



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore editoriale
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED

Documenti

Una «tragedia in forma di romanzo»? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne *Gli indifferenti* di Alberto Moravia

Agnese Marasca*

Abstract

Gli indifferenti di Moravia è un romanzo intriso di teatralità, intesa sia a livello formale come uso nella narrazione di tecniche e procedimenti caratteristici della drammaturgia, sia a livello contenutistico per la presenza di temi e figure che rimandano al teatro.

La dimensione della teatralità nell'opera è altresì strettamente legata a quella dell'intertestualità nei confronti di Pirandello, dal cui immaginario filosofico provengono al romanzo diverse suggestioni, *in primis* quella della maschera e della messinscena sociale.

Ciò che tuttavia lega più profondamente *Gli indifferenti* all'opera pirandelliana è la tematica dell'impossibilità della tragedia, nella quale si rinviene la causa prima dell'inettitudine del protagonista Michele.

* Agnese Marasca, Dottoranda in Ecdotica, esegesi e analisi dei testi antichi e moderni, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", agnese_nan@virgilio.it.

La perdita del senso della tragedia impedisce al dramma di stampo edipico, avviato nell'intreccio, di realizzarsi, in modo tale che la tragicità nel romanzo rimane un dato puramente esteriore.

L'assenza di ogni presupposto tragico emerge con ulteriore eloquenza dal confronto di vicenda e caratteri con quelli dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, con cui il romanzo moraviano intrattiene i più fitti e sommersi rapporti di intertestualità.

Gli indifferenti by Moravia is a theatrical novel both in the form for the use of techniques and procedures typical of drama, and in the content for the presence of subjects and figures which refer to the theater.

The dimension of theatrics in the novel is also closely related to the intertextuality with Pirandello, from whom philosophical imaginary the romance takes a lot of suggestions, as first the mask and the staging social.

But what deeply connects *Gli indifferenti* with the work of Pirandello is the theme of the impossibility of the tragedy, that is the first cause of Michele's ineptitude in life. The loss of the tragic sense prevents the realization of the oedipal drama, because the tragic of the novel remains a purely external fact.

The absence of any tragical assumption is clarified thanks to the comparison of the plot and the characters with the ones of *Sei personaggi in cerca d'autore*, with which Moravia's novel has dense and hidden relations of intertextuality.

Nell'atto, all'autore non troppo gradito, di parlare del suo primo romanzo («parlare dei miei libri mi annoia, soprattutto de *Gli indifferenti* per il quale, a forza di vederlo citato insieme con il mio nome, ho concepito una specie di antipatia»¹), Moravia tende a precisare la sua estraneità, in sede di composizione, dall'intento di un'analisi critica della decadenza sociale e morale della borghesia romana degli anni Venti: «qualcuno vorrà sapere perché non parlo degli intenti sociali e larvatamente politici di critica antiborghese che molti attribuiscono al romanzo. Rispondo che non ne parlo perché non c'erano»².

A emergere invece con impellenza dalle dichiarazioni dell'autore è la preponderanza della questione formale nella genesi dell'opera: «ricordo benissimo che per me la questione importante, al tempo che componevo quel mio primo romanzo, era di fondere la tecnica del romanzo con quella del teatro, questione – come si vede – del tutto letteraria»³.

Attestazioni di questo tipo sono frequenti e forniscono la cifra della rilevanza della vocazione teatrale nel lavoro d'esordio:

Ero partito senza idee contenutistiche ma non senza alcuni schemi letterari. Durante molti anni avevo letto moltissimi romanzi e opere teatrali. Mi ero convinto che l'apice dell'arte fosse la tragedia. D'altra parte mi sentivo più attirato dalla composizione romanzesca che da quella teatrale. Così mi ero messo in mente di scrivere un romanzo che avesse al tempo stesso

¹ Moravia 1964, p. 62.

² Ivi, p. 66.

³ *Ibidem*.

le qualità di un'opera narrativa e quelle di un dramma. Un romanzo con pochi personaggi, con pochissimi luoghi, con un'azione svolta in poco tempo⁴.

L'esito dell'amore del giovane Moravia per la tragedia è un romanzo dalla forte impostazione drammaturgica, con particolare attenzione alle unità aristoteliche: una «tragedia in forma di romanzo»⁵? L'esatto opposto.

Acuendo lo sguardo, infatti, la celebre formula ben si presta a essere capovolta in quanto, sebbene a livello formale l'opera sia costruita nel rispetto della tecnica teatrale e presenti in germe, nella vicenda, tutte le caratteristiche della tragedia di stampo edipico, a livello contenutistico le aspettative sono puntualmente disattese dall'assenza, per esaurimento interno, di tutti i presupposti del fare tragico. La tragedia si arresta cioè esclusivamente alla superficie epidermica dell'opera e non vi penetra se non sotto forma della sua stessa negazione, vale a dire della sua inattuabilità.

Il romanzo si rivela fondato su di una frattura tra ingannevole esteriorità drammatica e reale, intima inconsistenza del dramma, una «tragedia mancata»⁶ edificata sulla raffigurazione della propria impossibilità, al pari di quanto avviene nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, «rappresentazione che rappresenta la propria crisi»⁷.

Il parallelismo con l'opera del maestro siciliano non è ozioso. A livello stilistico, infatti, la teatralità de *Gli indifferenti* è certamente influenzata dai modi del teatro di Pirandello, se è vero quanto dall'autore stesso affermato: «quando scrivevo *Gli indifferenti* avevo un'idea del tragico che ricavo dalla lettura di un po' di teatro pirandelliano. In *Il fu Mattia Pascal*, nei *Sei personaggi*, in *Così è (se vi pare)* trovavo un'eco del mio stesso sentimento di rivolta»⁸. All'intelaiatura teatrale corrisponde, d'altra parte, una fitta ripresa di temi e suggestioni che provengono, per lo più, dall'immaginario filosofico pirandelliano, si pensi soltanto alla portata che nel romanzo assume l'immagine della maschera o quella del fantoccio.

Ulteriore declinazione della teatralità è infine la forte, e non sempre scoperta, intertestualità con i *Sei personaggi in cerca d'autore*, la cui esplicita citazione⁹ è messa in bocca a uno dei personaggi forse più pirandellianamente umoristici del romanzo, Mariagrazia, in cui la maschera trascende la dimensione metaforica per diventare vero e proprio dato fisico.

⁴ Ivi, p. 63. E ancora: «Volevo scrivere un lungo racconto che avesse una struttura teatrale con unità di tempo, di luogo e con pochissimi personaggi. La mia ambizione era di scrivere una tragedia, invece ne venne fuori un romanzo» (Moravia 1959). Per la genesi tragica de *Gli indifferenti* cfr. anche Galateria 1986.

⁵ Moravia 1964, p. 65.

⁶ Sanguineti 1973, p. 31.

⁷ Esposito 1978, p. 15.

⁸ Galateria 1986, p. 14.

⁹ Cfr. Moravia 2003, p. 7: «Non mi sarebbe dispiaciuto di andare a vedere 'Sei personaggi' della compagnia di Pirandello...».

