

IL CORPO DI CECILIA: FEMMINILITÀ, SOGGETTO E REALTÀ IN *LA NOIA* DI ALBERTO MORAVIA

GIOVANNI TURCHETTA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

IL PARADOSSO DI DINO: PORTAVOCE DELL'AUTORE O NARRATORE INATTENDIBILE?

La noia di Moravia (Moravia 1960) è certo un romanzo molto conosciuto. I critici lo hanno però letto quasi sempre proiettandolo sulla figura dell'autore, confondendolo con il narratore Dino, intellettuale borghese e artista fallito. D'altro canto, *La noia* mette in scena anche una protagonista femminile di non comune spessore, Cecilia Rinaldi, oggetto del desiderio e insieme antagonista del narratore. Cecilia condensa in sé una straordinaria concretezza, programmaticamente ricondotta alla sua corporeità, che ne domina incontrastata ogni comportamento, serrandola in una logica posta al di qua di qualsiasi moralità: una logica coatta, e quasi animalesca. Al tempo stesso, però, il personaggio di Cecilia, pur non assumendo mai aperti connotati di simbolo, e conservando invece una costante, inquietante concretezza, ha evidenti risvolti filosofici, che la caricano di una radicale tensione generalizzante. Sono certo di non esagerare se dico che Cecilia è uno dei più intensi personaggi femminili del Novecento letterario, italiano e non solo. Questo accade anche perché tutta la sua prorompente, ambigua femminilità è vista sempre dall'ottica di un narratore che vorrebbe possederla come una cosa, e che proprio per questo finisce per esaltarne l'inafferrabilità e l'irriducibile umanità, riprendendo e stravolgendo tutta una topica dell'incomprensibilità della donna e dell'amore, nonché tutta un'ideologia della femmina come natura e istinto, irriducibile a ogni schema razionalizzante. *La noia* mette così in scena dall'interno un amore che è anche ossessione sessuale e volontà di possesso totale: una volontà che si traduce nella constatazione disperante (ma nell'*Epilogo* risolta positivamente) dell'assoluta trascendenza dell'Altro.



L'invenzione di Cecilia prende corpo, è il caso di dirlo, nello sguardo e nella voce di un narratore che, come tutti i narratori intellettuali moraviani, evidenzia sia una condizione critica, d'impotenza artistica e conoscitiva, sia un'attività critica in atto, percepite nella dinamica ambigua di una coscienza incapace di sottrarsi ai propri auto-inganni, e tuttavia sempre lucida, pronta a smontare dall'interno le proprie stesse mistificazioni. A questa famiglia di narratori appartengono anche gli scrittori Silvio Baldeschi di *L'amore coniugale* (Moravia 1949) e Riccardo Molteni di *Il disprezzo* (Moravia 1954), e lo scrittore-giornalista Francesco Merighi di *L'attenzione* (Moravia 1965). Attraverso la loro mediazione, l'autore mette in gioco un atteggiamento duplice, insieme di partecipazione e di distacco: essi paiono infatti porta-parola dell'autore, con cui condividono molte caratteristiche, ma sono anche narratori non pienamente attendibili, se non inattendibili senz'altro. Da un lato, infatti, il lettore è obbligato a prendere atto della loro consapevolezza, della loro non comune capacità di auto-analisi e auto-esegesi. Da un altro lato, però, queste qualità intellettuali non sono sufficienti a legittimarne le narrazioni e le riflessioni, conferendo loro l'attendibilità di un narratore autenticamente autoriale.

In particolare, Dino vuole ribellarsi alla sua condizione borghese facendo l'artista, e sogna di ristabilire una volta per tutte il rapporto con la realtà (Moravia 1960, 9) attraverso la pittura: ma continua a dipendere economicamente dai soldi della mamma, ricca imprenditrice, da cui Dino ostenta di volersi allontanare, senza avere però il coraggio di arrischiare una rottura vera. Significativamente, il sogno di riavvicinarsi alla realtà verrà fatto coincidere con l'amore per Cecilia, rendendo esplicita la stratificazione meta-linguistica della figura del narratore-artista. D'altro canto, proprio il fatto che Dino sia un pittore serve a distanziarlo ulteriormente dall'autore reale: a conferma della complessa dinamica di avvicinamenti e distanziamenti operati da Moravia. Né si può sottovalutare l'esplicitezza, e quasi la brutalità, con cui Dino viene rappresentato non solo come un patologico immaturo (quando ha già trentacinque anni), ma come un nevrotico *tout court*. È difficile sottovalutare l'alienazione anche mentale e il carattere ossessivo della nevrosi di Dino, descritta, come giustamente ricorda Michel David (David 2005, X), con gli strumenti della psichiatria esistenziale e fenomenologica piuttosto che con quelli dell'ortodossia freudiana.

