

## CECILIA, OSSIA LA REALTÀ

Il mistero della donna in *La noia* di Alberto Moravia

### 1. *Il paradosso di Dino: un portavoce inattendibile*

*La noia* di Moravia<sup>1</sup> è certo un romanzo molto conosciuto, e, almeno fino a una certa fase della nostra storia letteraria, anche molto citato. D'altro canto si ha la netta impressione che la critica lo abbia preso in considerazione, nella maggioranza dei casi, quasi esclusivamente dal lato dell'autore: certo non parco di dichiarazioni di poetica, oltretutto lucidissimo interprete di se stesso, tale senz'altro da condizionare, e non poco, le letture altrui. Tornerò fra pochissimo sul peculiare statuto del narratore intellettuale di *La noia*, il borghese e pittore fallito Dino; ma vale la pena di sottolineare subito come troppo spesso la critica abbia confuso il narratore con l'autore, per ragioni comprensibili, come si vedrà, ma con esiti interpretativi imprecisi se non equivoci senz'altro. Ma, a rileggere oggi *La noia*, senza la zavorra di troppi ideologismi, è difficile non restare colpiti dalla forza narrativa della protagonista femminile, Cecilia Rinaldi, oggetto del desiderio e insieme antagonista del narratore. Cecilia, infatti, condensa in sé una straordinaria concretezza, programmaticamente ricondotta a una corporeità che ne domina incontrastata ogni comportamento, serrandola in una logica scopertamente al di qua di qualsiasi moralità: una logica che parrebbe quasi animale, ma che animale non è, benché in certo modo coatta. Al tempo stesso, però, Cecilia è personaggio dagli evidenti risvolti filosofici, caricata di una radicale tensione generalizzante: che però, paradossalmente, non assume connotati apertamente simbolizzanti, né tanto meno ne mina l'inquietante concretezza. Sono certo di non esagerare se dico che Cecilia è uno dei più intensi personaggi femminili del nostro Novecento letterario. Ma questo accade anche e proprio per-

<sup>1</sup>) A. Moravia 1960.

ché tutta la sua prorompente, ambigua femminilità è vista, nel corso di tutto il romanzo, sempre dall'ottica di un narratore che vorrebbe possederla, in tutti i sensi, come una cosa, e che proprio per questo ne esalta sia l'inafferrabilità sia l'irriducibile umanità, riprendendo e stravolgendo tutta una topica dell'incomprensibilità della donna e dell'amore, nonché, scopertamente, tutta un'ideologia della femmina come "natura" e istinto, irriducibile a ogni possibile schema razionalizzante. *La noia* mette in scena così dall'interno un amore che è anche un'ossessione sessuale, una volontà di possesso totale che si traduce in constatazione sempre più disperante (e solo nell'*Epilogo* risolta positivamente) dell'assoluta trascendenza dell'Altro.

L'invenzione di Cecilia dipende, strategicamente, dalla costruzione di un narratore che, come un po' tutti i narratori intellettuali moraviani, tiene insieme organicamente sia una condizione critica, d'impotenza artistica e conoscitiva, sia un'attività critica in atto, percepita nella dinamica ambigua di una coscienza incapace di sottrarsi ai propri auto-inganni, e tuttavia sempre lucidissima, disponibile a smontare dall'interno quelle mistificazioni. A questa famiglia di narratori appartengono, oltre al pittore mancato Dino, gli scrittori Silvio Baldeschi di *L'amore coniugale*<sup>2</sup> e Riccardo Molteni di *Il disprezzo*<sup>3</sup>, lo scrittore-giornalista Francesco Merighi di *L'attenzione*<sup>4</sup>. Attraverso la loro mediazione narrativa, Moravia può giocare in contemporanea un atteggiamento duplice, di partecipazione e di distacco allo stesso tempo: essi assomigliano infatti a dei porta-parola dell'autore, con cui condividono non poche 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 indubbie qualità e capacità intellettuali non sono sufficienti a legittimarne fino in fondo 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»<sup>5</sup> attraverso la pittura: ma continua a dipendere economicamente dai soldi della mamma, ricca imprenditrice borghese, da cui Dino ostenta di volersi allontanare, ma senza il coraggio di arrischiare una rottura vera. Significativamente, il sogno di riavvicinarsi alla realtà verrà esplicitamente fatto coincidere con l'amore per Cecilia, rendendo del tutto esplicita la stratificazione meta-linguistica insita nella figura del narratore-artista. D'altro canto, proprio il fatto che Dino sia un pittore serve a distanziare

<sup>2</sup>) A. Moravia 1949.

