

La fortuna del racconto in Europa

A cura di Milly Curcio



Carocci editore

II

Come leggere un racconto

di Luciano Vitacolonna

II.1

La controfigura di Alberto Moravia

Viene qui proposta la lettura di un breve testo narrativo, cercando, da un lato, di mettere in luce alcune proprietà generali (l'autonomia tematica e funzionale, le ripetizioni, la caratterizzazione dei personaggi, la dinamicità dei ruoli, ecc.) di quel tipo o genere di testo denominato – alquanto ambiguamente – “racconto” e, dall'altro, di fornire un'analisi quanto più esauriente di uno dei *Racconti romani* di Alberto Moravia: *La controfigura*. D'altro canto, non verranno ignorate né alcune indicazioni relative ai rapporti intertestuali tra *La controfigura*, i *Racconti romani* e altre opere di Moravia, né alcune valenze metaforiche e simboliche che ci impediscono di relegare, in modo troppo sbrigativo, *La controfigura* nel clima neorealista degli anni Cinquanta del secolo scorso.

II.2

Struttura complessiva del racconto

La controfigura è, nell'ordine, il settimo dei *Racconti romani* di Moravia¹. Da un punto di vista intertestuale, andrebbe messo in relazione non solo con gli altri testi dei *Racconti romani* – e soprattutto con *Il provino*², anch'esso ambientato nel mondo del cinema –, ma anche con tutta la tradizione novellistica che ha al suo centro la beffa, che è un tema ricorrente nella produzione moraviana³.

1. A. Moravia, *La controfigura*, in Id., *Racconti romani* (1954), Bompiani, Milano 1998¹⁰, pp. 39-45 (d'ora in avanti C, seguita dal numero di pagina della citazione).

2. Cfr. anche *Faccia da mascazone* e *Il pagliaccio*, sempre nei *Racconti romani*, e *Rigoletta* nei *Nuovi racconti romani* (1959).

3. Un solo esempio: *L'imbroglione*, in Id., *I racconti 1927-1951*, Bompiani, Milano 1983,

Come tutti i *Racconti romani*, anche *La controfigura*, per usare la terminologia di Genette⁴, è un racconto *omodiegetico* in cui *modo* e *voce* coincidono. Per dirla con Paris: «Il disegno dei *Racconti romani* [...] diventa sempre più funzionale al personaggio, alla “voce” che lo propone. È tutta gente colta in momenti particolari dell’esistenza, nel breve spazio di una giornata, di una serata, in cui si coagula tutta l’azione»⁵.

Infatti, anche ne *La controfigura* il narratore è il protagonista della storia (o “microstoria”)⁶ e la prospettiva è quella, appunto, del protagonista-narratore. Se *modo* e *voce* coincidono, *fabula* e intreccio divergono, in quanto la narrazione inizia con una prima analessi, quindi si trasferisce nel presente e poi – con una seconda, più lunga e dettagliata analessi – torna al passato, un passato, però, successivo a quello della prima analessi. Va inoltre precisato che mentre il presente (o meglio, il riferimento al presente) consiste in una breve e semplice considerazione in cui compare il cronodeittico «Adesso»⁷, la prima e la seconda analessi sono costituite da una serie di eventi e stati di cose.

La controfigura può segmentarsi in macrounità compositive che possono a loro volta essere segmentate in microunità compositive. Tanto le macrounità quanto le microunità compositive hanno diversi gradi di complessità strutturale.

