

Centro e periferia: la «nuova» città di Moravia*

CRISTINA BENUSSI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

FRA RAZIONALISTA L'ARCHITETTO CARLO PINCHERLE, PADRE D'ALBERTO, E DOVEVA CONOSCERE BENE IL LAVORO DI LOOS, IL CUI TITOLO FACEVA, PROVOCATORIAMENTE, *ORNAMENTO E DELITTO* (1908). CHE SUGGERZIONI ARCHITETTONICHE ABBIANO INCISO SULLA POETICA DEL PRIMO MORAVIA, MI SEMBRA EVIDENTE PROPRIO DA ALCUNI CARTONI DEGLI *INDIFFERENTI*, *VILLA MERCEDES* IN PARTICOLARE, ESPULSI DAL ROMANZO E PUBBLICATI SULL'«INTERPLANETARIO», LA RIVISTA DELL'AVANGUARDIA ROMANA DEGLI ANNI VENTI¹. POTREBBE NASCERE DA SUGGERZIONI paterne, dunque, già la scelta, «funzionalistica», di quello stile letterario che l'ha reso riconoscibile, secco, privo di compiacimenti «ornamentali»: al posto di forme idiomatiche o toscanismi «che per lungo tempo avevano adempiuto il ruolo di veicolo della medietà espressiva e della narrazione affabile o informale» lo scrittore ha preferito far crescere in maniera esponenziale «termini, locuzioni e modi di dire di *Umgangssprache* nazionale»². La critica sembra concorde nel riconoscere a Moravia un'operazione di «radicale uniformazione linguistica che costituisce un passaggio decisivo nella storia dello «stile semplice»», escludendo anche dialettismi, moduli del parlato popolare ed eccessi aulici e letterari:

Questo processo, in cui un'oralità moderata e neutra si contempera con le ragioni di uno stile esente da *pointes* preziosistiche, permette la messa in scena di una *langue* borghese dalla ovattata soggezione steroetipica, di una *doxa* dalle movenze gelide e vischiose e, soprattutto, apre ad una soluzione metadialogica del parlato scritto³.

Lo scrittore insomma ha asciugato, sterilizzato, separato gli spazi tra lingua dialettale e lingua letteraria, espellendole e riempiendo quel vuoto con un italiano moderno, dallo stile orientato verso un tono funzionale ad una comunicazione secca.

Ha inaugurato, secondo una nota definizione continiana, «una grigia e neutra *koinè* di capitale, una lingua di «grado zero», quale d'un Pirandello depauperato dalla gesticolazione»⁴. Tutto ciò trova un senso pieno alla luce di un altro progetto, che lo ha visto impegnato a definire una funzione razionalisticamente aggiornata dell'intellettuale: non più alla ricerca di verità da svelare, non più nostalgico verso valori che la propria classe ha per sempre mercificato, non più disposto a farsi interprete di istanze populisticamente volte a mostrare la superiorità morale dei ceti subalterni, lo scrittore ha immediatamente collocato il suo personaggio dentro lo spazio tipico della modernità:

Le città sono come dei trasformatori elettrici: esse aumentano le tensioni, precipitano gli scambi, rimescolano all'infinito la vita degli uomini. Sono nate dalla più antica, dalla più rivoluzionaria divisione del lavoro: campi da un lato, attività cosiddette urbane dall'altro [...].

Le città sono anche formazioni parassitarie, abusive [...] sono anche l'intelligenza, il rischio, il progresso, la modernità verso cui si muove lentamente il mondo. Ad esse i cibi più raffinati, le industrie di lusso, la moneta più agile, ben presto il capitalismo calcolatore e lucido⁵.

