignoranza del ceto medio italiano, ostile e prevenuto verso una delle manifestazioni di più forte spessore artistico della cinematografia mondiale. Pasolini, quindi, già nel romanzo moraviano del 1954 trova l'identikit del borghese «più analfabeta d'Europa» e ne porta alle estreme conseguenze l'attacco denigratorio, attraverso un'operazione che esibisce, al massimo livello, lo "scandalo", assicurato e potenziato dal mezzo di comunicazione più diffuso nei primi Anni Sessanta e di maggiore impatto emotivo, il cinema. A questo punto, la scelta del poeta Orfeo, fatta alcuni anni prima, si rivelava giusta e il consenso del «grande romanziere», avvalorandola, contribuiva a stringere con nodi più saldi un'amicizia, che trovava, proprio nel cinema, un punto d'incontro fondamentale tra il poeta regista e lo scrittore critico e recensore dei suoi film. Se poi si riflette anche sulle premonizioni moraviane di *Il disprezzo*, riproposto da Godard con *Le mépris* proprio in quegli anni cruciali – sia la necessità del cinema per l'intellettuale, sia il giudizio negativo sull'«uomo medio», da affidare come "scandalo" proprio al cinema –, si può affermare che questa amicizia, tramata da tanti fili sotterranei, nascosti e non sempre immediatamente percepibili, può essere considerata un caso unico e paradigmatico nella cultura del nostro Novecento.

Intorno a questa amicizia, per captarne altri, innumerevoli fili della sua vasta trama, discorrono, in questo libro allestito con la consueta e impeccabile cura da Carlo Santoli, studiosi di diversa sensibilità, cultura e metodologia di ricerca, ma anche più direttamente partecipi della biografia esistenziale dei due scrittori, com'è il caso di Gianna Cimino, nipote di Moravia, che rimembra i momenti drammatici di quando lo zio Alberto apprese la notizia dell'assassinio di Pasolini e di quando lo compianse e commemorò nel giorno del suo funerale. Non diversamente, per questo aspetto, si pone l'intervista, condotta da Stefano Pignataro, a Matteo, figlio di Vincenzo Cerami, allievo e collaboratore di Pier Paolo: vi si affrontano altri aspetti della complessa personalità del poeta e del suo sodalizio con Moravia, soprattutto per quanto riguarda l'esperienza cinematografica, toccata anche nel breve ricordo professionale del magistrato Gennaro Iannarone, a cui, proprio l'autorevolezza culturale del «grande romanziere» fece superare un periodo delicato all'inizio della sua carriera giudiziaria. Nel versante biografico rientra anche la testimonianza di Luigi Fontanella sulla visita di Moravia alla Columbia University, in occasione della presentazione del suo romanzo, *L'uomo che guarda*; icastica e lapidaria è la dichiarazione dello scrittore di privilegiare non la critica italiana, troppo minuziosamente analitica del testo, ma quella statunitense, più attenta all'informazione, che è «basilare diritto del lettore».

La personalità più importante di questo gruppo di studiosi è quella di Giorgio Bárberi Squarotti, saggista di indubbio prestigio, dotato di grande acume critico, che manifesta, ancora una volta, nell'interpretazione dell'opera di Moravia, al di fuori degli stereotipi e delle ritualità esegetiche. Dopo averne attraversato quasi tutta la produzione narrativa, partendo da *Il conformista*, letto come una dichiarazione programmatica del romanziere, si sofferma su *Il dio Kurt*, la cui originalità è vista come esemplare del tragico ancora oggi proponibile; di conseguenza, a conclusione della sua analisi, Bárberi Squarotti sostiene che l'opera di Moravia è «l'estrinsecazione di un'intuizione, dell'idea astratta costruita a priori», con elementi pedagogico-esemplificativi, la cui individuazione non implica, da parte del critico, una valutazione negativa, ma sempre, appunto, interpretativa. Di non minore rilievo sono le affermazioni di un'altra personalità accademica, Rino Caputo, rilasciate in un'intervista, molto densa di contenuti, ad Anna Pozzi, in cui si mette giustamente in rilievo la capacità di Moravia di frequentare non solo la narrativa, dal romanzo al racconto, ma anche la saggistica e la critica cinematografica, così come Pasolini manifesta tutte le sue potenzialità espressive dalla poesia al romanzo, dal teatro al cinema. Di rilievo, secondo Caputo, è però che Pasolini ha sempre dimostrato una vocazione contestatrice: ad esempio, quando le neoavanguardie cominciarono ad attaccare la tradizione letteraria, lo scrittore "corsaro", con le dovute precauzioni, la difese. Anche Angelo Fàvaro, tra i più fedeli e competenti studiosi di Moravia, affronta nel suo ampio e articolato contributo la capacità di Pasolini di mantenersi, da questa tradizione, al tempo stesso, vicino e lontano. Attraverso l'accostamento di *Petrolio* a *La vita interiore*, Fàvaro illumina il comportamento dei protagonisti, rispettivamente, Carlo e Desideria, che manifestano, in maniera ossessiva, un'affine «vocazione alla morte e all'autodistruzione»; si sofferma, inoltre, sulle nove domande intorno al romanzo di «Nuovi Argomenti» del 1959, evidenziando che questa inchiesta sulla narrativa è «contrassegnata da stilemi e modi propriamente moraviani», ma è anche documento delle differenti posizioni dei due amici, con maggiori (Pasolini) e minori (Moravia) resistenze ideologiche nella lettura della realtà italiana alla fine degli Anni Cinquanta. Proprio riguardo alla rivista, va segnalata la pubblicazione della corrispondenza, su carta intestata di «Nuovi Argomenti», tra Pasolini e Alberto Carocci, a cura di Maura Locantore: carteggio, che, soprattutto fra gli anni 1953-1964, contribuisce ad approfondire un quadro storico di particolare importanza nel passaggio dall'uno all'altro decennio.

Attraversa temi di particolare importanza il contributo di Mark Epstein, dalla filologia e stilistica alla concetto di realismo, dalla critica marxista alla

linguistica e alla semiotica, infine, al dialogo con Moravia su razionalità e metafore; a proposito di Pasolini, si sostiene l'influenza su di lui esercitata da Auerbach nei periodi di maggiore interesse per Dante e per il cinema. Proprio da Auerbach – secondo Epstein – Pasolini deriva la nozione di “contaminazione” o “commistione” di stili, che, insieme con quella di “plurilinguismo”, trasmessagli da Contini, valorizza dialetticamente, in dinamica tensione anche con la cosiddetta categoria “mista” del cinema di “favola”, da lui usata per descrivere il suo film, *Uccellacci e uccellini*. I rapporti, invece, con le avanguardie sono esaminati da Stefano Giovannuzzi, che illustra, con puntuali riferimenti alle opere saggistiche di Pasolini, la sua idea centrale, perseguita con determinazione, «di non abbandonare il campo della sperimentazione alla neoavanguardia». Di particolare rilievo è anche l'analisi linguistica che il poeta esercitava sui testi neoavanguardistici, per «smontarne la struttura interna e mostrarne i limiti: in primo luogo la perdita della metaforicità, che è uno dei tratti costitutivi dello statuto poetico». Giovannuzzi, inoltre, evidenzia che, sull'avanguardia, all'apertura di nuovi orizzonti, da parte di Pasolini, corrispondeva in Moravia «una sorta di cristallizzazione polemica». Come le pedine in una partita di scacchi, Epifanio Ajello mette di fronte due libri di viaggio: *Un'idea dell'India* di Moravia ed *Esperimento con l'India* di Giorgio Manganelli. Il discorso, quindi, sempre ribadendo la centralità moraviana e alludendo anche a Pasolini, illumina con appropriate osservazioni e molteplici riscontri testuali due differenti *reportages*, dove a misurarsi sul quadrato di gioco sono due scritture, due cifre stilistiche del tutto diverse: l'una transitiva, chiara, puntuale; l'altra allusiva, lussuosa e del tutto neghittosa a ogni spiegazione e interpretazione.

