***La natività* di Alberto Moravia tra «realismo magico» e «irrealtà quotidiana»**

Alberto Moravia's *La natività* between «Magic Realism» and «Daily Unreality»

MATTIA DELMONDO

Université de Savoie Mont-Blanc

Parole chiave

Alberto Moravia;
La natività;
 realismo magico;
 pittura metafisica;
 irrealtà quotidiana.

Questo lavoro si propone di fornire una lettura critica de *La natività* di Alberto Moravia, un racconto scritto nel 1929 e ripubblicato come “inedito” nel 2015. Il nostro discorso si articola attorno a questo breve testo perché esso è uno degli esempi più tangibili di quell’incertezza todoroviana, tra “realtà” e “irrealtà” che caratterizza la produzione narrativa fantastica di Moravia, a torto identificato per molto tempo come uno scrittore realista *tout court*. La nostra analisi mette in luce come le origini de *La Natività* siano intrinsecamente legate all’esperienza novecentista di Massimo Bontempelli, che avvicina il giovane Moravia al realismo magico e alla pittura metafisica. Tuttavia, l’autore de *La Natività* reinterpreta a modo suo i principi teorici definiti da Bontempelli su “900. Cahiers d’Italie et d’Europe”: portando all’eccesso «la concezione dell’opera d’arte come oggetto», egli mette in secondo piano l’aura magica che può scaturire da una rappresentazione oggettiva della realtà e sceglie di dipingere quell’atmosfera d’«irrealtà quotidiana» in cui egli, come del resto i suoi personaggi, è costretto a vivere sotto il Fascismo.

Keywords

Alberto Moravia;
La natività;
 magical realism;
 metaphysical painting;
 daily unreality.

This work aims at providing a critical reading of Alberto Moravia’s *La natività*, a story written in 1929 and republished, under the heading of “unpublished”, in 2015. The paper is structured around this short text because it is one of the most tangible examples of the Todorovian uncertainty, between “reality” and “unreality” that characterizes Moravia’s fantastic narrative production, while he had long been – wrongly – identified as an exclusively realist writer. Our analysis highlights how the origins of *La Natività* are intrinsically linked to Massimo Bontempelli’s avant-garde experiment, which brings young Moravia closer to magical realism and metaphysical painting. However, the author of *La Natività* reinterprets in his own way the theoretical principles defined by Bontempelli in “900. Cahiers d’Italie et d’Europe”: pushing the conception of the work of art as an object to extreme, he doesn’t focus on the magical aura that can arise from an objective representation of reality and chooses instead to paint that atmosphere of everyday unreality in which he, like his characters, is forced to live under Fascism.

Questo lavoro si propone di fornire una lettura critica de *La natività*¹, un breve racconto scritto da Alberto Moravia nel primo dopoguerra, agli esordi della sua carriera letteraria. Il testo, pubblicato per la prima volta il 15 settembre 1929 sulla terza pagina de “Il Giornale d’Italia”, non fu mai più raccolto in volume dall’autore, entrando così a far parte del *corpus* dei racconti dispersi riportati alla luce a partire dagli anni duemila, in occasione di una nuova edizione delle opere complete dello scrittore italiano². Il brano – ripubblicato in appendice al volume *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940, con un racconto inedito* (2015: 383-387)³ – è la testimonianza più recente di quell’interesse, sviluppatosi a partire dagli anni ottanta e maturato soltanto da un decennio a questa parte, che gli studiosi dell’opera di Moravia hanno rivolto alla sua produzione minore. Nonostante la fortuna critica dello scrittore sia legata al genere romanzesco e al realismo della sua prosa, oltre ad aver pubblicato una trentina di romanzi di successo tradotti in diverse lingue, egli ha infatti consacrato una parte importante della sua longeva carriera letteraria alla narrazione breve, al teatro, alla saggistica e al giornalismo. Alla luce del cospicuo materiale d’archivio rinvenuto negli ultimi anni, ci sembra dunque opportuno corroborare l’approccio critico contemporaneo che mira a rivalutare la figura monolitica del Moravia maestro indiscusso del realismo italiano e che cerca di mettere in luce le molteplici sfaccettature che caratterizzano il suo stile, dal 1927, anno del suo esordio letterario, fino al 1990, anno della sua scomparsa.

L’analisi che segue è incentrata su *LN* perché esso è uno degli esempi più tangibili di quell’«incertezza» – prendendo in prestito uno dei termini chiave dell’*Introduction à la littérature fantastique* di Tzvetan Todorov – tra “reale” e “irreale” che caratterizza la produzione narrativa fantastica di Moravia, per molto tempo identificato, a torto, come un romanziere realista *tout court*. Al fine di fornire una lettura critica del testo, questo lavoro cerca di mettere in luce come le origini de *LN* siano intrinsecamente legate all’esperienza del realismo magico di Massimo Bontempelli, a partire dalla quale Moravia elabora uno stile personale, volto a rappresentare l’atmosfera d’irrealtà quotidiana nella quale egli, come i suoi personaggi, è costretto a vivere.