<sup>3</sup>) A. Moravia 1954.

<sup>4</sup>) A. Moravia 1965.

<sup>5</sup>) A. Moravia 1960, p. 9.

ulteriormente Dino dall'autore reale: a conferma della complessa dinamica di avvicinamenti e distanziamenti operati da Moravia rispetto al proprio narratore, e conseguentemente alla storia. Né si può sottovalutare l'esplicitzza, e quasi la brutalità, con cui Dino viene rappresentato non solo come un patologico immaturo (e avrebbe in fondo 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<sup>6</sup>, 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 della dimensione 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?»<sup>7</sup>): quasi volesse 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, paiono anche attivare una dimensione fra il poliziesco e il giudiziario, che si sovrappone alla più visibile dimensione filosofico-morale: ben colta del resto da Cecilia stessa, che, con malizia forse involontaria, paragonerà gli interrogatori di Dino a quelli di un prete in confessione. La forza e l'originalità dell'invenzione moraviana stanno 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»<sup>8</sup>, 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 aveva ben visto Sanguineti, ritroviamo qui il «carattere misterioso ed enigmatico del denaro stesso, [...] strumento non soltanto dell'alienazione, ma della conoscenza stessa»<sup>9</sup>. 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

<sup>6</sup>) David 2005, p. X.

<sup>7</sup>) A. Moravia 1960, pp. 36-37.

<sup>8</sup>) *Ivi*, p. 10.

<sup>9</sup>) Sanguineti 1962, p. 128.

infatti ormai prossima a uscire dal *boom*, per approdare agli anni del neo-capitalismo e del consumismo.

## 2. *Cecilia, ossia la duplicità*

Ma, ad ogni buon conto, *La noia*, come ci ha più volte ricordato l'autore, resta, starei per dire nonostante tutto, un grande romanzo d'amore. E anzi proprio qui risiede non poco del suo fascino, della sua potente originalità. Il problema filosofico ed estetico del rapporto con la realtà si fonde qui infatti pressoché perfettamente con un'autentica storia di *amour-passion*. Due mi paiono essere i principali modelli letterari presenti in filigrana. Anzitutto, 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*<sup>10</sup>. E certo Proust, più in generale, è fondamentale ispiratore della rappresentazione di una gelosia che irrefrenabilmente coinvolge non solo il presente ma anche il passato, rappresentato, nel romanzo moraviano, soprattutto dal pittore Balestrieri, mediocrissimo autore di croste che rappresentano ossessivamente Cecilia nuda, doppio derisorio di Dino, *in primis*, e addirittura (sempre ovviamente nella percezione nevrotica del narratore) nientedimeno che del suo «destino», presunto tragico. Ma indubbiamente alcuni tratti di Cecilia ricordano anche la *Lolita* di Nabokov, del resto cronologicamente molto vicina (1955): basti pensare alle insistite notazioni nabokoviane sull'inespressività e sulla tendenziale anaffettività di Lolita<sup>11</sup>.

In prima approssimazione, il tratto caratterizzante di Cecilia è la duplicità, che s'incarna anzitutto nel suo stesso corpo: irresistibilmente attraente anche e proprio nella sua costitutiva, reiterata asimmetria<sup>12</sup>. Il narratore descrive due volte l'aspetto fisico di Cecilia, a distanza di non molte pagine, via via approfondendo proprio questi caratteri di duplicità. Nella prima di queste descrizioni, Dino comincia a prendere consapevolezza dell'aspetto di Cecilia, che non conosce ancora, e che guarda anche perché, significativamente, ne è guardato:

<sup>10</sup>) Proust 1923, p. 98.