Più specifico interesse per singole opere è negli altri lavori; gli interventi, tutti persuasivamente argomentati, sono di: Clizia Gurreri, sui *Comizi d'amore* pasoliniani, ritenuti giustamente un'inchiesta non priva di «poesia soffusa e diffusa» dallo stesso poeta in ogni sua domanda e nelle «inquadature scelte per evidenziare i volti» degli intervistati; Marta Di Nuccio, sul *Vangelo secondo Matteo* e *La ciociara*, con una puntualizzazione comparativa tra le due opere, per cui la «dimensione tutta interiore», che è alla base del film pasoliniano, si distingue dall'«esperienza realmente vissuta all'interno della Storia» del romanzo moraviano; Enza Lamberti, su *La noia* e *L'attenzione* di Moravia e *Teorema* di Pasolini, con un'analisi particolarmente attenta alle diverse accezioni, tra mercificazione e sacralità, del corpo e dell'eros nei due autori e con funzionali richiami alla *Senilità* sveviana, rimarcando la differenza tra l'«ironia» del romanziere triestino e la scrittura moraviana, «distaccata, fredda», che però non esclude l'appartenenza dei suoi romanzi al genere

«moralistico», mentre l'atto erotico nel film pasoliniano si svolge «come un rito mistico, una prassi religiosa»; Annibale Rainone, ancora su *Teorema*, di cui indaga i temi dell'«identità / alterità» e del «corpo sacro della sessualità» in rapporto all'ospite misterioso e straniero, personificazione del freudiano *Unheimlich*. Anche questi contributi disegnano un quadro mosso e variegato dell'amicizia, così esclusiva e intensa, di due scrittori emblematici del nostro Novecento, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini.

ALBERTO GRANESE

Epifanio Ajello

MANGANELLI E MORAVIA IN INDIA

In India tutto ciò che sembra reale non è reale e tutto ciò che non sembra reale è reale.

ALBERTO MORAVIA

Sono persuaso che la realtà sia piuttosto irrealistica.

GIORGIO MANGANELLI

Si possono mettere due testi su una immaginaria scacchiera con intenzioni plausibilmente ermeneutiche (senza, beninteso, parafrasare Viktor Sklovskij¹ e la sua «mossa del cavallo», e soprattutto se tutto sarà “poco convenzionale”)? Questa pratica potrebbe avere qualche utilità soprattutto se un testo servisse a mettere in evidenza qualcosa dell’altro *standogli sempre di fronte* sui 64 quadratini. La scacchiera, nel nostro caso, farebbe all’occasione da continente indiano e costringerebbe senza vie di fuga i pezzi, i libri, ad una limitata combinazione o relazione di alcune *mosse* o paragrafi, disegnando una qualche strategia, e facendo soprattutto risaltare le scelte dell’avversario, una *partita*, insomma, ma senza scacchi o scacchi al re. Vale la pena provare.

Le pedine sono due libri di viaggio, due libri differenti: *Un’idea dell’India* di Alberto Moravia ed *Esperimento con l’India* di Giorgio Manganelli. Tra il dicembre 1960 e il gennaio 1961, Alberto Moravia², in compagnia di

¹ Cfr. V. SKLOVSKIJ, *Chod Konja* [1923], trad. it., *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari 1967, p. 7.

² Alberto Moravia scriverà undici articoli apparsi sul «Corriere della sera» (dal 19 febbraio al 30 luglio 1961) raccolti successivamente in volume, nel 1962, con il titolo *Un’idea dell’India*. Cfr. T. TORNATORE, *Moravia e l’India*, in A. MORAVIA, *Un’idea dell’India*, Bompiani, Milano 2000, pp. V-XXVII (il numero delle pagine indicate nel testo sono tratte da questo volume).

Pier Paolo Pasolini³ e di Elsa Morante, compie un viaggio in India⁴. Scriverà undici articoli per il “Corriere della sera”, dal 19 febbraio 1961 fino al 30 luglio dello stesso anno, per riunirli poi in un libro: *Un’idea dell’India*. Giorgio Manganelli compirà il viaggio indiano, invece, da solo, tra il 15 ottobre e la fine di novembre del 1975, soggiornando in India per circa un mese, e anche lui scriverà articoli come inviato per la rivista “Il Mondo”, dove saranno pubblicati dal 27 novembre 1975 al 19 febbraio 1976. Postumo apparirà il libro, nel 1992, col titolo *Esperimento con l’India*⁵, titolo che lo stesso Manganelli aveva indicato.

³ Dal viaggio nascerà un diario di Pasolini, che apparirà a puntate sul quotidiano «Il Giorno», suddiviso in sei articoli (dal 26 febbraio al 23 marzo del 1961), testi che saranno raccolti dall’autore in un volume col titolo *L’odore dell’India*, Milano, Longanesi, 1962. Qui si approfitta, almeno in nota, per segnalare una non straordinaria differenza tra il testo di Moravia e quello di Pasolini. *Un’idea dell’India* contiene molti dei motivi del libro di Pasolini e basterebbe leggere l’autointervista immaginaria dello scrittore messa lì a preambolo, dove lungamente, ad esempio, si fa l’elogio dell’*odore*. Si riceve l’impressione che abbiamo di fronte due testi del tutto complementari. L’*Odore* e l’*Idea* si potrebbero catalogare dintorno a due veri e propri “comportamenti” in terra indiana dei rispettivi autori, da semplificare così: un *guardare* la scena e un *entrare* in scena. Se Moravia sembra soltanto *guardare* l’India e stare dirimpetto ad essa e tentare di spiegarla per assunti e descriverla per frammenti, Pasolini, invece, vi *entra*, non soffermandosi a riflettere dirimpetto ad essa, ma vi sguscia dentro, la dispiega, la vive “privatamente”. Questo rapporto fisico con il paesaggio produce due registri retorici quali il *descrivere* (connaturato ad ogni reportage) e il *narrare*; così che l’*Idea dell’India* di Moravia diviene una lunga riflessione sul continente indiano, sulle cose guardate ed analizzate e studiate, mentre Pasolini racconta di un suo tragitto *dentro* l’India, in incontri, scontri con avvenimenti imprevisi, aneddoti, vicende, simpatie, il tutto dispiegato in brevi episodi (vedi quello esemplare di *Revi*). *Descrivere* e *narrare* rendono complementari i due testi, nella loro apparente differenza, come se l’uno avesse bisogno dell’altro, e in debita simbiosi non potessero sussistere da soli. Per cui non si griderebbe certamente allo scandalo se apparissero insieme in uno stesso volume, oppure e – mi si perdoni il paragone – si potessero mescolare le pagine dei due libri come carte da gioco. In entrambi vi è uno spaesamento ironico, un’ironia – come dire? – amorevole (e grottesca al contempo). Un piacere dell’incontro, della scoperta con la certezza della distanza, della differenza, in unico persistente narrare. In ambedue i libri sostrato ideologico e contemplazione si mescolano. Penso ai capitoli moraviani di *Una sera, in India* o di *Incubi e miraggi*, ma sono tutto un po’ sparse dovunque tracce di racconto; come in Pasolini, invece, capita d’incontrare riflessioni, giudizi, lì tutti addensati tra il quarto e quinto capitolo, o alla rinfusa, qui e là.

⁴ Cfr. A. D’AQUINO, *Pasolini e Moravia in India. La ‘tentazione’ del sacro* in Id., *L’io e l’altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Avagliano, Roma 2006, pp. 51-75.

⁵ G. MANGANELLI, *Esperimento con l’India*, Adelphi, Milano 1992 (il numero delle pagine indicate nel testo sono tratte da questo volume).

I due «io»

Moravia premette al suo *reportage* indiano un'autointervista, che è quasi un riassunto a priori del libro, scritta non prima ma dopo il viaggio; una dichiarazione ad assiomi che funziona a domande. Lo scrittore dichiara a se stesso quel che ha cercato e trovato in India. Il tono del dialogo è narrativo, un dialogo dissimulato tra amici che ha come tema l'India, e così com'è scritto potrebbe sostare tranquillamente tra le pagine di un suo romanzo, e, per stare con gli anni, nella *Noia*.