In un tessuto semantico il cui filo conduttore si rintraccia nel *tòpos* pirandelliano dell'impossibilità della tragedia, la prospettiva dell'intertestualità sembra allora essere quella più appropriata a cogliere e approfondire il «senso forte di quella teatralità del romanzo, genericamente evocata, ma mai puntualmente approfondita, dalla critica moraviana»¹⁰.

A livello superficiale, la qualità teatrale del romanzo è immediatamente apprezzabile nella sua veste formale.

Si è già accennato a come la ripresa degli schemi della tragedia classica avvenga innanzitutto con il recupero delle unità aristoteliche, oltremodo palese nei titoli provvisori *Cinque persone e due giorni* e *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci*. La sostanziale unità temporale, il limitato numero di personaggi e l'omogeneità del luogo consentono di «trasporre idealmente l'azione narrativa su un palcoscenico»¹¹.

Garante dell'unitarietà del luogo è la villa Ardengo, fulcro centripeto¹² in cui confluiscono non solo i moti fisici, ma anche le bramosie economiche e sessuali di tutti i personaggi e nel quale ogni pur minimo dislocamento spaziale, rigorosamente contenuto in interni borghesi persino quando si tratta dell'abitacolo di un'automobile, tende a ricomporsi.

Dalla forza gravitazionale della villa non riescono a emanciparsi neanche i due giovani protagonisti, nelle cui vicende è depositata l'azione, apparentemente sdoppiata in moti centrifughi di rivolta opposti e paralleli, ma parimenti fallimentari. In realtà l'azione, data la sostanziale inattività di Michele, del tutto incapace di volgere in atto l'ipertrofico pensiero, si rivela essenzialmente unitaria. Ad agire è soltanto Carla, che risulta, a livello scenico, personaggio di indubbiamente maggiore e «feconda disponibilità drammatica»¹³.

Il rispetto dei canoni teatrali ottenuto ossequiando, a livello macroscopico, le unità aristoteliche, è replicato sistematicamente con l'applicazione capillare dei procedimenti drammaturgici al narrato, riscontrabile in primo luogo nel «taglio dei capitoli, che ricalca quello di una scena da commedia, coincidendo esattamente l'inizio e la fine di ciascuno di essi con l'ingresso e l'uscita dei personaggi»¹⁴, introdotti da didascalie atte a definirne fin dal principio non solo il ruolo ma anche, sommestamente, la natura intrinseca.

Esemplare è, sotto questo punto di vista, il primo capitolo, in cui l'obbedienza al procedimento teatrale è integrale e immediatamente avvertibile dalle prime

¹⁰ Esposito 1978, p. 15.

¹¹ Ricco 2007, p. 780. A questo articolo si rimanda per le notazioni sui titoli provvisori con cui fu annunciato, sulla rivista «900» di Massimo Bontempelli, l'esordio di Moravia, intrinsecamente eloquenti di una ben determinata «dimensione strutturale». In merito al titolo transitorio *Cinque persone e due giorni* cfr. anche Vazzoler 2008, p. 225, il quale, accogliendo la variante di «personaggi» in luogo di «persone», nota come questo primo titolo dovesse probabilmente essere un omaggio ai *Sei personaggi* pirandelliani, sottotesto del romanzo.

¹² Cfr. Esposito 1978, p. 9.

¹³ Sanguineti 1973, p. 16.

¹⁴ Galateria 1986, p. 19.

battute: «ho iniziato *Gli indifferenti* con la frase esatta con cui restò: ‘Entrò Carla’. Non sapevo ancora che cosa avrei scritto. Quella frase stava ad indicare la mia ambizione di scrivere un dramma travestito da romanzo»¹⁵.

Segue una vera e propria didascalìa teatrale in cui la sensualità insinuante del vestito della ragazza cozza contro quella sua tanto peculiare andatura «dinoccolata e malsicura»¹⁶, che ne preannuncia la progressiva metamorfosi nel ruolo della grottesca figura materna, la quale si vedrà poco dopo affacciarsi sulla scena con il medesimo «passo malsicuro»¹⁷, contribuendo a creare l’atmosfera di claustrofobica immobilità che caratterizza il romanzo.

L’indicazione della scarsa fonte luminosa, «una sola lampada»¹⁸ accesa su di un tavolino, denuncia la presenza in scena di un altro personaggio, Leo, le cui ginocchia, visivamente isolate nell’alone d’intimità del salotto, alludono alla natura edipica del rapporto che si sta per avviare tra i due personaggi.

L’uso scenico dell’illuminazione si palesa nell’applicazione metodica dell’alternanza di luci e ombre, che, investendo gli oggetti del narrato con azione rispettivamente vivificante o mortificante, creano quella caratteristica zona di illuminazione circolare atta ad adescare immediatamente, come a teatro, l’attenzione del lettore, che si ritrova da subito, insieme a Carla, «con gli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell’ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità»¹⁹.

In un tessuto semantico imbevuto di teatralità, in cui l’ombra disgrega e atrofizza, particolarmente eloquente si rivela il gesto della giovane protagonista, che, presagendo l’ennesima isterica scenata materna, rovescia la «grossa testa» di bambola, suo tratto distintivo, nell’oscurità, con una precisa volontà di annichilimento: «“Ecco” pensò Carla; un leggero tremito di insofferenza corse per le sue membra, socchiuse gli occhi e rovesciò la testa fuori da quella luce e da quei discorsi; nell’ombra»²⁰.

Concretizzando, al pari degli oggetti, la propria farsa esistenziale esclusivamente nella fredda illuminazione elettrica che domina gli ambienti del romanzo, i personaggi instaurano con le loro cose un rapporto simbiotico

¹⁵ Elkann 1990, p. 22. Cfr. anche Nari 2004.

¹⁶ Moravia 2003, p. 3.

¹⁷ Ivi, p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*. Sulla dicotomia luce-vita/ombra-morte cfr. anche Galateria 1986, p. 24: «Il meccanismo luce-ombra, che a teatro è giocato tra il palcoscenico o una sua parte e la sala, con la creazione di quella «scatola ottica» che isola di volta in volta la scena o un angolo di essa infondendole vita e movimento, è riprodotto sistematicamente da Moravia negli «interni» del romanzo, che si presentano sempre divisi in due zone, una illuminata, l’altra in ombra, con una insistenza significativa sull’assenza di vita, di solidità, di consistenza degli oggetti posti nell’oscurità».

²⁰ Ivi, p. 9. E ancora, con allusione ancor più esplicita alla morte: «un disagio intollerabile che la fiaccava e le faceva desiderare di chiudere gli occhi, piegare le braccia in croce e rovesciarsi nell’oscurità di un sonno nero e profondo» (Ivi, p. 192).

che, attraverso un processo di osmotico trasferimento di vitalità da animato a inanimato²¹, giunge fino alla reificazione, particolarmente appariscente in Mariagrazia.

La madre, «con tutti i suoi colori»²² e la plastica consistenza del volto costantemente posta in evidenza, illuminata dalla medesima lampada che anima le chincaglierie orientaleggianti che ornano la villa mettendo in rilievo «tutti i loro colori e la loro solidità», è con esse perfettamente permutabile.

