

12.

MITOLOGIA DELL'«ODISSEA», DI CAPRI E DEL MEDITERRANEO NEL «DISPREZZO» DI MORAVIA *

Nicola D'Antuono

1. – L'universo immaginario di Moravia è intrecciato in modo non fittizio con il mare, il Mediterraneo, ovviamente. Che non è soltanto un luogo geografico, una distesa d'acqua, produttore e prodotto di storia, ma anche contenitore di figure, testi e riflessioni. E fin dall'età classica, perciò con una lunga durata, almeno nelle articolazioni storiche e nelle rotture periodiche della cultura occidentale¹.

Oltre ad *Agostino*, sul mare Moravia ambienta molte storie e numerose avventure². Il paesaggio marino, quello intorno a Roma, altre volte il viareggino e il ligure, spesso però Capri, è significativo per il romanziere, e assume nei testi anche una coloritura allegorica, mitica e simbolica. La questione è evidente anche in altri scrittori, ma assume una specifica valenza in Moravia. Per il quale il mare è *thalassa*³, particolarmente nel *Disprezzo*, ove appaiono connessi anche i motivi dell'isola e della grotta, che sublimano la ricerca del rifugio, rappresentano l'intimità paradisia-

* Il saggio, con il titolo *Immaginario mediterraneo tra Capri e l'«Odissea» nel «Disprezzo» di Moravia*, in forma leggermente diversa – e senza le note – è stato letto il 13 settembre 2013 nella Biblioteca Universitaria «Svetozar Markovic» di Belgrado.

¹ Sul mare si vedano innanzitutto Corbin 1990, in part. 287-291; *L'Homme méditerranée* 1985; Dentone - Borri 1987.

² Sulla presenza del mare nella narrativa di Moravia, oltre ad *Agostino* (ora in Moravia 2002, 325-415) e a Moravia 1982, si tengano presenti almeno i racconti: *Fuga in Spagna*, *Il silenzio di Tiberio*, *Antico furore*, *Tempesta imminente*, *Ricordo di Circe*, in Moravia 2000, rispettivamente 1327-1332, 1333-1337, 1348-1352, 1456-1466, 1645-1651; *Il mare*, *L'isola*, *Il pozzo*, *La finestra aperta*, *La vita è un sogno*, *Ritorno al mare*, *La passeggiata in barca*, *La morte al mare*, *Lungo il mare*, in Moravia 2002, rispettivamente 449-456, 503-508, 514-520, 521-526, 527-538, 1319-1334, 1528-1532, 1681-1685, 1761-1764; *Luna di miele*, *sole di fiele*, *Il vitello marino*, in Moravia 2004, 357-385, 1067-1071.

³ Ferenczi 1965.

ca, il sostituto del grembo materno. E ciò all'interno dell'immagine mitica della donna-madre, come ha osservato in diverse occasioni Gilbert Durand⁴.

2. – *Il disprezzo*, il romanzo del 1954, è innanzitutto un racconto retrospettivo in prima persona, la ricostruzione di un dramma di coppia. Riccardo Molteni, «critico cinematografico», si qualifica «onesto letterato» (968) e si considera «un intellettuale, un uomo di cultura e uno scrittore di teatro»⁵ che aveva già decifrato il suo destino quando ambiva ad essere scrittore di teatro. Ora si è ridotto a scrivere sceneggiature cinematografiche «soltanto per soddisfare l'aspirazione della moglie Emilia a possedere una casa» (863). Egli rifiuta, pur ammettendo di avere una «insospettata vocazione», la professione di sceneggiatore in quanto, nel divisione del lavoro cinematografico, «la parte dello sceneggiatore [...] rimane sempre irrimediabilmente subordinata e oscura», perché «lo sceneggiatore è un artista», e, in contrasto con la visibilità del regista, «rimane sempre nell'ombra» (864).

L'opposizione del teatro con il cinema⁶ è tutta a vantaggio del cinema. Riccardo ricorda di aver sacrificato le «ambizioni teatrali» (863) per il denaro. Ha venduto l'anima al diavolo, dunque. Per il denaro si è prostituito, ma evidenzia con la necessaria lucidità e realismo il lavoro alienante al quale si è prestato. Pertanto «viene scelto, non sceglie», e sente di essere «servitore» del «padrone». Ha scoperto che il lavoro cinematografico è merce, quando invece la scrittura teatrale non lo è:

[...] la maniera meccanica e abitudinaria con la quale si fabbrica la sceneggiatura rassomiglia forte ad una specie di stupro dell'ingegno, originato piut-

⁴ Durand 1972.

⁵ Moravia 2004, 848. Il testo è alle pagine 831-1049. Tutte le citazioni del romanzo, d'ora in poi, saranno inserite nel testo con il riferimento della pagina in numero arabo e tra parentesi tonde. Notizie sul *Disprezzo* sono in «Cronologia» (*ivi*, LI) e «Nota ai testi» (*ivi*, 2127-2141).

⁶ Moravia ha sempre avuto l'aspirazione alla scrittura teatrale e ha pubblicato *La mascherata*, *Beatrice Cenci*, *Il mondo è quello che è*, ha fondato una compagnia teatrale e si è occupato lungamente di teatro. Per quanto riguarda la critica cinematografica l'ha esercitata per lunghi anni, prima e dopo la seconda guerra mondiale, ha scritto e ha collaborato a molte sceneggiature. Alcune notizie sul lavoro di sceneggiatore sono in Moravia 2004, LIII e LXIII, ma per tutti i rapporti con il cinema, comunque, rinvio a Moravia 2010. È stato osservato (Strappini 1995, 680) che per il romanzo d'esordio alcuni critici avevano parlato di sceneggiatura, di teatralità e di tecnica cinematografica. Ma si veda anche Strappini 1978.

tosto dalla volontà e dall'interesse che da una qualsivoglia ispirazione o simpatia. (866)

Riccardo instaura un nesso molto stretto – quasi di identità – tra lavoro dello sceneggiatore e prostituzione. Il nesso con la prostituzione è istituito anche per la moglie Emilia. A tale proposito è ricordato l'episodio sintomatico di un rapporto sessuale: «[...] io non mi trovo più di fronte alla moglie che amavo e che mi amava, bensì di fronte ad una prostituta un po' impaziente e inesperta», anche se, «Questa volta, come pensai, non era più la prostituta, era già un'immagine di miraggio, circondata da un'aria di impossibilità e di nostalgia, remota, come se non fosse stata a pochi passi da me, ma in qualche lontanissima regione, fuori della realtà e fuori dei miei sentimenti» (861).