Nell'intervista ricorre un lemma che crea un primo distinguo con il libro di Manganelli: «esperienza». Moravia – dichiara – che col suo viaggio ha fatto «un'esperienza dell'India». Esperienza sta per acquisizione di conoscenze attraverso un contatto diretto con le cose. *L'Esperimento*, che dà il titolo al *reportage* di Manganelli, è quanto, invece, preesiste all'esperienza, ovvero è un accertare qualcosa da cui, forse, non sempre, può farsi pratica. Difatti lo sperimentare manganelliano è tutto scombiccherato, immaginoso, e per questa via traumatico e ha come una vocazione al fallimento. Non a caso il viaggio si chiuderà con una frase del tutto (apparentemente) incongrua: «Forse è ora di incominciare ad occuparsi dell'India».

Il prologo di Manganelli, inedito, posto in apertura dell'edizione adelphiana, vuole dare l'impressione di essere stato scritto prima di partire e ha il sapore di fare il verso a quello di Moravia⁶, perché anche lì c'è un dialogo, ma è come condotto di fronte ad uno specchio. Moravia si domanda e si risponde, e tutto finisce lì. In Manganelli no. Qui, i due signori che conversano sono due *io* del tutto scissi. Ma chi è quello vero? E se ce n'è uno *vero*, quale appartiene a Manganelli? Non è facile distinguere perché a rimpiazzino l'uno si traveste nell'altro.

Insomma, a differenza di quelli di Moravia, i due «io» manganelliani fanno le bizzesse fra loro. Si frequentano con «coatta assiduità». Diffidano l'uno dell'altro. Dichiarano, entrambi, tutto il disagio, la preoccupazione di cadere catturati di un'idea preconcepita (e letteraria) dell'India che va dal *Siddharta* di Hesse, via Huxley e Isherwood, fino agli aneddoti più folclorici del tipo: «i monaci usano uno scopetto quando camminano per non calpestare gli insetti» (p. 13). Complotano e si sospettano. Un'apprensione

⁶ Il volume di Moravia è presente nella biblioteca di Manganelli nel Fondo Manoscritti dell'università di Pavia, cit. in S. LONATI, *Un autoillusionista in India. Sensori e cortocircuiti*, in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo 45», a. XIX, 2011, pp. 139-151 (p. 142).

si diffonde dappertutto. È un inizio da messaggio in bottiglia, *pour cause*, dove si delega, ci si discolpa e si accusa l'un l'altro di tutto: «Un tale che, più che conoscere, mi accade di frequentare con una certa coatta assiduità, sta per partire per l'India» (p. 11).

Manganelli così sconvolge la prassi introduttiva dei libri di viaggi mediante una micronarrazione fantastica, quasi una *centuria*, dove non si capisce chi dei due personaggi tirati in ballo ha già viaggiato in India o chi si appresta preoccupato ad andarci (ma ci interessa?). Ognuno pretende una collaborazione (rifutata) dall'altro. Non è una introduzione, è una prova tonale, come quando i musicisti prima del concerto accordano gli strumenti sulle note con vari trilli: collauda qui Manganelli i ritmi, le biscrome, le pause, le sincope che risuoneranno in tutto lo spartito successivo. Il finale è emblematico e spiega tutto: «“Sto leggendo la *Bhagavadītā*” aggiunge con una strana volgarità nella voce che scopro settentrionale, forse milanese, “sai che ti dico? Krsna mi piace. È un dio. Spero di conoscerlo”. Lo vedo fuggire spaurito, ed io fuggo con lui» (p. 13).

Le scansioni

Il libro di Moravia è suddiviso in capitoli, ognuno con un titolo, in pratica gli stessi degli articoli apparsi sui giornali, mentre il libro di Manganelli è scandito in nove paragrafi senza numerazioni e titoli. Dunque un discorso contiguo, un unico eloquio di *cose* indiane a cui manca un disegno apparente. Ordine che, invece, è rispettato da Moravia che enumera i capitoli, li intesta in un preciso itinerario geografico e ideale. Ne nasce una scrittura fatta a diapositive, un montaggio quasi fotografico, analogico. Nel primo ci si perde, sembra di stare in un geroglifico, nel secondo appaiono dei corrimani.

Il viaggio

Moravia scrive nella prima pagina del suo *reportage* che è già in India e racconta subito dove sta: «Eccomi dunque in India, in campagna, a quattro miglia da Aurangabad, la cittadina nota ai turisti perché vicina alle celebri grotte scolpite e dipinte di Ajanta e di Ellora» (p. 17). Non c'è, dunque, racconto del viaggio né traccia del percorso d'arrivo.

Manganelli, invece, impiega un intero paragrafo di volo, il primo, per spiegare, dalla cabina, che sta viaggiando verso l'India; fa una sorta di esercizio di “moto a luogo”: «L'aereo, innegabilmente, ronza; sarei tentato di dire che fa le fusa [...]. È lucido, ovoidale, morbidamente geometrico [...]. Questo aereo pa-

pillon da mille tonnellate si comporta come se fosse parte di un vestito da sera di un angelo. [...] L'aereo va in India, e poiché io sono contento in quell'uovo deposto nei cieli da una mirabile gallina iperurania, anch'io vado in India» (p. 15). Lo scrittore resta a disagio nell'aereo – è evidente – lo teme almeno quanto l'India verso cui l'«aereo papillon» lo sta conducendo. Nell'ogiva del velivolo legge, o meglio dichiara le letture di supporto: Hesse, Christopher Isherwood, Huxley, Stendhal. Discute con esse. È preoccupato, però, dall'insorgere dalla lettura dei miti indiani, soprattutto «il profumo di sandalo del *Siddharta*», e poi con quanto potrebbe distoglierlo, imporgli altre visioni: l'«enorme massa carnosa, con i suoi strapiombi, le sue anime inconsumabili, la sua vita e la sua morte onnipresente, il luogo delle trasformazioni, la casa madre dell'Assoluto, la fabbrica degli asceti, la catena di montaggio delle reincarnazioni, il grande magazzino dei simboli [...], che è il «deposito dei sogni», l'India, «dove esistono ancora gli dèi». Lì non può esservi conforto, quiete nelle religioni, nel *Vedānta*, ma angoscia da attutire con un perenne «stare in guardia», un «sorso di whisky» e una «risata»: «Noi europei moriamo tutti, mio caro Assoluto» (p. 21). Ma è come se Manganelli volesse mettersi a riparo da se stesso, nascondendosi dentro l'India, addirittura dietro la scrittura del suo *reportage*.

Moravia, invece, sembra non temere né se stesso né l'India, e tiene a riscontro quanto ha letto sull'India (ma non dice di tutti). L'analizza e la riscrive in una prosa transitiva. L'autore degli *Indifferenti* sta in India come tenendola ad una certa distanza; non se la lascia scivolare addosso (a differenza di Pasolini che praticamente la tocca, la pesta e la usa). Riflette, ragiona con coerenza su quanto vede. Dalle sue note si ricava, di volta in volta, un'idea piana che resta come definitiva, come ineccepibile documento, una sorta di *baedeker* mentale stampato, sia pure con qualche vaghezza qui e là, come, ad esempio, quando scrive di andare in India per «vedere perché gli europei sono europei e gli indiani indiani» (p. 14). Ma il protocollo è preciso: prima osservare, poi considerare, fare qualche congettura, pensarla ideologicamente e infine metterla per iscritto.

Procedura che Manganelli debitamente rovescia. Non è pacato come appare Moravia, ma inquieto. L'autore di *Laboriose inezie* non rappresenta le cose ma gioca a farsi notare dalle cose, offre all'India una sintassi, la fa *dire* e poi l'ascolta. C'è come un'audizione visiva dell'India. Il continente indiano è avvolto in una letterarietà e portato via dalla sua condizione reale, come nota Raffaele Manica: «Manganelli mette sempre il *reportage* al servizio della letteratura»⁷. L'articolo giornalistico smette di fare l'onesto suo mestiere e

⁷ Cfr. R. MANICA, *Col Bartoli, in Cina per esempio*, in AA.VV., *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a c. di V. PAPETTI, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 154.

si fa letteratura, non crea uno scarto con quanto è là fuori, ma con quanto è *dentro* lo scrivente. Con i pezzi di sé, con quanto trova lì dintorno, Manganelli rimonta un'altra India, la sua.