L'insistita varietà cromatica²³ della figura materna rimanda immediatamente alla celebre immagine pirandelliana della *donna pappagallo*, con la quale il drammaturgo volgarizza l'essenza della sua teoria umoristica. La maschera «ridicola e patetica»²⁴ di donna dalla giovinezza ormai sfiorita si deforma grottescamente nel tentativo di fronteggiare l'avvizzimento della propria avvenenza, imbellettandosi e atteggiandosi con una frivolezza puerile, il cui stridore ossimorico contro la manifesta maturità del personaggio²⁵ ne mette in luce non solo l'aspetto buffonesco, ma anche l'intrinseca debolezza.

Nel mondo «deforme, falso da allegare i denti, amaramente grottesco»²⁶ del romanzo, l'apparenza paradossale della madre, dietro la quale si cela il dramma dell'abbandono e della gelosia («Leo mi ha abbandonata...»²⁷), non è mai tale da suscitare un effetto esclusivamente comico sul lettore, spinto viceversa a una sorta di pietà non esente da disgusto, un vero e proprio *sentimento del contrario*: «Carla l'osservò quasi con compassione; la maniera faticosa, dolorosa con la quale la madre scavava nell'errore queste sue costruzioni, le ispirava sempre una disgustosa pietà»²⁸.

Il debito del personaggio nei confronti dell'immaginario poetico pirandelliano è del resto, lo si è accennato, scopertamente dichiarato nella già menzionata citazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ai quali Mariagrazia affianca erroneamente, come opera dello stesso autore, *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli. Nella scrittura pregnante di Moravia, tale indizio testuale non può essere sottostimato:

non è un caso che, proprio la figura più teatralmente 'caricata', si sbagli, attribuendo a Pirandello una commedia, *La maschera e il volto* – il cui titolo, 'pirandellista' ad arte, proprio perché evocante la lacerante dicotomia tra la persona e il personaggio, rimanda al conflitto tra quello che Mariagrazia vorrebbe essere e quello che mestamente è²⁹.

²¹ Cfr. Strappini 1978, p. 11.

²² Moravia 2003, p. 29.

²³ Cfr. *ivi*, p. 7: «La madre si avvicinò; non aveva cambiato vestito ma si era abbondantemente incipriata e dipinta [...] nell'ombra la faccia immobile dai tratti indecisi e dai colori vivaci sembrava una maschera stupida e patetica».

²⁴ *Ivi*, p. 193.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 16-17: «la madre puerile e matura che a testa bassa pareva ruminare la gelosia».

²⁶ *Ivi*, p. 193.

²⁷ *Ivi*, p. 32.

²⁸ *Ivi*, p. 56.

²⁹ Ricco 2007, p. 781.

La non casualità della svista è riscontrabile, al solito, altrove nel testo, che ripropone il titolo della commedia, dissimulandolo ironicamente fra i tratti grotteschi di colei che lo ha citato:

la testa della madre si tese, si affacciò come per esplorare il vestibolo; l'ombra le scavava i tratti e faceva di quella faccia molle e dipinta una maschera pietrificata in un'espressione di patetico smarrimento; ogni ruga e la bocca semiaperta e nera di belletto, e gli occhi sbarrati, e il volto intero parevano gridare [...] Carla la guardava tra curiosa e compassionevole, intuiva la paura che tremava dietro quella maschera e le pareva di vedere il volto stesso dei giorni avvenire quando la madre avrebbe saputo del tradimento dell'amante e di sua figlia; questo spettacolo durò un istante; poi la testa si ritrasse³⁰.

Il volto dipinto, che si protende estraneo e indipendente dal resto del corpo, assume i connotati espressionistici della maschera tragica, resa quasi tangibile nella sua pietrificazione, che ne denota non solo la fissità, ma anche la plasticità dei tratti.

Mariagrazia è indubbiamente il personaggio più generosamente istrionico³¹ del romanzo, il cui atteggiamento vittimistico mai privo di teatrale dignità³², sebbene ridicolo e inopinato, contestualmente alla gestualità e alla mimica facciale, è tale da fornirle quell'alone tutto esteriore di drammaticità che la fa rassomigliare a un personaggio da tragedia:

Rise tremando per tutto il corpo e bruscamente strappò la collana; si udì un tintinnio secco, là, sul pavimento: le prime perle cadevano: rigidamente seduta, col busto eretto e le mani posate sui braccioli della poltrona, la madre lasciava che la collana si sciogliesse e le perle rotolassero sul suo petto raccogliendosi nell'incavo del grembo; era molto degna, teatrale e, pur nella sua innata ridicolaggine, tragica. Poi d'improvviso, come aveva rotto il filo, pianse; dagli occhi dipinti due lacrime impure scivolarono sopra il suo viso denso di cipria lasciandovi le loro tracce umide, altre due seguirono... e dal collo le perle continuavano a cadere nel grembo tremante; come le lacrime; e tutto l'atteggiamento era rigido, con grandi pieghe, come di statua; e quelle cose che cadevano, lacrime e perle, si confondevano sull'uguale rigidità del volto e del corpo, ambedue contratti, tremuli e dolorosi [...] Intanto, con un gesto della mano e del capo la madre allontanava da sé la figlia, come se non avesse voluto guastare quel suo rigido e teatrale atteggiamento di dolore³³.

Alone di drammaticità, si è detto, puramente esteriore. Le immagini della madre risultano tanto tragicamente caricate, quanto puramente decorative. La tragicità della figura materna si arresta esclusivamente alla superficie

³⁰ Moravia 2003, p. 186.

³¹ Cfr. Ricco 2007, p. 779: «Al di là di una precisamente denotata dimensione strutturale – un tempo/spazio ristretto, l'esiguo numero dei personaggi – il contrassegno della teatralità più compiutamente si enuncia grazie a precise soluzioni linguistiche, rimarcanti, soprattutto nel personaggio di Mariagrazia, la componente istrionica che la caratterizza».

³² Moravia 2003, p. 27: «rispose Mariagrazia non senza una certa patetica e teatrale dignità» e p. 28 «continuò la madre offesa e teatrale».

³³ Ivi, p. 209.

dell'affettazione e non penetra nell'intimità del personaggio, rispecchiando la stessa dicotomia tra formale veste tragica e intima inconsistenza del dramma alla base dell'intero romanzo.

Si noti inoltre come proprio la presenza scenica si ponga come non trascurabile discriminante tra la figura materna e quella dell'inetto Michele. Caratterizzata da una cecità torva e tenace, «c'era nella schiena un po' curva della madre una caparbia risoluzione a non voltarsi verso la verità»³⁴, la propria natura di maschera umoristica rimane alla prima totalmente inintelligibile, accrescendone da una parte il carattere pietosamente grottesco, garantendone dall'altra la *vis* teatrale. Al contrario, l'avvio della finzione scenica, lungi dall'essere naturale corollario della diffusa ipocrisia che lo circonda, è condotto da Michele in una dimensione di lucida intenzionalità richiesta dall'esigenza di supplire alla sua oggettiva indifferenza, interpretando di volta in volta il sentimento più consono alla situazione:

amor filiale, odio contro l'amante di sua madre, affetto familiare, tutti questi erano sentimenti che egli non conosceva... ma che importava? Quando non si è sinceri bisogna fingere, a forza di fingere si finisce per credere; questo è il principio di ogni fede. Insomma una montatura? Già, nient'altro che una montatura³⁵.