Pubblicato alla fine del 1929, a ridosso del romanzo *Gli indifferenti*⁴, *LN* è riconducibile a quel *corpus* di racconti concepiti nella seconda metà degli anni venti che daranno vita al cosiddetto «esordio “avanguardistico”» dello scrittore romano (Carpi, 1982). Tra il 1927 e il 1929, egli collabora infatti a tre riviste che gravitano attorno alla figura di Massimo Bontempelli, “900. Cahiers d’Italie et d’Europe”, “L’Interplanetario” e “I Lupi”, pubblicando in totale undici racconti⁵. I testi sembrano già contenere le atmosfere e i personaggi che

¹ D’ora in poi, ogni qual volta si farà riferimento a *La natività*, sarà impiegata la sigla *LN*.

² L’edizione di riferimento per le opere di Moravia citate è quella pubblicata da Bompiani, a partire dal 2000.

³ Il volume curato da Alessandra Grandelis contiene una parte significativa della corrispondenza giovanile di Alberto Moravia, dalla quale emergono importanti risvolti – rimasti a lungo inediti – del rapporto tra lo scrittore e la letteratura europea del primo dopoguerra.

⁴ Scritto tra i diciotto e i ventun anni, nel 1929 *Gli indifferenti* consacrò Alberto Moravia come l’*enfant prodige* della letteratura italiana, grazie alla capacità del giovane autore di dipingere con lucida freddezza il mondo borghese dell’epoca. L’opera è considerata come la massima espressione di quel Nuovo realismo che, verso la fine degli anni venti, guarda alla Neue Sachlichkeit (letteralmente “nuova oggettività”) tedesca e al Neorealismo russo.

⁵ *Lassitude de courtisane* (primavera 1927), *Cinque sogni* (15 febbraio 1928), *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca* (20 febbraio 1928), *Assunzione in cielo di Maria Luisa* (15 marzo 1928), *Albergo di terz’ordine* (1° aprile 1928), *Villa Mercedes* (1° giugno 1928), *Caverne. Doppio uso* (luglio 1928), *Delitto al circolo di tennis* (1° settembre 1928), *Caverne* (dicembre 1928), *Il ladro curioso* (21 gennaio 1929), *Apparizione* (21 maggio 1929).

ritroveremo, di lì a poco, in *Gli indifferenti*, ma si differenziano dal romanzo per la loro forma breve, unita a un intento – spregiudicato e senza autocensure – di riprodurre gli schemi narrativi attinti dalle avanguardie europee, prima su tutte il Surrealismo. Se infatti il discorso critico del romanzo d'esordio è accompagnato da un realismo freddo e lucidamente controllato, nei primi racconti, invece, l'autore si muove con maggiore libertà, intervenendo direttamente nella vicenda con incisi lirici e commenti personali, facendo dialogare un moderno principe di Danimarca con lo spettro di Amleto o, addirittura, mettendo in scena l'inspiegabile assunzione in Paradiso che sconvolge la vita di una coppia piccolo-borghese. È in questa fase di fervente sperimentazione avanguardistica che prende forma *LN*.

Prima di inoltrarci nelle considerazioni critiche concernenti il racconto, ci sembra opportuno delinearne la trama. La vicenda si apre nell'elegante dimora di Matteo e sua moglie Maria, una coppia dell'alta borghesia romana che ha appena organizzato uno dei loro consueti ricevimenti mondani. Gli invitati si sono appena congedati dai padroni di casa, lasciando spazio alla desolazione e alla sporcizia del salone. Rimasti soli, i due commentano la serata: lo stato d'animo di Maria, entusiasta e premurosa di ricevere approvazione, non coincide con quello del marito, indifferente alle cure mondane della moglie. Ipocondriaco e disfattista, egli concepisce l'ambiente al quale entrambi fanno parte come un mondo tedioso e privo di vita. L'unica possibilità per sentirsi vivo è quella di avere un figlio, ma la sterilità della moglie glielo impedisce. Tuttavia, durante la notte, all'uomo appare, come un fantasma, la figura pallida della moglie che gli annuncia il miracolo inatteso: la donna è incinta e la sterilità alla quale la coppia si era ormai rassegnata sembra soltanto un brutto ricordo. L'immagine finale con la quale il racconto si chiude ritrae un marito pietrificato, con gli occhi sbarrati nel buio della notte, alla ricerca di una soluzione razionale in grado di sciogliere il dubbio sulla presunta gravidanza della moglie che attanaglia la sua mente.