Il protagonista del romanzo, dunque, come tutti i personaggi moraviani, nella retrospettiva memoriale ha maturato la lucidità della percezione. Coscienza e conoscenza sono sempre luce e l'opposizione chiaro/oscuro è decisiva in Moravia, e non solo in questo testo. L'aggettivo «oscuro»/«oscura» e l'avverbio «oscuramente», che hanno un nesso con «oscura angoscia», sono ossessivamente presenti⁷.

3. – Riccardo confessa la sua condizione piccolo-borghese, di essere rivoltoso, insofferente socialmente, e di nutrire una «simpatia crescente» per i partiti di sinistra⁸. Nella ricostruzione memoriale egli consegna ai lettori anche la fisionomia intellettuale e sociale della moglie. La quale proveniva da «una famiglia che in passato era stata agiata», ma era finita in povertà. Perciò, «per l'educazione e la maniera di pensare poteva definirsi quasi una popolana» (926). Nel ricordare che le «persone del popolo» sono «più vicine delle altre alla natura», Riccardo giudica il «buon senso» della moglie, che è un «enigma», è identica alla natura e appartiene alle persone «alle quali nessuna convenzione o pregiudizio offusca la coscienza» (926), quindi è autentica e portatrice di verità, è schietta e ha la «parola vergine» (927). Emilia è natura, dunque, creazione e forma, sostanza primigenia come il mare, ma anche «disamore» («fredda e disamorata») e tomba, come suggerisce Jung⁹. Il caso professionale si intreccia con il disprezzo («accento così sprezzante») della moglie, che tratta il marito con suffi-

⁷ Su tale argomento rinvio alle osservazioni di Strappini 1995, 677.

⁸ In una prima redazione Moravia immaginava che Riccardo fosse iscritto al Partito comunista italiano. Poi espunse il capitolo, che è stato edito in «Appendice» a Moravia 2004, 1053-1060.

⁹ Jung 1965.

cienza per la palese impotenza. Perciò le sceneggiature coincidono con il peggioramento dei rapporti tra i coniugi e reduplicano la vita coniugale, descritta in contrasto con la vita familiare del regista Pasetti, con il quale Riccardo ha lavorato per una sceneggiatura. Il «mediocre» e «modesto» personaggio, privo «di immaginazione» e senza originalità, con una «voce monotona e priva di colore», con «l'aspetto piuttosto d'un meticoloso geometra o contabile che di un artista», vive con la moglie e i figli in un appartamento, «come, appunto nella casa d'un meticoloso ragioniere o contabile» (874-875) e si esprime «quasi esclusivamente per luoghi comuni e frasi fatte» (872). Riccardo mostra «un senso di insofferenza per la scena affettuosa» e per lo «spettacolo edificante» familiare (880), ma confronta il disprezzo di Emilia con la devozione della moglie del Pasetti al marito.

4. – Riccardo deve stendere la sceneggiatura dell'*Odissea*. Emergono tre interpretazioni e risultano macroscopiche le differenze fra traducibilità nella modernità di un mito e di un classico. Il regista, Rheingold¹⁰, che aveva lavorato in Germania nel cinema prenazista, ha progettato un film sui «rapporti psicologici tra Ulisse e Penelope [...] su un uomo che ama sua moglie e non ne è riamato» (907). Egli dice che Penelope è fedele ma non ama Ulisse, il dramma del quale è il dramma di ogni uomo. Il regista interpreta i miti antichi in maniera moderna. E reca l'esempio del dramma *Il lutto si addice ad Elettra*, di Eugene O'Neill, ossia il mito dell'*Orestide*, anche se aggiunge, in modo puntuale, che non si tratta di rispettare troppo il testo di partenza, «ma buttarlo all'aria, sventrarlo, rinnovarlo» (952). Rheingold ritiene necessario, dunque, smontare l'opera, «aprirla, come si apre un corpo sul tavolo anatomico, esaminarne il meccanismo interno, smontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le nostre esigenze moderne» (952). Egli fornisce, quindi, un'interpretazione psicoanalitica e conclude che «la storia di Ulisse è la storia dei rapporti di Ulisse» con Penelope (952). Accantona la geografia (cioè le carte geografiche del Bérard) e le avventurose peripezie dell'eroe omerico nel Mediterraneo e punta tut-

¹⁰ Dal romanzo moraviano fu tratto da Godard, nove anni dopo, un film girato a villa Malaparte a Capri. Cf. Godard 2009. Per tutta la vicenda, comprese le due versioni del film (francese e italiana), sottolineandone inoltre il carattere citazionista, cf. Aprà - Pistagnesi 2013. Nel film Fritz Lang era il regista Rheingold e personificava se stesso. Nel romanzo si legge che «Rheingold non era certo della classe dei Pabst o dei Lang» (899). Moravia ebbe a dire che dell'anno 1963, «Degli stranieri, forse il film che mi ha più interessato dal punto di vista dello sperimentalismo stilistico» era stato appunto *Il disprezzo* di Godard. Cf. Moravia 2010, 550.

to sul dramma interiore, in quanto l'obiettivo del film progettato non è il Mediterraneo, ma l'animo di Ulisse, o meglio il suo «subcosciente».