<sup>11</sup>) Nabokov 1955, cfr., fra i molti altri passi citabili al proposito, pp. 229, 233, 243, 244 e *passim*.

<sup>12</sup>) Sulla rappresentazione del corpo di Cecilia si è soffermato opportunamente Bazocchi 2005, pp. 34-58.

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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

La duplicità e l'asimmetria del corpo di Cecilia vengono ribadite in molti passi<sup>15</sup>. Con ogni evidenza, 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, al limite dell'animalità e della durezza:

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

<sup>13</sup>) A. Moravia 1960, pp. 56-57.

<sup>14</sup>) *Ivi*, p. 71.

<sup>15</sup>) Cfr. *ivi*, per esempio pp. 89-90, 130-131 e 251-252.

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.<sup>16</sup>

Abbastanza presto, Dino arriva a cogliere, 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 inconscia 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.<sup>17</sup>

Ecco così che la questione filosofica si sovrappone in modo pressoché perfetto 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 si manifesta pienamente nella sua realtà, 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. Per una buona parte del romanzo, Dino vuole lasciare Cecilia perché, sicuro di esserne amato, la trova noiosa e vuole liberarsene. Ma, a metà del «Capitolo quinto», la sua ossessione del possesso si incontra e 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 fra la noia dei momenti in cui s'illude di possedere Cecilia, che così perde di consistenza e di significato, diventando addirittura "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, e a rendere conto dei propri ragionamenti a vuoto 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*, la cui logica profonda consiste nell'assegnare a un soggetto, a un essere umano, tratti che sarebbero piuttosto propri di un oggetto o di un animale, cioè comunque

<sup>16</sup>) *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>17</sup>) *Ivi*, pp. 130-131.

di un ente non-umano. Così, per esempio, Cecilia è totalmente priva di immaginazione: e vale la pena di ricordare, anticipando considerazioni che svilupperò più avanti, quanto Moravia sia debitore di Sartre, e quanto peso Sartre attribuisca all'immaginazione, come regno del possibile<sup>18</sup>, e dunque espressione caratteristica della modalità dell'esistenza, del per-sé, cioè del soggetto in quanto coscienza, contrapposta alla necessità dell'in-sé, cioè della realtà oggettiva, nella sua irriducibile trascendenza. In altre parole, la mancanza di immaginazione di Cecilia è dunque una manifestazione tutt'altro che secondaria del suo presentarsi quasi come un "oggetto", più che come un soggetto.

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 per di più del tutto esplicito) trionfo dell'iterativo in senso narratologico, cioè della rappresentazione unica di un evento che accade più volte, e che in questo caso non è necessario rappresentare più volte proprio perché si ripete sempre 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.<sup>19</sup>

A ben vedere, la stessa meccanicità dei comportamenti di Cecilia ci impedisce di considerarla come una donna-natura, come ci era apparsa in primissima approssimazione, e come era invece la Adriana protagonista e narratrice di *La romana*<sup>20</sup>. La provocazione di Moravia è particolarmente radicale, perché va direttamente a colpire proprio quello che ci sarebbe potuto apparire come il territorio meno attaccabile di una fisicità tutta naturale: il sesso. Cecilia infatti si comporta in modo tale da mettere in rilievo non la naturalezza, ma, tutt'al contrario, l'artificiosità 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 diven-

<sup>18</sup>) Per una sintetica ma rigorosa spiegazione sul ruolo dell'immaginazione nella filosofia di Sartre, specie nel periodo giovanile, che precede *L'essere e il nulla*, cfr. S. Moravia 1997, in part. pp. 15-29.

<sup>19</sup>) A. Moravia 1960, p. 88.