1. Sulla scia del «realismo magico» di Bontempelli

Come abbiamo accennato pocanzi, la figura intellettuale a cui è legato l'esordio letterario del giovane Moravia è quella di Massimo Bontempelli. Quest'ultimo, a partire dalla prima metà degli anni venti, è uno dei precursori di quella nuova sensibilità europea che, all'indomani della Prima Guerra Mondiale, «vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose» (Bontempelli, 1978: 765). Sulla scia del termine «*realismus magischer*» coniato da Franz Roh nel 1925 per indicare lo stile pittorico degli esponenti della *Neue Sachlichkeit* (letteralmente “nuova oggettività”), Bontempelli definisce la poetica del realismo magico nei fondamenti teorici pubblicati tra il 1926 e il 1927 su “900. Cahiers d'Italie et d'Europe”⁶, esattamente nel periodo durante il quale, sulla stessa rivista, esce il primo racconto di Moravia, *Lassitude de courtisane*. Fatte queste premesse, se consideriamo più da vicino *LN* possiamo riscontrare a più riprese l'adesione di Moravia ai principi teorici novecentisti ideati dal maestro italiano del realismo magico.

Innanzitutto, *LN* si presenta come una scena di vita quotidiana, in linea con la prescrizione bontempelliana secondo la quale «l'arte novecentista deve tendere a farsi “popolare”, ad avvicinare il “pubblico” [e] vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini, e

⁶ Nei primi quattro numeri di “900” Bontempelli pubblica *I quattro preamboli* teorici attraverso i quali si delinea la poetica del novecentismo: *Justification* (n° 1, automne 1926), *Fondements* (n° 2, hiver 1926-1927), *Conseils* (n°3, printemps 1927), *Analogies* (n° 4, été 1927).

mescolarle a essa» (768-769). L'ambientazione che fa da sfondo alla vicenda de *LN* è infatti un interno borghese, descritto attraverso un lucido e oggettivo realismo:

Dall'anticamera quei due, Matteo e la moglie, passarono nel salone; bianca e dorata, questa sala un po' stretta, con quei suoi grossi stucchi e quelle sue sedie vuote disposte contro le pareti, aveva un aspetto particolarmente tetro; un fumo freddo e già vecchio riempiva l'aria, i residui del *cotillon* erano sparsi sul pavimento: "ecco la mia vita" egli pensò, avvicinandosi macchinalmente al pianoforte, là nell'angolo, e appoggiandovisi "ecco la mia vita...questo pavimento sparso di porcherie...che bella riuscita!... che splendore!..." (Moravia, 2015: 384)

Invece di esaltare l'eleganza del mondo aristocratico nel quale vivono Matteo e Maria, l'autore mette l'accento sulla decadenza, fisica e morale, dell'ambiente mondano a cui appartengono i due coniugi. Infatti, dalla descrizione del salone nel quale si è svolto il ricevimento emergono soprattutto i risvolti sgradevoli, come l'aspetto «particolarmente tetro» della sala, i «residui del *cotillon* sparsi sul pavimento» che Matteo chiama «porcherie». Del resto, il senso di disfacimento che regna nella sala deserta era già stato preannunciato poco prima dal narratore, il quale aveva sottolineato la disinvoltura e la corruzione dominante alla fine della serata, concentrandosi su un dettaglio concernente l'abbigliamento di Matteo («dal frak un angolo della camicia inamidata sbucava fuori in disordine») e sulla rappresentazione del comportamento debosciato degli invitati stanchi e ubriachi («si udivano risuonare per la tromba le voci gravi degli uomini, si udiva ridere acutamente una donna»).

L'aria «viziata» che, stagnando all'interno della villa della coppia, emana uno sgradevole «odore di prossimo», suscita nell'animo di Matteo un amaro e insopportabile sentimento d'ipocondria. Come i protagonisti di molti romanzi e racconti di Bontempelli, l'uomo ha «sete d'avventure» (750) in grado di strapparla alla propria esistenza tediosa. «Come fare per riempire questo vuoto?» si chiede ad un certo punto Matteo, trovando la risposta ai suoi interrogativi nelle «rapide immaginazioni» che gli passano per la testa: «un'amante, un viaggio, il giuoco». Tuttavia, nessuna di queste alternative è capace di liberarlo da quel senso di vuoto che lo tormenta; l'unica avventura quotidiana in grado di riportarlo alla vita è la Natività («"dei figli ci vorrebbero" concluse tra sé, amaramente, "e questa qui non ne può dare"...»). Se, infatti, per la moglie vivere equivale a condurre una convenzionale vita mondana (ella fa notare al marito «Cos'è la vita se non stare tra la gente, conoscerla, far delle gentilezze per riceverne?...»), secondo Matteo, invece, «la vita sarebbe avere un bambino» (2015: 386).

