

Seidl, Ivan

## **Appunti su artifici narrativi ne Gli Indifferenti di A. Moravia**

*Études romanes de Brno*. 1980, vol. 11, iss. 1, pp. 39-51

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113288>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IVAN SEIDL

## APPUNTI SU ARTIFICI NARRATIVI NE GLI INDIFFERENTI DI A. MORAVIA

La bibliografia dei lavori critici su Moravia (e particolarmente su *Gli Indifferenti*) è ricchissima<sup>1</sup> e i suoi autori pare che avessero esplorato l'opera narrativa dello scrittore da tutti i punti di vista. L'opera di esordio, *Gli Indifferenti*, «romanzo sintomatico non solo di una stagione, ma di una società, ed espressione di un modo nuovo di intendere ruolo e qualità della letteratura»<sup>2</sup>, interessò prevalentemente in quanto interpretazione (e critica) della società borghese, dei suoi vizi, della sua chiusura sociale. Studiando il romanzo da questo aspetto la critica pare che si fosse buttata a esaminare un suo significato che, sembra, non fosse intenzionalmente ideato nel libro da parte dell'autore, bensì contratto dopo, come risultato del complicatissimo processo di interazioni tra il libro e la società.<sup>3</sup> Se questo «significato contratto» viene considerato come chiave del romanzo, può darsi che ci sia per conseguenza uno spostamento nella valutazione funzionale di diversi procedimenti narrativi usati dall'autore del libro. Il fatto che l'effetto di artifici narrativi puramente «tecnic» si spieghi in relazione a corrispondenze libro — realtà (cioè: perso-

---

<sup>1</sup> Alberto Moravia, *Gli Indifferenti*, Milano, Alpes, 1929; Per i nostri riferimenti al testo si rimanda all'edizione tascabile di Garzanti (I grandi libri, 1974); Per quanto riguarda la bibliografia critica cfr. per esempio il riassunto del cammino della critica moraviana in Alberto Limentani, *A. Moravia tra esistenza e realtà*, Neri pozza editore, Venezia, 1962, pp. 11—43; oppure il commento dei principali scritti su Moravia in Fulvio Longobardi, *Alberto Moravia*, Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze, 1969.

<sup>2</sup> Enzo Siciliano, «Bibliografia e ritratto dello scrittore» in Moravia, *Gli Indifferenti*, Garzanti, I grandi libri, 1974.

<sup>3</sup> «A questo punto 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. Se per critica antiborghese si intende un chiaro concetto classista, niente era più lontano dal mio animo in quel tempo.» A. Moravia, «Ricordo de *Gli Indifferenti*», 1945, in *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 1964, p. 66; Oppure: «Non m'occupavo di politica, non sapevo nemmeno che esistesse il fascismo, allora. Leggevo, scrivevo e basta ... Io mentre scrivevo *Gli Indifferenti*, ero sempre malato; passavo la maggior parte delle mie giornate a letto; i miei fini erano puramente letterari.» A. Moravia in *L'Espresso* 2. 8. 1959, p. 11 (intervista «Gli Italiani non sono cambiati»), citato da E. Sanguineti, *A. Moravia*, Ugo Mursia editore, Milano, p. 9. A proposito delle «intenzioni di critica sociale» da parte di Moravia cfr. *ibid.* p. 22.

naggio — persona = società)<sup>4</sup> può contribuire un po' ad una certa svalutazione di quegli accorgimenti tecnici che forse erano concepiti in quanto fine in sé stessa.

Nelle poche riflessioni che seguono cercheremo di mostrare come espedienti narrativi usati da Moravia abbiano valore anche in sé stessi e quale è il loro carattere. Questo approccio «estetico» deve considerarsi come supplemento (e non tentativo di correzione) a tutte le analisi suddette la cui fondatezza è evidente. Dalla molteplicità di aspetti che ci si offre, studieremo l'influsso della prospettiva narrativa sul carattere del personaggio, dell'intreccio e dell'azione moraviani.

Uno dei maggiori problemi che deve affrontare ogni scrittore di romanzi, è quello della prospettiva narrativa imposta da lui al lettore del libro. La stessa concezione della realtà dipende infatti dal modo in cui vengono osservati e comunicati i fatti che costituiscono la materia del romanzo.

Per studiare il carattere della maniera narrativa del nostro scrittore cercheremo di analizzare il brano seguente che è molto tipico dello stile moraviano: «Dalla vetrata del soffitto una luce bianca pioveva sulla scala; la porta era chiusa; silenzio: 'Nessuno mi crede' egli pensò avviandosi, 'nessuno mi crederà mai'. Discese lentamente qualche gradino; un disagio lieve ed angoscioso l'opprimeva, e per quanti sforzi facesse non riusciva a sciogliere la triste confusione della sua mente.»<sup>5</sup>

A) «Dalla vetrata del soffitto una luce bianca pioveva sulla scala;» — questa è una specie di descrizione oggettiva in cui si fa valere l'esprimersi metaforico.<sup>6</sup> È l'autore che descrive ma la descrizione interessa strettamente il personaggio col quale ci troviamo come lettori. Infatti, stiamo seguendo pressapoco lo sguardo di Michele. B) «la porta era chiusa, silenzio;» — anche questo è il modo del discorso «oggettivo» che ci informa su certi aspetti dello spazio e dell'ambiente. L'elissi del verbo nella seconda proposizione è un procedimento stilistico efficace che contribuisce ad una maggiore espressività del testo (si tratta di un procedimento frequentissimo ne *Gli Indifferenti* e che partecipa del ritmo del romanzo). C) «Nessuno mi crede» e «Nessuno mi crederà mai.» — È il discorso diretto. Il lettore ha modo d'identificarsi col personaggio. D) «egli pensò...» — La terza persona stabilisce invece una linea di delimitazione, qualche frontiera tra il personaggio e il lettore. La loro identificazione non può essere assoluta. E) «Discese lentamente qualche gradino;» — Questo è il discorso oggettivo che rende i movimenti del personaggio. Il lettore sta sempre con il personaggio, ma si trova fuori di lui: percepisce da fuori ciò che il personaggio sta facendo. F) «un disagio lieve e angoscioso l'opprimeva...» e «non riusciva a sciogliere la triste confusione della sua mente.» — Si tratta del discorso indiretto libero. Possiamo infatti dire «sentiva che un disagio...» per voltarlo in discorso indiretto normale. In questo caso, il discorso indiretto libero permette al lettore di installarsi nel personaggio. Rimane tuttavia una