Incapace di sentire ed afferrare la realtà delle cose (è proprio questa la malattia della noia) e degli altri, Dino appare correlativamente afflitto da una sorta di ipertrofia ermeneutica: cerca costantemente di capire proprio perché non



capisce, o meglio, perché vuole capire in maniera sbagliata, secondo modalità di appropriazione, invece che di serena accettazione. Non a caso, interroga ossessivamente, prima ancora di Cecilia, la madre, chiedendole ogni dettaglio anche della più scontate azioni della vita quotidiana: “E tu che fai di solito? [...] la mattina a che ora ti svegli? [...] E appena sveglia che fai? [...] E dopo colazione che fai?” (Moravia 1960, 36-37), per restituire consistenza alla quotidianità attraverso la riscoperta dei suoi costituenti elementari, alla vana ricerca di un’improbabile epifania dell’ovvio. Ne deriva una sistematica dilatazione delle scene dialogate, che, mentre configurano una dimensione *lato sensu* teatrale, attivano anche una dimensione fra il poliziesco e il giudiziario, che si sovrappone a quella filosofico-morale: la stessa Cecilia paragonerà gl’interrogatori di Dino a quelli di un prete in confessione. La forza e l’originalità dell’invenzione moraviana sta però anche nel sovrapporre, con calcolata tendenziosità, il problema esistenziale e conoscitivo con la questione economica, cioè con l’identità borghese di Dino, presto attanagliato dal sospetto quasi ossessivo che vi fosse un nesso indubitabile benché oscuro tra la noia e il denaro (ivi, 10), e nondimeno caparbiamente proteso a tentare di vincere la noia attraverso l’appropriazione, il possesso: che è anche un modo di dominare la realtà rendendola spregevole, se non ripugnante, e dunque poco desiderabile. Come ha ben visto Sanguineti, ritroviamo qui il carattere misterioso ed enigmatico del denaro stesso, [...] strumento non soltanto dell’alienazione, ma della conoscenza stessa (Sanguineti 1962, 128). Il fallimento del progetto di possesso di Dino diventa così anche una diagnosi storico-sociale della fine della fase ascendente della borghesia, in un’Italia infatti ormai prossima a uscire dal *boom*, per approdare agli anni del neo-capitalismo e del consumismo.

LA DUPLICITÀ DI CECILIA

La noia resta comunque un grande romanzo d’amore. E non poco della sua potente originalità sta nella fusione tra il problema filosofico ed estetico del rapporto con la realtà e un’autentica storia di *amour-passion*. Fra i suoi ipertesti letterari, troviamo certo la *Recherche* proustiana, cui Moravia guarda ricordando sia l’amore di Swann per Odette de Crécy, sia quello del narratore per Albertine. Basti pensare, fra i molti riferimenti possibili, alle non poche pagine di *La noia* dedicate alla spasmodica attesa di una telefonata: pagine con ogni probabilità memori delle Divinità implacabili che governano i telefoni di *La prisonnière* (Proust 1923, 98).

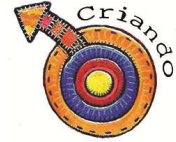


Più in generale, Proust pare ispirare la rappresentazione di una gelosia che irrefrenabilmente coinvolge non solo il presente ma anche il passato: nel romanzo moraviano, rappresentato soprattutto dal pittore Balestrieri, mediocrissimo autore di croste dove Cecilia è sempre nuda, doppio derisorio di Dino, e addirittura (nella percezione nevrotica del narratore) del suo destino, presunto tragico. Ma indubbiamente alcuni tratti di Cecilia ricordano anche la *Lolita* di Nabokov, del resto cronologicamente molto vicina: basti pensare alle insistite notazioni nabokoviane sull'inespressività e sulla tendenziale anaffettività di Lolita (Nabokov 1955, cfr., fra gli altri, 229, 233, 243, 244 *et passim*), tratti che anche Cecilia esibisce in continuazione.

Ma tutta di Cecilia è la duplicità, che s'incarna anzitutto nel suo stesso corpo: irresistibilmente attraente proprio nella sua costitutiva, reiterata asimmetria (cfr. Bazzocchi 2005, 34-58). Il narratore descrive due volte l'aspetto fisico di Cecilia, a distanza di poche pagine. Nella prima descrizione Dino comincia a prendere consapevolezza dell'aspetto di Cecilia, che non conosce ancora, e che guarda anche perché lei lo guarda:

Ebbi modo di osservarla con una certa attenzione, se non altro perché mi accorsi quasi subito che lei osservava me. Sempre vestita da ballerinetta secondo la moda del momento, con una leggera camicetta sbuffante e una gonna molto corta e ampia che pareva sostenuta da una crinolina, ella dava l'idea di un fiore capovolto, dalla corolla sbilenca e oscillante, che andasse in giro camminando sopra i pistilli. Il volto l'aveva rotondo, da bambina; ma una bambina cresciuta troppo in fretta e iniziata troppo presto alle esperienze muliebri. Era pallida, con un'ombra leggera sotto gli zigomi che faceva parere smunte le guance, e una folta capigliatura bruna e crespa tutto intorno il viso. La bocca piccola, di forma ed espressione infantile, faceva pensare ad un bocciolo avvizzito precocemente sul ramo, senza aprirsi; ed era segnata agli angoli da due rughe sottili che mi colpirono in maniera particolare, per il senso di aridità intensa che ne emanava. Infine gli occhi, la sua cosa più bella, grandi e oscuri, anch'essi di forma infantile sotto una fonte un po' sporgente, avevano uno sguardo senza innocenza, indefinibilmente distante, indiretto e incerto. (Moravia 1960, 56-57)

L'immagine di ragazza al tempo stesso troppo bambina e già invecchiata, puerile eppure senza innocenza, viene ripresa e approfondita nella seconda descrizione, in



cui Cecilia, in procinto di posare, appare completamente nuda e rivela forme procaci, ma analogamente contraddittorie:

Aveva [...] un seno magnifico, pieno solido e bruno, che però discordava e pareva, per così dire, quasi staccato dal busto il quale era invece quello gracile e magro di una adolescente. La vita era anch'essa quella di una fanciulla, incredibilmente snella e flessuosa; ma nei fianchi, compatti e forti, riappariva il carattere adulto che si notava nel seno. (*Ivi*, 71)

La duplicità e l'asimmetria del corpo di Cecilia vengono ribadite in molti passi (per es. 89-90, 130-131 e 251-252). Alla disarmonia fisica corrisponde una disarmonia psicologica, che Cecilia manifesta in tutti i propri comportamenti. Fra gli altri, anche in un gesto così significativo come quello di baciare: Cecilia, infatti, non sa baciare, o meglio bacia come una bambina, anche se ha una sessualità prorompente:

Forse il bacio è un contatto, per così dire, simbolico, nel quale il piacere è più psicologico che sensuale, e la psicologia [...] non era il forte di Cecilia; o forse, più semplicemente, Cecilia non sapeva baciare me, cioè la nostra relazione non era di quelle che si esprimono col bacio. Certo che le labbra di Cecilia erano inerti, fredde e informi, come quelle di una bambina che abbia fatto una corsa, prendendo il vento in faccia, e abbracci in fretta suo padre. D'altra parte, proprio durante il bacio, si rivelava la doppia natura di Cecilia, insieme infantile e donnesca. Mentre, infatti, mi offriva la bocca priva così di slancio come di abbandono, che non sapeva aprirsi alla mia né penetrarci, al tempo stesso sentivo il suo corpo tendersi contro il mio, in arco convesso, e assestarmi con il pube un colpo duro e secco nel quale pareva annunziarsi la qualità esigente e inarticolata del suo amore. (*Ivi*, pp. 88-89)

Presto Dino coglie nella realtà fisica di Cecilia qualcosa di più profondo:

[...] oltre queste apparenze [...] io ero in grado di percepire una realtà, come dire? di secondo grado; cioè qualche cosa che dava un'anima alle forme pur già così vive e rilevate. Alla fine capii che cos'era questa realtà: in ogni parte di quel corpo in movimento c'era come una forza inconsapevole e involontaria che pareva spingere in avanti Cecilia, quasi fosse stata una sonnambula dagli occhi

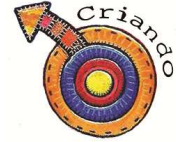


chiusi e dalla mente oscurata. Questa forza me la sottraeva e di conseguenza me la rendeva reale. (*Ivi*, 130-131)

Ecco così che la questione filosofica si sovrappone al tormento amoroso: diventando reale, Cecilia in un certo senso guarisce Dino dalla malattia della noia, che consiste proprio in una perdita di consistenza degli oggetti. Ma, al tempo stesso, proprio perché è pienamente reale, Cecilia mostra al massimo grado la propria irriducibile alterità, che la rende irresistibilmente e disperatamente attraente in quanto si sottrae a ogni tentativo di dominio e di controllo. In parole più povere: Cecilia si sottrae alla noia, perché non è padroneggiabile, e proprio così alimenta l'amore. Nei primi capitoli, Dino vuole lasciare Cecilia perché, sicuro di esserne amato, la trova noiosa. Ma, a metà del *Capitolo quinto*, la sua ossessione del possesso si scontra con il sospetto del tradimento, che distrugge ogni impressione di pacifico possesso. L'impossibilità di stabilire un rapporto è a lungo per Dino una sorta di moto pendolare, forse schopenhaueriano, fra la noia dei momenti in cui s'illude di possedere Cecilia, che così perde di consistenza e di significato, diventando inesistente, e il dolore lacerante dell'assenza, che paradossalmente le restituisce consistenza proprio perché la fa sfuggire ad ogni presa. Sarà del resto lo stesso Dino a mettere a fuoco questa alternanza, ragionando a vuoto senza sosta sulla infinitamente reiterata casistica dell'amore, dell'assenza e del tradimento.