Ciò che voglio dire è che dobbiamo a Moravia l'inizio di un processo che vede ribaltare il valore simbolico di alcuni luoghi tipici della narrativa italiana tra Otto e Novecento, tra cui la città, almeno per quanto riguarda il rapporto, anche urbanisticamente inteso, tra centro e periferia. Nel romanzo ottocentesco, il primo termine indicava tendenzialmente il luogo della perdizione, quello dove Renzo Tramaglino, ad esempio, vedeva scatenarsi le proprie pulsioni negative, contrapposte al buon sentire proprio dell'abitante della campagna, area legata a valori tradizionali, e positivi, come la famiglia, il lavoro onesto ed operoso, il rispetto delle gerarchie, il senso del risparmio. Mastriani scriveva *Il ventre di Napoli*, metropoli che mostrava la sua umanità ed esibiva la sua moralità attraverso il progetto del protagonista, l'operaio Onesimo: costui dalla periferia attraversava il centro, in cui depositava buoni sentimenti e da cui traeva i suggerimenti culturali necessari a tradurre in pratica il suo sogno di organizzare gli operai in associazioni. De Marchi si faceva interprete di una Milano in cui *Demetrio Pianelli* esibiva ancora l'intera gamma di un'etica campagnola, ormai davvero poco adatta alla vita di città. Valera infatti insisteva sul bisogno di giustizia sociale reclamata da una *Folla* capitanata dal suo eroe, il materassaio Giuliano, che riusciva infine a trasformare il periferico Casone in un Palazzo dei lavoratori. Anche Cena faceva iniziare la vicenda dei torinesi *Ammonitori* da un'istanza edilizia, ovvero dal bisogno di una casa, luogo da cui s'irradiavano gli affetti, rifugio senza eguali, simbolo di calore umano: gli odori che emanavano dai complessi popolari erano direttamente proporzionali alla forza della solidarietà che vi albergava, e che contrastava con il lucido cinismo della città. Del resto, proprio l'olfatto, come sosteneva Freud, incanala una regressione strettamente collegata ad un piacere organico, ad una dimensione dell'uomo più vicina all'animale che al civilizzato. Il romanzo italiano, insomma, tendeva a separare la campagna dalla città, e la città in periferia e centro, isolando quale nucleo d'umanità

[CRISTINA BENUSSI]

ancora «autentica» quella relegata ai margini, incorrotta rispetto ai nuovi valori che stavano per fare del denaro il fine ultimo, da ottenere con tutti i mezzi possibili, leciti ed illeciti. I romanzi ambientati in città a cavallo tra Otto e Novecento, dunque, esibivano tutta la loro nostalgia verso i valori antichi, positivi perché sentiti vicini a una presunta «natura»: i suoi protagonisti incarnavano, per certi aspetti, quell'eroe popolare, capace, dirà Gramsci, di interpretare la voglia di riscatto di un'umanità «taylorizzata e ferreamente disciplinata» che «ha cercato di evadere dai limiti angusti dell'organizzazione esistente che la schiacciava, con la fantasia e col sogno»⁶.

Moravia inaugura un'epoca nuova ovvero, come voleva Borgese, un *tempo d'edificare*, proprio dalla riconsiderazione degli spazi. Sordo al fascino della memoria⁷, che rischia sempre di idealizzare un passato ormai sepolto, scrive *Gli indifferenti*, mettendo in scena personaggi che vivono in un centro abitato da individui ormai dimentichi d'antichi odori e sapori. Lo scrittore segna il punto d'avvio di una parabola che arriva all'oggi, anche per l'individuazione del carattere assai poco amicale di una periferia i cui odori hanno assunto nel tempo un significato del tutto diverso.

La famiglia Ardengo abita, infatti, in una zona urbanisticamente pregiata della capitale, e più precisamente in una villa bisognosa di restauri, per il cui possesso le trame si dispiegano, a cominciare dalla relazione tra Leo Merumeci e Mariagrazia Ardengo. La casa ha avuto in passato un significato antropologicamente forte, simbolo quasi religioso del legame familiare, centro del proprio mondo, cavità antica, grotta e utero, custode del fuoco che vi si accendeva; è, infatti, un sostantivo di genere femminile in tutte le lingue indoeuropee. Con *Gli indifferenti* la casa invece comincia ad essere vista piuttosto come valore immobiliare, staccata da ogni significato sacrale. Michele ne ha piena consapevolezza:

«dovremo cedere la villa a Leo, in pagamento di quell'ipoteca, e andarcene, senza un soldo, andarcene altrove».

Si guardarono; un sorriso forzato squallido passò sulla faccia del ragazzo: «Perché sorridi?» ella domandò. «Ti par cosa da sorridere?».

«Perché sorrido?» egli ripeté. «Perché tutto questo mio è indifferente ... e anzi quasi mi fa piacere»⁸.