<sup>20</sup>) A. Moravia 1947.

tasse 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 sforzatura 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.<sup>21</sup>

Corollario tutt'altro che trascurabile, la mancanza di naturalezza di Cecilia comporta inevitabilmente una sua alienazione: per usare, di nuovo, la terminologia esistenzialistica che Moravia stesso usa, Cecilia, pur essendo a suo modo sincera (ci torneremo fra poco), non può essere autentica, perché per lei non c'è alcuna autenticità possibile, così come non c'è più 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, e non è conferma da prendere sotto gamba, che per Moravia (a differenza di quanto accadeva per il suo amico e sodale Pier Paolo Pasolini) non esiste nessuna autenticità del popolo, nessuna possibilità di sovrapporre primitività e sincerità. Cecilia vive come trascinata da una forza inerziale, e come tale mostra una 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, ma si tratta di un padre molto debole: malato di cancro, non riesce quasi a parlare e si capisce che 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, la signora Rinaldi: «non è affezionata a nessuno»<sup>22</sup>.

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 in-

<sup>21</sup>) A. Moravia 1960, pp. 98-99.

<sup>22</sup>) *Ivi*, p. 286.



capace 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, particolarmente rilevati proprio dalle costanti, cerebrali elucubrazioni di Dino. Si veda per esempio che cosa succede quando Dino e Cecilia si conoscono, nel «Capitolo secondo»: Cecilia si offre di posare nuda, senza fare nulla per nascondere altri scopi; e il narratore le spiega 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». <sup>23</sup>

Pur non riuscendo ad essere naturale, Cecilia appare però per molti versi 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 <sup>24</sup>. Vale la pena di notare che anche in *La romana* <sup>25</sup> la somiglianza con i felini ribadiva la femminilità di Adriana, contribuendo però a connotarla nel senso, se si vuole 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, che non per caso sarà il più probabile padre del bambino che la protagonista e narratrice porta in grembo alla fine del romanzo. Tornando a Cecilia, i tratti semantici dell'animalità ripropongono a ogni passo un'altra sovrapposizione semantica fondamentale di *La noia*, 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 angosce, sado-masochistiche, 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 suo rapporto con Cecilia, Dino però declina la correlazione fra cibo e

<sup>23</sup>) *Ivi*, p. 83.

<sup>24</sup>) Si veda, in particolare, proprio il finale del «Capitolo secondo», *ivi*, pp. 86-87.

<sup>25</sup>) A. Moravia 1947.

Sesso in una direzione prevalentemente attiva, cioè sadica, come vedremo meglio fra poco. 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 (siamo nel «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 molto direttamente, e in negativo: Cecilia, infatti, al momento di presentarlo alla madre, mostra di non sapere il cognome di Dino:

«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.<sup>26</sup>

Non è una scoperta da poco. Al di là dello sconcerto sul piano 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 del soggetto (a cominciare dal nome) contano poco, appunto perché in buona sostanza non viene considerato come un soggetto. Se tutta la casa di Cecilia appare a Dino squallida, gelida, persino un po' disgustosa, nella sua irrimediabile decadenza di ambiente piccolo borghese drammaticamente proletarizzato, la stanza di Cecilia, dove Dino non viene condotto, ma che raggiunge curiosando per proprio conto, rivela 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.<sup>27</sup>

<sup>26</sup>) *Ivi*, p. 161.

<sup>27</sup>) *Ivi*, pp. 156-157.

### 3. *Dalla disattenzione alla tautologia*

Come stiamo vedendo, 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 successivo. 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 alla mente le considerazioni di un altro narratore nevrotico assai caro a Moravia: Zeno Cosini<sup>28</sup>. Il «distacco dalle cose», e dunque la mancata percezione dell'altro, appare in Cecilia «un fatto sano e normale»<sup>29</sup>: ma certo è particolarmente conturbante che la ragazza manifesti questa «mancanza completa di rapporti»<sup>30</sup> 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 psico-sociali 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.<sup>31</sup>

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<sup>32</sup>. È stato Enrico Testa a notare, con

<sup>28</sup>) Svevo 1923.

<sup>29</sup>) A. Moravia 1960, p. 93.

<sup>30</sup>) *Ibidem*.

<sup>31</sup>) *Ivi*, p. 67.

<sup>32</sup>) *Ivi*, p. 147.

grande acutezza, come Moravia semini il suo 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<sup>33</sup>. Anche Dino esercita in continuazione questa «metadialogica», 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»<sup>34</sup>. 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.<sup>35</sup>

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»<sup>36</sup>. 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».<sup>37</sup>

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»<sup>38</sup>. Ciò significa che «La tautologia non ha condizioni di verità, perché è incondizionatamente vera»<sup>39</sup>.