Molti dei tratti caratteristici di Cecilia riportano a questa sua costitutiva duplicità, che si accompagna ad altre numerose ambivalenze, manifestazioni di una peculiare *coincidentia oppositorum*, esaltata dall'attribuzione a un soggetto, a un essere umano, di tratti propri piuttosto di un oggetto o di un animale. Cecilia per esempio è totalmente priva di immaginazione: ma per Moravia, sartrianamente, l'immaginazione è il regno del possibile, e dunque espressione caratteristica del soggetto e della sua libertà. In altre parole, la mancanza di immaginazione di Cecilia coincide col suo presentarsi quasi come un oggetto, come una cosa.

Ancora, Cecilia si comporta con una ripetitività quasi assoluta, come se desse continuamente luogo a una ritualità senza sacralità, frutto di una inerzia senza eccezioni, che parrebbe appartenere piuttosto all'ordine della mera coazione istintuale che a quello della scelta o quanto meno dell'intenzionalità. Da questo punto di vista, l'iteratività, *lato sensu*, delle azioni di Cecilia si traduce in un

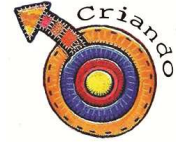


autentico (e del tutto esplicito) trionfo dell'iterativo in senso narratologico, cioè della rappresentazione unica di un evento che accade più volte, e che si ripete inesorabilmente identico:

Le visite di Cecilia avevano luogo sempre alla stessa ora, duravano sempre lo stesso tempo e si svolgevano sempre allo stesso modo; così che descriverne una vorrà dire averle descritte tutte. (Moravia 1960, 88)

A ben vedere, la stessa meccanicità dei comportamenti di Cecilia ci impedisce però di considerarla come una donna-natura, come ci era apparsa in prima approssimazione, e come era invece la Adriana protagonista e narratrice di *La romana* (Moravia 1947). La provocazione di *La noia* è particolarmente radicale, perché va a colpire proprio quello che sembrerebbe il territorio meno attaccabile di una corporeità tutta naturale: il sesso. Il comportamento di Cecilia mette infatti in rilievo non la naturalezza, ma, tutt'al contrario, l'artificialità e l'assurdità dell'amore carnale:

Mi accorgevo di questa modificazione del nostro rapporto soprattutto per il modo diverso con il quale avevo considerato in principio e adesso consideravo l'amore fisico che era, pure, il solo possibile tra me e Cecilia. In principio, dunque, esso era stato qualche cosa di molto naturale, in quanto mi era sembrato che in esso la natura superasse se stessa e diventasse umana e anche più che umana; adesso, invece, esso mi colpiva soprattutto per la sua mancanza di naturalezza, come un atto in certo modo contro natura, cioè artificioso e assurdo. Camminare, sedere, stare distesi, salire e scendere e insomma tutti i modi di azione del corpo parevano, adesso, avere una loro necessità, e dunque naturalezza; ma accoppiarsi mi sembrava, invece, una sforzata stravagante per la quale il corpo umano non era fatto e alla quale non poteva adattarsi senza sforzo e fatica. Tutto, pensavo, si poteva fare agevolmente, con grazia e armonia, tutto fuorché accoppiarsi. La conformazione stessa dei due sessi, di difficile accesso quello femminile, incapace quello maschile di dirigersi verso il suo scopo in maniera autonoma come il braccio o la gamba e bisognoso, invece, di essere aiutato da tutto il corpo, mi pareva indicativa dell'assurdità del connubio. Da questa sensazione dell'assurdità del rapporto fisico, a quella dell'assurdità di Cecilia medesima, non c'era che un passo. (Moravia 1960, 98-99)

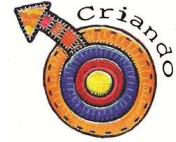


Corollario tutt'altro che trascurabile, la mancanza di naturalezza di Cecilia comporta inevitabilmente una sua alienazione: nella terminologia esistenzialistica di Moravia, Cecilia, pur essendo a suo modo sincera, non può essere autentica, perché per lei non c'è alcuna autenticità possibile, così come non c'è naturalezza. Nel romanzo successivo, *L'attenzione*, sarà la proletaria Cora a farsi portatrice di un'inautenticità ormai fatalmente diffusa in tutti gli strati sociali: a conferma che per Moravia, impegnato in un intenso dialogo con l'amico Pier Paolo Pasolini, non esiste nessuna autenticità del popolo, nessuna possibile coincidenza di primitività e sincerità. Cecilia vive come trascinata da una forza inerziale, mostrando un'inquietante passività, anche quando prende l'iniziativa. Più profondamente, pare affetta da una sostanziale atonia, cui corrisponde una radicale, e proprio per questo conturbante, inespressività: come, di nuovo, se non ci fosse in lei nessuna soggettività.