La seconda interpretazione è del produttore, Battista, «un uomo frettoloso ed evasivo» (870), il quale non è d'accordo con il regista, non è interessato alla psicologia di Ulisse e Penelope e ai loro rapporti coniugali, ma vuole finanziare un film che rappresenti «la storia delle avventure di Ulisse nel suo viaggio di ritorno a Itaca e io voglio il film delle avventure di Ulisse...» (967). Nella trasposizione cinematografica il produttore intende restare fedele a Omero e punta l'intera operazione filmica sulla spettacolarizzazione: «[...] la poesia di Omero è sempre spettacolare...» (905). Egli spiega che al pubblico, «infallibilmente», piacciono i «kolossal», che allora – eravamo nel 1954 – andavano di moda con i personaggi di Nausicaa e Polifemo. Poesia come spettacolo, dice Riccardo in negativo:

[...] l'*Odisea* della Trionfo Film sarebbe stato un film ricalcato sopra i grossi film biblici e in costume di Hollywood, con mostri, donne nude, scene di seduzione, erotismo e grandiloquenza. (905-906)

La terza interpretazione è di Riccardo, il quale rifiuta drasticamente le altre due. Egli va alla ricerca della «naturalzza», che non è soltanto dell'«originale omerico ma della vita». Incantato dall'*Odisea*, che vuole rifare come Omero, dice che la «modernizzazione» proposta da Rheingold gli «ripugna», in quanto modernizzare significa avvilire, ridurre, profanare (1010). Egli intende leggere fedelmente Omero e non sa che la stessa fedeltà è già una reinterpretazione. Non accetta le versioni di Rheingold e di Battista, ma ne volge una sua: quella romantico-irrazionale di Omero. Che non è storica ma mitica, fissata alla scrittura del poema. Tutte le interpretazioni, nei secoli, sono da scartare e da rifiutare. Perfino l'*Ulysses* di Joyce¹¹, in tal senso, è stata un'operazione sbagliata, anche se il narratore irlandese «ebbe l'avvertenza di lasciare stare il Mediterraneo, il mare, il sole, il cielo, le terre inesplorate dell'antichità...» (1011).

Riccardo ha una visione patetica e cristallizzata dei classici. Il suo è l'Ulisse dantesco e la sua vita è come quella dell'Ulisse dantesco, come

¹¹ Moravia non ha mai amato Joyce e l'*Ulysses*, anche se in seguito ebbe modo di modificare il giudizio. Moravia 1994, 1778 e 1780. Nel viaggio in Irlanda nel 1990, apparentando il paesaggio marino dell'isola con quello del golfo di Napoli, Moravia scriveva: «Quante volte, essendomi inerpicati fino ad un belvedere aereo dal quale lo sguardo spaziava su un multiforme e immenso panorama», aveva immaginato di trovarsi in cima al monte Solaro ad Anacapri (*ivi*, 1771). Arrivando nel porto di Inishmare, egli resta deluso: «[...] mi aspettavo qualche cosa non dico di simile a Capri, altra isola letteraria» (*ivi*, 1779). Per Joyce si veda almeno Giorello 2004, 65-130, con note a 211-229.

avrebbe dovuto essere e non era. Egli intende scrivere una sceneggiatura su quest'Ulisse del «medioevo». Purtroppo, però, è un «uomo moderno»¹². Ha nostalgia per l'*Odissea* omerica e non percepisce che il problema di attualizzare, qualsiasi sia l'interpretazione da dare a quel classico, e a qualsiasi altro classico, è destinata al fallimento. I classici, pena il loro tradimento, non si lasciano attualizzare. Traducendo il testo in sceneggiatura cinematografica, già oggettivamente si attua un tradimento e una reinterpretazione¹³. Che Riccardo legga l'*Odissea* in traduzione e conosca a memoria il canto dantesco di Ulisse, spiega anche come il classico viva in traduzione¹⁴.

Dalle tre diverse interpretazioni emerge l'eterno quesito del come rifare i classici, l'eterna domanda alla quale si è data una diversa e multiforme risposta. Anche Moravia, dunque, partecipa alla riscrittura novecentesca di Ulisse, alla ennesima interpretazione del personaggio Ulisse, del quale si dà una versione diversa rispetto alla vulgata del mancato ritorno a Itaca. Riccardo lucidamente schematizza le tre versioni del mito e si adopera per mettere in risalto la differenza tra «mondo ideale» e «reale». Perciò il regista lo accusa di aspirare a un mondo simile a quello di Omero (1013), che non c'è attualmente. C'è stato. Il passato al quale Riccardo aspira non esiste, se mai lo sia stato. Egli sa che la sua è una «aspirazione forse impotente ma sincera ad una vita che non fosse compromessa e svuotata dal denaro né abbassata al livello fisiologico e materiale» (1034). Moravia presenta sempre personaggi in contrasto tra ideale e reale, tra la realtà e le aspirazioni. Riccardo pensa anche che tra le tre interpretazioni Emilia non avrebbe scelto quella del marito, perché «ignorante» e perché viveva in un mondo «reale» e non «ideale» (1032). Egli fantastica, dunque, di tradurla in un altro mondo:

¹² Ulisse affascina anche Moravia. Cf. già il racconto *La verità sul fatto di Ulisse*, in Moravia 2000, 1397-1404, originariamente nel volume *I sogni del pigro*. Il romanziere sente di essere Ulisse che viaggia sempre, è curioso, desidera sapere e non disdegna di coltivare miti. Si veda Moravia 1994. Anche il personaggio del romanzo *Viaggio a Roma* è come Ulisse, ha scritto Valentina Mascaretti (2006, 474). Sul mito di Ulisse si veda Boitani 1992. Al regesto novecentesco va aggiunto almeno Malerba 2006 (1997).