In questa zona si apre un divario incolmabile tra i due viaggiatori, nasce un distinguo tra assiomi e immaginario, tra lusso di una scrittura e concretezza nell'altra. Trasparenza della prosa moraviana, un arrotolarsi espressivo in quella di Manganelli, «quasi un mulinello tra direzioni orarie e direzioni antiorarie» – avrebbe detto Giancarlo Mazzacurati⁸.

Queste differenti traiettorie dello scrivere indicano con precisioni due diverse mete o non-mete: la traccia di un lavoro di spiegazione e comprensione in Moravia, un investimento delle parole, un esercizio di assemblaggio, un dispendio di lemmi in Manganelli, che, altro non sono che «la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'ilare arroganza che sono le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario»⁹.

Immagini

Quello di Manganelli non è *soltanto* il diario di un viaggio, è come leggere un racconto più lungo di una sua *Centuria*, è un *reportage* “mal fatto”. Nell'*Esperimento* non ci sono immagini (mortificazione del riprodurre, dell'analogico), Manganelli: «non ho macchina fotografica» (p. 23); in quello di Moravia sì.

Io, lettore dell'*Esperimento*, non apprendo nulla sostanzialmente sull'India (Manganelli: «Nessuno ha mai potuto apprendere alcunché da quello che ho scritto sui giornali»). Mentre mi accade di avere una affidabile (onesta) idea sul Terzo Mondo dopo la lettura dell'*Idea* (e vado a cercare a riscontro le fotografie in appendice al libro e credo di aver compreso). Con Manganelli, invece, ho la sensazione di essere stato complice di una *menzogna*.

Del morire

Dove Manganelli e Moravia, ognuno per proprio conto, si mettono in cerca di emblematiche salme per capire qualcosa sul morire secondo gli indiani.

La morte, Manganelli, in India, la incontra dappertutto: a ridosso dell'eros, topograficamente collocato in cerimoniali incontri nelle strade delle prostitute

⁸ Cfr. G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 23.

⁹ Intervento di Giorgio Manganelli all'incontro degli scrittori del Gruppo 63 a Palermo (1-6 settembre 1965), in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 173-174.

di Bombay; oppure in luoghi vagamente sinistri come le Torri del Silenzio dal «fitto traffico di avvoltoi» (e a cui Gozzano aveva dedicato un intero capitolo nelle sue *Lettere dall'India*), e poi di fronte al nuovo «crematorio elettrico», alle «brulicanti lapidi» dei giovani inglesi che hanno lasciato, per morire qui, il «verde e fresco Sussex», e infine nelle «fastosamente cemeteriali» chiese di Goa, dove lo scrittore dimora per ben due capitoli del libro. E qui Manganelli si imbatte nel cadavere di san Francesco Saverio, sepolto e dissepolto, «fantasma grandioso di santo, che dovunque fluttua»; salma prodigiosamente intatta, «corpo mummificato chiuso nei gioielli d'una bara di marmo ed oro» (p. 61), e ne resta fatalmente affascinato. Con l'ausilio della prosa di Daniello Bartoli, ce ne racconta la fisionomia, le vicende, la missione, il carattere austero, i miracoli. Lo scrittore, in effetti, è attratto soprattutto da quel cadavere «stenuato e gentile», e ci gira intorno, e per fotogrammi scattati in successione s'impegna a descriverci – che cosa? – se non lo sfaldamento graduale di quella mummia che si coniuga con lo sfaldarsi dei graniti corrosi delle storiche chiese di Goa, e forse con lo sfaldarsi di sé e della sua «fodera», l'anima:

Per secoli il suo corpo, raccontano, rimase intatto, tolto il dito d'un piede che una femmetta golosa di reliquie gli staccò, dando mostra di volerlo baciare, ma fu svelata dallo spicciare del sangue, rosso come vivo. [...] Alcuni anni fa il suo corpo venne esposto davanti a sterminata folla; un corpo risecco e fragile, senza più quel suo sangue miracoloso e vivo; un corpo già lesa dalla precipitosa devozione dei tropici (p. 64).

Le «lese» chiese di Goa e le spoglie in via d'estinzione del santo Francesco divengono, insieme, i barometri della consunzione del tempo e degli spazi e della «fama» stessa del santo, tutti incamminati verso il nulla, e di cui, forse, alla Letteratura non resta che una reliquia anch'essa «lesa».

Moravia dedica, invece, un ben circospetto capitolo al morire indiano, *I roghi di Benares* (forse il più bello del libro), preceduto da una collana di colte citazioni: Schopenhauer, Schweitzer. La partita è tra «il terrore della morte» in Europa e il «terrore della vita» in India, da cui ci si libera (paradosso) soltanto con la 'dipartita', ovvero con l'ascesi, la metempsicosi. È con uno sguardo gozzaniano (si avverte l'influenza delle *Lettere* del Guido piemontese) che Moravia, in viaggio, cataloga le rovine delle città abbandonate, i santuari dismessi, gli edifici in abbandono, nel loro costante rinviare al deperire, al scomparire. E, ancora, Moravia si abbandona al gusto dello *choc*, al far stridere immagini, quando registra il contrasto tra la statua di Kalì, divinità funebre, deposta sulla sabbia del lungomare di Bombay, verso cui gli indiani si genuflettono e pregano, e le auto vicine che sfrecciano e i reattori atomici che si intravedono nella baia.

Ma la morte in India, se la si vuol *toccare* sul serio – consiglia Moravia – bisogna andare a Benares ed è tutta da guardare, in barca, sul Gange, «andando lentamente controcorrente» osservare dal basso i palazzi e i templi «sospesi fiabescamente sulle scalee a specchio» (p. 28), il tutto illuminato dai falò dei cadaveri lungo il fiume. E ai piedi di una delle tante scalinate, Moravia (con Pasolini) discende sulla sabbia e si perde tra le decine di pire su cui si consumano le spoglie tra le fiamme rosse e gialle che divampano. Tra quei falò l'«abitudine a morire» (Manganelli) degli indiani appare chiara a Moravia, in questo loro quotidiano convivere con il trapasso in una metamorfosi che «non ha niente di terribile come in Europa», un «semplice cambiamento di abito e di spoglia». Essa è accettabile, amabile, desiderabile. Ed è allora che un'«idea irriverente» s'insinua nell'autore degli *Indifferenti*, ovvero «che una volta giunti al rogo, ci si potrà almeno riscaldare il corpo intirizzito», perché «la notte è fredda e molto umida» (p. 29). È quanto accade, lì sulla spiaggia di Benares, con leggero raccapriccio, ma con splendido cinismo tutto europeo, tutto letterario, e che fa il paio, ancora una volta, con l'acidula ironia di Gozzano che, nel medesimo luogo, aveva già paragonato a «quattro cuochi affaccendati»¹⁰ i necrofori intenti ad alimentare il fuoco delle pire.

La bella addormentata

Anche a Manganelli può succedere di imbattersi nella bellezza e di innamorarsene per un attimo. Gli accade a Bombay, in un pomeriggio di caldo e nuvolaglia, all'incrocio di due strade, che, ecco, all'improvviso gli appare su un «duro marciapiede, un marciapiede di sasso», «una fanciulla straordinariamente bella» che «dorme abbandonata, affidata alla propria morbidezza interiore». «Niente è così seducente e insultante – secondo Manganelli – come la pacatezza, la dolcezza corporale, con cui questa ragazza coperta di un cencio sporco si affida all'amicizia del marciapiede [...]. Questa ragazza «abita una lontana mitologia; oscilla tra nascita e morte, si porta appresso un portatile sonno, si accoccola in quel grembo, forse sbocconcella un qualche rapido sogno» (pp. 50-51). La piaga sociale dei «senzateo» è come imbibita nell'eleganza delle parole scelte fino a sbiadire, sparire.