<sup>4</sup> Parlando delle intenzioni di Moravia di scrivere una tragedia Fulvio Longobardi dice: «La tragicità o comicità è dunque di persone e non di personaggi, o addirittura è di una società e di un'epoca intere, davanti alle quali lo scrittore ha ben poca possibilità di scelta.» Fulvio Longobardi, *A. Moravia, op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>5</sup> A. Moravia, *Gli Indifferenti, op. cit.*, p. 269.

<sup>6</sup> La metafora «addormentata». C. Campbell, *Philosophy of Reticence*, Londra, pp. 321-326.

certa distanza tra il lettore e il personaggio, determinata tra l'altro dall'uso della terza persona.

Possiamo constatare che Alberto Moravia utilizza ne *Gli Indifferenti* una molteplicità di discorsi che vengono abilmente intrecciati tra di loro: questo procedimento gli permette di passare spesso da fuori dentro (dalla descrizione del fatto oggettivo all'interno della coscienza del personaggio). Il personaggio è ancorato nel mondo, fisicamente, oggettivamente, e contemporaneamente ci offre la sua coscienza: la sua presenza risulta molto consistente e totale.

Per di più, l'autore osserva ciò che si chiama la restrizione di campo: ogni descrizione sembra che rispetti il punto di vista del personaggio che sta guardando in un determinato momento della narrazione. La maggior parte dei casi c'è una coscienza che percepisce ed è aperta, mentre gli altri personaggi sono chiusi. Lo scrittore realizza poi rapidi passaggi dall'interno all'esterno di una coscienza e da una coscienza ad un'altra. Per indicare almeno un esempio concentriamo la nostra attenzione sulla fine del capitolo quindicesimo:<sup>7</sup> le ultime due pagine presentano Michele e Carla che stanno per lasciare l'appartamento di Leo. Prima, l'autore si conforma alla prospettiva di Michele. Stiamo osservando con Michele l'arredamento della camera di Leo («Michele vide un armadio con lo specchio, un tappeto, una sedia...») e il comportamento di Carla («Carla andava e veniva; prima, **da persona pratica del luogo**<sup>8</sup> accese la lampada sull'armadio, e accuratamente si pettinò;»). Poi, l'attenzione della narrazione viene spostata sui due uomini che aspettano mentre Carla si sta vestendo: la prospettiva rimane di Michele («Leo restò presso la porta ... gli occhi e la testa rivolti in basso **come se avesse profondamente meditato.**» oppure «Michele non si staccò dalla finestra, donde con occhi trasognati osservò i movimenti familiari e frivoli della sorella davati allo specchio. **Gli pareva** che un'atmosfera pesante e corrotta riempisse quella stanza attigua;») anche se viene parlato di lui stesso: la prova sta nel fatto che soltanto di Michele conosciamo i sentimenti, le impressioni ed altri fatti di vita psichica, mentre gli altri personaggi vengono osservati veramente da fuori. Nella sequenza seguente si descrivono di nuovo i movimenti di Carla (sempre dal punto di vista di Michele): la descrizione viene poi interrotta da un discorso diretto («Andiamo', ella disse tranquillamente; tese la mano a Leo: 'arrivederci Leo») riportato presumibilmente da Michele, dato che fino a questo punto abbiamo seguito Carla (e tutto il resto) dalla sua prospettiva. La parte seguente del testo è molto importante perché c'è un mutamento di prospettiva («Allora è di sí non è vero? 'egli mormorò baciandole le punte delle dita; **si sentiva** contento e sicuro; ... soddisfatto, quasi eccitato, Leo girava intorno all'amante: 'Ci sposeremo ... ci sposeremo'le mormorò mentre Michele nell'angolo opposto<sup>9</sup> s'infilava il pastrano; avrebbe voluto vederla sorridere ... ma Carla fu inflessibile ... come se non avesse udito né veduto.») Si vede che la prospettiva della narrazione passa a Leo (la sua coscienza si apre) mentre Michele viene osservato soltanto da fuori (la sua coscienza si chiude).

Così, A. Moravia adotta nel suo romanzo spesso la prospettiva narrativa

<sup>7</sup> A. Moravia, *Gli Indifferenti*, op. cit., pp. 300-301 (sottolineature nostre).

<sup>8</sup> L'osservazione può essere riportata soltanto a Michele per cui il fatto è veramente nuovo e significativo.

<sup>9</sup> Un dettaglio spaziale significativo: Michele non può sentire ciò che dice Leo a Carla. La prospettiva narrativa è passata a Leo.

del personaggio (narrazione-con-il-personaggio) e tende a rifiutare invece la finzione del narratore onnisciente e non impegnato. Le conseguenze logiche di questa scelta non mancano. Infatti, ci possiamo accorgere che nella presentazione della storia non esistono digressioni e ritorni dell'azione indietro che sono invece frequenti in un romanzo raccontato dal narratore onnisciente. Ne *Gli Indifferenti* non troviamo né lunghe spiegazioni né commenti preliminari: tutte le circostanze necessarie ci sono date soltanto come per caso nel corso della narrazione.