Lo stesso *leit motiv* dell'indifferenza, imponendo al protagonista la messa in scena di passioni a lui avulse, offre al romanzo l'occasione di una metateatrale riproduzione dell'atto recitativo, fino alla minuziosa esposizione dei preliminari processi artistici soggiacenti l'interpretazione. Michele si rivela un vero attore, o aspirante tale, che cerca di immedesimarsi nella parte assegnata, testando alferianamente sul pubblico l'effetto della propria rappresentazione. È allora più volte possibile coglierlo nell'atto di modulare voce, gesti, contegno con mille prove al fine di raggiungere l'effetto desiderato:

ad un tratto, si avvide che doveva parlare; capì che doveva, in un certo modo imperiosamente richiesto da quelle tristi circostanze, esprimere uno sdegno adeguato e sincero [...] bisognava tentare di essere una buona volta tragico e sincero: "Ora o mai" pensò. Guardò la madre: "Davvero mascalzone" ripeté, e si sentì agghiacciare dalla propria voce, che era fredda e banale come se avesse voluto dire "buon giorno" oppure "che ore sono." Allora batté il pugno sulla tavola: "Ma io" gridò con stridula ed esteriore veemenza "sono anche capace di andare a casa sua e prenderlo a schiaffi." Alzò gli occhi e si vide nello specchio di Venezia appeso alla parete di faccia: era sua o di qualchedun altro quell'immagine dagli occhi ipocriti, che lo guardava di sotto in su come per dirgli "No... non sei capace"? La madre non parve osservare questo sfogo di indignazione fraterna [...] Ma Carla l'aveva udito e si voltò [...] Era la prima volta che le accadeva di veder Michele sotto l'aspetto del fratello vendicatore, e le parve goffo ed esagerato come un cattivo attore di provincia³⁶.

³⁴ Ivi, p. 186.

³⁵ Ivi, p. 190.

³⁶ Ivi, p. 204.

Il giudizio sulla levatura artistica di Michele non è ingeneroso. La consapevolezza dell'inautenticità dell'ambiente sociale in cui vorrebbe drammaticamente agire priva il giovane protagonista di qualsivoglia dote interpretativa. Egli è particolarmente inadatto ai ruoli drammatici, che, attraverso la sua interpretazione, scaturiscono inevitabilmente in esito grottesco, al pari dei tentativi di azione, anch'essi fallimentari prove d'attore in un romanzo fondato sullo sforzo del protagonista di fronteggiare la propria inettitudine inscenando, nell'impossibilità di viverla, una tragedia che nulla ha di tragico se non la propria irrealizzabilità: «io non so fingere... e allora, capisci, a forza di sentimenti, di gesti, di parole, di pensieri falsi, la mia vita diventa tutta una commedia mancata...»³⁷.

Il collasso interno che annulla le condizioni del dramma è l'indifferenza. Quest'ultima, e più tardi la noia, interpretazione moraviana dell'inettitudine del moderno antieroe, «perdita del senso tragico»³⁸ che rende impraticabile l'esperienza di un qualsivoglia sentimento in una realtà irrimediabilmente percepita nella sua inautenticità, traducendosi nella «perdita stessa di contatto con il reale»³⁹, è notoriamente prodotta dal medesimo fenomeno che essa produce, quell'impossibilità della tragedia condensata da Pirandello nell'immagine dello strappo nel cielo di cartapesta del teatrino dell'Oreste:

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta⁴⁰.

L'indifferenza è lo sconcerto di Oreste di fronte allo strappo dell'ingannevole e necessitante cielo del teatrino, fatto di certezze, credenze, ideali, il «crollare in pezzi» dello «stupore di vetro» in seguito all'urto di un'«occhiata inespressiva e pesante»⁴¹, il risultato della nitida (o anche offuscata, è il caso di Carla) percezione di una realtà falsa e ridicola nell'ipocrisia che quella falsità cerca di

³⁷ Ivi, p. 230.

³⁸ Sanguineti 1973, p. 35.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Pirandello 1973, pp. 467-468.

⁴¹ Cfr. Moravia 2003, p. 7: «la fanciulla ricevette quell'occhiata inespressiva e pesante come un urto che fece crollare in pezzi il suo stupore di vetro». Si noti come lo slittamento dell'effetto (lo stupore/sconcerto) dell'azione (il crollo/strappo) all'interno dell'oggetto che la subisce (il vetro/cielo di carta) crei un'immagine densamente poetica, in grado da sola di avvalorare quanto dall'autore affermato: «sebbene scrivessi in prosa, ogni frase mi veniva fuori con la proprietà ritmica e solitaria di un verso» (Moravia 1964, p. 67).

mascherare, tale da inibire ogni sorta di sentimento anche solo lontanamente tragico. Si veda allora come Moravia echeggia Pirandello:

Non esistevano per lui più fede, sincerità, tragicità; tutto attraverso la sua noia gli appariva pietoso, ridicolo, falso; ma capiva la difficoltà e i pericoli della sua situazione; bisognava appassionarsi, agire, soffrire, vincere quella debolezza, quella pietà, quella falsità, quel senso del ridicolo; bisognava essere tragici e sinceri. “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 provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra⁴².

L’*indifferenza* è «la nuova condizione dell’uomo borghese nel momento in cui assume una sua critica coscienza, cioè precisamente una coscienza di crisi»⁴³, che, mentre lo innalza a un livello cognitivo superiore a quello dei cosiddetti sani, «ambiente umano che rifiuta costantemente di riconoscersi e di giudicarsi, e che nemmeno possiede, in ogni caso, la capacità di una qualche autocoscienza»⁴⁴, per inevitabile contraccolpo, lo rende «debole sul piano immediatamente vitale»⁴⁵, dando luogo al famoso discrimine tra l’inetto, il malato, e il salubre resto della società:

«Beate le marionette,» sospirai, «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato. E il prototipo di queste marionette, caro signor Anselmo», seguitai a pensare, «voi l’avete in casa, ed è il vostro indegno genero, Papiano. Chi più di lui pago del cielo di cartapesta, basso basso, che gli sta sopra, comoda e tranquilla dimora di quel Dio proverbiale, di maniche larghe, pronto a chiuder gli occhi e ad alzare in remissione la mano; di quel Dio che ripete sonnacchioso a ogni marachella: – *Ajutati, ch’io t’ajuto* – ? E s’ajuta in tutti i modi il vostro Papiano. La vita per lui è quasi un gioco d’abilità. E come gode a cacciarsi in ogni intrigo: alacre, intraprendente, chiacchierone!»⁴⁶.