Non così in Moravia. In Moravia ci sono le stesse immagini del brano di Manganelli: il marciapiede, i cenci, il sonno, ma con la differenza non da poco che quest'ultimo, il sonno, non è «portatile» e nessuno vi si «accoccola», e

¹⁰ G. GOZZANO, *Il fiume dei roghi*, in ID., *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a c. di E. AJELLO, Liguori, Napoli 2004, p. 47.

nemmeno esiste una «collaborazione tra corpo e selciato» (Manganelli). Ma dov'è la differenza: nella sintassi? nelle regole retoriche? nella scelta di chi e cosa osservare? La prospettiva giusta è chiedersi, per lo scrittore romano, chi sono questi senz'altro, che paragona ai famosi disegni di Moore sui dormitori nelle metropolitane di Londra durate l'ultimo conflitto mondiale, e rappresentati allo «stesso modo dei cani, degli asini, delle vacche, e di quanti altri animali, anch'essi derelitti e randagi, che si aggirano per le città dell'India» (pp. 45-46). Moravia non va a stanare dolci suoni lessicali, né consanguinee immaginazioni, né belle addormentate, ma usa le parole che spiegano e cercano ragioni della povertà indiana: il nazionalismo, le questioni religiose, (musulmana e brahmana), i fanatismi, il colonialismo, l'Islam, le guerre, fino a giungere alle dettagliate vicende private e amorose di Jnnah, capo dei musulmani, che influirono sui rapporti con Gandhi e sulla nascita del Pakistan. Come onde concentriche Moravia allontana lo sguardo dai corpi addormentati sul marciapiede per cercare le cause, i motivi, lasciando là, all'angolo della strada, da solo, Manganelli, a coccolare la sua «immagine dolce e impervia». La distanza tra le due scritture qui si fa netta come non mai: non c'è spazio per l'eleganza in Moravia, l'eleganza qui è «frigida» (Parise).

Ordinare

Una cosa non si può fare, o riesce difficile, con gli articoli di Manganelli: è leggerli in ordine, sistamarli – come dire? – in scansie. Non c'è possibilità di andare per temi, scorrere un indice, selezionare un percorso come invece accade nel libro di Moravia. L'autore della *Noia* teme il pericolo di smarrire ogni razionalità in un paese così diverso, e adotta una scrittura “coloniale” (senza offesa): impone, di volta in volta, alle cose un tema; ad esempio: la religione, tutta ben declinata nell'introduttivo dialogo immaginario, lì alle pagine 10-12, e consegna al tema-religione una funzione centripeta rispetto a tutto il resto. Si crea così un gorgo che dai lati va verso il centro. «Mentre ero in India – scrive Moravia – ho sentito la presenza della religione in tante cose». E quali sono queste cose? Risponde: i sensi, l'odore e soprattutto gli elementi più vari, financo gli indumenti, «persino il loro modo di vestire», ed anche: «un mostro piccolissimo, non più alto di cinquanta centimetri, con una grande barba nera e le gambe ercoline [...]», e finanche il Taj Mahal ad Agra, «simile ad un grande polpo bianco», «la grotta di Elefanta a Bombay e la effigie di Siva», e finanche «gli sciacalli che abbaivano a Chattapur, di notte, sotto il rest-house», per non dire, addirittura, dell'«Inghilterra» vista dall'India.

In Manganelli accade l'inverso: tutto è centrifugo. Ogni capitolo sembra avere sempre voglia di cambiare di posto. La geografia è relativa, e se un itinerario si configura è a zig zag. È come se dall'India immaginaria fatta di carta e religioni, di «scimmie» e «incarnazioni», Manganelli non voglia essere catturato, ma prenderne le distanze, farle sberleffi, per dirla in breve, letterariamente, sbattere in faccia all'Assoluto il *Dell'amore* di Stendhal, da poco letto (p. 21).

Per far questo va esercitata molta sprezzatura, aizzata l'ironia, mitigato lo stupore, e soprattutto usata molta confusione su questa «sorta di immondo carnaio del fantastico», di «putrefatte divinità»¹¹, dove, ad esempio, gli «escrementi» e le statue divine fanno un tutt'uno; dove la miseria e il tempio di Kailasa si concepiscono in un unico groviglio, dove le caverne sacre di Ellora contengono tangibili e viventi «mostri» di carne. Manganelli non vuole essere demiurgo di nulla. Va per aggregazioni policentriche e scuote le cose, i templi, gli animali, i paesaggi per far dire loro cose che non si sarebbero mai sognato di dire, ma che pure – gli sembra – possano aver pensato.

Gli sguardi

Si ha l'impressione come se l'India non fosse guardata da Manganelli ma sia l'India a guardare Manganelli, e quindi alla fine noi non guardiamo l'India ma l'autore che ne è guardato e sul quale si configura l'India, come può farlo l'ombra su una parete, come un riflesso. Lì sulla pagine sembra infatti di vedere dappertutto la *silhouette* di Manganelli con addosso l'ombra dell'India, ed è come volesse sfuggirla, fuggirne l'impatto. Forse vorrebbe farsi come un elfo, perdersi nelle foreste, o nel buio dei templi, e spiarla non visto da uno spioncino come qualcosa di assolutamente estranea e pericolosa.

In Moravia accade il contrario. Non abbiamo mai la sensazione di stare lontani dall'autore, in carne ed ossa, di stare attaccati alla giacca di uno scrittore in viaggio per l'India. Lì la scrittura non muove (o viene) verso un *io* spaesato e strambo, ma sta allo scoperto, si mostra e spiega con dissimulata sicumera, le cose, offrendo di tutte una versione (debitamente antropologica). Le riflessioni si inchiodano alle pareti delle pagine (Moravia) e non sbiadiscono come qualcite sinopie (Manganelli).

¹¹ MANGANELLI, *La letteratura fantastica* in ID., *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, pp. 58-59.

Le cose

Nell'*Esperimento con l'India*, indicativo è il capitolo dell'arrivo, il secondo; lì tutte le cose è come se si mettessero a raccontare a Manganelli, e non viceversa. Da qui comincia sul serio il suo «esperimento». È come se la scrittura si facesse ventriloqua. L'India s'impone subito allo sguardo e lui la palpeggia, ne fa un corpo da violare, come quando entra di corsa, in taxi, in Bombay, attraverso lo «sfintere» (p. 24).

Gli oggetti, le cose indiane nella pagina di Manganelli prendono identità, gli parlano, gli fanno cenno, si mettono nella sua voce. Appena, Manganelli pone piede all'aeroporto è l'aria che gli va addosso, «lo annusa», poi sarà subito l'autobus, «altamente improbabile», su cui è salito, che gli confida di «pensare alla morte, alle maniglie che gli mancano, alla luce che non si accende»; poi è il taxi a raccontargli che «non gode di florida salute, è rugoso, sdentato e sbocconcellato, come se gli avvoltoi l'avessero assaggiato»; e ancora gli escrementi esposti in bella mostra senza alcun pudore per le strade, e senza verecondia quasi si pavoneggiano al viaggiatore, come le «casupole infime, sudicie, infette, barcollanti tra rigagnoli e immondizie» (pp. 22-24). Le dosi massicce di linguaggio fantastico che Manganelli immette nella struttura delle cose indiane le rende loquaci, in un esercizio, ripeto, ventriloquo, e le parole «lievemente surreali» sgusciano dagli oggetti, dai luoghi, lancinanti, angosciose. I resoconti, le varie guide che lui ha tra le mani, che pure sfoglia, annota, ma infine non sa come usarle, non gli bastano per arrestare il flusso di segnali che gli giungono addosso dalla *cosa* chiamata India. È una procedura che nulla ha da fare con le guide turistiche¹² e nulla a che fare con la prosa di Moravia, così attenta e vitale a descrivere e riflettere.