D'altra parte, e pur insistendo su quello che viene sopraddetto, dobbiamo renderci conto che la finzione della narrazione «con-il-personaggio» non è nel libro di Moravia attuata e rispettata rigorosamente. Ci sono, infatti, numerosissimi esempi di partecipazione dell'autore alla narrazione, esempi di brani di testo quindi, in cui il punto di vista del singolo personaggio cede il posto al romanziere onnisciente. Così nella scena del sesto capitolo, in cui Leo cerca di ubriacare Carla col vino, ci colpisce un intervento non mascherato dell'autore: «Carla ... capí di essere ebbra; la testa le girava, aveva la gola secca, per quanto dilatasse gli occhi non le riusciva di veder chiaro; da questo momento è lecito affermare che ella perse l'esatta conoscenza di quel che faceva; non sapeva più vedere né udire;»<sup>10</sup> Sarebbe stato facile rimanere con il personaggio e continuare a fingere la non presenza dell'autore. Moravia sceglie invece l'altro partito, quello cioè di un manifesto avvertimento: dopo tutto, c'è in questa storia un narratore che tiene le fila e ci riferisce i movimenti del personaggio, anche se quest'ultimo sta perdendo le capacità di riflettere e di reagire coscientemente. Un altro esempio dell'intervento dell'autore nella narrazione: a p. 201 e 202 (11° capitolo) troviamo un modello di descrizione perfettamente oggettiva che non può non essere di un narratore onnisciente: si tratta della madre e di Lisa che, dopo essersi incontrate dalla modista, camminano nella strade «litigando». All'inizio, la narrazione coglie il dialogo e tutta la situazione peamezzo della prospettiva limitata: adotta cioè successivamente i punti di vistardelle due donne. Poi, di colpo, come nel cinema, quando la cinepresa passa dal primo piano al campo medio o lungo, la descrizione abbraccia le due donne insieme con altri movimenti della strada affollata. Questo mutamento produce una specie di tregua, dopo cui, le ostilità dovendo riprendere, la narrazione si immerge di nuovo nella prospettiva limitata.

Ci sarebbero numerosissimi altri esempi da citare. Quelli cha abbiamo scelto sono univoci — l'intervento del narratore onnisciente è indubitabile. In altri, invece, il lettore può a buon diritto domandarsi se è Moravia oppure il personaggio che sta pensando. E non si può essere certi della risposta. Il passaggio da una prospettiva all'altra si effettua a volte in un modo mascherato nascondendosi dietro qualche descrizione.

La problematica della prospettiva narrativa ne *Gli Indifferenti* di A. Moravia si potrebbe dunque riassumere così: la presentazione del personaggio e dell'ambiente si fa ne nello stesso tempo dall'interno e dall'esterno della stessa narrazione. È una specie di «présantion mixte»,<sup>11</sup> dato che ci sono passaggi non soltanto da una prospettiva particolare all'altra, ma anche da prospettive par-

<sup>10</sup> A. Moravia, *Gli Indifferenti*, op. cit., p. 85 (sottolineatura nostra).

<sup>11</sup> R. Bourneuf et R. Quellet, *L'univers du roman*, PUF, Paris, 1972, p. 193.

ticolari a quella onnisciente e viceversa. Moravia adotta successivamente la visione limitata di un personaggio e quella di un narratore onnisciente che è il solo a conoscere i fatti nel loro insieme. Questo doppio ruolo gli permette di far conoscere il personaggio nello stesso tempo dal dentro e dal fuori. Le due visioni (quella soggettiva e l'altra oggettiva) sono spesso sommerse sotto l'ambiguità del discorso indiretto libero. Le visioni soggettive non vengono differenziate a seconda della coscienza che percepisce: non abbiamo trovato niente di ciò che si chiama «*réalisme brut de la subjectivité*».<sup>12</sup>

Passiamo ora al secondo piano di questo lavoro. Il tipo di narrazione scelto dallo scrittore gli permette meglio di ogni altro una raffinatezza e invenzioni straordinarie nella costruzione di situazioni romanzesche. Tale scopo era anche certamente ricercato da parte dell'autore. La maniera moraviana di usare nella narrazione successivamente prospettive limitate di singoli personaggi e quella di un narratore onnisciente si trova così alla base di tutta una serie di effetti romanzeschi che ricorderemo e che hanno direttamente a che fare con la creazione dell'universo immaginario del romanzo e con la visione del mondo dello scrittore.

Il campo in cui l'invenzione di Moravia si realizza soprattutto, è naturalmente la concezione del personaggio. Il fatto che la coscienza del personaggio diventa nel corso dell'azione successivamente aperta e chiusa, è un movente importante che fa rimbalzare l'azione e ne garantisce anche la durata: vuol dire che la sostanziale pluridimensionalità del personaggio la cui coscienza successivamente si apre e si chiude, contribuisce a mettere in rilievo anche la fondamentale polivalenza del personaggio in quanto agente dell'azione, come mostreremo più avanti.

A proposito delle suddetta polivalenza del personaggio potrebbe dirsi questo: tutti i personaggi nel romanzo hanno ovviamente e anzitutto la funzione di «animatore di gioco». Questa funzione esprime i loro progetti fondamentali che, a forza di intrecciarsi tra di loro, fanno attribuire ai personaggi altre funzioni nelle situazioni romanzesche. Il loro schema potrebbe risultare così:

#### La madre:

##### 1) animatore di gioco<sup>13</sup>

(a) desiderio di riconquistare l'amore di Leo  
oppositori: Carla (opp. non saputo), Michele,  
Lisa (opp. presupposto)

(b) paura di dover rinunciare all'agiatezza materiale  
oppositore: Leo

##### 2) oppositore<sup>14</sup> (nei confronti di Leo, Carla, Michele)

<sup>12</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, NRF (Idées), p. 371.