Non meno inquietante è la vistosa anaffettività di Cecilia. Nella maggioranza delle opere di Moravia la famiglia si presenta priva della figura paterna; in questo caso, Cecilia ha ancora un padre, anche se è un padre molto debole: malato di cancro, non riesce quasi a parlare e ormai gli resta poco da vivere. Ma Cecilia non si farà scrupolo di andarsene in vacanza con Luciani, l'amante antagonista di Dino, proprio quando il padre starà morendo; come dirà sua madre, non è affezionata a nessuno (*Ivi*, 286).

D'altro canto, proprio il *deficit* di soggettività che affligge Cecilia la rende capace di immergersi prodigiosamente nel presente, di vivere una condizione che appare quasi priva di ricordi, e corrispondentemente incapace di prospettarsi un futuro vero e proprio, che non sia soltanto a brevissima scadenza: come, per l'appunto, la vacanza con Luciani. In questo senso, Cecilia ritrova però, in modo solo parzialmente inopinato, tutta la forza di una femminilità pronta ad aderire alla realtà, a farsi portatrice di una disarmante concretezza: con non trascurabili esiti di sanissimo pragmatismo, che danno rilievo ancora più netto alle inconcludenti, cerebrali elucubrazioni di Dino. Per esempio, quando Dino e Cecilia si conoscono, Cecilia si offre di posare nuda, senza far nulla per nascondere i suoi secondi fini, mentre il narratore si affanna a spiegarle il nesso tra il proprio fallimento artistico e la malattia della noia:

A parte che da anni non dipingo più figure umane e oggetti riconoscibili, io le ho mentito perché non sono un pittore o meglio non lo sono più da qualche



tempo. E non lo sono più perché non ho niente da dipingere ossia non ho rapporti con niente di reale.

[...]

Ma si creano questi rapporti, non le pare? Continuamente ci accade di creare dei rapporti con delle persone che prima non conoscevamo neppure. (Ivi, 83)

Pur non riuscendo ad essere naturale, Cecilia tuttavia appare vicina ad una condizione animale, più volte ribadita soprattutto attraverso la comparazione con i gatti, ai quali talvolta viene accostata anche per mera relazione di contiguità sintattica (come nel finale del *Capitolo secondo*, Ivi, 86-87). Anche in *La romana* la somiglianza con i felini ribadisce la femminilità di Adriana, contribuendo però a connotarla nel senso, più tradizionale e topico, della donna-natura; d'altro canto, in quel caso Moravia smentisce ogni possibile interpretazione irenica e semplicistica accomunando, proprio su un piano di naturalità, la buonissima Adriana e il brutale assassino Sonzogno, non per caso il più probabile padre del bambino che Adriana porterà alla fine in grembo. Tornando a Cecilia, i tratti dell'animalità ripropongono a ogni passo un'altra sovrapposizione semantica fondamentale: quella fra sessualità e alimentazione, a ribadire ossessivamente non solo l'ambivalenza del piacere, e il suo stretto legame con il disgusto, ma anche e proprio le sue connotazioni temibili, fra angosce di castrazione o addirittura di cannibalizzazione. Non a caso, le connotazioni angosciose, sadomasochistiche, dell'atto di mangiare percorrono in modo sistematico la rappresentazione delle relazioni fra Dino e la madre, grande-borghese, sconfitta nell'affetto verso il figlio, ma dominatrice assoluta sul fronte dell'economicità. Nel rapporto con Cecilia però Dino declina la correlazione fra cibo e sesso in una direzione prevalentemente attiva, sadica. Un passaggio importante della scoperta dell'animalità di Cecilia è costituito peraltro anche dal momento in cui Dino, esasperato dalla vaghezza delle informazioni che Cecilia gli fornisce sulla sua vita e sul suo contesto familiare, decide (*Capitolo Sesto*) di fare una visita, apparentemente di cortesia, in realtà di controllo, proprio nella casa dei genitori di lei. Fra le prime cose che il narratore scoprirà, ce n'è anche una che lo riguarda direttamente: Cecilia, infatti, al momento delle presentazioni, mostra di non saperne il cognome:

Mi hai presentato a tuo padre come professore di disegno, a tua madre come Dino. Ma non ricordavi il mio cognome?



Rispose quasi distrattamente: Non ci crederai, ma ancora non lo so. Ti ho conosciuto come Dino e poi non ho mai pensato di domandarti come ti chiamavi. Dunque, a proposito, come ti chiami, allora?