¹³ E. Sanguineti, «Classici e no», in Sanguineti 2010, 37. Il concetto è replicato anche altrove: «È classico un testo che esige di venire perpetuamente tradotto e ritradotto [...]. Accade anche, e soprattutto, nelle infinite citazioni e riprese, variazioni e imitazioni, trasposizioni e parodie, e insomma nella interminabile storia intertestuale che procede dalla sua esemplarità» (E. Sanguineti, «Tradurre Seneca tragico», in Sanguineti 2010, 45).

¹⁴ Anche la sceneggiatura è una traduzione. Si vedano sia l'articolo del 1942, ora in Moravia 2010, 1464, e A. Gilardelli, «Lessico moraviano», in Moravia 2010, 1547-1548.

E per avere l'Emilia che amavo e ottenere che ella mi giudicasse per quello che ero, avrei dovuto portarla via dal mondo nel quale viveva, introdurla in un mondo semplice come lei, schietto come lei, nel quale il denaro non contava e il linguaggio era rimasto integro, un mondo, come mi aveva fatto notare Rheingold, al quale potevo certamente aspirare ma che non esisteva. (1033)

Moravia si cimenta con i classici e con la loro traducibilità, modernizzazione, attualizzazione, adattamento. Rifiutando le tre interpretazioni, le prime due imperseguibili e la terza irrealistica, lo scrittore pone un interrogativo non di poco peso sulla distanza dei classici da noi. Un classico, e segnatamente l'*Odissea*, e un personaggio classico come Ulisse, meritano una «reinterpretazione perpetua, inarrestabile»¹⁵. Il romanzo diventa quasi un romanzo sulla letteratura e sul cinema, sulla classicità nella modernità.

5. – La scrittura della sceneggiatura avviene in una villa a Capri (in effetti villa Malaparte), dalla parte che guarda verso Sorrento, e dove si immagina vivessero le Sirene. Già da Tiberio l'isola aveva assunto un ruolo leggendario, ma poi fu dimenticata fino a quando si consolidò il mito nell'Ottocento e nel Novecento, perché Capri diventò luogo di vacanza per gli intellettuali stranieri e italiani, dai russi ai nordici, da Norman Douglas a Edwin Cerio, dai futuristi a Malaparte, dallo stesso Moravia a La Capria, dalla Ramondino a Patroni Griffi. Nel secondo dopoguerra Ischia, invece, non diventò letteratura. Intanto dalla Morante, moglie di Moravia, veniva consacrata alle patrie lettere Procida con *L'isola di Arturo*, mentre altre isole del basso Tirreno (Ponza e Ventotene) non ebbero mai alcuna funzione mitica e letteraria¹⁶.

¹⁵ Sanguineti, «Classici e no» cit., 38. Edoardo Sanguineti per decenni, almeno dal 1959, dalla recensione a *Moralisti moderni* e al saggio del 1961 su Manzoni (ora cf. Sanguineti, 1970², 194-200, 201-215), ha criticamente dialogato a lungo con Moravia, e sempre con spirito costruttivo, partendo dalla categoria di «borghese onesto» e di realismo, quindi con la monografia del 1962 (Sanguineti 1962), poi con i successivi interventi – oltre a un corso accademico nell'anno 1971/72 all'Università di Salerno –, che elenco: «Le donne di Moravia» e «Fallocrati alla sbarra» (in Sanguineti 1976, rispettivamente 36-39 e 81-83), «Moravia al cinema» e «Tutti figli di Michele» (in Sanguineti 1979, rispettivamente 7-11 e 309-310), «Il sogno di una cosa», «La femme revoltée», «A Moravia rispondo» (in Sanguineti 1985, rispettivamente 67-69, 130-133 e 143-145).

¹⁶ Tra il 1939 e il 1940 Moravia visse con Elsa Morante ad Anacapri. Anche la Morante amava le isole e la mediterraneità. Cf. La Capria 2003, 787.

Moravia è consapevole dei luoghi comuni su Capri, isola come Itaca¹⁷. In lui, descrittore di interni oscuri, di arredi tetri, di luoghi non spaziosi e di notturni angosciosi¹⁸, con l'ossessione del tempo e delle stagioni, di piogge (l'acqua della pioggia non è l'acqua del mare), di tempeste imminenti, l'isola di Capri è un *locus* simbolico. Egli evita il pittoresco e il turistico rifugiandosi nel visionario, tanto che Capri non è mai quella da cartolina ma del sogno, del fantasma, delle allucinazioni. Infatti, la vicenda che si svolge nell'isola, in opposizione alle tenebre e alla notte, è ampiamente densa di «paesaggio marino», sempre connesso agli spazi esterni e alla luce naturale, alla «luce radiosa del mare e del cielo sereni e pieni di sole» (990). Il mare, ma non quello di Capri («appariva di un verde torbido»), è già nel viaggio in macchina da Roma:

[...] era mosso, ma senza onde, e il colore verde si cambiava in blu quasi violetto sul quale correvano rapidamente, per il verso del vento, ora apparendo e ora scomparendo, candidi riccioli di schiuma. (955)

A Capri¹⁹, invece, il mare è descritto in modo apparentemente naturalistico, ma in sostanza sempre visionario e fantastico: immenso, puro, sempre calmo, mai in tempesta, «di un azzurro duro e prezioso, tempestato delle luci scintillanti e fredde del sole declinante» (963):

Il mare, cento metri più sotto, palpitava e scintillava al sole, trascorrendo e cangiando di colore secondo il vento, qui celeste, là di un blu quasi violetto,

¹⁷ L'elenco dei testi su Capri è ben lungo, da *L'isola dei baci* di Marinetti ai numerosi testi di La Capria, ai volumi di Savinio, a Giorgio Amendola (1980³). Per *Le lettere da Capri* di Mario Soldati, edito anch'esso nel 1954, e che vinse nello stesso anno il premio Strega, vanno colte, a tale proposito, alcune analogie curiose con *Il disprezzo*: entrambi i romanzi hanno in modo diversificato per paesaggio Capri e la morte per incidente di un personaggio. Sono da ricordare anche alcuni film ambientati a Capri. Oltre al *Disprezzo*, si veda almeno *Il mare*, di Giuseppe Patroni Griffi, recensito da Alberto Moravia il 21 ottobre 1963 su *L'Espresso*; cf. ora «Una Capri troppo liberty», in Moravia 2010, 465-467.