<sup>13</sup> La terminologia è di Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques* Flammarion, Paris, 1950: viene poi riassunta in R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'univers du roman*, op. cit., pp. 154-155. — Animatore di gioco = meneur de jeu: Tout conflit est provoqué par un meneur de jeu, un personnage qui donne à l'action son 'premier élan dynamique' et que E. Souriau appelle force thématique. L'action du meneur de jeu peut naître d'un désir, d'un besoin ou, au contraire, d'une crainte; »op. cit.

<sup>14</sup> Oppositore = opposant: «une force antagoniste, un obstacle qui empêche la force thématique de se déployer dans le microcosme; »*ibidem*.

- 3) **coadiuvante**<sup>15</sup> (Leo si serve parzialmente di lei per poter impadronirsi di Carla e della villa)

**Carla:**

- 1) **animatore di gioco**
  - (a) cambiare la sua vita, darsi a Leo per rovinare tutto (Leo = coadiuvante)
  - (b) conservare Leo per sé stessa (Leo = oggetto desiderato)  
oppositori: la madre, Michele
- 2) **oppositore** (nei confronti della madre, di Michele)
- 3) **coadiuvante** (la madre si serve di lei per farsi avvicinare Leo — funzione non saputa da parte di Carla)
- 4) **oggetto desiderato**<sup>16</sup> (da parte di Leo)

**Lisa:**

- 1) **animatore di gioco**  
acquistare l'amore di Michele  
oppositore presupposto: la madre
- 2) **oppositore** (nei confronti della madre = funzione presupposta e fittizia; nei confronti di Leo = funzione fittizia)
- 3) **coadiuvante** (da parte di Michele — funzione non saputa da Lisa)

**Michele:**

- 1) **animatore di gioco**
  - (a) rompere con il suo ambiente sociale
  - (b) sconfiggere Leo (oppositore: la madre; coadiuvante: Lisa)
  - (c) valersi di Lisa per realizzare se stesso (coadiuvante = Lisa)
- 2) **oppositore** (nei confronti della madre, di Carla, di Leo)
- 3) **oggetto desiderato** (da parte di Lisa)
- 4) **coadiuvante** (la madre si serve di lui per farsi avvicinare Leo — funzione non saputa da parte di Michele)
- 5) **arbitro**<sup>17</sup> (nei confronti di Leo + la madre e Carla + Leo)

**Leo:**

- 1) **animatore di gioco**
  - (a) impadronirsi di Carla (oppositore: la madre, Michele)
  - (b) impadronirsi della villa (oppositori: la madre, Michele)
- 2) **oggetto desiderato** (da parte della madre)
- 3) **oggetto desiderato** (da parte di Carla)
- 4) **oppositore** (nei confronti della madre, di Michele)
- 5) **coadiuvante** (da parte di Carla)

---

<sup>15</sup> coadiuvante = adjuvant: aiuto oppure impulso che reca ad una delle forze maggiori (animatore di gioco, oggetto desiderato) un altro personaggio chiamato da Souriau «miroir». Cfr. *ibidem*.

<sup>16</sup> oggetto desiderato = objet désiré: «le but visé», *ibidem*.

<sup>17</sup> arbitro = arbitre: «intervention d'un juge, d'un arbitre qui fait pencher la balance d'un côté ou de l'autre», *ibidem*.

Si vede che tutti i personaggi hanno almeno tre funzioni che si intrecciano tra di loro nel corso delle situazioni drammatiche. La concezione moraviana della narrazione contribuisce in modo generale a questa ricchezza di combinazioni, direttamente poi dobbiamo a essa tutte le funzioni presupposte o non sapute o del tutto fittizie.

Vogliamo ora studiare come si svolgano interazioni di più personaggi in dipendenza del carattere della narrazione moraviana e come si realizzino le funzioni suddette del personaggio moraviano.

I casi più semplici sono quelli di interazioni di due o più personaggi le cui coscienze vengono aperte e chiuse rispettivamente in una misura uguale ed ad un ritmo equilibrato. Così all'inizio del romanzo (pp. 4—5) Leo cerca per la prima volta di sedurre Carla. I due protagonisti stanno insieme e parlano. Il lettore coincide successivamente con i due attori e viene così a sapere le loro intenzioni più segrete. Questo è anche tipico del rapporto reciproco tra Carla e Leo che si potrebbe definire «senza segreto» nei confronti del lettore. Un rapporto simile sarebbe poi quello tra Lisa e Michele (ricordiamo per esempio una loro conversazione a p. 50—51 che è tipologicamente uguale alla precedente), ma veramente questo caso meriterà un esame più dettagliato. Un altro riferimento al testo: a pagina 147—153 viene ritratta una situazione i cui protagonisti sono Carla, Michele, Leo e la madre. Anche qui stiamo subendo come lettori rapidi passaggi da una coscienza all'altra, eccezion fatta per quella della madre che rimane la maggior parte del tempo completamente chiusa. Si potrebbe dire, grosso modo, che il lettore sta in questi casi con il personaggio e la sua conoscenza di lui (del personaggio) non è diversa dalla conoscenza che il personaggio ha di sé stesso. Questo codice non è però del tutto tipico del romanzo. Anzi, se certi personaggi sono aperti rispetto ad altri personaggi, non vuol dire che non siano chiusi al tempo stesso nei confronti di altri protagonisti.