L'indifferenza è segnalata dalla mancanza di pathos per la probabile perdita della casa. Carla protesta un «non è vero», ma quando decide di accettare l'appuntamento con Leo, e di andarsene, non può non accorgersi che anche per lei il luogo dove ha trascorso la vita è solo un guscio, vuoto:

«L'anticamera era vuota e illuminata, tutto era a posto, poltrone e divano». L'andarsene non segnala un distacco, una ferita, una perdita, come rileva l'autore nel momento in cui compone un «addio strade» che suona parodico rispetto all'«addio monti» manzoniano:

Addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio quartiere alto e ricco: immobile al suo posto al fianco di Leo, Carla guardava con stupore la pioggia violenta lacrimare sul parabrise e in questi fiotti intermittenti color disciolte sul vetro tutte le luci della città⁹.

Emotività e rimpianto sono banditi. La casa, il grembo nel quale rintanarsi per trovare la forza di pensare ad un futuro, ha assunto decisamente un altro significato. Lo spazio delimitato / addomesticato, contenente un ordine ed un progetto, ponte verso la memoria del corpo, con i suoi segnali di vita, le impronte e gli odori, è impleso, si è annullato come *luogo* in cui costruire identità, relazioni, storie, Storia. La casa si è trasformata in uno spazio inteso come contenitore algido, asettico *nonluogo* in cui nulla è fuori posto, e dunque in cui non c'è presenza né memoria, né di sé né dell'altro¹⁰.

Ma allora dove si è spostato il proprio *luogo* fondante, il proprio centro? Se abitare / fondare lo spazio significa individuare un centro, è giocoforza dedurre che per farlo è necessario, prima, perdersi, vagare. È l'atto preliminare, secondo Vattimo, per ripensare ad una nuova identità:

la facoltà dell'abitare è anche, inscindibilmente la facoltà di perdersi, la capacità di spaesamento e dunque di autentica esperienza. Tradotto nei termini della riflessione ermeneutica sulla verità: la verità come appartenenza a un orizzonte, come esperienza di integrazione [...] è inscindibile dalla possibilità dello spaesamento – quella che Heidegger ha cercato di cogliere nella nozione di angoscia (in *Essere e tempo*) e nell'analisi dell'esperienza estetica (dell'opera d'arte come «messa in opera della verità») in termini di urto e di shock¹¹.

Perdersi per ritrovarsi, dunque, nel deserto come nel centro della città, da cui però, ed è la novità del testo moraviano, ormai non si può più uscire. Il centro è divenuto labirinto, intrico di passaggi da cui non si può uscire, come, con l'aiuto di qualcuno, è stato possibile fare nel passato. Il labirinto moderno è smarrimento e angoscia dell'infinito. Lo scopre Carla:

Le strade si seguivano alle strade; ella le vedeva piegare, confluire una nell'altra, girare laggiù oltre il cofano mobile dell'automobile; a intervalli tra i sobbalzi della corsa, delle nere facciate si staccavano nella notte, passavano, e si dileguavano come fianchi di transatlantici in rotta, non senza difficoltà, attraverso i marosi; gruppi neri di persone, poco illuminate, lampioni, ogni cosa si affacciava per un istante nella corsa e poi scompariva inghiottita definitivamente dall'oscurità¹².

Chi attraversa il labirinto deve oltre-passare gli intrichi e gli inganni dell'oscurità per vincere la morte. Si tratta di un percorso iniziatico che affonda le sue radici in un'epica lontana. L'eroe classico doveva combattere con la propria parte oscura, l'irrazionale dentro di sé, e uscire vincitore, dopo aver imparato a dipanare il filo della propria coscienza. Studiando i miti sul mondo degli eroi¹³, si può notare come sia stata sempre rilevata una separazione netta dall'ambiente usuale al mondo straordinario, dove il protagonista antico doveva ambientarsi, trovare i propri alleati e dirigersi verso «la caverna» più recondita, per superare la prova: la pancia della balena per Giona, la terra dei morti per Orfeo, la tana del drago per Sigfrido, il labirinto per Teseo, la cappella pericolosa dove si conserva il Graal per Artù.