¹⁸ Moravia è scrittore di paesaggi, ove spesso incombe la tempesta imminente, «l'uragano perenne» (1770), la pioggia (1484), il «panico claustrofobico della foresta» (1776), «Il mio sguardo è pieno di curiosità eccitata e ansiosa. Infatti l'idea di un mare che sia circondato da ogni parte della terra, di un mare che è un lago stimola l'immaginazione, la fa sognare» (1478). Tutte le citazioni – per non utilizzare prove documentarie da romanzi e racconti – sono tratte a caso da Moravia 1994. Qualche osservazione sintomatica è anche in Moravia 2010, 76-78.

¹⁹ L'isola è già, nel volume *L'epidemia*, in un racconto dal titolo omonimo, poi in *La vita è sogno* e in *La guerra perpetua*. Cf. Moravia 2002, rispettivamente 503-508, 527-538 e 539-552. Su Capri rinvio, almeno, a: Vergine 1983; Alisio 1995; Durante 2000; Pagano 2007.

più lontano verde. Da questo mare remoto e silenzioso, le rupi ritte dell'isola sembravano volarmi incontro, venendo su a frotte, come frecce, con le loro punte nude e risplendenti di sole. (999)

Davanti all'«immensità» marina, scatta in Riccardo, come a tanti altri personaggi moraviani, la tentazione di essere inghiottito²⁰ dal mare:

Allora, d'improvviso, non sapevo perché, mi venne una specie di esaltazione e pensai che non avevo più voglia di vivere, e mi dissi che se in quel momento

²⁰ Il suicidio in mare è anche in *Ritorno al mare*, racconto del 1946, ora in Moravia 2002, 1319-1334. Una tendenza suicida è anche nel Luca della *Disubbidienza* (*ivi*, 1077). Il tentativo di suicidio di Riccardo, però, diventa sistema organizzativo del romanzo *1934*. Nel quale l'intera vicenda è ambientata a Capri, anche se l'atteggiamento di Moravia, trent'anni dopo circa la pubblicazione del *Disprezzo*, verso il paesaggio dell'isola è profondamente cambiato: «Forse era l'atmosfera del temporale imminente a suggerirmi l'analogia con la stampa del pittore tedesco. Come nella stampa, un arcobaleno incurvava i suoi colori chiari sullo sfondo del cielo tetro e la grande rupe rossa di Capri si stagliava a picco su un mare calmo e scuro che, qua e là, scintillava di riflessi accecanti come una lastra di piombo graffiata dalla punta di un coltello. In questo paesaggio, che pareva in attesa di una catastrofe [...]» (7); «Adesso, il temporale che era sembrato imminente pochi minuti fa, pareva svanito; la nuvolaglia scura era fuggita verso l'orizzonte dove si era condensata in una sola nube lontana, simile ad un lungo sigaro affusolato; la montagna di Capri, con le sue rupi rosse rivestite di verde, si alzava in un cielo azzurro e luminoso» (11). La natura è un dato oggettivo, ma è ormai separata dai personaggi moraviani. Tutto è confluito nel dubbio, nella coscienza dei personaggi. Capri non è più serenità. L'armonia, già in crisi nel *Disprezzo*, è ormai irrimediabilmente infranta. Dall'*Odisea* come modello siamo passati a Kleist e a *Così parlò Zarathustra*. Il protagonista del romanzo, che ha letto Nietzsche, e ricorda come in una poesia il filosofo tedesco avesse detto che «ogni piacere vuole eternità», ritiene che «alludeva alla contemplazione del mare. È un grande piacere guardare al mare; al tempo stesso il mare ispira un sentimento di eternità» (42). Il personaggio ha la tentazione di essere inghiottito dall'acqua: «Ho sentito l'urto dell'acqua contro la mia testa; poi sono disceso con gli occhi spalancati, giù giù, nel torbido chiarore verde del mare, con la sensazione che non mi ero tuffato per Beate e che non desideravo ritrovarla, ma volevo invece discendere sempre più giù, fino ad adagiarmi sulla sabbia del fondo, come un qualsiasi relitto marino. Era forse questa l'eternità di cui parlava Nietzsche, questa discesa interminabile verso la notte?» (64): «[...] ero arrivato allo spiazzo dal quale si ha una vista sul panorama dei Faraglioni [...]. Ormai il sole se ne era andato; le rupi enormi e ritte, di una visibilità perfetta, non più offuscata dai vapori del mezzogiorno e non ancora da quelli della sera facevano pensare, in quella luce giusta, a due aeroliti rossi posati su una vitrea e luminosa superficie azzurra. Ma l'abisso silenzioso in cui erano sprofondate mi è sembrato ad un tratto sinistramente funebre appunto perché tentatore [...]. Una tentazione simile pareva adesso alitare verso di me, su su, dall'abisso dei Faraglioni, tanto che mi sono tirato indietro dal parapetto, quasi con paura. Ma non era la tentazione suicida di chi ama troppo e invano, come la ragazza della Migliara; bensì quella di chi, al contrario, teme di non essere capace di amare» (85). Sul romanzo rinvio a Cavalluzzi 2007.

avessi spiccato il salto nell'immensità luminosa, sarei forse morto in maniera non del tutto indegna della parte migliore di me stesso. Sì, mi sarei ucciso per raggiungere con la morte la purezza che nella vita mi era mancata. (999)