L'azione che segue a quella ricordata (pp. 7—30) ce ne dà un bel esempio: a) nella prima parte degli avvenimenti ritratti continua il «ping-pong» di coscienze tra Leo e Carla, mentre la madre rimane completamente chiusa; la figura della madre risulta fissa e stereotipata dallo sguardo di Leo e di Carla. b) dopo esser entrato in salotto, Michele assume la parte del portatore di prospettiva che conserva parzialmente anche nelle scene seguenti (sala da pranzo e di nuovo salotto) oltre a Carla e Leo. Ora, mentre Leo continua a essere interiormente univoco rispetto a Carla («Ecco le donne che mi piacciono» avrebbe voluto gridare all'amante<sup>18</sup>) e alla madre («Che il diavolo se la porti» pensava intanto; «per fortuna che c'è la figlia a compensarmi della madre»<sup>19</sup>) diventa invece completamente chiuso nei confronti di Michele. Michele, da parte sua, indirizza a Leo gravissime accuse (Voglio dire ... che Leo ci ha rovinati ... e ora finge di esserci amico ... ma non lo è<sup>20</sup>) a cui Leo non risponde che in modo evasivo. Siccome la coscienza di Leo rimane chiusa rispetto a Michele, non c'è nessuna conferma della fondatezza di quanto veniamo a pensare con Michele. Se il personaggio di Leo si svela immediatamente nel 1° aspetto della sua personalità (quello sessuale: seduttore di Carla), rimane invece

<sup>18</sup> A. Moravia, *Gli Indifferenti*, op. cit., p. 10.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 28.

ambiguo, almeno nella prima parte del libro, nel 2° aspetto di essa (quello economico: sfruttatore del patrimonio degli Ardengo).<sup>21</sup> Soltanto a p. 66, infatti, possiamo identificarci con Leo che ragiona appunto il problema in questione («Leo sapeva a quale rischio andava incontro con queste parole: e se quelli avessero venduto la villa all'asta? In tal caso il vero valore si sarebbe rivelato a l'affare sarebbe svanito;») In tal modo il lettore non sa all'inizio del romanzo se la tensione tra Michele e Leo sia fondata, anzi, non sa nemmeno, se essa esista realmente, oppure, se si tratti semplicemente di un'invenzione di Michele. Vuol dire che c'è sempre nel romanzo un segreto risultante dall'effetto di qualche coscienza chiusa. A p. 28 questa coscienza chiusa è quella di Leo: e dobbiamo aggiungere che molto spesso nel romanzo di Moravia, il lettore osserva la situazione la cui tensione drammatica raggiunge il punto culminante — una specie di crisi (in questo caso la gravissima ingiuria e non meno gravissima accusa indirizzata pubblicamente a Leo) per mezzo di una sola coscienza che è anche spesso quella che non detiene il «segreto» (in questo caso Michele). Ne risulta un carattere estremamente fine delle proporzioni tra le forze contenute e invece quelle sbloccate nel corso delle soluzioni di tali situazioni: una specie di dinamica narrativa interiore che diventa per di più polivalente, dato che ne partecipano la maggior parte dei casi più di due personaggi tra cui le tensioni psichiche reciproche non rimangono mai uguali.

Un'osservazione simile (riduzione dei portatori di prospettiva ad un solo in dipendenza di una crescente tensione e drammaticità degli avvenimenti) potrebbe farsi anche in quanto alle interazioni di soli due personaggi. Abbiamo già accennato al rapporto Lisa—Michele che ora ci potrà servire d'esempio. Nel corso della prima visita di Michele da Lisa (pp. 50—58) l'autore interrompe per due volte il modo già conosciuto di presentazione degli avvenimenti attraverso successivamente tutte e due coscienze per installarsi invece in una sola. Così a p. 52, nel momento in cui Michele comincia coscientemente a fingere di non sapere del rapporto Leo—Mariagrazia (Michele si chiude rispetto a Lisa, ma rimane aperto rispetto al lettore), di colpo si quasi chiude il mondo interiore di Lisa (rispetto al lettore)<sup>22</sup> e il lettore percepisce Lisa soltanto mediante ciò che ella dice (e mediante, si capisce, la prospettiva di Michele). Il carattere culminante di questa situazione drammatica consiste nel fatto che per un momento si abolisce nel personaggio di Lisa la dicotomia del pensare e del dire (ella dice tutto ciò che avrebbe pensato). La stessa dicotomia si riafferma invece nel personaggio di Michele, e da ciò conseguono effetti narrativi: a) contrasto tra l'atto di seduzione ipotetico — premeditato da Lisa — e il reale andamento di avvenimenti reso attraverso la coscienza di Michele: Lisa, da «animatore di gioco» ricade nella funzione di «coadiuvante» — vittima della sua passione; b) contrasto tra il Michele «ipocrita» e il Michele «puro» («Penso ... quale debole sforzo basterebbe per essere sinceri, e come invece si faccia di tutto per andare nella direzione opposta»<sup>23</sup>; oppure: «... perché non dire la verità?»<sup>24</sup> parlando a Lisa in tutti e due casi; c) contrasto tra il detentore del «segreto» e il personaggio fuori del «segreto» (Lisa); d) contrasto di nuovo sottolineato

<sup>21</sup> Cfr. E. Sanguineti, *A. Moravia, op. cit.*, p. 28.

<sup>22</sup> Salvo forse una sola frase («Lisa credette invece che il dolore lo soverchiasse ...») che del resto potrebbe anche far parte del ragionamento e delle osservazioni di Michele.

<sup>23</sup> A. Moravia, *Gli Indifferenti, op. cit.*, p. 55.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 57.

tra le intenzioni e i modi di sentire dei due personaggi. Dal punto di vista dei rapporti interpersonali la situazione è ovviamente capovolta rispetto a quelle descritte precedentemente. Lì, detentore del «segreto» era Leo (personaggio chiuso), qui, invece, detentore del «segreto» è Michele (personaggio aperto) e personaggio fuori del «segreto» è Lisa. L'effetto diretto di tale distinzione si proietta nella doppia parte svolta nella narrazione dal lettore del libro, come avremo modo di accennarci. A p. 53, la narrazione onnisciente ristabilisce la suddetta dicotomia nel personaggio di Lisa e lo svolgimento continua come prima. A p. 57, di nuovo ci si chiude la coscienza di Lisa e la narrazione si fa attraverso quella di Michele. Nuovamente l'intensità drammatica di questa azione è gradatamente crescente: fingente è questa volta Lisa, Michele denuncia la bugia di ella. C'è rispetto a p. 52 uno spostamento di «segreto». Detentore di «segreto» è decisamente Lisa, dato che né Michele, né il lettore conoscono il vero stato d'animo di ella dopo la rivelazione di Michele. Il sottintendimento del pensare di Lisa (non c'è abolizione della dicotomia del dire e del parlare, c'è soltanto riduzione di presentazione del personaggio al solo dire) che è effetto della chiusura della sua coscienza rispetto al lettore, deve contribuire all'impressione di univocità del progetto fondamentale di Lisa, e sottolineare la sostanziale diversità dei due personaggi.