Per trovare il centro c'è bisogno dunque di uno smarrimento, di una messa in discussione dei propri valori. Spesso interveniva in soccorso dell'eroe quello che Propp chiama «donatore», portatore di un dono che, dice Marcel Mauss nel suo *Saggio sul dono* (1925), si riduce ad essere un meccanismo di scambio, che vincola il ri-

[CRISTINA BENUSSI]

cevente al donatore, obbligandolo alla reciprocità. È dono perverso che si attua anche nelle pratiche d'elemosina, e che nasconde l'arroganza / superiorità del donatore e l'umiliazione / inferiorità del ricevente. È una sorta di proiezione del Super Io, la coscienza morale. Leo, che porta Carla in un ambiente nuovo, a casa sua, le fa così provare un'esperienza iniziatica ma degradata rispetto a quelle dell'eroe classico:

insomma, era inutile nasconderselo, quelle carezze non la lasciavano del tutto indifferente, un certo piacere tanto più acuto in quanto le pareva assurdo veniva ad annerbiare la coscienza: «Vediamo» ella pensava tra i fremiti istintivi che le strappavano le strette libertine e crudeli dell'amante, «cosa sto facendo?...». Mai come ora, questa sua tresca le era apparsa sotto un aspetto tanto comune, imperdonabile e rovinoso, «una nuova vita» pensò ancora debolmente; poi chiuse gli occhi¹⁴.

Il Mentore un tempo aiutava il protetto con un dono che lo portava ad una rinascita: Atena donava a Perseo lo specchio per evitare lo sguardo di Medusa, Teseo poteva uscire grazie al filo che Arianna aveva avuto dal costruttore del labirinto, Dedalo. È in questo momento che il Super / Io donatore soccorre l'Io reprimendo le pulsioni dell'Es e permettendogli di assestarsi / adattarsi / riequilibrarsi per oltrepassare il pericolo e redigere una nuova geografia spaziale di riferimento. Leo, nella scena che segue, quando sospetta di avere di fronte non una fanciulla ignara ma una donna navigata, provoca, senza volerlo, una reazione forte nella ragazza, che ora pensa di sapere esattamente quale vorrebbe come nuova vita, nuovo centro, nuova casa. Ma non può che inventare una situazione, sognare ad occhi aperti, ben sapendo di farlo:

«Egli mi ama molto ed io lo amo molto» continuò con una dolcezza piana e facile che l'incantava e la meravigliava perché ora le sembrava di neppure mentire; «ci siamo conosciuti due anni fa ... e da allora ci siamo sempre veduti ... egli non è come te ... è ... è ... soprattutto buono, voglio dire che mi comprende ancor prima che io abbia parlato, che a lui posso confidare tutto quello che penso, qualsiasi cosa, e lui mi discorre come nessuno, e mi prende nelle sue braccia e ... e...»: la sua voce tremò, gli occhi le si empiro di lacrime; in quel momento era convinta ella stessa di quel che diceva, quasi le pareva di vederla, là, davanti a lei, in carne ed ossa, questa creatura della sua fantasia¹⁵.

Ovviamente il *luogo* dove rendere concrete le proprie aspirazioni, e Carla lo sa benissimo, è una fantasticheria, un sogno, ma privo di qualsiasi rapporto con la realtà. Il nuovo spazio, solo immaginato, viene, infatti, inghiottito dal buio:

Subito ha un sogno strano: le pare di vedere quell'immaginario amante che aveva saputo così bene descrivere a Leo [...] con un gesto istintivo si copre il viso con un braccio e vorrebbe piangere; altra sgradevole sorpresa; i suoi occhi restano secchi, per quanti sforzi faccia le lacrime non sgorgano, ella non può più piangere [...] quel suo dolore non si esprime, resta come un peso enorme nella sua anima, la soffoca; infine non ne può più e tende le braccia frenetiche verso quella testa lontana [...] ma invano, ché a un tratto l'uomo scompare ed ella ricade nell'oscurità¹⁶.