⁴² Moravia 2003, pp. 190-191.

⁴³ Sanguineti 1973, p. 35.

⁴⁴ Ivi, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Pirandello 1973, p. 468.

È fin troppo evidente come ne *Gli indifferenti* il «prototipo di queste marionette» sia rintracciabile nella figura di Leo, il quale, annullata ogni spinta di carattere spirituale per concentrarsi esclusivamente sui bisogni della carne, attecchisce con soddisfazione alla vita in una modalità quasi animalesca: «quando si fa una cosa non bisogna pensare ad altro...; per esempio quando lavoro non penso che a lavorare... quando mangio non penso che a mangiare... e così di seguito... allora tutto va bene...»⁴⁷.

Medesimo prototipo appagato di marionetta è il «fantoccio réclame»⁴⁸ dal volto ilare, il cui motto, «l'essenziale è che rade»⁴⁹, riassume l'ideologia materialista di una società composta «di quelle tante persone dabbene»⁵⁰ pronte a consigliare «“Fai come me... e diventerai come me,” mettendo la propria persona stupida, goffa, volgare, come un esempio, come uno scopo da raggiungere»⁵¹, la quale non vede «tutto il vantaggio di possedere una modesta intelligenza ma quello di radersi con una buona lama»⁵².

In una società (di cui Leo è il campione) i cui tratti sono assimilabili all'automatismo e all'inerzia di un fantoccio, la matrice dell'impossibilità della tragedia non può imputarsi all'indole del singolo personaggio⁵³, ma all'ambiente stesso del romanzo. Si veda, a proposito, quanto dall'autore affermato:

mi ero proposto, come ho spiegato, di scrivere una tragedia in forma di romanzo; ma scrivendo, mi accorsi che i motivi tradizionali della tragedia e insomma di ogni fatto veramente tragico mi sfuggivano proprio nel momento in cui cercavo di formularli. In altre parole dato l'ambiente e i personaggi, la tragedia non era possibile; e se avessi cambiato ambienti e personaggi, avrei voltato le spalle alla realtà e fatto opera di artificio. Mi si chiariva insomma l'impossibilità della tragedia in un mondo nel quale i valori non materiali parevano non aver diritto di esistenza e la coscienza morale si era incallita fin al punto in cui gli uomini, muovendosi per solo appetito, tendono sempre più a rassomigliare ad automi⁵⁴.

L'iniziale sensazione di inamovibilità, che rende vana ogni tragica aspirazione di rivolta contro un fato ridotto al rango di meccanizzata mediocrità, acuisce progressivamente fino a raggiungere l'apice con l'infrangersi di ogni residua speranza di cambiamento contro la domanda «A che cosa servirebbe aver fede?»⁵⁵ e la scoraggiante risposta del fantoccio réclame: «Servirebbe [...] ad

⁴⁷ Moravia 2003, p. 13.

⁴⁸ Ivi, p. 226.

⁴⁹ Ivi, p. 227.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 226.

⁵³ Cfr. Sanguineti 1973, pp. 33-34: «la perdita del senso tragico, negli *Indifferenti*, non può e non deve essere spiegata come un semplice tratto di carattere [...] Il carattere è qui spia di una effettuale condizione storica, e si determina riflessivamente, come coscienza della condizione stessa».

⁵⁴ Moravia 1964, p. 65.

⁵⁵ Ivi, p. 226.

avere una lama, una felicità come la mia, come quella di tutti gli altri, di umile, stupida origine, ma scintillante...e poi l'essenziale è che rade»⁵⁶.

Si configura allora l'impossibilità di un'azione che non comporti la contaminazione dell'agente e il suo degrado a fantoccio della messinscena romanzesca. È lo stesso Michele a prendere coscienza del fatto che «aver fede» non porterebbe ad altro che a una deteriore omologazione sociale: «Ecco a che cosa servirebbe [...] servirebbe a diventare un fantoccio stupido e roseo come questo qui»⁵⁷.

La prova di quanto appena affermato è nella vicenda della protagonista femminile, la cui azione di rivolta innesca un progressivo degrado cognitivo, «scatenando l'impassibile meccanismo che dovrà condurla a diventare una nuova Mariagrazia»⁵⁸. Non è un caso che l'avvenuta metamorfosi della figlia nella madre sia ufficializzata in una battuta della prima, «tutto è così semplice»⁵⁹, che testimonia l'assimilazione da parte di Carla dell'imperante ideologia del «Fai come me... e diventerai come me».

È curioso come l'essenza di tale semplificazione sia espressa, meglio che altrove, nelle parole della Figliastro dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «si è costretti a «semplificarla» la vita – così, bestialmente – buttando via tutto l'ingombro «umano» d'ogni casta aspirazione, d'ogni puro sentimento, idealità, doveri, il pudore, la vergogna»⁶⁰. Proprio attraverso l'analisi dell'intertestualità diffusa con i *Sei personaggi* pirandelliani è infatti possibile cogliere appieno i fattori endemici del fallimento del dramma ne *Gli indifferenti*, tanto più appariscente se messo a confronto con l'urgenza tragica intatta e vitale, seppur repressa, della vicenda dei Personaggi.

Sostrato comune alle due opere, si ribadisce, è l'impossibilità di mettere in scena un'azione tragica, scelta poetica, forse polemica, in Pirandello:

Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati⁶¹,

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 227. Si noti ancora come «aver fede», agire sinceramente all'interno dell'ambiente romanzesco, ossia acquisirvi una consistenza drammatica, non condurrebbe il protagonista se non verso un'autenticità mediocre, come quella di tutti. L'abbandono dello status elitario di indifferenza non darebbe quindi una svolta positiva alla parabola esistenziale di Michele, non farebbe di lui un individuo «tragico e sincero», rendendolo altresì un uomo comune, la cui accezione, ne *Gli indifferenti*, non è certo positiva: «Credi tu che diventare un vero fratello, un vero figlio, un vero amante, un vero uomo qualunque, egoista e logico come ce ne sono tanti, significherebbe un progresso di fronte alle tue presenti condizioni?» (ivi, pp. 225-226).

⁵⁸ Sanguineti 1973, p. 21.

⁵⁹ Moravia 2003, p. 285.

⁶⁰ Pirandello 1993, p. 699.

⁶¹ Ivi, p. 659.

condizione perentoria, lo si è visto, dell'*habitat* romanzesco:

la tragedia mi si spostava dai dati esteriori (seduzione di una figlia ad opera dell'amante della madre) a quelli interiori di Michele, personaggio impotente e rivoltato che partecipa dell'insensibilità generale ma conserva abbastanza consapevolezza per soffrire di questa partecipazione⁶².