Un altro esempio dell'installarsi della prospettiva narrativa in un solo personaggio anziché in due (o più personaggi): all'inizio del sesto capitolo l'autore ci presenta la madre che ragiona sulla sorte e sul futuro di Carla. La prospettiva narrativa rimane con ella finché non apparisce Carla. Di seguito, a p. 62 e 63, la madre racconta a Carla tutti i suoi sospetti circa il riacciare degli antichi legami tra Leo e Lisa. L'avvenimento essendo reso soltanto attraverso la coscienza di Carla, dalla madre non percepisce il lettore che il suo dire. Ora, il dire (discorsi diretti) viene destinato prevalentemente all'altro personaggio (Carla) mentre il pensare (discorsi indiretti e discorsi liberi) soltanto al lettore: ne risulta che il lettore non ha modo di affrontare la madre (e la problematica di ella) direttamente, ma deve farlo obbligatoriamente tramite il pensare di Carla. I giudizi di quest'ultima essendo molto univoci e molto persuasivi,<sup>25</sup> il lettore finisce naturalmente coll'immedesimarsi nel pensare di Carla. Il contrasto tra l'ingenuità della madre e la realtà secondo il punto di vista di Carla viene così messo in rilievo. La madre risulta poi pietrificata, ferma, immobile appunto per l'effetto dello sguardo fissato su di lei da Carla.

Abbiamo descritto finora diverse varietà di interazioni dei personaggi moraviani in dipendenza della maniera in cui vengono manipolate dall'autore le prospettive narrative: abbiamo accennato anche alla creazione di effetti romanzeschi e drammatici legati appunto al modo narrativo scelto e prestabilito da Moravia. Pensiamo che tutte le analisi precedenti ci riportano ora a esaminare ancora la funzione che viene svolta nell'adempimento della narrazione dal lettore del libro. Abbiamo visto come il personaggio rivolge messaggi nello stesso tempo ad altri personaggi (per mezzo di discorsi diretti) e al lettore (per mezzo di discorsi indiretti e indiretti liberi). Il lettore viene in questo modo

<sup>25</sup> «Carla l'osservò quasi con compassione; la maniera faticosa, dolorosa con la quale la madre scavava nell'errore queste sue costruzioni, le ispirativa sempre una disgustosa pietà.» Oppure: «ella si sforzava di non guardare quella maschera materna.» A. Moravia, *Gli indifferenti*, op. cit., p. 63.

a entrare nei sottili giochi della narrazione per via della dicotomia del sapere suo e del sapere del personaggio. Vuol dire che la misura in cui c'è identificazione oppure diversificazione tra il lettore e il personaggio contribuisca alla realizzazione di vari effetti narrativi. (C'è ovviamente un terzo elemento — il sapere del narratore onnisciente — e si tratterebbe dunque di studiare il triplice rapporto: narratore onnisciente — personaggio — lettore.)

Precisiamo che non vogliamo sostenere la teoria di «empathy»<sup>26</sup> del lettore nelle situazioni romanzesche del libro perché ci rendiamo conto che non c'è e non ci può essere un'identificazione completa del lettore col personaggio sul piano psichico ed emotivo.<sup>27</sup> Anche se non si può (e non è giusto) prescindere completamente da termini psicologici tradizionali, vogliamo studiare prevalentemente la tensione estetica, cioè dinamicità e «energeticità» dell'intraccio e dell'azione che nascono durante il concretarsi delle successive trasformazioni funzionali dei singoli «componenti» del personaggio. In questa «struttura» la parte del lettore è indiscutibile: interazioni del personaggio e del lettore danno vita alla struttura, al libro.

È logico che, dal punto di vista del «sapere» (cioè detenzione di «segreto») il lettore viene chiaramente privilegiato rispetto al personaggio.<sup>28</sup> Facciamo l'analisi del passaggio che fa parte del terzo capitolo e in cui Lisa vuole farsi accompagnare a casa da Leo. Altri attori che partecipano allo svolgimento della situazione sono Carla e la madre. Si tratta della terza unità d'azione in questo capitolo (la prima essendo il litigio «familiare»: tra la madre, Michele,

---

<sup>26</sup> Cfr. L. J. Styan: *The dark comedy*, Cambridge University Press, 1962, quinto capitolo; Eppure questa teoria potrebbe forse farsi valere se si studia la relatività di valutazioni del comportamento dei personaggi in correlazione con la maniera narrativa dello scrittore: per esempio, la stessa madre che generalmente viene giudicata dalla critica letteraria in termini negativi, suscita a p. 141, durante uno di quegli eterni «litigi di famiglia», la compassione e la simpatia del lettore a causa dell'indiscutibile autenticità dei suoi sentimenti (che vanno giudicati in termini positivi). Inutile di aggiungere che la narrazione segue in quel momento la prospettiva della madre. Alcuni momenti prima, il lettore, immedesimato nel pensare di Leo, l'avrebbe schieffeggiata.