Non la realtà, che è labirinto, ma l'immaginazione offre una via di fuga. Non può più essere la periferia il luogo dell'evasione verso un altrove «umano». Come il tempo,

anche lo spazio è ora sottomesso al denaro, con cui lo si acquista. La periferia conosce nuove regole, e non è più il luogo dei buoni sentimenti: proprio sulla fisicità, sull'odore, infatti, oggi, il clochard punta per delimitare la sua zona, o con la violenza le gang delimitano il proprio spazio. Moravia ha colto i primi segnali di questa mutazione antropologica, tanto è vero che fa vivere gli Ardengo in un «quartiere alto e ricco», asettico, senza odori, se non quello dei soldi¹⁷. Le periferie, viceversa, rappresentano l'incubo della povertà, il segno del fallimento, lo spazio orrido di degrado, senza affetti, dove si accumula spazzatura, il rimosso scandaloso dell'urbe. Il narratore ha perfetta coscienza del meccanismo in base al quale cominciano a separarsi gli spazi. Mariagrazia, che non può, come Carla, usare il sesso come merce di scambio, lo capisce istintivamente: «Salì in un tram che andava verso il centro della città [...] sedeva in un angolo presso il finestrino, voltava più che poteva il dorso al popolo del tram e guardava nella strada»¹⁸. L'immagine della città è costituita da un centro al quale si oppone la periferia / sobborgo, i cui abitanti, diversamente da quelli di Pasolini, sono privi di qualsiasi valore, o fascino, alternativo. Lo spazio si è frantumato sotto i colpi della spartizione capitalistica, e la città levigata e inodore espelle nella discarica verso la puzzolente periferia. Mariagrazia, dalla lussuosa macchina di Leo, ha orrore dei poveri che osano attraversare il centro:

ogni volta che qualche testa povera o comune emergeva dal tenebroso tramestio della strada e trasportata dalla corrente della folla passava sotto i suoi occhi, ella avrebbe voluto gettare in faccia allo sconosciuto una smorfia di disprezzo come per dirgli: «Tu brutto cretino vai a piedi, ti sta bene, non meriti altro ... io, invece, è giusto che fenda la moltitudine adagiata su questi cuscini»¹⁹.

Chi non può permetterselo, e non vuole essere escluso dal centro, va alla ricerca di quella che Gastone Bachelard definirà la «dimensione poetica» dello spazio (*La poetica dello spazio*, 1957): farsi trasportare dalla fantasticheria – la rêverie- mentre si attraversa lo spazio reale, abbandonarsi al sogno ad occhi aperti. Sognatore è proprio Michele che vive in uno stadio intermedio tra coscienza ed in-coscienza, non in un vuoto ma in uno stato di pienezza dell'anima in cui il soggetto si depura dei suoi desideri sublimandoli:

«Come doveva essere bello il mondo» pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: «Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe» e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l'azione: «ti odio» e zac! un colpo di pugnale: ecco il nemico o l'amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra. A poco a poco l'ironia svaniva e restava il rimpianto; egli avrebbe voluto vivere in quell'età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati ... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra²⁰.

[CRISTINA BENUSSI]

Michele misura la realtà, nella quale ormai solo l'immaginazione può evocare un sentimento, un moto di «umanità» di cui il «cittadino» è privo. Inautenticamente nostalgico, cerca di contrastare il passo a Leo, ma poiché può solo fingere di odiarlo, finirà per accettare i suoi valori. Dall' «io penso troppo»²¹, autocritica iniziale, la parabola si conclude con la constatazione finale: «non ho fatto nulla ... nient'altro che pensare»²². Dunque, non avendo la possibilità d'agire, il protagonista non può aspirare a purificarsi, e ricominciare: «un po' di fede ... e avrei ucciso Leo ... ma ora sarei limpido come una goccia d'acqua»²³. Sogna il processo, immaginario naturalmente, o produce fantasie che chiama cinematografiche: «donne di lusso dai preziosi sorrisi, i viaggi, gli alberghi»²⁴ che svaniscono appena nella sala si fa luce.