Nella prosa di Manganelli s'insinua, invece, una non ben controllata marea di ironie (Swift, Sterne). Un egotismo trasbordante non riesce a contenere l'effluvio di immagini allegoriche da deporre sulle cose; e ci si ritrova, senza volere, in una prosa saporosa, a guardare un'India immaginata e scarabocchiata su cartone. Qui non c'è la trasparenza, la chiarezza di Moravia, ma un ingorgo di figurazioni. Vale quanto Angelo Guglielmi aveva notato per il «romanzo» *Hilarotragedia* di Manganelli: «Le immaginazioni-allucinazioni di Manganelli prendono sempre l'avvio da un pretesto realistico, da uno specifico dato di

¹² «Prima di arrivarci avevo letto quello che si poteva ricavare da ampie e minuziose guide; non c'è niente da fare: è impossibile leggere alcunché e trovare che il luogo che dobbiamo visitare è più o meno simile. Non ci si orienta nemmeno. Certo nelle guide mancano gli odori e i colori – come nelle fotografie» (p. 57).

fatto da altri o dall'autore stesso esperito. Ma questo dato di fatto non riesce a salvare i suoi contorni realistici per più di tanto. Subito è aggredito, sconnesso e smontato. Quindi rimontato secondo un tutt'altro disegno. Un disegno da vertigine: improbabile e rigoroso, solido e spencilante, assurdo e armonioso»¹³.

Di «dati di fatto» è, invece, piena la prosa di Moravia che non «spencola» ma va dritto all'obiettivo. Lo scrittore è come se disponesse dei cartellini esplicativi sotto le immagini dei luoghi dell'India. Sono come dei cartelli stradali.

In Manganelli, invece, i cartelli sono tutti scarabocchiati. Moravia insegue una rappresentazione perspicua, in una vigile coerenza del «sé» rispetto all'altro, a salvaguardia di una propria integrità o di una «autonomia interiore»¹⁴, di un'etica. L'integrità morale del «sé», in Manganelli, è, invece, messa costantemente in discussione, irrisa, dissacrata. «Ecco, se c'è qualcosa che alla Letteratura è totalmente estraneo, sono le idee»¹⁵.

In tal senso l'India è da Manganelli sapientemente usata per smantellare con metodo ogni rappresentazione morale (si veda, emblematica, la splendida lunga lezione sul come evitare i questuanti indiani). La preoccupazione è precipuamente letteraria. Per dirla con Cortellessa – «la *realtà*, ove così valga poi definirla, *si manifesta* come letteratura. O meglio, *scrittura*»¹⁶. Prendiamo, ad esempio, Calcutta citata altrove da Manganelli¹⁷. La procedura esecutiva diventa immediatamente letteratura: se è vero, infatti che «Calcutta [...] si propone come luogo simbolico, magico, come pagina da interpretare, come tessuto di significati, di allusioni, di fantasie», ebbene, questo accade proprio perché «quegli agglomerati di luoghi evidentemente precari sono proposizioni, immagini significanti, sono soprattutto ipotesi sul mondo, microcosmi»¹⁸. E qui mi accade di citare – non so se a sproposito – un brano del giovane Lukács, quello dell'*Anima e le forme*, che mi sembra abbia, in qualche modo, a che fare col «dualismo» tra i due scrittori, tra «immagine» e «significato» di cui stiamo trattando:

[...] qui il contrasto è tra immagine e “significato”. Il primo principio è creatore d'immagini, il secondo istitutore di significati, per l'uno esistono soltanto le cose, per l'altro soltanto le loro relazioni. La poesia in sé e per sé non conosce

¹³ A. GUGLIELMI, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2010, pp. 164-169 (pp. 165-166).

¹⁴ Cfr. G. BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura indiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 188.

¹⁵ *Ivi*, p. 96.

¹⁶ Cfr. A. CORTELLESA, *Geometria e sopravvivenza*, in G. MANGANELLI, *La favola pitagorica*, Adelphi, Milano 2005, pp. 189-214 (p. 194).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 31.

nulla che è al di là delle cose, per essa ogni cosa è definitiva. [...] ma c'è di più: la divisione tra immagine e significato è sempre velato d'immagini e il riflesso di una luce che sta dietro le immagini filtra attraverso ogni immagine. Ogni immagine è di questo mondo e il suo sguardo brilla per la gioia di esistere [...]¹⁹.

Una citazione (casuale?)

Nel libro di Manganelli appare citato un «Moravia», a voler sintetizzare un indice dei nomi, lì a pagina 77: «[...] qui nel Kerala si vantano di una letteratura brillante, “impegnata”, scritta nel locale malayālam, ed hanno almeno uno scrittore tradotto in molte lingue, Pillari; da come me lo descrivono, amaro, realistico, e di grande prestigio e successo, una sorta di Moravia; e, tra l'altro, appunto di Moravia mi chiedono notizie, e poi di Fanfani». Il Moravia (che è stato sul serio nel Kerala) è citato con sardonica malizia dal Manganelli (si scorrono le definizioni), forse ancora non immemore della ormai vetusta *querelle* neoavanguardistica e palermitana durante le questioni del “Gruppo 63”, per via della “zuffa” sul «leggibile» o meno²⁰.

Le prose

«Le idee non vengono mai. – scrive Manganelli – Prima vengono le parole, poi vengono ancora le parole, poi vengono ancora le parole [...]. Cioè se la parola è un'indicatrice di un'idea allora la parola non è una parola, la parola sta facendo la serva di un'idea»²¹. Esattamente il contrario dei servizi che Moravia consegna alla sintassi che va dritta dal segno alle cose e alle idee. L'argomento moraviano è educato al significato. L'India ce la ritroviamo continuamente dirimpetto, spiegata come se vi riflettessimo dentro, seppure qualche volta, e non poche, allo scrittore romano sgattaiola via la voglia di narrare (e non di fare un riassunto) come esemplarmente gli accade quando richiama alla memoria una vicenda plagiata un po' troppo dal Gozzano viaggiatore *Verso la Cuna del mondo*²².

¹⁹ G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen* [1911], trad. it. *L'anima e le forme*, Sugar, Milano 1963, pp. 24-25.

²⁰ Per questo vedi G. MENECHHELLA, *Moravia/Manganelli e la querelle tra leggibilità e illeggibilità*, in *Homage to Moravia*, Edited by R. CAPOZZI and M.B. MIGNONE, in «Forum Italicum», n. 5, Filibrary 1993, pp. 125-139.

²¹ G. PULCE, intervista a Manganelli, in Id., *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni, Roma 1988, p. 102.

²² Mi riferisco alla nota di colore denso di eros relativa allo sbarco di una fanciulla inglese tra due indigeni in una prosa indiana di Guido Gozzano: «Avanziamo lungo un piroscrafo

Non così la prosa di Manganelli che usa un parlato verticale su cui inesplica continuamente. Una lingua che si rovescia su se stessa in un ghiribizzo di losanghe, curvature, tondi, che allontanano il senso ovvio per lasciarlo precipitare in un gorgo di allegorie. Nel *reportage*, le immagini si disperdono e si raccolgono come in un caleidoscopio, ad ordinare un nuovo *puzzle* che è l'India secondo Manganelli. Le immagini, nel trasmigrare dal visivo al segno scritto, sembrano lasciare una scia brillante e sonora fatta dalla sostanza dei sogni, delle fantasie e non dalla ruvidezza delle pietre, dalla concretezza della fede religiosa.