<sup>27</sup> «... rimane quel senso tagliente di uno spietato rigore morale, che non sgorga propriamente da una qualche partecipazione o reazione emotiva, ma dal nudo dimostrarsi della realtà, ... e dal destarsi di una più precisa coscienza che deve accompagnare tale dimostrazione e penetrazione... Il personaggio di Moravia non è più il personaggio tipico del tradizionale romanzo borghese, frutto di una proiezione ideologica univoca e compatta, non è più un eroe in cui si configurino, tipicamente, valori positivi o negativi nettamente determinati. La tensione eroica ... crolla ... per dissolversi ... in una ambigua indifferenza etica. Questa indifferenza, prima di essere un dato psicologico particolare, è il carattere fondamentale, obiettivo, della realtà stessa.» E. Sanguineti, *op. cit.*, p. 29.

<sup>28</sup> Eppure non sempre: salvo quello che è già stato segnalato (cfr. la nota 20) vogliamo citare almeno due casi: 1) a p. 97 veniamo a sapere di un invito indirizzato da Lisa a Leo. Siccome l'invito sarebbe stato fatto nel corso della prima giornata dell'azione del romanzo, il lettore potrebbe saperne fin dall'inizio (e invece non lo sa). 2) Allo stesso modo ci accorgiamo a p. 196 che anche l'appuntamento che si sono dato Lisa e la madre («... erano già venti minuti che Lisa doveva aspettarla in quel negozio di cappelli dove si erano date convegno per esaminare i nuovi modelli di Parigi ...») ci era (in quanto ai lettori) completamente sconosciuto anche se doveva essere fissato il giorno prima nella villa o cioè durante la «presenza» del lettore. Vuol dire che anche durante l'azione del romanzo si verificano avvenimenti di cui il lettore non è al corrente e che pure possono influenzare il comportamento dei personaggi. Fa dunque parte del gioco anche il lettore perché i personaggi agiscono senza che egli lo sappia.

Leo e Carla, la seconda poi la brevissima conversazione tra Lisa e Michele in corridoio — prologo del tentativo di seduzione esercitato da parte di Lisa nei confronti di Michele): comincia con le parole di Lisa («Ha l'automobile, Merumeci?» — p. 35) e finisce con l'uscita di Carla dalla stanza (p. 36). La domanda di Lisa produce una reazione a catena: Lisa stessa cambia subito parte e da «animatore di gioco» (nei confronti di Michele) diventa «oppositore» (presupposto per la madre e reale per Leo). Queste funzioni vengono assunte da Lisa a sua insaputa: Lisa è la prima «vittima» della situazione. Il lettore percepisce «Lisa-vittima»<sup>29</sup> immedesimandosi successivamente nella coscienza di Leo e in quella della madre. Leo si sente minacciato in quanto «animatore di gioco» («... non solamente non era riuscito a far nulla con Carla, ma ora, ecco, gli toccava anche accompagnare Lisa.»), sa di poter diventare «vittima» (= il sapere del lettore), ma reagisce in quanto ipocrita («Si figuri, il piacere è tutto mio.»). Questo discorso diretto è destinato ad altri personaggi, è l'unica fonte di informazioni per loro (il sapere dei personaggi è minore a quello del lettore). Questo messaggio a personaggi ha tre accezioni: 1) significativa per il lettore (sentenza = bugia. L'espressione dell'ipocrisia di Leo). 2) non significativa (parole corrispondono alla realtà) per Lisa. 3) significativa (parole confermano una realtà nascosta) per la madre. La madre si sente, anch'essa, minacciata nel suo progetto fondamentale («... e se a quei due fosse venuto in mente di ricominciare?»), reagisce («si voltò verso Lisa: 'No, tu non te ne vai subito!' disse; 'ho da parlarti»). Questo discorso diretto ha tre accezioni: 1) significativa per il lettore: la madre — che in realtà è già diventata vittima del suo errore — cerca di conservare la sua parte di «animatore di gioco» e finge di voler parlare con Lisa in modo da separarla da Leo. Lisa conserva la funzione di «oppositore» e assume per di più quella di «coadiuvante». 2) non significativa per Lisa 3) significativa per Leo: se Lisa si fermerà ancora, lui potrà continuare di svolgere la sua funzione di «animatore di gioco». Il discorso diretto che segue (quello di Lisa), ha tra l'altro un'accezione significativa per la madre: Lisa non vuole diventare «coadiuvante» ma rimanere «oppositore». Il discorso di Leo che segue dopo («Oh per questo non si preoccupi ...' e questa volta il piacere era veramente tutto di Leo; 'io posso aspettarla nel corridoio o qui ... lei parli pure con la signora ... io l'aspetterò.») ha invece quattro accezioni: 1) significativa per il lettore: Leo potrà svolgere la sua parte di «animatore di gioco». Lisa, da «oppositore» diventa definitivamente «coadiuvante». La madre svolge la parte di «coadiuvante» oltre a quella di «oppositore». Carla comincia a svolgere la funzione di «oppositore» nei confronti della madre. 2) significativa per Carla («Ecco' pensava 'se ora resto con lui tutto è finito.»): Leo comincia a svolgere la parte di «coadiuvante» («Finirla' si ripeteva ... 'finirla con tutto questo' e si sentiva cadere in questo suo esitante abbandono come una piuma in una tromba di scale.»). 3) non significativa per Lisa 4) significativa per la madre: Leo insiste (dall' «oggetto desiderato» diventa «oppositore»), la madre diventerà vittima anche dal punto di vista di lei stessa.

Si potrebbe continuare in questo modo: ci rendiamo conto che la narrazione si distende davanti agli occhi nostri come un vero concerto di accezioni e di significati che dipende tutto intero dalla scelta di prospettive narrative.

<sup>29</sup> Lisa-oggetto: l'unico personaggio la cui coscienza rimane chiusa durante tutta la situazione.