Il suo desiderio di trascendere la realtà, elevandosi dalla pesantezza del mondo degli oggetti e aprendosi al mistero della vita, sembra venir esaudito nel finale del racconto. Nella camera da letto dei coniugi si verifica infatti un evento inatteso:

mentre si sporgeva per chiudere le imposte, ebbe la netta sensazione che qualcuno gli stava alle spalle. Impaurito si voltò: una lunga forma bianca difatti era visibile, là, presso la porta, in fondo a quella livida oscurità; per un istante delle pazzie supposizioni, ladri o fantasmi, lo inchiodarono, pieno di spavento contro il davanzale, poi, da molto lontano, gli arrivò il suo nome "Matteo" accompagnato da una specie di angosciato sospiro; "è Maria" capì ad un tratto. (386)

Alla vista della misteriosa figura spettrale, Matteo prova un sentimento di paura, che lo induce a una serie di supposizioni escogitate al fine di trovare una spiegazione razionale

all'evento soprannaturale. Il dubbio iniziale sembra essere risolto soltanto quando la lunga forma bianca visibile presso la porta pronuncia il proprio nome. Dopo aver riconosciuto la voce familiare, l'uomo capisce che si tratta della moglie. Il mistero sembra dunque essere risolto: la moglie cerca di spiegare le circostanze della sua gravidanza, un evento a lungo atteso che, sebbene contro ogni pronostico, finalmente si è verificato. Maria infatti era da sempre sterile e il marito si era ormai rassegnato all'impossibilità di avere da lei un figlio – «ella spiegò: era molto tempo che non si sentiva bene, ma aveva aspettato a dirglielo perché non era sicura e non voleva dargli nuove delusioni, e poi quella notte non aveva cessato un solo istante di soffrire... e così non c'era dubbio... questa volta era proprio vero... lui... lei... insomma essi stavano per avere un figlio...» (387).

Nonostante il realismo utilizzato nel descrivere l'apparizione notturna e nel presentare le argomentazioni di Maria, l'autore de *LN* sembra giocare fino in fondo con il lettore, lasciandolo volontariamente disorientato di fronte al miracolo che si è prodotto. Nel finale del racconto, infatti, egli lascia irrisolto il dubbio sull'effettiva gravidanza della donna:

Tornarono a letto; per tutta la notte egli vegliò con gli occhi sbarrati nel buio; non era entusiasmato, la sua gioia rassomigliava piuttosto ad un barlume di luce che comincerebbe a baluginare in fondo ad una fitta, ostile oscurità; ma questa luce si avvicina sempre più, le tenebre si diradano sempre più, ormai dipende soltanto da lui che questa luce, questa speranza non se ne vada daccapo; tra questi pensieri ora tendeva l'orecchio al fruscio monotono della pioggia, ora guardava al suo fianco, là, dove nell'ombra la moglie dormiva. (387)

Matteo veglia tutta la notte, alla ricerca di una spiegazione razionale dell'evento. Il fatto che al suo fianco la moglie stia dormendo può suggerirci che ella, al contrario del marito, dopo l'annuncio sia andata a dormire. In realtà, non ci è dato di sapere se la forma lunga e bianca apparsa nell'oscurità fosse la moglie in carne ed ossa o se fosse una proiezione onirica, un miraggio o addirittura un fantasma: l'autore lascia il lettore nell'incertezza.

Accanto al miracolo come avventura in grado di trascendere la realtà quotidiana, un altro aspetto del realismo magico che può aver influenzato Moravia nella stesura de *LN* è il discorso critico di Massimo Bontempelli incentrato sulla pittura metafisica italiana del quindicesimo secolo. Nell'ultimo dei preamboli teorici pubblicati su "900. Cahiers d'Italie et d'Europe", intitolato *Analogies*, egli dichiara infatti: «i pittori che attraggono i nostri gusti di novecentisti, che meglio corrispondono con la loro alla nostra arte, sono pittori italiani del Quattrocento: Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca». Secondo Bontempelli, essi sono «stranamente vicini» al novecentismo «per quel loro realismo preciso, avvolto in un'atmosfera di stupore lucido» (765)⁷. Queste caratteristiche formali, prese a modello dal maestro italiano del realismo magico, possono essere applicate alla rappresentazione dell'evento prodigioso che occupa la parte finale de *LN*: la «lunga forma bianca [...] visibile» di Maria che contrasta con la «divida oscurità» della camera da letto spaventa Matteo, il quale avvolto in una lucida e misteriosa atmosfera onirica rimane sveglio tutta la notte, «con gli occhi sbarrati nel buio».

⁷ La Natività è un soggetto molto diffuso tra i pittori italiani del Quattrocento. Basti pensare a *La Natività* (1470-1475) di Piero della Francesca, all'*Adorazione dei pastori* (1450-1451) di Mantegna e all'*Adorazione dei Magi* (1426) di Masaccio.