Lo spazio in cui la *rêverie* può sgorgare liberamente, lo spazio che protegga il sognatore, non si identifica più con la propria casa, ma con il cinematografo, il *luogo* non della realtà ma dell'immaginazione, o con la strada, costellata di luci e di pubblicità:

nel mezzo della vetrina, che era quella di un profumiere, tra uno scintillio biondo di bottiglie di acqua di Colonia a buon mercato, in cima ad una catasta di saponette rosee e verdoline, un fantoccio réclame attirava l'attenzione dei passanti; dipinto a vivi colori, tagliato nel cartone, raffigurato secondo un modello più umano che fantastico, aveva un volto immobile, stupido e ilare e dei grandi occhi castani pieni di fede candida e incrollabile; indossava un'elegante giacca da camera, doveva essersi alzato proprio allora dal letto, e senza mai stancarsi, senza mai lasciare quel suo sorriso, con un gesto dimostrativo passava e ripassava una lama di rasoio sopra una striscia di pelle; affilava. Non ci poteva essere alcun nesso tra la banale azione che compiva e la lieta soddisfazione della sua faccia rosea, ma appunto in tale assurdità stava tutta l'efficacia della réclame; quella sproporzionata felicità non voleva additare l'imbecillità dell'uomo, sibbene la bontà del rasoio; non voleva mostrare tutto il vantaggio di possedere una modesta intelligenza ma quello di radersi con una buona lama²⁵.

Sarebbe meglio diventare «un fantoccio stupido e roseo come questo qui», pensa Michele, mentre, e siamo solo nel 1929, ha perfettamente capito che sarebbe meno doloroso trasformarsi in un automa che non distingue più tra realtà e racconto, tra autenticità e recitazione.

Il giovane esordiente ha saputo mettere a frutto la poetica di «900», dove aveva pubblicato la sua prima novella, *Cortigiana stanca*, in francese (*Lassitude de courtisane*), lingua voluta da Bontempelli per dare un tono internazionale alla rivista. Ma accanto all'influenza novecentista c'è da rilevare anche quella dell'immaginario, movimento romano della sinistra minoritaria ed estremista che tentava di edificare, contro ogni nichilismo, un nuovo tempo e un nuovo spazio: futurismo, pittura metafisica, cubismo, espressionismo, costruttivismo, macchinismo, surrealismo vennero allora rivisitati nello sforzo di trovare una possibilità di unione tra underground artistico e movimento politico²⁶. L'artefice di un progetto così azzardato era il terzinternazionalista Vinicio Paladini, che progettava universi fantasticamente eversivi dell'ordine, fusi in un montaggio narrativo che non disegnava un intreccio miracolistico, ma che si accontentava di contrapporre al reale solo il fascino di un'irrealtà.

A sottolineare la dimensione squisitamente mentale della provocazione, il «divertimento» di una lettura che non prevede più l'immedesimazione, Paladini si richiamava al luogo deputato di una ricezione ludica: il luna park, per il piacere che esercitava sulla folla, per la sua improduttività, per l'illusionismo, i trucchi, le macchine, il gioco deformante, la fantasia liberata e il sensazionalismo di massa. A sua volta, come scriveva nell'*Estetica del sogno* sull'«Interplanetario» del 15 marzo 1928, il sogno diventava il luogo in cui la magia di un mondo incantevole o mostruoso liberato da ogni costrizione morale forgiava un tempo e uno spazio opposti ad ogni legge di oggettività, quasi una meravigliosa astrazione di un mondo pensabile. Proprio sulla rivista dell'immaginario, «La Ruota Dentata», Paladini compose fotomontaggi in cui la sua poetica si rivelava appieno: in uno del 1927²⁷ è chiaro il senso della simbiosi tra immagini che rimandano contemporaneamente all'antichità di un frontone e alla modernità dei grattacieli, a putti secenteschi e pierrot, alla réclame di una pasta dentifricia e alla produzione industriale.

Dallo sfondo emergono vecchie figure, sulle quali crescono quelle nuove. Torniamo alla città: il territorio, come il racconto, è palinsesto, nel senso etimologico di «grattato due volte». Spiega André Corboz:

Ciascun territorio è unico, per cui è necessario «riciclare», grattare una volta di più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno iscritto sull'insostituibile materiale del suolo, per deporvene uno nuovo, che risponda alle esigenze d'oggi, prima di essere a sua volta abrogato²⁸.

Il centro è divenuto dunque una superficie abrasa, che a tratti mostra le sue varie stratificazioni, i suoi pezzi di memoria, riciclati per far posto al nuovo. Fare tabula rasa non significa dunque riconoscere ciò che effettivamente è stato, la Storia, ma ridurla a segmenti che appaiono smontati, irrelati. Le macerie sparse del passato sono così recuperate prive del loro significato, e situate accanto ad un presente di cui non si danno più prospettive privilegiate, destinato come è a farsi subito passato, e diventare racconto.