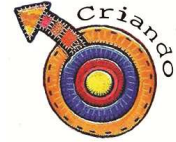
Dissi: Beh, se ancora non lo sai, tanto vale continuare così. Te lo dirò un'altra volta. Improvvisamente mi ero sentito, per così dire, innominabile, forse, appunto, perché Cecilia pareva preferirmi innominato. (*Ivi*, 161)

Non è una scoperta da poco. Al di là dello sconcerto affettivo, Dino viene qui sfiorato dal sospetto, tutt'altro che infondato, che Cecilia possa in fondo guardare a lui un po' come lui guarda a lei: cioè come a una specie di oggetto, per il quale anche le più importanti marche distintive dell'identità del soggetto (come il cognome) contano poco o nulla. Se tutta la casa di Cecilia appare a Dino squallida, gelida, persino un po' disgustosa, nella sua irredimibile decadenza di ambiente piccolo-borghese drammaticamente proletarizzato, la stanza di Cecilia, dove Dino non viene condotto, ma che raggiunge curiosando per proprio conto, rivela del resto connotati apertamente animaleschi:

Fui subito sicuro che questa cameretta quasi vuota fosse quella di Cecilia; lo capii dall'odore che era nell'aria, un odore femminile un po' acre e selvatico che ricordavo di aver sentito tra i suoi capelli e sulla sua pelle. [...] mi guardai intorno cercando di definire a me stesso la sensazione che mi ispirava la camera; era nuda e squallida, ma di una nudità e di uno squallore naturali e quasi ferini, quali si notano nei luoghi, anfratti o grotte, in cui abitano le bestie selvatiche. Una nudità, per dirla in una parola sola, non tanto di casa povera, quanto di tana. (*Ivi*, 156-157)

DALLA DISATTENZIONE ALLA TAUTOLOGIA

Se Dino non riesce a stabilire un rapporto con le cose, anche Cecilia rivela quanto meno un *deficit* di percezione, per cui letteralmente non vede moltissime cose, anche le più ovvie, come se non fosse capace di fare attenzione: una parola, evidentemente, importante per Moravia, che la riprenderà come titolo e come tema centrale del suo romanzo del 1965. Se Cecilia non riesce a stabilire un rapporto con la realtà, si potrebbe allora dire anche di lei che è malata di noia: solo che la sua malattia appare in lei come una forma di salute. In questo modo, malattia e salute si lasciano sospettare infinitamente reversibili: una provocazione che, con ogni evidenza, richiama le considerazioni di un altro narratore nevrotico assai caro

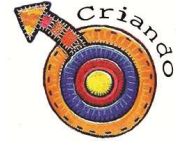


a Moravia: Zeno Cosini (Svevo 1923). Il distacco dalle cose, e dunque la mancata percezione dell'altro, appare in Cecilia un fatto sano e normale (Moravia 1960, 93): ma certo è particolarmente conturbante che la ragazza manifesti questa mancanza completa di rapporti (*Ibid.*) anche durante l'amore fisico. Ancora una volta però è bene non credere del tutto alle parole di Dino: perché quella che lui chiama sanità non è altro che l'alienazione di Cecilia, in quanto membro una piccola borghesia degradata che, pur nel disagio socio-economico, condivide ormai le nevrosi psicosociali della grande borghesia.

Incapace di fare attenzione, apparentemente quasi sempre inconsapevole, Cecilia pare anche non possedere quasi nessun ricordo. In un certo senso, non può parlare molto anche e semplicemente perché non sa che cosa dire. Ma c'è anche qualcosa d'altro: qualcosa che è insieme più profondo sul piano psicologico, e, soprattutto, esito di una fondamentale stratificazione filosofica della riflessione moraviana. Uno dei tratti più conturbanti, e più originali, di Cecilia è il suo modo di parlare, tanto generico nei contenuti quanto privo di intonazione e di colorazioni affettive. Fin dal primo momento, Cecilia appare inafferrabile anche per questo:

Notai che aveva una voce assolutamente priva di qualsiasi accento che permettesse di indovinare il luogo in cui era nata o la classe sociale alla quale apparteneva. Una voce incolore e neutra, di una esattezza ed economia di tono da dare quasi il senso della reticenza. (*Ivi*, 67)

E certo è una delle pagine più audaci di *La noia* quella in cui Dino accosta l'irriducibile inespressività di Cecilia, e della sua bocca in particolare, alla relativa espressività della sua vagina (*Ivi*, 147). Enrico Testa ha notato, con grande acutezza, che Moravia semina il discorso narrativo di commenti relativi al modo di parlare, al tono, e alla discordanza fra quello che si dice e quello che si pensa o si fa (Testa 1997, 185-198, in particolare 190-193). Anche Dino esercita in continuazione questa meta dialogica, che fa tutt'uno con la sua costante attitudine interpretativa: solo che la fa girare a vuoto, perché le parole di Cecilia paiono collocarsi in uno spazio quasi inconcepibile, a eguale distanza dalla verità e dalla menzogna (Moravia 1960, 136). È uno dei tratti più sorprendenti e più originali di Cecilia, che, a rigore, non sa fingere e non sa neanche mentire:



Cecilia dava continuamente l'impressione non tanto di mentire quanto di non essere capace di dire la verità; e questo non perché fosse bugiarda ma perché dire la verità sarebbe stato già avere un rapporto con qualche cosa e lei non pareva aver rapporti con niente. (*Ivi*, p. 95; cfr. anche pp. 128, 136, 210)

Per Cecilia, insomma, l'opposizione verità-menzogna non pare essere un tratto distintivo, tanto che riesce contemporaneamente a non mentire e a non dire la verità. Questa sua nuova, profonda e sconcertante duplicità si realizza anche e proprio perché, quando parla, Cecilia pronuncia parole del tutto logiche ma povere di senso, che anzi spesso non dicono nulla o quasi, riducendosi a constatazioni pure e semplici di fatti incontrovertibili (*Ivi*, p. 146). Cecilia, in altre parole, si esprime quasi esclusivamente per tautologie:

Vuoi bene a tua madre?

Sì.

Più o meno bene che a tuo padre?

È una cosa diversa.

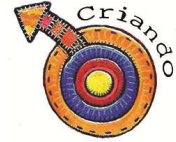
Cosa vuol dire diversa?

Diversa vuol dire diversa.

Ma diversa in che modo?

Non lo so: diversa. (*Ivi*, 148-149)

Moravia ha segnalato più volte che il personaggio di Cecilia deve molto al *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, e in particolare alla definizione del concetto di tautologia. Per Wittgenstein la tautologia è una proposizione vera per tutte le possibilità di verità delle proposizioni elementari, ed è il caso opposto della contraddizione, che è una proposizione falsa per tutte le possibilità di verità: l'una e l'altra sono i due casi estremi fra le condizioni di verità (Wittgenstein 1921-1922, 4.46, 38). Ciò significa che La tautologia non ha condizioni di verità, perché è incondizionatamente vera (*Ibid.*, 4.461). Non affermando nulla di nuovo, sia la tautologia sia la contraddizione non sono immagini della realtà. Esse non rappresentano alcuna possibile situazione. Infatti, quella ammette *ogni* possibile situazione; questa, *nessuna* (*Ibid.*, 4.462). In questo modo La tautologia lascia alla realtà tutto - infinito - lo spazio logico (*Ivi*, 4.463, 39), e non la può determinare in alcun modo. Luogo delle parole sempre vere, ma proprio perché incapaci di raggiungere la realtà, la tautologia resta un caso limite ma al tempo

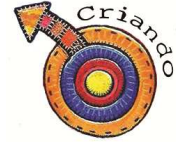


stesso mette in luce i limiti del linguaggio tutto, destinato a restare, per così dire, confinato in se stesso: e tanto più nel momento in cui, mostrando la propria impeccabilità formale, tradisce l'irriducibile trascendenza del reale. Non c'è così da sorprendersi se, proseguendo nel suo irto percorso, Wittgenstein affermerà che le proposizioni della logica sono tautologiche (ivi, 6.1, 66). Da questo punto di vista, *La noia* si presenta dunque anche come una concretissima messa in scena della tautologia in quanto rivelatrice dell'impotenza conoscitiva dell'intellettuale: il tormento d'amore di Dino è anche la storia di un soggetto e di un linguaggio che girano a vuoto, protendendosi disperatamente verso l'irraggiungibile alterità del reale, di cui Cecilia è incarnazione e correlativo oggettivo.

LO SCONTRO DEI SOGGETTI E LA TRASCENDENZA DEL REALE

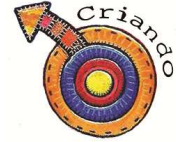
L'idea stessa di una trascendenza della realtà, e ancor più degli altri soggetti, riporta però anche, visibilmente, a Sartre, e alla declinazione fenomenologico-esistenziale della nevrosi di Dino. Non pochi spunti del romanzo moraviano trovano infatti puntuali riscontri nella Parte Terza di *L'essere e il nulla*, dedicata a *Il per-altri*, e, in particolare, all'indagine sul sadismo e sull'osceno, sviluppata nei capitoli su *Il corpo* e su *Le relazioni concrete con gli altri*. Per Sartre, il *desiderio sessuale* è il tentativo originario di impossessarmi della soggettività libera dell'altro attraverso la sua oggettività-per-me (Sartre 1943, p. 433). Ma proprio la riduzione a oggetto fa sì che l'altro resti irraggiungibile nella sua essenza, cioè nel suo essere soggetto e coscienza: Mi ritrovo, pressappoco, nella situazione da cui tentavo appunto di uscire col desiderio, cioè io tento di utilizzare l'oggetto altro per chiedergli conto della sua trascendenza, ma questo, proprio perché è *tutto* oggetto, mi sfugge in *tutta* la sua trascendenza. [...] Questa è la situazione all'origine del sadismo (Ivi, 450). In non poche pagine di *La noia* Dino costringe Cecilia a subire una sorta di teatro della crudeltà, che si vorrebbe anche strumento per ricondurla alla coscienza di sé. Vale la pena di ricordare, fra le altre, la lunga scena in cui Dino rimanda scientemente e malignamente l'amplesso che Cecilia desidera in modo spasmodico, comportandosi come anni prima aveva fatto con un gatto affamato, a cui per dispetto aveva lungamente sottratto il cibo agognato (Moravia 1960, 100-105, soprattutto 104-105).