Risultante dell'impossibilità della tragedia e, allo stesso tempo, sua fonte nell'ingannevole piano narrativo, a far naufragare il dramma ne *Gli indifferenti* è l'incapacità di Michele all'azione, (che si riflette anche nell'incapacità di interpretazione), atrofizzata nell'atto mancato, manifestazione tipizzante il protagonista nel suo vano tentativo di inscenare una tragedia che «per forza di cose sempre, e cioè precisamente per forza di storia, 'desinit in *pochade*'»⁶³. L'atto mancato diviene allora un indizio, il più palese, di come le «ambizioni tragiche»⁶⁴ del personaggio/autore non possano che riversarsi in una «declinazione oggettiva [...] grottesca e quasi parodica»⁶⁵, nella quale «qualsiasi tentativo di *actio* drammatica è destinato a ribaltarsi in modo inevitabile ed ineluttabile in un risultato comico»⁶⁶.

L'insulto rivolto da Michele a Leo si rivela allora del tutto inefficace, lo schiaffo è «afferrato e rintuzzato»⁶⁷, il portacenere manca il bersaglio e colpisce la madre, sommando all'effetto comico dell'errore di mira, la ridicola sproporzione della reazione materna: «Vide sua madre giunger le mani, la udì cacciare un grido [...] incerta in volto e senza saper perché, la madre teneva gli occhi chiusi e a intervalli sospirava, ma era evidente che non provava alcun dolore»⁶⁸. Infine, il tentativo di omicidio con una rivoltella, inutile dirlo, scarica, fallisce⁶⁹.

Al contrario, la negazione dell'azione scenica dei Personaggi è da imputarsi unicamente al veto dell'autore, non già all'inconsistenza del dramma da rappresentare. Se è pur vero che gli Ardengo, sono «effettivamente accostabili a dei "personaggi in cerca d'autore"»⁷⁰, la differenza sta nel fatto che «i personaggi pirandelliani vogliono a tutti i costi raccontare la loro storia per "vivere", i personaggi moraviani non hanno più niente di vitale da raccontare»⁷¹.

Il contrasto tra la reale tragicità del dramma che le creature pirandelliane vorrebbero mettere in scena e l'esteriorità puramente formale di quello de *Gli indifferenti* emerge, con altrettanta evidenza, nella coincidenza che si verifica anche a livello di intreccio.

⁶² Moravia 1964, p. 65.

⁶³ Sanguineti 1973, p. 32.

⁶⁴ Ivi, p. 33.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ricco 2007, p. 791.

⁶⁷ Moravia 2003, p. 60.

⁶⁸ Ivi, p. 140.

⁶⁹ Per gli atti mancati di Michele cfr. anche Sanguineti 1973, pp. 17-18.

⁷⁰ Vazzoler 2008, p. 226.

⁷¹ *Ibidem*.

In entrambe le vicende si assiste alla disgregazione, a causa dell'assenza della figura paterna, di un nucleo familiare, che si ricostruisce «sotto una forma ipocrita»⁷² segnata da un incesto. Tuttavia, primo abbassamento di tragicità, se la rovina della famiglia dei Personaggi è realmente tale, tanto da indurre la Figliastro a imboccare la via della catastrofe dedicandosi a una prostituzione che si rivelerà fatale, la decadenza economica degli Ardengo potrà al massimo comportare un molto meno drammatico trasferimento in appartamento.

Il vero perno di intertestualità si situa nel rapporto incestuoso tra una figura di tipo paterno e quella di una figliastro. Leo, amante di Mariagrazia, può infatti essere considerato a tutti gli effetti il patrigno di Carla. Né i personaggi si dimostrano inconsapevoli della natura filiale e intrinsecamente incestuosa di questo rapporto, più volte rilevata tanto da Carla, «quell'impudenza, quella compiacenza di Leo che la chiamava "sua quasi figlia" le ricondussero in mente, per contrasto e così bruscamente che ne fremette, il senso angoscioso e in certo modo incestuoso di questo suo intrigo»⁷³, che da Leo, «A Carla, alla mia quasi figlia»⁷⁴, «mi piace immaginare che tu sia mia figlia»⁷⁵.

Gli elementi di contatto tra la figura del Padre e quella di Leo sono molteplici. Una prima ed evidente coincidenza si fa notare nell'accusa che la Figliastro rivolge al Padre di aver seguito maliziosamente la sua crescita al fine di insidiarla nella maturità, «Piccina piccina, sa? Con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna – piccina così – me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi come crescevo...»⁷⁶, che echeggia l'ammissione di Leo, «L'altra sera [...] mentre stavamo dietro la tenda... in quel momento mi ricordai, chi sa perché, che ti avevo veduta bimba, alta così, con le gambe nude, e le trecce sulle spalle e pensai: 'Ecco potrei esserle padre e ciò nonostante...'»⁷⁷, e la consapevolezza di Carla, «aveva aspettato dieci anni che ella si sviluppasse e maturasse per insidiarla ora, in quella sera, in quel salotto oscuro»⁷⁸.

Della stessa immagine di Carla vengono evidenziati dei tratti che rimandano a quella della Figliastro nella scena dello scampato incesto. Nella sua prima entrata in scena Carla indossa un «vestitino di lanetta marrone»⁷⁹ che richiama da vicino il vestitino a lutto indossato dalla Figliastro. Estremamente simili, poi, la battuta del Padre, «E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»⁸⁰, e quella di Leo, «Che bel vestitino che hai»⁸¹, entrambe ancora appartenenti alle rispettive scene di seduzione.

⁷² Ivi, p. 229.

⁷³ Moravia 2003, p. 53.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 57.

⁷⁶ Pirandello 1993, p. 696.

⁷⁷ Moravia 2003, p. 57.

⁷⁸ Ivi, p. 5.

⁷⁹ Ivi, p. 3.

⁸⁰ Pirandello 1993, p. 732.

⁸¹ Ivi, p. 153.

A rendere eterogenea la natura dell'incestuosità nei due drammi è l'elemento della consapevolezza. Nel dramma dei Personaggi il Padre non sa che la prostituta con cui sta per congiungersi è la Figliastro. Leo è al contrario perfettamente cosciente dei rapporti che lo legano a Carla, ed è anzi quel suo essergli «quasi figlia» che costituisce per lui un ulteriore motivo di ebbrezza. L'inconsapevolezza dell'incesto è fondamentale nel determinare la dignità tragica della vicenda dei Personaggi e, di nuovo, il suo abbassamento ne *Gli indifferenti*. Proprio come avviene nella vicenda edipica, l'inconsapevolezza della natura incestuosa del rapporto che si sta per consumare tra il Padre e la Figliastro, infine scongiurato dall'intervento della Madre, suscita, al momento dell'agnizione, l'orrore dei protagonisti, totalmente assente in Carla e Leo.