Il lettore fa parte del gioco: è privilegiato nel senso di essere l'unico a conoscere i «segreti» dei tre personaggi (Leo, Carla, la madre), non conosce, invece, assieme a questi tre attori, il «segreto» di Lisa (la coscienza di lei rimanendo chiusa rispetto a tutti e quattro) e contribuisce così a farne la vittima principale della situazione. Assistiamo ad un perpetuo trasformarsi delle funzioni svolte da singoli personaggi. Ci rendiamo infine conto della polivalenza semantica dei discorsi diretti impiegati nella narrazione.

Segnaliamo inoltre che c'è a volte tutta una gerarchia di rapporti tra personaggi a seconda delle quantità di conoscenze (del sapere) possedute da loro. Per esempio, la madre presume di sapere tutto su Lisa e Leo, Carla, invece, sa la verità su Leo e Lisa, ma non sa di Lisa e di Michele, ciò che invece non è sconosciuto a Leo ecc.<sup>30</sup> È chiaro che l'effetto narrativo ne aumenta.

A proposito della suddetta polivalenza semantica, essa concerne ovviamente non soltanto discorsi diretti, ma anche il comportamento dei personaggi, i loro gesti, la funzione di singoli oggetti che capitano nelle mani di personaggi ecc. Quando Leo e Carla lasciano insieme la villa e la madre alla fine del 12° capitolo, succede appunto una tale polivalenza di significati: il fatto è privo di ogni importanza per la madre (deve pensare che Carla esce per andare al tennis, da un'amica ecc.) mentre il lettore sa benissimo che i due protagonisti vanno insieme nella casa di Leo.

A p. 195, mentre Mariagrazia sta indagando nella casa di Leo (che Carla aveva lasciato solo alcune ore prima), il lettore non può non pensare ad un guanto che Carla aveva perduto in questa stessa casa e che ora rischia di assumere la funzione di «corpo del reato».

La manipolazione del lettore da parte dell'autore sta senza dubbio all'origine della tensione drammatica del romanzo. La tecnica di punti di vista e di prospettive narrative fa nascere numerosissime «contraddizioni drammatiche ed emozionali» di cui è partecipe il lettore assieme a personaggi. Il lettore partecipa però più allo svolgimento dell'intreccio e meno alla realizzazione di una qualsiasi convenzione etica. Come si sa, l'identificazione ideologica dell'autore col lettore dovrebbe trovarsi in base ad ogni giudizio morale del personaggio. Ne *Gli Indifferenti*, quest'identificazione non c'è, e lo stesso rapporto etico tra l'autore e il personaggio non è definito oppure è mal definito.<sup>31</sup> Se si volesse tornare a parlare del progetto di Moravia di scrivere una tragedia in forma di romanzo,<sup>32</sup> si dovrebbe constatare che il risultato, il romanzo *Gli Indifferenti*, se non ha tratti tipici di una tragedia omogenea, è invece una tragicommedia molto riuscita in forma di romanzo, e in quanto tale riflette autenticamente la non-omogeneità dell'ambiente dal quale sta derivando.

Infatti, l'escursione attraverso certi procedimenti narrativi moraviani, anche se studiati in sé stessi, dovrebbe inevitabilmente sboccare in una seconda analisi, quella cioè del modo in cui la narrazione svela la visione filosofica del mondo propria dello scrittore e espressa nel libro. Anche se tale analisi oltrepasserebbe lo stretto quadro di questo saggio, non possiamo non accennare alle sue linee direttrici: a differenza di un romanzo ottocentesco di tipo balza-

<sup>30</sup> Cfr. per esempio pp. 61-63.

<sup>31</sup> Cfr. G. Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, 1959, p. 18.

<sup>32</sup> Cfr. il passaggio ormai conosciutissimo sull'impossibilità della tragedia in «Ricordo de *Gli Indifferenti*», *op. cit.*, p. 65.

chiano il cui mondo interno rimaneva per lo più fisso e stabile, col personaggio che poteva muoversi solo entro i limiti prestabiliti di spazio e di tempo, il romanzo moraviano tradisce una maggiore fragilità ed elasticità con cui viene ritratto il suo mondo. I permanenti cambiamenti della prospettiva narrativa, il perpetuo trasformarsi delle funzioni svolte da singoli personaggi, la polivalenza semantica ed altre caratteristiche che abbiamo descritto, corrispondono all'estrema labilità, l'inconsistenza e la relatività dello stesso ambiente umano che si muove nel libro e di cui facilmente potremmo immaginare un modello nella vita reale. (La stessa scrittura rivela così un mondo in crisi, che lo scrittore lo sappia, lo voglia o meno, si capisce: se l'approccio estetico alla prosa narrativa è giustificabile perché ci permette di stabilire con precisione aspetti più importanti di una poetica narrativa del libro e dello scrittore, non si può d'altra parte non ammettere che la stessa forma del romanzo non abbia (e non sia) un significato. Mai il messaggio del romanzo potesse risultare così autentico e allarmante, se la concezione della prospettiva narrativa fosse stata attuata secondo schemi ottocenteschi o altri). Possiamo constatare, a mo' di conclusione, che se la definizione dell'indifferenza de *Gli Indiferenti* secondo la chiave politica e sociale ci pare giustissima<sup>33</sup>, si deve d'altra parte ammettere che lo scrittore, scrivendo il romanzo, risentisse piuttosto il riflesso della crisi morale di una classe politica nello stato d'animo dell'adolescente. L'indifferenza moraviana sarebbe dunque stata concepita originariamente come lo sgomento e l'angoscia dei giovani Michele e Carla davanti alla sostanziale falsità e vuotezza del mondo degli adulti.

---

<sup>33</sup> Moravia ...«lanciava una clamorosa pietra nella morta gora della società fascista e del suo sussiegoso conformismo borghese proclamando l'indifferenza ai suoi riti sociali, ...» Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-65)*, Editori Riuniti, 1967, p. 101.