Moravia, al contrario, indaga. Ad esempio, discute con competenza delle caste, causa obiettiva della povertà indiana. La sua prosa è causale, la sua grammatica ci guida nelle «straducce trasversali, formicolanti di una folla febbrile», ci invita a levare gli occhi sulle «stamberghe sbilenche», ad occhieggiare «attraverso le finestre aperte», financo dentro «le stanze sordide e affollate» che «raccontano tutte la stessa storia di una degradazione tanto antica da

inglese giunto da poco: la parete curva, nera, vertiginosa s'alza su di noi come il fianco d'un cetaceo colossale; dagli infiniti sportelli aperti giungono voci, s'affacciano volti impazienti; lungo una scaletta troppo fragile scendono i viaggiatori in una lancia d'approdo; quattro *indugnudi* ricevono i bagagli, aiutano i fanciulli, i malsicuri nel balzo. Una signora biondissima si rifiuta al passo, i viaggiatori l'incalzano alle spalle, l'incoraggiano, protestano; un gigante di bronzo l'afferra senz'altro, la solleva in alto, la passa ad un altro gigante ignudo, che la depone delicatamente, la siede incolume nella barca tra i suoi bagagli ordinati: strida convulse della signora, risa degli astanti. Quella biondezza e quelle braccia candide avvinte disperatamente alle spalle barbare mi hanno fatto pensare una romana della decadenza, una *flava coma* contesa da due schiavi nubiani un poco irriverenti...» (*L'isola di Elefanta*), in GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, cit., p. 47. Leggiamo ora Moravia nel capitolo *Colonialismo e simbiosi*: «Mi desto da queste riflessioni al rumore che fa un motoscafo urtando contro il pontile. È un motoscafo da escursioni, ne discendono due americane, madre e figlia. La madre è una matrona occhialuta e podagrosa; la figlia che avrà vent'anni è rossa di capelli, con una faccia delicata, bianchissima, svaporata, dagli occhi violacei e dalle guance tempestate di lentiggini. È vestita di seta svolazzante e colorata, ha le braccia e le spalle nude arrossate dal sole tropicale. Il giovane marinaio quasi nero, dal corpo perfetto completamente ignudo salvo che per un piccolissimo perizoma, aiuta le due donne a scendere dal motoscafo. Ma la figlia mette un piede in fallo, quasi cade in mare e per un solo momento il suo braccio nudo, bianco, lentiginoso, arrossato si avvinghia e quasi si direbbe si attorcigli al braccio anch'esso nudo, quasi nero, del marinaio. Ho l'impressione di due piante o due animali attorti l'uno intorno all'altro, diversissimi e purtuttavia inseparabili: la simbiosi. Poi, invece, la stretta si scioglie quasi subito e la ragazza, ridendo e commentando il fatto con voce nasale, salta sul pontile», *Un'idea dell'India*, p. 111. Ora in zona di mare e di traghetti, che quanto raccontato possa accadere, è plausibile. Ma qui c'è qualcosa di più, è una questione di braccia bianche e nere, che non casualmente s'incontrano e s'avvinghiano in debito contrasto erotico, e tutta la partita ovviamente si gioca al di qua della sovrimpressionazione della *flava coma* e delle piante attorte.

essere diventata una normalità» (pp. 77-78). Gli aggettivi in Moravia non si insuperbiscono mai (a differenza di quelli di Manganelli), sono servizievoli verso i sostantivi, costringono i significati ad essere chiari.

L'autore di *Hilarotragoedia* crea, invece, un mondo verbale a se stante di rimpetto a quello vero, una trappola per chi inavvertitamente lo usa: «Il linguaggio per me è una tecnica di adescamento per far sì che anche altri possano vivere nel mondo verbale in cui vivo»²³. È un po' la prassi dei *Saloons*, dove Manganelli stando riposatamente in poltrona e sbirciando soltanto fotografie, sorta di oggetti in teca, ne deriva esatte composizioni di critica d'arte messe in bella vista lungo le pareti-pagine del libro, che diventa così un museo da sfogliare, leggere e vedere. Un'altra cosa.

Non so perché qui mi viene di ricordare il contrasto tra l'amico messicano del Signor Palomar e il maestro della scolaresca di indios, là tra le rovine di Tula e tra le pagine del "romanzo" di Italo Calvino, tra le spiegazioni eloquenti dello studioso su tutti gli aspetti delle rovine delle civiltà preispaniche e quella del maestro messicano che a proposito di ogni bassorilievo se ne esce col dire agli studenti: «Non si sa cosa vuol dire»²⁴.

I mostri

In India ci sono i «mostri». I mostri sono confinati da noi – civiltà d'Occidente – in luoghi lontani quali la Letteratura (il Cottolengo nel racconto *La giornata di uno scrutatore* di Italo Calvino, ad esempio), gli ospedali, i film, le illustrazioni. I mostri sono i perturbanti viventi da non incontrare, semmai da leggere, sognare, cancellare; con qualcosa – si auspica – che si intrometta sempre tra loro e il nostro sguardo, ad esempio: la carta, i muri, la pellicola.

Non così in India, lì i mostri sono "veri" e camminano liberi per le strade; sono abituali, di facile frequentazione, assolutamente non inquietanti. Il ribrezzo accompagna noi occidentali, senza pena e pietà, quando anche di sfuggita ne scorgiamo uno e quasi lo consideriamo "non vivo", «non umano». Moravia, di questo, ce ne dà splendido esempio nel raccontare di essersi trovato di fronte, all'improvviso, un esemplare ragguardevole di costoro:

²³ Intervista di Eva Maek-Gérard («Freibeuter», 26, 1986, pp. 3-12), ora in MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a c. di R. DEIDIER, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 175-184 (p. 180).

²⁴ Cfr. I. CALVINO, *Serpenti e teschi*, in ID., *Palomar*, Garzanti, Milano 1983, pp. 98-100.

Ed ecco un mostro si avvicina a noi. Diciamo un mostro perché a tutta prima stentiamo a prenderlo per un uomo perché cammini e agisca come un uomo. È un mendicante la cui faccia è simile al muso di una lucertola o di una tartaruga, cioè senza fronte, senza mento, senza naso, tutto muso e bocca.. Questo mostro non parla perché, probabilmente, è muto; si limita a tendere dentro la macchina, con una mano nodosa, una ciotola di alluminio pulita, che è propria agli oggetti irreparabilmente e profondamente impuri. Guardiamo gli occhi sottili e senza luce e ci viene il sospetto che il mostro sia anche cieco, tanto più che la testa piccola che corona un collo molto grosso e molto lungo si tende esitante non già verso di noi, bensì verso il sedile vuoto dell'autista. Pare insomma di vedere un serpente dirigere il muso qua e là cercando qualche cosa o qualcuno da mordere. Siamo, lo confessiamo, atterriti» (p. 102).

Non così Manganelli che invece con i mostri quasi ci convive, ci passeggia insieme. Da quelle deformità ne è affascinato, gli appaiono come una verità dell'India. I mostri – per lui – sono «di casa» in India, e divengono subito *strumenti* con cui fare un esperimento, al pari della miseria, della povertà presente ovunque, vero orrore senza nessuna possibilità di riparo, di cambiamento, una miseria irreversibile e mostruosa al pari dei mostri:

I mostri: in tutta l'India vedrete dei mostri, ma a Calcutta dovete affrontare la loro esistenza come uno dei temi di questo modo di esistere. Noi europei, ho sentito dire, siamo permissivi. Alcolici, droghe e genitali. E, con i mostri, come ce la caviamo? Abbiamo aperto i nostri cottolengo? I deformi, le membra spaccate, le labbra lacerate, le braccia che si biforcano, al gomito, le gambe arrotolate in un gigantesco piede di elefante, e quel mostro che ho visto vicino a Madras, normale fino alla vita, e poi nient'altro che un fiore di sfintere con attorno filamenti incollati di gambe? Mi hanno raccontato che in un tempio uno di questi mostri è stato dipinto per dargli più persuasiva grazia. In India il mostro è "a casa". In questo paese che non conosce l'orrore, l'uomo dell'orrore può uscire dai nostri ghetti mentali, dai nostri incubi, e trascinarsi ai nostri piedi. Alla sera, finito di mangiare uscivo a passeggiare tra i mostri: ragni di carne, gambe morte, braccia vegetali e attorte, bocche scavate in una cartilagine di testa, ocarine da gemiti ed agonie. Che pace, che onestà, questo commercio col mostruoso. Nulla nel nostro mondo è più mostruoso di questo rifiuto del mostruoso; chiudeteli nei ghetti, non dobbiamo vederli, non esistono, sono impossibili. L'universo intero è impossibile, e qui, in India, lo sanno (pp. 99-100).