Moravia gioca infatti su un intreccio che fonde i rapporti reali tra i cinque personaggi e le loro proiezioni mentali, le ambizioni dell'eroe antico con la rassegnazione di quello moderno, creando una tessitura doppia per cui la sconfitta sul piano di una arcaica, supposta, «moralità» coincide con la vittoria sul piano pratico: la fanciulla di decaduta fortuna economica e di una certa ambizione sociale che, pur non amandolo, sposa il benestante amante della madre, se da una parte provoca lo sdegno teorico del fratello, dall'altra non fa che rassicurarlo sul suo futuro. L'eroe è entrato nel labirinto moderno, che non prevede catarsi e ricerca di nuovi centri, ma che si mostra per quello che è. Moravia lo riconoscerà, significativamente, proprio nel pieno di un'altra stagione, quella cosiddetta neorealista, dove protagonista avrebbe dovuto essere la Storia: nella *Romana*, «buona» eroina di periferia, l'attrattiva verso l'unico centro possibile confermerà la forza inestinguibile dell'inferno borghese.

* Originariamente pubblicato in «Italogramma», Vol. 7 (2014)

[CRISTINA BENUSSI]

NOTE

- ¹ Moravia racconta i suoi esordi narrativi ad Enzo Siciliano, *Alberto Moravia, vita parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1971.
- ² Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 185-6.
- ³ Ivi, p. 198.
- ⁴ Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita, 1961- 1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 993.
- ⁵ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, Armand Colin, Parigi 1979, trad. it., *Capitalismo e civiltà materiale*, Einaudi, Torino 1979, p. 379.
- ⁶ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi 1975, vol. III, p. 2132.
- ⁷ Alberto Moravia, *Memoria e romanzo* [1941] in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964.
- ⁸ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1949, p. 13.
- ⁹ Ivi, pp. 183-4
- ¹⁰ Su questo tema cfr. Marc Augé, *Non -Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris 1992.
- ¹¹ Gianni Vattimo, *Prefazione* a Franco La Cecla, *L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari 2000, p. X.
- ¹² Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 184
- ¹³ Il tema è stato analizzato da Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New World Library, New York 1949.
- ¹⁴ A. MORAVIA, *Gli indifferenti, op. cit.*, p. 188.
- ¹⁵ Ivi, pp. 192-3.
- ¹⁶ Ivi, pp. 202-3.
- ¹⁷ Franco La Cecla, *Jet-lag. Antropologia e altri disturbi da viaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 78-81, analizza il mutamento che caratterizza le banlieue moderne. Qui l'homeless segna il proprio spazio con un cartone, la gang con la violenza. La battaglia di fondazione dello spazio si esprime proprio nel gesto che riesce a codificare il confine, a volte segnato dall'odore o dallo sporco: ogni particolare di chi lo ha stabilito, dall'abbigliamento alla capigliatura, deve provocare un senso di rifiuto dell'Altro, obbligato pertanto a non invadere quello spazio. Le periferie assumono a volte l'aspetto di discariche a cielo aperto, che si gonfiano in un rapporto direttamente proporzionale alla grandezza metropoli. In questo senso diventano simbolo del rimosso delle città, del vergognoso, del perturbante.
- ¹⁸ A. Moravia, *Gli Indifferenti, op. cit.*, p. 218.
- ¹⁹ Ivi, p. 127.
- ²⁰ Ivi, pp. 233-4.
- ²¹ Ivi, p. 18.
- ²² Ivi, p. 342.
- ²³ Ivi, p. 348.
- ²⁴ Ivi, p. 238.
- ²⁵ Ivi, pp. 277-8.
- ²⁶ Moravia, si sa, non ha mai negato un uso «ideologico» del romanzo, né ha mai negato una sua volontà d'impegno, in una prospettiva, come dice Sanguineti «onesta» e dunque fuori da ogni prospettiva populista.
- ²⁷ Lo si può vedere in Umberto Carpi, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Liguori, Napoli 1981.
- ²⁸ André Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, varie trad. it., Milano, Franco Angeli, 1998, p. 190.