2. *La natività e il filone narrativo dei “miracoli”*

Lo stupore lucido che colpisce Matteo avvicina *LN* ad altri racconti coevi, rimasti ai margini dell'opera maggiore di Moravia, come *Assunzione in cielo di Maria Luisa* e *Apparizione*. In quest'ultimo, in modo analogo a *LN*, la trasfigurazione mistica della donna borghese assume un ruolo centrale. Nel racconto Gaspare seduce in un primo tempo Maria, una ragazza «sentimentale, né brutta né bella» (2000: 333) per poi invaghirsi di Andreina, il suo esatto opposto, donna sedicente/seducante vedova di guerra, «falsa e stupida [...] quanto si vuole, ma a letto una dea» (341). Dopo essersi separato dall'una e dall'altra il giovane è sul punto di rinnegare la sua avventura con Maria e di mandare al diavolo la bontà (pensa «ma cosa serve esser buoni?»), quando durante la sua passeggiata solitaria e riflessiva incappa su «una di quelle cassette vetrare nelle quali i fotografi espongono i loro più perfetti ritratti». Dopo aver osservato quello di «un'avvenente signora vestita per la sera» e quello di un «cretino di giovanotto con una vistosa cravatta a strisce», viene affascinato dall'ultimo ritratto, che raffigura una giovane madre col suo bambino. Nello specifico l'uomo è colpito dall'«espressione di disgustata meraviglia» della donna che sembra esprimere la sua stessa ripugnanza nei confronti dello squallore morale del mondo in cui vivono. Gaspare sembra rapito da un'estasi mistica capace di redimerlo dal losco mondo di Andreina, che lo induce a pensare che «se la Madonna e il Bambino [...] tornassero in terra, guarderebbero il mondo proprio con quegli occhi lì» (341). Poco dopo, Gaspare scorge all'interno di un'automobile la giovane madre con il bambino, come se quest'ultimi fossero usciti inspiegabilmente dalla fotografia per apparire in carne ed ossa, ed esclama: «ho visto la Madonna... la Madonna mi è apparsa» (343). Il giovane prende subito un taxi e si lancia all'inseguimento della donna, ma alla fine non riesce nel suo intento perché questa scompare nel nulla. Ritornato al punto di partenza, nota infine con stupore che nessuna delle cassette vetrare del negozio contiene la fotografia della giovane madre con il bambino. Si è trattato quindi di un miraggio, attraverso il quale Gaspare – come il protagonista maschile de *LN* – ha intravisto la possibilità di una redenzione, che di fatto è evanescente come uno spettro.

Una rappresentazione in chiave ironica dell'esperienza mistica che sconvolge la quotidianità borghese compare anche nel racconto *Assunzione in cielo di Maria Luisa*. La protagonista, una casalinga sposata con un semplice impiegato, è ossessionata dal fantasma dell'ascesa sociale. Una sera i due coniugi decidono di andare a vedere un film al cinema e durante la proiezione la donna scompare misteriosamente. Segue quindi la descrizione dei sentimenti che invadono il marito, dallo stupore iniziale all'angoscia durante l'affannosa ricerca fuori dal cinema, fino al ritrovamento della moglie al ricevimento mondano in una villa elegante, che lo lascia stupefatto: «che quella fosse Luisella non c'era dubbio, aveva la stessa faccia, gli stessi occhi, la stessa andatura, ma come fosse pervenuta a tanto splendore, ecco dove il povero marito incominciava a non capir più nulla; gli pareva di aver avuto un'allucinazione» (1525). Nonostante tenti di penetrare nella villa, il marito non riuscirà a raggiungere la moglie perché l'ingresso gli sarà vietato da «una specie di gigante vestito da portiere». Soltanto Maria Luisa ha avuto il privilegio di raggiungere il “paradiso” dell'alta borghesia romana, che il narratore paragona ironicamente all'assunzione in cielo della Vergine. L'accaduto resta però avvolto da un alone di mistero perché Moravia inserisce un evento inspiegabile in una dimensione di allucinata realtà, senza lasciar indizi che suggeriscano – come invece accade in altri racconti – una situazione onirica in grado di dipanare il mistero.