Le riflessioni del protagonista vertono sull'*Odissea* e sulla «rapita contemplazione degli spazi marini». La natura non è spettacolo. Per Riccardo esiste ancora un accordo degli esseri umani con la natura²¹. Ma non si accorge, o non prende coscienza, che tale armonia è, ormai, diventata conflittuale, appartiene a un'altra civiltà, come lo stesso autore dell'*Odissea* («Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura»). Da ciò scaturisce il contrasto tra gli esseri umani mediterranei e gli «anglosassoni», tra gli estroversi (gli italiani, considerati «mediterranei») e gli «anglosassoni». Al regista, perciò, non interessano la natura, il mare e l'avventura della scoperta del Mediterraneo, ossia l'infanzia fantastica dell'umanità, ma l'animo umano. Nell'*Odissea* Ulisse è, per Rheingold, «l'uomo civilizzato, rappresenta la civiltà...». Riccardo è Ulisse, l'uomo civilizzato – la civiltà intesa nel non aver pregiudizi. Egli rappresenta la ragione. Penelope, invece, non è civilizzata e raffigura il «naturalismo primitivistico». Le due tipologie sono in contrasto quali due esperienze e due figure degli esseri umani in conflitto, come natura e cultura. Emerge in tal modo un motivo caro a Moravia e non studiato a fondo, un'idea della civiltà come necessità, ma anche corruzione e degradazione, in contrapposizione all'arcaico e al primitivo, alla loro permanenza nella modernità. Il conflitto è persistente e si annida in uno stesso personaggio, quando questi si rifugia nel primitivismo, e si lascia andare a una istintualità, patrimonio di una tipologia dell'infanzia dell'umanità che regredisce o non è diventata matura.

6. – Nel testo, come ho già osservato, si forma l'associazione identitaria della natura marina con Emilia. Riccardo guarda la moglie:

[...] bellissima come una creatura senza tempo né luogo, in accordo con il mare scintillante e con il cielo luminoso contro i quali la sua figura si disegnava. (960-961)

L'identità di fondo tra il mare e la donna è palese. Il mare è natura, è donna, la donna è mare, per Moravia, è Madre Mediterranea, è isola, cioè Itaca, è Capri. La donna non è fiume, ma lago, seno, insenatura, porto.

²¹ Moravia 1988. Recensendo *La Capria* emerge appunto l'idea di Natura nello scrittore.

Il mito è natura. E Capri è mito. Il silenzio è mitico, abita il mito, come la natura, e il paesaggio marino è tutto immerso nel «silenzio del mare!», nel «silenzio profondo del luogo», nel «verGINE silenzio». La sceneggiatura dell'«*Odissea*» è l'occasione per la rivelazione del mito. Capri e il Mediterraneo sono densi di mitologia, non sono il teatro e il paesaggio dell'industria culturale e della pubblicità²², ma la scena del mito e dell'ultimo Ulisse, che è Riccardo, della natura incorrotta e del sogno della natura incorrotta.

Molti sono gli episodi del testo che evidenziano l'idea di natura e il rifiuto della storia²³. Emilia scatta, alla vista dei Faraglioni, «in un grido di sorpresa e di ammirazione». Riccardo, conoscendo la leggenda (o la realtà) delle lucertole che vivevano sui Faraglioni («azzurre a forza di vivere tra il cielo azzurro e il mare azzurro»), che Moravia, tra l'altro, aveva letto in Norman Douglas²⁴, scrive:

[...] la lucertola azzurra che descrivevo tra gli anfratti delle due rupi diventò ad un tratto il simbolo di quello che avremmo potuto diventare noi stessi, se fossimo rimasti a lungo nell'isola: anche noi azzurri dentro il nostro animo dal quale la serenità del soggiorno marino avrebbe gradualmente scacciato la fuliggine dei tristi pensieri della città; azzurri e illuminati dentro di azzurro, come le lucertole, come il mare, come il cielo e come tutto ciò che è chiaro, allegro e puro. (964)

Mentre fa una «passeggiata», in una «piccola insenatura solitaria» vede Emilia nuda ed è colpito da «quel suo grande corpo», dalla «grandezza e

²² È stato scritto che «Capri è stata il più noto salotto cosmopolita, il più attivo atelier delle avanguardie, la più vasta soffitta della bohème, la più importante sezione cospirativa della Seconda Internazionale, il primo esperimento di turismo di massa della città di Napoli. E se spesso lo straniero ha fuggito Napoli per Capri, è avvenuto però anche il contrario, con Gide per esempio o con Brecht. Per la maggior parte dei Napoletani invece Capri è stata un bel miraggio galleggiante sul mare. Anzi pare che il vero Napoletano si distingua da questo: che non è stato mai a Capri. O perché troppo povero, o perché troppo accidioso, o solo perché preferiva conservarsi quel miraggio. E chi gli darebbe torto, oggi?» (Ramondino - Müller 1989, XII). Ma si leggano le pagine 104-106 e l'intero capitolo «Le sirene» (117-136). Risulta necessario, per comprendere la distanza della Ramondino da Capri, leggere Lilli 2008. Ma si veda anche Lilli 2000.

²³ In un viaggio in Irlanda nel 1990 Moravia differenziava natura e storia: «Si dice che la natura fa sempre bene quello che fa; ma la storia? La storia probabilmente cerca di imitare o addirittura di diventare natura. Quando questa imitazione riesce, abbiamo situazioni nelle quali natura e storia non sono distinguibili. Quando non riesce abbiamo invece i cosiddetti problemi senza soluzione, che purtroppo esistono in molte parti del mondo checché ne pensino gli ottimisti» (Moravia 1994, 1784-1785).