Ogni immedesimazione da parte dello spettatore, necessaria a ottenere l'effetto tragico, è allora preclusa nei confronti di Leo, percepito come personaggio assolutamente negativo, a differenza del Padre, personaggio a metà strada tra innocenza e colpevolezza, essere umano che incappa nella colpa per puro errore. Quanto appena affermato è efficacemente sintetizzato nella battuta del Padre:

Il dramma scoppia, signore, impreveduto e violento, al loro ritorno; allorché io, purtroppo, condotto dalla miseria della mia carne ancora viva... Ah, miseria, miseria veramente, per un uomo solo, che non abbia voluto legami avviliti; non ancor tanto vecchio da poter fare a meno della donna, e non più tanto giovane da poter facilmente e senza vergogna andarne in cerca! Miseria? che dico! orrore, orrore: perché nessuna donna più non gli può dare amore. – E quando si capisce questo, se ne dovrebbe fare a meno... Mah! Signore, ciascuno – fuori, davanti agli altri – è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con se stesso si passa, d'inconfessabile. Si cede, si cede alla tentazione; per rialzarcene subito dopo, magari, con una gran fretta di ricomporre intera e solida, come una pietra su una fossa, la nostra dignità, che nasconde e seppellisce ai nostri stessi occhi ogni segno e il ricordo stesso della vergogna. È così di tutti!⁸²

La vicenda di Carla e Leo presenta dunque solo l'esteriorità della tragedia di stampo edipico, risultando svuotata di ogni ulteriore elemento tragico. La sola presenza di un atto sessuale di natura incestuosa non è sufficiente a fare de *Gli indifferenti* una tragedia.

Un più altro grado di intertestualità si riscontra nel tredicesimo capitolo del romanzo, in cui la medesima scena dell'incontro tra il Padre e la Figliastro nell'atelier di Madame Pace sembra essere evocata nel ricordo del protagonista di un *rendez-vous* con una prostituta, nelle cui lacrime egli ha l'impressione di rintracciare quel «paradiso di concretezza e verità»⁸³ tanto agognato. Al pari del personaggio pirandelliano, la «donna pubblica»⁸⁴ di Moravia indossa il lutto, «certi miserabili veli neri (e li portava un po' di traverso come un travestimento

⁸² Ivi, pp. 698-699.

⁸³ Moravia 2003, p. 223.

⁸⁴ *Ibidem*.

di carnevale), cenciose gramaglie improvvisate»⁸⁵ per la «morte di sua madre avvenuta una settimana prima»⁸⁶.

Parimenti a quanto avviene per la Figliastra, «Non badi più, la prego, a quel che le ho detto. Anche per me, capirà... (*Si sforzerà di sorridere e aggiungerà:*) Bisogna proprio ch'io non pensi, che sono vestita così»⁸⁷, della prostituta si sottolinea la necessità di portare avanti il mestiere: «Ma questo luttuoso avvenimento, che l'aveva lasciata, secondo la sua espressione, sola al mondo, non le impediva di cercarsi ogni sera un compagno alla sua solitudine: bisognava pur vivere»⁸⁸.

Il punto d'intersezione più interessante si situa, tuttavia, in un richiamo velato e rovesciato della battuta che la Figliastra rivolge in risposta al Capocomico, il quale protesta l'impossibilità di portare sul palcoscenico una scena tanto immorale quanto quella del mancato rispetto del Padre per il suo lutto:

LA FIGLIASTRA: Ma no, signore! Guardi: quand'io gli dissi che bisognava che non pensassi d'essere vestita così, sa come mi rispose lui? «Ah, va bene! E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»

IL CAPOCOMICO: Bello! Benissimo! Per far saltare così tutto il teatro? [...] Lasci fare a me adesso!

LA FIGLIASTRA: No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono «questa», «così», vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: «Togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»⁸⁹.

Il «pasticcetto romantico sentimentale» aborrito dalla Figliastra è proprio quello messo in scena nel romanzo, in cui, a un primo «tentativo di Michele di costringerla a qualche abilità puramente professionale»⁹⁰, che doppia l'insensibilità del Padre, la prostituta

si era rifiutata e infine, poiché egli insisteva, era scoppiata in lacrime: [...] Egli la guardava stupito, senza comprendere questo rapido passaggio dalla gioia al dolore... finalmente, dopo molte domande, gli era sembrato di capire che nel momento in cui egli le domandava di mostrare tutte le sue sapienze professionali, in quella testa così vicina e pur così lontana dalla sua, il pensiero della madre morta era stato tanto forte e intollerabile da provocare quel rumoroso scoppio di pianto⁹¹.

Ancora una volta, e il contrasto del dignitoso «abito nero» della Figliastra con i «miserabili veli neri» della «donna pubblica» ne è primo indizio, la tragedia

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ Pirandello 1993, p. 725.

⁸⁸ Moravia 2003, p. 223.

⁸⁹ Pirandello 1993, p. 732.

⁹⁰ Moravia 2003, p. 224.

⁹¹ *Ibidem.*

dei *Sei personaggi* si deteriora ne *Gli indifferenti*, dove la truce scena dello scempio del lutto scade in una macchietta patetico sentimentale tale tuttavia, da non intaccare la genuinità⁹² della figura della prostituta, il cui pianto rimane «un esempio di vita profondamente intrecciata e sincera»⁹³.

Anche in Michele si possono rintracciare alcune caratteristiche ora del Figlio, ora del Giovinetto dei *Sei personaggi*, sulla scorta di una intertestualità che procede con un movimento ondulatorio tra assimilazione e dissimilazione. Il connotato che accomuna la figura del Figlio a quella di Michele è l'indifferenza. Nella didascalia introduttiva dei Personaggi, il Figlio è presentato come un giovane di «*ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e un'accigliata indifferenza per la Madre*»⁹⁴. Così è apostrofato dalla Figliastra: «– lo guardi! lo guardi! – indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là (*indicherà il Giovinetto*), per quella creaturina; ché siamo bastardi – ha capito? Bastardi»⁹⁵. Il dramma del Figlio, «*freddo, piano, ironico*»⁹⁶, non risiede nell'impossibilità di rappresentare il proprio dramma, ma, al pari di Michele, nel sentimento di estraneità nei confronti del dramma stesso:

C'è un personaggio [...] – quello che «nega» il dramma che lo fa personaggio, Il Figlio – che tutto il suo rilievo e il suo valore trae dall'essere personaggio non della «commedia da fare» – che come tale quasi non appare – ma della rappresentazione ch'io ne ho fatta. È insomma il solo che viva soltanto come «personaggio in cerca d'autore»; tanto che l'autore che egli cerca non è un autore drammatico⁹⁷.

L'assenza di vocazione drammatica, «io sono un personaggio non «realizzato» drammaticamente»⁹⁸, che lo rende estraneo agli altri personaggi, «Non c'entro, e non voglio entrarci, perché sai bene che non son fatto per figurare qua in mezzo a voi!»⁹⁹, «sto male, malissimo, in loro compagnia! – mi lascino stare!»¹⁰⁰, auspicando una sua più consona appartenenza a un romanzo piuttosto che a un dramma, salda il legame con la figura di Michele:

“È mai possibile” si domandava angosciato, “che questo solamente sia il mio mondo, la mia gente?” Più li ascoltava, più gli parevano ridicoli e incomprensivi nelle loro solitarie sincerità [...] “C'è un errore” si ripeteva; “ci dev'essere un errore”; e abbassava la testa per nascondere le palpebre bagnate¹⁰¹.

⁹² Cfr. Galateria 1986, p. 42.

⁹³ Moravia 2003, p. 224.

⁹⁴ Pirandello 1993, p. 679.

⁹⁵ Ivi, p. 686.

⁹⁶ Ivi, p. 690.