Lo schema narrativo di *Assunzione in cielo di Maria Luisa* verrà ripreso in un racconto satirico-surrealista del 1940, *La follia di Eustachio*⁸. Il timido protagonista della vicenda diventa pazzo in seguito alla scomparsa misteriosa della moglie Pia, una donna modesta che però rivelerà di custodire nell'anima «l'inverosimile e impossibile miraggio di una vita fastosa, festiva, solenne» (1484). La donna si rifugia quindi in una chiesa del centro della città per celebrare le funzioni del mese mariano, ma all'uscita il marito la perde di vista tra la folla di fedeli. Come il marito di Maria Luisa fuori dal cinema, egli è dapprima colpito da stupore, che diventa preoccupazione fino a sfociare nell'angoscia. Segue quindi l'intervento del narratore che, «per dovere di obiettività» si sente obbligato a «riferire due versioni del fatto inspiegabile» (1488). Secondo Umberto, «uomo di buon senso e forse anche un pochino scettico», «Pia non era quell'angelo che sembrava, bensì una gattamorta, un'acqua cheta; e forse ancor prima di sposarsi, doveva nascondere qualche segreta e inconfessabile tresca. [...] Nulla di strano, insomma: una donna abbandonava il marito che non amava e che si era dimostrato incapace di procurarle quello di cui aveva bisogno». Eustachio, invece, si rifiuta «di ammettere che vi [sia] alcunché di reale in questa specie di ambiguo incubo» (1489), fino a quando scorge la moglie all'interno di un antico palazzo dirimpetto alla chiesa, in compagnia di un altro uomo e si rassegna al potere di un'«intercessione pietosa e non richiesta di forze trascendenti» (1491). Secondo il marito «Pia era stata assunta in cielo. Non nel cielo dei martiri e dei santi dove regna eterna la beatitudine della presenza divina, bensì nel cielo tutto materiale e terreno ma non per questo trascendente che era stato per tutta la vita la mèta irraggiungibile delle sue più segrete aspirazioni» (1491). Il racconto si chiude con la descrizione satirica della follia del protagonista, che rimasto solo in compagnia della serva Cesira – «anch'essa alquanto dissestata nel cervello» – si abbandona a un vortice di fantasticherie, attraverso le quali immagina, compiaciuto, le «delizie di cui senza dubbio gode la scomparsa» come «balli, banchetti, musiche, feste, ricevimenti, spettacoli, parate» (1492).

Il tono ironico che possiamo riscontrare nella rappresentazione dell'assunzione in cielo della Vergine Maria nel primo Moravia s'inserisce nel solco di una poetica del miracolo ben definita. Le situazioni magiche che reggono *Apparizione*, *Assunzione in cielo di Maria Luisa* e *Follia di Eustachio* sembrano ambire al recupero di una tecnica stilistica già impiegata dal maestro italiano del realismo magico. Il riferimento a un'assunzione in cielo che irrompe nella realtà borghese quotidiana è infatti già presente nel capitolo IV de *La vita operosa* di Bontempelli, nel quale il narratore s'imbatte in pieno a centro a Milano in una conversazione surreale con un «personaggio sorprendente» [che] «vaporando nell'etere» viene «assunto, definitivamente o provvisoriamente, nei cieli» (1961: 283-287). Un altro riferimento bontempelliano è presente nel racconto *L'idillio finito bene*, nel quale la sciocca e mondana Adelina viene rapita dalle affascinanti spiegazioni d'astronomia del narratore annoiato. Dopo che egli le ha spiegato «che le costellazioni non sono che uomini, donne, animali, piante, fiumi, cose della terra assunte in cielo e diventate stelle» (836), la donna viene magicamente assunta nel firmamento, «tra l'Orsa Maggiore e Boote» (839).

Le situazioni magiche che accomunano *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, *Follia di Eustachio*, *Apparizione* e *La natività* ci permettono di riscontrare, nella produzione narrativa moraviana degli anni trenta, il delinearsi di un filone narrativo di stampo bontempelliano, nel

⁸ La formula «satirico-surrealista» fa riferimento a una parte dell'opera di Moravia, compresa tra *I sogni del pigro* (1940) e *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* (1956), durante la quale l'autore impiega uno stile narrativo fantastico in funzione satirica. Esso è il punto d'arrivo, l'espressione più matura della sperimentazione «avanguardistica» degli anni venti.

quale attraverso il nome delle protagoniste dell'evento prodigioso («Maria Luisa» nel primo, «Pia» nel secondo, «Maria» nel terzo e nel quarto) l'autore elabora un'ironica rappresentazione in chiave moderna e borghese della figura della Vergine.

3. Oltre il «realismo magico»: la poetica dell'«irrealtà quotidiana»

Senza dubbio, collaborando a “900. Cahiers d'Italie et d'Europe” il giovane Moravia entra in contatto con i principi teorici del realismo magico formulati da Massimo Bontempelli e – al fine di ottenere un primo riconoscimento da parte della critica – li applica alla sua produzione narrativa. Tuttavia occorre sottolineare che, tra il gruppo di giovani collaboratori della rivista novecentista formatosi nel 1926, Moravia è uno dei pochi che, fin da subito, cerca di prendere le distanze dalle direttive bontempelliane, muovendosi alla ricerca di uno stile originale.