²⁴ Douglas 1991, 136.

potenza del corpo intero». Riccardo è colpito, come già precedentemente («il suo corpo nudo ora mi appariva grande, ampio, possente, sebbene sapessi che, in realtà, ella non era affatto massiccia», 855) dalla «nudità proibita» e dalla «immensità» del corpo della moglie («come se il mare e il cielo le avessero prestato un po' della loro immensità»), e dai particolari delle mammelle, replicate tre volte con l'aggettivo «grande», dai fianchi, dal ventre, dalle gambe. Fornisce a se stesso una spiegazione e ne deduce di aver «fame di lei» (1002), una «fame» sessuale, ovviamente. Tenta di baciarla sulla «bocca», «bocca grande e molto carnosa», come un «frutto» (1004), simile a una «conchiglia le cui valve si disserrano sul palpito di un animale vivo, bagnato di fresca acqua marina» (1005). Deve prendere coscienza, invece, che la scena è stata provocata da «una specie di assopimento provocato dal silenzio e dal calore del sole». Si è addormentato e ha sognato il bacio:

Capii che avevo sognato il bacio, o meglio che l'avevo vissuto in quella condizione di delirante nostalgia che pareva continuamente sostituire un fantasma più conveniente alla squallida realtà. Io l'avevo baciata e lei mi aveva reso il bacio; ma chi aveva baciato e chi aveva reso il bacio erano due fantasmi evocati dal desiderio e dissociati dalle nostre due persone immobili e lontane. (1005)

In realtà, come pensai, il torpore del sole, il silenzio del mare discioglievano e annullavano il nostro contrasto in un senso generale di vanità e di indifferenza. (1006)

Sulla spiaggia è replicata l'allucinazione del «fantasma di Emilia» (1044), che ha abbandonato il marito, «un sogno voluttuoso e nitidissimo». Egli piange per la gioia:

Mi ricordai che il mezzogiorno è l'ora dei fantasmi; e capii che avevo parlato e pianto davanti ad un fantasma. (1043)

Il mezzogiorno è l'ora dei fantasmi. Nell'oscillazione tra realtà e sogno²⁵ è ripreso un *topos*, l'ora panica trasformata. Siamo alla Bocche di Capri, dove abitano le Sirene, alla tomba della sirena Partenope, e Riccardo, con la testa densa di letteratura e di letture, rivive il mito delle Sirene, dei demoni meridiani²⁶.

²⁵ Che i sogni in Moravia non richiamano Freud lo scrive anche Strappini 1995, 690.

²⁶ Caillois 1999 (1988). Il tema del «mezzogiorno» come «l'ora dei fantasmi» è anche nel racconto del 1948, *Lungo il mare* (in Moravia 2002, 1764). L'argomento è ripreso da

Moravia non aveva letto *I demoni meridiani* di Roger Caillois, ma aveva sicuramente letto – anche se non è dato sapere quale edizione – Norman Douglas²⁷. D'altronde, dalle «tre stesure» che ci restano del *Disprezzo*, dalle riscritture e dai «ritocchi decisivi nella struttura del testo», da interviste o lettere all'editore Valentino Bompiani si apprende che inizialmente il romanziere aveva progettato «di scrivere un breve romanzo con un fantasma per personaggio», poi aveva proposto inizialmente *Il fantasma di mezzogiorno* (titolo che è rimasto nella traduzione inglese: *A Ghost at Noon*), e nell'incertezza, fino all'ultimo, tra le varie proposte, insieme al titolo finale, aveva indicato *Penelope, Il fantasma di mezzogiorno, Emilia*. Infine si decise per *Il disprezzo*²⁸.

Riccardo è un rivoltoso, non propone nulla e si rifugia nelle allucinazioni, nei miraggi, nei sogni a occhi aperti. La sua impotenza sociale è manifesta, dunque, anche nella conclusione della vicenda. Va di nuovo a Capri dopo la morte della moglie con la «speranza» illusoria di rivederla:

E allora le avrei di nuovo spiegato perché tutto quanto era avvenuto e le avrei di nuovo dichiarato il mio amore e di nuovo avrei ricevuto da lei l'assicurazione che ella mi comprendeva e mi amava. (1048)

Non gli difetta la lucidità necessaria e opportuna per ammettere la «follia» di quella illusione e per comprendere di essere, dopo la morte della moglie,

[...] così vicino ad una specie di demenza ragionata, in bilico tra la ripugnanza per la realtà e la nostalgia dell'allucinazione. (1048)

L'unico mondo ove fosse possibile coltivare ancora l'innocenza era il mare e il mito: il mare Mediterraneo, la traducibilità dei classici e il loro uso nella modernità:

[...] mi venne fatto di ripensare all'*Odissea* e a Ulisse e Penelope, e mi dissi che Emilia ora si trovava in quei grandi spazi marini come Ulisse e Penelope, fissata per l'eternità nella forma che aveva rivestito in vita. Dipendeva da me e non da un sogno o da un'allucinazione, di ritrovarla e di continuare in maniera rasserenata il nostro dialogo terreno. Soltanto in questo modo ella sarebbe uscita da me, sarebbe stata liberata dai miei sentimenti e si sarebbe chinata su di me come un'immagine di consolazione e di bellezza. (1049)

Bettini - Spina 2007, 198, con note a 213 e 227. Moravia aveva letto sicuramente *La terra delle Sirene* di Norman Douglas e lo aveva recensito su *Il Tempo* (8 agosto 1946).

²⁷ Douglas 1991. Sullo scrittore inglese, del quale è necessario leggere anche Douglas 1990, rinvio a Palombi Cataldi 1996 e a Pagano 2007.

²⁸ S. Casini, «Per una storia di Moravia», in *Moravia* 2004, XXXIX.