Giorgio Bárberi Squarotti

UN'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA DI ALBERTO MORAVIA

Proviamo ad uscire fuori dagli stereotipi della critica moraviana, e soprattutto dalla banalità dello schema canonico del realismo e della degradazione borghese, che sono frasi del tutto estranee alla letteratura e patiscono di molta ideologia sociologica (è il peggio) e moralistica (che è un'altra stoltezza): e disastroso è, poi, il fatto che l'una e l'altra ideologia s'intrecciano negli anni che vanno da *Gli indifferenti* fino ai tempi ždanoviani dell'obbligo del realismo e della scandalizzata vergogna della borghesia, come se tali categorie potessero spiegare qualcosa di un autore, di un'opera (e si arriva fino al biasimo clamoroso per tutto ciò che, non essendo "realistico", è decadente e, di conseguenza, da bruciare nelle piazze). Sono considerazioni che durano tuttora nella critica, e hanno l'ulteriore conseguenza di cercare di dimenticare o, almeno, di non più tenere in considerazione i romanzi e i racconti degli anni più tardi di Moravia, a incominciare da *Io e Lui* fino a *La vita interiore* e a *1934*, non tralasciando i due volumi dei *Racconti romani*, che nulla hanno a che vedere con la borghesia (e già, prima, fortissimi esempi di diverse impostazioni sociologiche erano stati *La romana* e *La ciociara*).

Parto da un romanzo esemplare, quale è *Il conformista*. Il titolo, come la maggior parte dei romanzi e delle singole novelle di Moravia, è una dichiarazione programmatica, una proclamazione d'intenti. Moravia parte da una formula, da un tipo: intende esemplificare tutti i possibili comportamenti di una figura tipica, quale è colui che si adegua in tutta la sua vita ai canoni del potere e dei costumi ufficiali. È un personaggio di tutti i tempi e di tutti i luoghi (basta pensare alla satira aristofanea), e Moravia lo concreta in un periodo storico significativo, quello della dittatura fascista, in questo modo attualizzandolo. Stabilito il personaggio teorico che intende raffigurare, Moravia ha bisogno di un inizio e di una fine, per meglio ancora specificare il tipo, servendosi degli stereotipi di moda: la psicoanalisi e la fine a effetto, durante la seconda guerra mondiale, suggerendo in questo modo che, con la fine drammatica del fascismo, nella democrazia e nelle magnifiche sorti dell'immediato futuro

politico di conformisti non si parlerà più, perché sono legati con le dittature. Il conformista non è una scelta, una vocazione, un accidente della vita e dei tempi, un pavido che si offre supinamente al potere per evitare noie e responsabilità, neppure perché, nel tempo del fascismo, l'enorme maggioranza degli Italiani applaudiva a Mussolini e alla dittatura, ma perché, ragazzo, è stato stuprato; e il trauma lo porta per la consapevolezza di essere, nel fondo della psiche, complice e succubo dello stupro, a voler essere quanto più possibile "normale", cioè a conformarsi al canone più comune del comportamento. Il romanzo non vuole affatto rappresentare un personaggio "normale", e per quella normalità portato a compiere azioni vili e basse e a obbedire supinamente ai principi della dittatura, e poi seguirne le conseguenze, insieme con gli altri personaggi che il narratore si costruisce intorno: il conformista, come del resto, le altre figure, in particolare la moglie e i complici della dittatura, sono un a priori, astratto, costruito in funzione della dimostrazione esemplare e della lezione che il narratore intende costruire per moralizzare il lettore. Non ci sono né divenute né modificazioni né maturazioni nel tempo, néventure che possano offrire ulteriori scelte narrative, reazioni, altri eventi verosimili che arricchiscano il personaggio e la storia, ma esclusivo è il programma soltanto che Moravia impone. Il conformista è un emblema, e, di conseguenza, emblematici e astratti sono tutti gli accadimenti che costituiscono il romanzo, del tutto al di fuori della specificità e della stessa costruzione teorica del protagonista. Il conformista finisce con l'entrare a far parte dell'OVRA, ed è un singolare caso, anzi eccezionale, in quanto si pone al culmine del potere segreto e spietato, e, quindi, neppure immaginabile per uno che abbia scelto la conformità al potere, l'obbedienza senza farsi notare, l'accettazione degli ordini. È incaricato di una missione delicata e importantissima: andare a Parigi ed entrare in contatto con il gruppo degli antifascisti, in particolare con personaggi di molto spicco, facilmente identificabili con i fratelli Rosselli, per saperne qualcosa di preciso sui progetti e sulle possibili azioni che vorrebbero compiere in Italia e all'estero; egli deve andare a ricevere le opportune informazioni in una casa di tolleranza a Savona quanto mai improbabile (e la scena viene a essere di una straordinaria comicità involontaria, poiché il protagonista si deve recare lì con la moglie durante il viaggio da Roma a Parigi). Non il personaggio interessa a Moravia, ma la moltiplicazione di eventi astratti, di esempi, contemporaneamente, delle incredibili mene della polizia segreta e dei casi quotidiani di bassa lega, come il bordello savonese, collegati con la volgarità e con l'oscenità come simboli del fascismo, in assoluto, senza concretezza e realistica credibilità. A Parigi il conformista esegue il compito come gli è stato imposto, ma l'entrata in relazione con gli antifascisti (inge-

nui e banali) non basta, e Moravia aggiunge l'innamoramento della moglie (lesbica) di uno dei fratelli del partito d'azione per la moglie del conformista, con qualche palese ostentazione e con il compiacimento d'entrambi. Siamo al culmine della tipica costruzione narrativa di Moravia per eventi e vicende improbabili, ma clamorosi, capaci di suscitare scandalo e stupore, del tutto al di fuori della coerenza narrativa.

A quel punto neppure più il fascismo c'entra: è il puro piacere della scelta di qualcuno degli infiniti episodi di un catalogo predicabile di temi. Moravia va a prendere il catalogo del dicibile narrativo, quello che contiene gli immaginabili fatti della cronaca, e anche della narrativa minore e minima, e di lì tira fuori per i suoi romanzi qualche situazione che serva per quella pedagogicità costante che gli sta a cuore. Il rapporto lesbico a Parigi delle due donne di livello sociale diverso, che appare artificiosamente analogo allo stupro che il conformista da ragazzo ha subito, è un *exemplum*, e come tale astratto: in più c'è il fatto che non ha nessun riferimento con il fascismo e con l'OVRA e con l'intrigo politico, è un'aggiunta scandalistica di eco freudiana secondo la tanta moda del dopoguerra nella letteratura (minore) e nel costume. La conclusione del romanzo è anch'essa a effetto, e siamo di nuovo del tutto al di fuori della conformità del personaggio. Moravia cambia radicalmente registro, e decide di dare una fine tragica al personaggio invece conforme e senza originalità e maturazione: con tutta la famiglia il conformista muore durante il mitragliamento di un aereo alleato, durante la fuga in auto da Roma mentre il fascismo si sta dissolvendo ed egli teme di poter essere coinvolto in processi e condanne in quanto membro dell'OVRA.

Moravia in questo modo liquida il personaggio e anche la moglie e i figli per la dimostrazione che l'essere conformista nella dittatura non può che portare a rovina e morte. È il moralismo di Moravia, la sua pedagogia costante in quasi tutta la sua vicenda narrativa. Come dimostrazione, si pensi a *La ciociara*, che è un personaggio popolare, ma ha gli stessi caratteri del conformista borghese; e siamo sempre nel periodo fascista fino alla caduta del regime e alla guerra in Italia, dopo l'armistizio del 1943. Il titolo designa un altro "tipo" astratto: non personaggio, ma modello, esempio. La vicenda è un'altra e caratteristica lezione morale: è la piccola commerciante a Roma, che non ha mai voluto occuparsi di politica e si è adattata tranquillamente al regime, badando soltanto agli affari. Tutta la sua vita si svolge secondo il canone della piccola quotidianità, fra affari, amori, affetti, finché la guerra, con il bombardamento di Roma, la mette in contatto con una scelta decisiva, che per lei porta al fallimento, all'errore, fino alla consapevolezza che il non occuparsi di politica, l'accettare il fascismo senza guardare al male che era,