Il paradosso di Cecilia è dunque anche frutto di un'originale ripresa del conflitto fra soggetti, così come declinato dall'esistenzialismo sartriano. Da un lato, infatti,



Cecilia appare a Dino , per riprendere la terminologia del filosofo francese, come in-sé, cioè come oggetto e come realtà, resistente ma privo di coscienza e libertà; dall'altro lato, però, evidentemente Cecilia non smette di essere non solo una mera alterità, ma anche un per-sé, cioè un soggetto, dotato di attività e libertà, che proprio in quanto irriducibilmente soggetto genera le proprie possibilità di esistenza, negandosi alla subordinazione cui l'amante vorrebbe ridurla. D'altro canto, come abbiamo visto fin qui, è la stessa Cecilia, con la sua sconcertante passività, e con la sua coscienza ridotta ai minimi termini, ad alimentare l'impressione di non possedere una vera e propria soggettività, e dunque di poter essere posseduta come una cosa. La volontà di possesso di Dino si esplica, vistosamente, nel tentativo di comprare Cecilia e di dimostrarne la venalità, per svelarne l'indegnità e così smettere di amarla. Ma Cecilia, inafferrabile come sempre, non si dà per denaro: anche il denaro, infatti, come tutto, per lei conta pochissimo, e riceverlo o non riceverlo è per lei del tutto indifferente. Di più, a sbeffeggiare una volta per sempre le ansie di possesso di Dino, Cecilia si mostrerà clamorosamente altruista: ella infatti ne accetterà tutti i doni in denaro, ma per regalarli a sua volta all'amante squattrinato Luciani. Proprio davanti alle finestre di Luciani, mentre aspetta angosciosamente, e vanamente, di cogliere in fallo l'amata, Dino ci ricorda, ancora una volta, e senza possibilità di equivoco, fino a che punto l'inafferrabile Cecilia finisca per andare al di là di se stessa:

Mi accorsi, guardando quelle persiane, che provavo un senso di nausea non tanto diverso da quello che, in passato, mi aveva ispirato talvolta la superficie bianca della tela nel momento in cui mi apprestavo a dipingere: da quel portone incorniciato di marmo nero, doveva presto scaturire qualche cosa che io desideravo al tempo stesso ignorare e conoscere, per cui provavo al tempo stesso appetito e ribrezzo: Cecilia, ossia la realtà. (*Ivi*, 204)



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bazzocchi 2005. Bazzocchi, Marco Antonio. 2005. Corpi che non parlano: Alberto Moravia. *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori: 34-58.
- David, Michel. 2005. Introduzione a Moravia, Alberto, *La noia*. Milano, Bompiani: V-XVI.
- Moravia, Alberto. [1947] 2002. *La romana*. Casini, Simone (a cura di). *Opere / 2. Romanzi e racconti 1941.1949*. Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto. [1949] 2002. *L'amore coniugale*. Casini, Simone (a cura di). *Opere / 2. Romanzi e racconti 1941.1949*. Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto. [1954] 2004. *Il disprezzo*. Casini, Simone (a cura di). *Opere / 3. Romanzi e racconti 1950.1959*. Milano: Bompiani.
- Moravia 1960. Moravia, Alberto. (1960) 2007. *La noia*. Casini, Simone (a cura di). *Opere / 4. Romanzi e racconti 1960.1969*. Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto. 1965. Moravia, Alberto. (1965) 2007. *L'attenzione*. Casini, Simone (a cura di). *Opere / 4. Romanzi e racconti 1960.1969*. Milano: Bompiani.
- Nabokov, Vladimir. [1955] 1966. *Lolita* Milano: Mondadori.
- Proust, Marcel. [1923] 1978. *La prigioniera*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, Edoardo. 1962. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia.
- Sartre, Jean-Paul. [1943] 2002. *L'essere e il nulla*. Milano: Net.
- Svevo, Italo. [1923] 1972. *La coscienza di Zenò*. Milano: Dall'Oglio.
- Testa, Enrico. 1997. Parlato e meta dialogica. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi: 185-198.
- Wittgenstein, Ludwig. [1921-1922] 1980. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Torino: Einaudi.