In genere Moravia è stato ascritto al realismo, che è lettura corretta. In questo testo, però, funzionano molto il visionario e il magico, che nascono dal rifiuto del naturalismo neorealistico²⁹ e spingono verso l'onirico e il surreale, già presenti nei volumi di racconti dal titolo *L'epidemia* e *I sogni del pigro*. L'orizzonte realistico del testo è riservato alla coscienza critica del protagonista del romanzo, che si rifugia nella natura, nel mare, l'unico luogo per ricercare l'autenticità, e nel mito quale opposizione alla storia. Il sognare a occhi aperti di Riccardo è utilizzato per sfuggire al quotidiano orroroso e banale, alla storia, sempre avversata dallo scrittore e dai suoi personaggi come incubo e per il «colore tetro e opaco»³⁰.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E FILMOGRAFIA

- Alisio 1995 G. Alisio (a cura di), *Capri nell'Ottocento: da mito dell'anima a mito turistico*, Napoli, Electa, 1995.
- Amendola 1980³ G. Amendola, *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli, 1980³ (1976).
- Aprà - Pistagnesi 2013 A. Aprà - P. Pistagnesi (a cura di), *I differenti. Capri 1963. Il disprezzo*, Milano, Skira, 2013.
- Bettini - Spina 2007 M. Bettini - L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- Boitani 1992 P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Caillois 1999 (1988) R. Caillois, *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (1988).
- Cavalluzzi 2007 R. Cavalluzzi, «Moravia: ritorno agli anni Trenta», *Rivista di letteratura italiana* 3 (2007).
- Corbin 1990 Alain Corbin, *L'invenzione del mare. L'Occidente e il fascino della spiaggia (1750-1840)*, Venezia, Marsilio, 1990.

²⁹ Il produttore Battista si esprime contro il neorealismo, sia letterario che cinematografico: «[...] ormai il dopoguerra è finito e si sente il bisogno di una formula nuova... il neorealismo, tanto per fare un esempio, ha stancato un po' tutti...» (902), al di là di tutte le altre considerazioni che ora non interessano (902-903).

³⁰ «La storia ci perseguita, mettendosi tra noi e tutto ciò che è autentico, intimo, naturale e immediato». Ipotizzando che vi siano ancora dei luoghi dove la storia non vi sia stata, come in Iran nel 1977, Moravia dichiara che non vorrebbe viverci per sempre, in questi luoghi, ma solo visitarli, «per avvertire quella verità intima, misteriosa e autentica che la storia così estroversa ed esplicita non potrà mai darci» (Moravia 1994, 1477 e 1477-1478 per le rispettive citazioni).

- Dentone - Borri 1987 M. Dentone - G. Borri (a cura di), *Il mare nella letteratura italiana del Novecento*, Atti della Tavola Rotonda su *Il mare nella letteratura italiana* (Sestri Levante, 1985), Savona, Sabatelli, 1987.
- Douglas 1990 N. Douglas, *Vento del Sud*, trad. it. di H. Furst, Milano, Leonardo, 1994² (1990).
- Douglas 1991 N. Douglas, *La terra delle Sirene*, Milano, Leonardo, 1991.
- Durand 1972 G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.
- Durante 2000 F. Durante, *Il richiamo azzurro: storia letteraria dell'isola di Capri*, Capri, La Conchiglia, 2000.
- Ferenczi 1965 S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, Roma, Ubaldini, 1965.
- Giorello 2004 G. Giorello, *Prometeo, Ulisse, Gilgameš. Figure del mito*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Godard 2009 Jean-Luc Godard, «*Il disprezzo*»; dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia, Campi Bisenzio, CG Home video, 2009, 2 DVD.
- Jung 1965 C.G. Jung, *La libido: simboli e trasformazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.
- La Capria 2003 R. La Capria, *Opere*, Milano, Mondadori, 2003.
- L'Homme méditerranée* 1985 *L'Homme méditerranée et la mer*, Actes du troisième Congrès international d'études des cultures de la Méditerranée occidentale (Jerba, avril 1981), Tunis, Salammbô, 1985.
- Lilli 2000 L. Lilli, «La Capria, nostalgia di un'isola», *la Repubblica* (26 giugno 2000).
- Lilli 2008 L. Lilli, «Un uomo di mare senza patria né nome», *la Repubblica* (2 agosto 2008).
- Malerba 2006 (1997) L. Malerba, *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 2006 (ma originariamente Milano, CDE, 1997).
- Mascaretti 2006 V. Mascaretti, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006.
- Moravia 1982 A. Moravia, *1934*, Milano, Bompiani, 1982.
- Moravia 1988 Alberto Moravia, «Fanciulli crociati contro la Storia», *Corriere della Sera* (18 agosto 1988).
- Moravia 1994 A. Moravia, *Viaggi e articoli (1930-1990)*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, postfazione di T. Tornitore, Milano, Bompiani, 1994.

- Moravia 2000 A. Moravia, *Opere*, I. *Romanzi e racconti 1927-1940*, Milano, Bompiani, 2000.
- Moravia 2002 A. Moravia, *Opere*, II. *Romanzi e racconti 1941-1949*, Milano, Bompiani, 2002.
- Moravia 2004 A. Moravia, *Opere*, III. *Romanzi e racconti 1950-1959*, Milano, Bompiani, 2004.
- Moravia 2010 A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010.
- Pagano 2007 C. Pagano, *Capri pagana. Uranisti e amazzoni tra Ottocento e Novecento*, Capri, La Conchiglia, 2007.
- Palombi Cataldi 1996 A.M. Palombi Cataldi, *Il mito di Capri: Norman Douglas*, Napoli, Grimaldi, 1996.
- Ramondino - Müller 1989 F. Ramondino - A.F. Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989.
- Sanguineti 1962 E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.
- Sanguineti 1970² E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1970².
- Sanguineti 1976 E. Sanguineti, *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976.
- Sanguineti 1979 E. Sanguineti, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979.
- Sanguineti 1985 E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Sanguineti 2010 E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Strappini 1978 L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Strappini 1995 L. Strappini, «Gli Indifferenti», in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV. *Il Novecento*, t. I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995.
- Vergine 1983 L. Vergine (a cura di), *Capri 1905/1940. Frammenti postumi*, Milano, Feltrinelli, 1983.