Se prendiamo in considerazione *LN*, possiamo innanzitutto osservare che il punto di vista del narratore non coincide con quello scelto da Bontempelli nei primi romanzi e nei *Miracoli* (1923-1929). Moravia opta fin da subito per una focalizzazione zero, attraverso la quale i personaggi della vicenda sono visti dall'alto, come se facessero parte dell'arredamento dell'ambiente interno in cui si trovano. Al contrario, nell'opera di Bontempelli le avventure prendono forma nell'immaginazione del narratore, il quale rappresenta i miracoli quotidiani del mondo moderno attraverso una focalizzazione interna. Le vicende dei suoi racconti seguono i movimenti di una composizione musicale, nella quale il narratore assume il ruolo di un direttore d'orchestra entusiasta⁹. Moravia, invece, si limita a ritrarre il mondo borghese come un pittore, prendendo una distanza maggiore dall'opera d'arte¹⁰. Paradossalmente, è proprio l'autore de *LN* a mettere in pratica uno dei principali fondamenti teorici del novecentismo, ovvero la «legittima transizione dalla concezione dell'opera d'arte come soggetto a quella dell'opera d'arte come oggetto» auspicata da Bontempelli nei *Fondamenti* (1978: 757): considerando superati i canoni estetici del realismo ottocentesco, Moravia porta all'eccesso la rappresentazione oggettiva della realtà, deformandola e caricandola di un'aura più irreale che magica.

In modo analogo al realismo bontempelliano, ne *LN* l'esitazione tra “reale” e “irreale” è ancora al centro della narrazione di Moravia, ma a differenza del suo maestro egli non pone più l'accento sul carattere magico della realtà, bensì sulla predominanza degli oggetti nel mondo quotidiano che lo rendono irreale e tedioso. Se Bontempelli colloca la propria opera nel solco della poetica del realismo magico, negli anni venti Moravia sembra invece già prediligere la rappresentazione di quella che negli sessanta Ottiero Ottieri chiamerà l'«irrealtà quotidiana»¹¹.

⁹ Bontempelli instaurò con la musica classica un rapporto privilegiato, testimoniato dalle composizioni che egli scrisse per i suoi drammi teatrali, nonché da una significativa produzione saggistica raccolta alla fine degli anni cinquanta in *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*.

¹⁰ A differenza del mastro italiano del realismo magico, la disciplina artistica con la quale Moravia si sente maggiormente affine è la pittura. Oltre alle numerose dichiarazioni in questo senso rilasciate dall'autore (si veda soprattutto l'intervista di Alain Elkann, pubblicata nel 1990 con il titolo *Vita di Moravia*), il rapporto tra lo scrittore romano e la pittura è testimoniato da una serie di interventi critici, recentemente raccolti da Alessandra Grandelis in *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*.

¹¹ Nel 1966 Ottiero Ottieri pubblica un saggio nel quale riflette sulla compresenza di “realtà” e di “irrealtà” che caratterizza il sentimento di alienazione nell'Italia dei primi anni sessanta. Uno degli interlocutori privilegiati del discorso di Ottieri è senza dubbio Alberto Moravia, il quale nel romanzo-saggio *La noia* (1960) aveva già messo in luce l'inautenticità nel mondo quotidiano borghese del secondo dopoguerra.

In questa sede, il nome di Ottieri non è citato a sproposito e il riferimento a *L'irrealtà quotidiana* non si prefigge come obiettivo lo spostamento del campo d'indagine entro il quale si muove l'analisi della dialettica reale-irreale, dal fascismo al secondo dopoguerra. Sebbene *La noia* di Moravia rappresenti l'alienazione dell'artista borghese nell'Italia degli anni sessanta, questo romanzo contiene tuttavia un importante riferimento agli anni del primo dopoguerra, nei quali ha origine la «malattia degli oggetti» (2007: 5) di Dino, il narratore-protagonista.

Quest'ultimo racconta infatti che la noia si manifesta per la prima volta durante la sua infanzia sotto il fascismo, raggiungendo l'apice negli anni cinquanta, in pieno boom economico. Nelle prime pagine del romanzo-saggio egli si cura di dare una definizione del concetto attorno al quale si articola il suo discorso, affermando che la noia è «mancanza di rapporti con le cose» e che questo sentimento «durante tutto il fascismo era nell'aria stessa che si respirava» (8).

Del resto, Moravia aveva già messo in luce il legame intrinseco tra irrealtà quotidiana e fascismo nel romanzo satirico-grottesco *La mascherata*, pubblicato in piena guerra, nel 1941. Nel delineare il carattere di Sebastiano, l'autore sembra anticipare il ritratto del protagonista de *La Noia*.