<sup>33</sup>) Testa 1997, pp. 185-198 e in part. 190-193.

<sup>34</sup>) A. Moravia 1960, p. 136.

<sup>35</sup>) *Ivi*, p. 95. Vd. anche, fra gli altri, pp. 128, 136, 210.

<sup>36</sup>) *Ivi*, p. 146.

<sup>37</sup>) *Ivi*, pp. 148-149.

<sup>38</sup>) Wittgenstein 1921-22, 4.46, p. 38.

<sup>39</sup>) *Ivi*, 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*»<sup>40</sup>. In questo modo «La tautologia lascia alla realtà tutto – infinito – lo spazio logico»<sup>41</sup>, 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»<sup>42</sup>. 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.

#### 4. *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»<sup>43</sup>. 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»<sup>44</sup>. Non a caso, in non poche pagine di *La noia*

<sup>40</sup>) *Ivi*, 4.462.

<sup>41</sup>) *Ivi*, 4.463, p. 39.

<sup>42</sup>) *Ivi*, 6.1, p. 66.

<sup>43</sup>) Sartre 1943, p. 433.

<sup>44</sup>) *Ivi*, p. 450.

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<sup>45</sup>.

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, e che proprio in quanto irriducibilmente soggetto (libero) 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 che essa non possieda una vera e propria soggettività, e dunque che possa essere posseduta come una cosa.

La volontà di possesso di Dino si esplica, vistosamente, nel tentativo di "comprare" Cecilia, di dimostrarne la venalità, per poterne svelare l'indegnità e così smettere di amarla. Ma Cecilia, inafferrabile come sempre, non si dà per denaro: anche il denaro, infatti, per lei conta pochissimo, 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 proprio 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 finisce 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.<sup>46</sup>

GIANNI TURCHETTA  
giovanni.turchetta@unimi.it

<sup>45</sup>) A. Moravia 1960, pp. 100-105 e soprattutto 104-105.

<sup>46</sup>) *Ivi*, p. 204.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bazzocchi 2005 M.A. Bazzocchi, *Corpi che non parlano: Alberto Moravia*, in Id., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 34-58.
- David 2005 M. David *Introduzione* a A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani (Tascabili), 2005, pp. V-XVI.
- A. Moravia 1947 A. Moravia, *La romana*, in Id., *Opere / 2. Romanzi e racconti 1941.1949*, a cura di S. Casini, introd. di P. Cudini, Milano, Bompiani, 2002.
- A. Moravia 1949 A. Moravia, *L'amore coniugale*, in Id., *Opere / 2. Romanzi e racconti 1941.1949* cit.
- A. Moravia 1954 A. Moravia, *Il disprezzo*, in Id., *Opere / 3. Romanzi e racconti 1950.1959*, a cura e con introd. di S. Casini, Milano, Bompiani, 2004.
- A. Moravia 1960 A. Moravia, *La noia*, in Id., *Opere / 4. Romanzi e racconti 1960.1969*, a cura di S. Casini, introd. di G. Turchetta, Milano, Bompiani, 2007.
- A. Moravia 1965 A. Moravia, *L'attenzione*, in Id., *Opere / 4. Romanzi e racconti 1960.1969* cit.
- S. Moravia 1997 S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Roma - Bari, Laterza, 1997.
- Nabokov 1955 V. Nabokov, *Lolita* [1955], Milano, Mondadori, 1966.
- Proust 1923 M. Proust, *La prigioniera* [1923], Torino, Einaudi, 1978.
- Sanguineti 1962 E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.
- Sartre 1943 J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla* [1943], Milano, Net, 2002.
- Svevo 1923 I. Svevo, *La coscienza di Zeno* [1923], Milano, Dall'Oglio, 1972.
- Testa 1997 E. Testa, *Parlato e metadialogica*, in Id., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 185-198.
- Wittgenstein 1921-22 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921-22], in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1980.