⁹⁷ Ivi, p. 666.

⁹⁸ Ivi, p. 703.

⁹⁹ Ivi, p. 702.

¹⁰⁰ Ivi, p. 703.

¹⁰¹ Moravia 2003, p. 71.

Ogni volta che Michele li vedeva, stupiva di stare insieme con loro: “Perché sono questi” pensava, “e non altri?” quelle figure gli erano più che mai straniere, quasi non le riconosceva, gli sembrava che una bionda dagli occhi azzurri al posto di Carla, una signora magra ed alta al posto della madre, un piccolo uomo nervoso al posto di Leo non avrebbero trasformato la sua vita¹⁰².

Si noti inoltre la quasi completa sovrapposibilità delle due figure nella battuta con cui il Figlio spiega l'assenza, da parte sua, di qualsiasi disponibilità drammatica: «Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia»¹⁰³. Il Figlio, esattamente come Michele, è provato da un sentimento che fa da schermo all'azione, impedendogli di realizzarsi come personaggio teatrale. Si noti inoltre come l'estraneità del Figlio al dramma dei Personaggi, «quello lì si tien lontano: «as-sen-te!»»¹⁰⁴, «Non ho proprio nulla, io, da far qui! Me ne lasci andare, la prego!»¹⁰⁵, si traduca nella sua opposizione a fare delle scene, «Se non me ne posso andare, resterò qua; ma le ripeto che io non rappresento nulla!»¹⁰⁶, al contrario di Michele, che vorrebbe, ma non può, creare un'azione scenica degna di interesse, «“Ingiuriarlo” pensò; “provocare una scena”»¹⁰⁷. Se tuttavia l'inattività di Michele conduce al fallimento dell'esito tragico della vicenda, quella del Figlio, paradossalmente e suo malgrado, lo garantisce, giungendo a essere il perno stesso dell'azione tragica:

– Dice che non c'entra, mentre è lui quasi il perno dell'azione! Guardi quel ragazzo che se ne sta sempre presso la madre, sbigottito, umiliato... è così per causa di lui! Forse la situazione più penosa è la sua: si sente estraneo, più di tutti; e prova, poverino, una mortificazione angosciosa di essere accolto in casa – così per carità...¹⁰⁸

Sarà infatti a causa dello sdegno del Figlio che il Giovinetto, sentendosi come un mendicante in quella casa, guarderà inerte la sorellina affogare e si suiciderà.

L'atteggiamento stesso del Giovinetto, che non fa altro che aggirarsi «come un'ombra per le stanze, nascondendosi dietro gli usci a meditare un proposito»¹⁰⁹ nel quale «si dissuga tutto!»¹¹⁰, «crescendo soltanto negli occhi»¹¹¹, richiama molto da vicino quello di Michele, se non fosse che la rivoltella del Giovinetto, a differenza di quella di quest'ultimo, spara davvero.

¹⁰² Ivi, p. 104.

¹⁰³ Pirandello 1993, p. 703.

¹⁰⁴ Ivi, p. 738.

¹⁰⁵ Ivi, p. 748.

¹⁰⁶ Ivi, p. 750.

¹⁰⁷ Moravia 2003, p. 23.

¹⁰⁸ Pirandello 1993, p. 704.

¹⁰⁹ Ivi, p. 745.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

Il personaggio di Mariagrazia offre infine un duplice termine di paragone.

Congedandosi dal romanzo con un costume da spagnola, la donna evoca l'ispanica Madama Pace, con la quale condivide il carattere grottesco. Ben più rilevante è tuttavia la valenza che in lei assume il ruolo di madre, enfatizzato nella didascalia iniziale, «Era la madre»¹¹², dopo la quale il sostantivo *madre* è reiterato per ben otto volte nello spazio ristretto di un paio di pagine.

L'enfasi posta sulla maternità di Mariagrazia si rivela funzionale a sottolineare lo svuotamento e l'ipocrisia di quel ruolo nel suo personaggio. Se la Madre dei Personaggi incarna

Una natura fissata in una figura di madre [...] tutta legata al suo atteggiamento naturale di Madre, senza possibilità di liberi movimenti spirituali, cioè quasi un ciocco di carne compiutamente viva in tutte le sue funzioni di procreare, allattare, curare e amare la sua prole¹¹³,

Mariagrazia è del tutto impermeabile al ruolo materno: la maternità subisce in lei un deterioramento tale da ridursi a un vago e dubbio sentimentalismo che si risveglia sporadicamente, con un calco dell'espressione pirandelliana, in una natura fissata in una figura di amante gelosa:

le immagini della gelosia l'avevano messa di cattivo umore, ma poi, improvvisamente, si era ricordata che appunto quel giorno Carla compiva gli anni, ventiquattro di numero, e un brusco isterico fiotto di amor materno aveva inondato la sua anima¹¹⁴.

Il confronto della maternità integrale che rende il dramma della Madre tanto «potente!»¹¹⁵ con quella di Mariagrazia, semplicisticamente risolvibile in un «cofano pieno d'amore»¹¹⁶, è spietato. Nell'esaurimento del valore della maternità si percepisce nitidamente l'assenza degli intimi, basilari presupposti di una tragedia familiare.

Riferimenti bibliografici / References

- Elkann A. (1990), *Vita di Moravia*, Milano: Bompiani.
 Esposito R. (1978), *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Bari: Dedalo.
 Galateria M.M. (1986), *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, Milano: Mursia.
 Moravia A. (1959), *Gli italiani non sono cambiati*, «L'Espresso».

¹¹² Moravia 2003, p. 71.

¹¹³ Pirandello 1993, p. 662-663.

¹¹⁴ Moravia 2003, p. 52.

¹¹⁵ Pirandello 1993, p. 688.

¹¹⁶ Moravia 2003, p. 196.

- Moravia A. (1964), *Ricordo de Gli indifferenti*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano: Bompiani, pp. 61-67.
- Moravia A. (2003), *Gli indifferenti*, Milano: Bompiani.
- Nari A. (2004), *Dalla vocazione all'idea di teatro: il percorso teatrale moraviano*, in Moravia A., *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoler, Milano: Bompiani 2004, pp. 9-32.
- Pirandello L. (1973), *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano: Arnoldo Mondadori, Milano, vol. I, pp. 319-588.
- Pirandello L. (1993), *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano: Arnoldo Mondadori, vol. II, pp. 653-758.
- Ricco R. (2007), *Gli indifferenti, o la tragedia mancata del borghese 'ohne Eigenschaften'*, «Critica letteraria», Anno XXXV, fasc. IV, n. 137, pp. 779-793.
- Sanguineti E. (1973), *Alberto Moravia*, Milano: Mursia.
- Strappini L. (1978), *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma: Bulzoni.
- Vazzoler Franco (2008), *Cinque personaggi e due giorni. Mettere in scena Gli indifferenti*, «Io indubbiamente avevo molte cose da dire». *Alberto Moravia 1907-2007*, a cura di V. Mascaretti, numero monografico di «Poetiche», Nuova serie, 10, n. 1-2, pp. 219-230.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