La sua noia proveniva da uno scetticismo completo sulle sorti dell'umanità e su quelle del suo paese. Sebastiano non aveva alcuna esperienza politica. Ma apparteneva ad una generazione che, come resa insensibile avanti la nascita dei recenti violentissimi sommovimenti, non credeva a nulla. Né allo stato né alla rivoluzione, né alla libertà né all'autorità. La grandissima maggioranza dei coetanei di Sebastiano era, così, pronta a far carriera senza scrupoli e senza illusioni. Ma in qualche caso, come per esempio quello di Sebastiano, questo scetticismo portava al sogno, alla noia, all'inerzia e al diletantismo. (2002: 42)

Il giovane Sebastiano e il quarantenne narratore-protagonista de *La noia* possono essere considerate due varianti di un unico personaggio, situate certo in due epoche diverse ma caratterizzate da uno scetticismo e da una disillusione nei confronti dell'irrealtà quotidiana che scaturisce dallo stesso mondo borghese. Ciò detto, ripercorrendo a ritroso l'opera di Moravia, possiamo addirittura retrodatare la prima rappresentazione di quel clima d'irrealtà quotidiana a *LN*, un racconto che – in anticipo rispetto a *La mascherata* e a *La noia* – testimonia già, in maniera abbozzata, il legame intrinseco tra l'irrealtà quotidiana e il fascismo. In questo senso possiamo ipotizzare un *fil rouge* che, passando per lo «scetticismo» di Sebastiano, unisce l'«ipocondria» e il «disfattismo» di Matteo alla «noia» di Dino.

Conclusioni

L'analisi condotta sull'ultimo «inedito» moraviano ha individuato le tappe salienti di un percorso stilistico intrapreso dallo scrittore in seno al realismo magico di Bontempelli e portato avanti, in maniera del tutto originale, in direzione della poetica dell'irrealtà quotidiana. Se da una parte l'esordio «avanguardistico» di Moravia sembra inserirsi nel solco dei principi teorici novecentisti, dall'altra l'autore de *LN* cerca di prendere le distanze dalle direttive bontempelliane. A differenza del maestro italiano del realismo magico, egli infatti non pone più l'accento sulla magia che può scaturire dalla realtà, bensì cerca di rappresentare la tediosa quotidianità che rende irreale gli oggetti.

Il brano di Moravia recentemente riportato alla luce è la conferma di come, parallelamente alla stesura del suo primo romanzo, l'autore sperimenti una narrativa fantastica più libera, nella

quale emerge con più chiarezza una tensione tra “reale” e “irreale” che in *Gli indifferenti* era rimasta in sottofondo. Riconducibile all’esordio “avanguardistico” dell’autore, *LN* conferma la volontà di dare vita a un particolare filone di racconti, che coprono un arco di tempo compreso tra la fine degli anni venti e i primi anni quaranta, in cui l’irruzione del miracolo nella quotidianità borghese è rappresentata attraverso l’uso di un tono ironico, il quale contiene già *in nuce* gli elementi che contribuiranno – a ridosso dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale – allo sviluppo di una vena “satirico-surrealista”.

La recente scoperta di Alessandra Grandelis permette di approfondire ulteriormente il lavoro di ricerca intrapreso, da un decennio a questa parte, sul *corpus* di racconti dispersi che, per ragioni di ordine stilistico o politico, l’autore ha voluto mettere in secondo piano. Il cospicuo materiale narrativo rimasto a lungo inedito o ai margini dell’opera di Moravia necessita di un’analisi puntuale in grado di far emergere la poliedricità dello scrittore romano, considerato troppo spesso dalla critica come un romanziere realista *tout court*. La contaminazione del genere fantastico riscontrabile nella centralità dell’evento soprannaturale ne *LN* ci spinge inoltre a fare luce sul rapporto che, alla fine degli anni venti, Moravia instaurò con le avanguardie europee tramite Bontempelli, prima che il romanzo *Gli indifferenti* lo consacrasse come uno dei più importanti scrittori italiani in prosa del ventesimo secolo.

BIBLIOGRAFIA:

BONTEMPELLI, Massimo (1958). *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*. Verona: Mondadori.

BONTEMPELLI, Massimo (1961). *Racconti e romanzi* (vol. I), Milano: Mondadori.

BONTEMPELLI, Massimo (1978). *Opere scelte*. Milano: Mondadori.

CARPI, Umberto (1982). L’esordio “avanguardistico” di Alberto Moravia. *Critica letteraria*, 10, 1, 78-90.

FÀVARO, Angelo (2015). Destino di un romanziere. Alberto Moravia, “900”, e Massimo Bontempelli. *Mosaico Italiano*, 13, 133, 17-21.

IMBRIANI, Ettore (2014). La malattia degli oggetti. *Palaver*, 3, 2, 5-19.

MORAVIA, Alberto (2015). *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940, con un racconto inedito*. Milano: Bompiani.

MORAVIA, Alberto (2017). *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d’arte 1934-1990*. Milano: Bompiani.

MORAVIA, Alberto (2000). *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*. Milano: Bompiani.

MORAVIA, Alberto (2002). *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*. Milano: Bompiani.

MORAVIA, Alberto (2007). *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*. Milano: Bompiani.

MORAVIA, Alberto & ELKANN Alain (1990). *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani.

OTTIERI, Ottiero (1966). *L’irrealtà quotidiana*. Milano: Bompiani.

ROH, Franz (1925). *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt&Biermann.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.