1. *Prima macrounità compositiva*: va dall’incipit del racconto («Dopo un anno che facevamo l’amore») a «Me ne andai» (C, 39).
2. *Seconda macrounità compositiva*: va da «Adesso, vedendo le cose a distanza» a «non avevo cessato di amarla» (C, 39-40).
3. *Terza macrounità compositiva*: va da «Decisi di non farmi vivo» a «riattaccai pian piano il ricevitore e me ne andai» (C, 40-1).
4. *Quarta macrounità compositiva*: va da «Un altro si sarebbe dato per vinto» a «Rinunziai agli appostamenti» (C, 41).
5. *Quinta macrounità compositiva*: va da «Ero così disperato» a «sosia di occasione» (C, 41-2).
6. *Sesta macrounità compositiva*: va da «Stando in teatro a rodermi e ad annoiarmi» fino a «in stellina o addirittura stella» (C, 42-3), e si articola in quattro microunità compositive:

vol. I, pp. 230-82. Rinuncio a distinguere tra “racconto” e “novella”, in quanto non ritengo tale distinzione fondamentale ai fini dell’analisi qui proposta.

4. Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 1976.

5. R. Paris, *Moravia. Una vita controversia*, nuova ed. riveduta e ampliata, Mondadori, Milano 2007, p. 195. Questa omodiegeticità narrativa da una parte preclude l’esistenza di una “cornice” narrativa, dall’altra rafforzerebbe il realismo dei racconti.

6. Cfr. *ibid.*

7. «Adesso, vedendo le cose a distanza, posso anche riderci sopra» (C, 39).

- *prima microunità compositiva*: va da «Stando in teatro» a «disse che me lo avrebbe fatto» (C, 42);
- *seconda microunità compositiva*: va da «Agata, naturalmente» a «come se non ci conoscessimo di vista» (*ibid.*);
- *terza microunità compositiva*: va da «Mi faceva pena adesso» a «non staccavo gli occhi da lei» (C, 43);
- *quarta microunità compositiva*: va da «Alla fine venne la sua volta» a «in stellina o addirittura stella» (*ibid.*).
- 7. *Settima macrounità compositiva*: va da «Mi levai anch'io e la seguii» a «neppure i rumori di fondo» (C, 43-4).
- 8. *Ottava macrounità compositiva*: va da «Subito mi pentii» alla fine del racconto (C, 44-5).

Analizziamo dunque queste unità compositive.

II.3

C'era una volta

La prima macrounità compositiva costituisce la prima analesi, in cui il narratore-protagonista, Gino⁸, descrive il graduale deteriorarsi e l'ineluttabile fine della sua relazione amorosa con Agata. In questa prima macrounità si possono notare le seguenti caratteristiche:

- a) uso di metafore: «lei si raffreddava», «non c'è più che cenere e tizzi neri e vi sentite gelati», «ma sei duro»;
- b) enunciati nominali: «mezze parole, silenzi, sguardi. Poi le scuse: raffreddori, impegni, la madre da aiutare nelle faccende di casa, la scuola di dattilografia. Finalmente l'impuntualità e la fretta»;
- c) agli enunciati nominali si contrappone un lungo periodo dall'organizzazione ipotattica piuttosto complessa («Ora, siccome ci soffrivo [...] l'hai capito finalmente») in cui sono inseriti quattro frammenti di discorso diretto in forma di ricordo: «“Ti voglio tanto bene”», «“Addio, Gino”», «“Parliamoci chiaro: tu, per me, non senti più nulla”», «“Aho, ma sei duro... volevo vedere quanto ci avresti messo... l'hai capito finalmente”»;
- d) una climax articolata in tre momenti che descrivono il deteriorarsi e la fine del rapporto con Agata: 1. «In principio furono cose leggere: mezze parole, silenzi, sguardi»; 2. «Poi le scuse»; 3. «Finalmente l'impuntualità e la fretta»;

8. Il nome Gino è frequente nelle opere di Moravia: ad esempio ricorre in più di uno dei *Racconti romani* (*Prepotente per forza*, *Io non dico di no*, *Il terrore di Roma*, *Mario*, *La vita di campagna* e *L'appetito*), ne *L'architetto* (che fa parte de *I racconti 1927-1951*), in uno dei *Nuovi racconti romani* (ossia *La confidenza*) e nel romanzo *La romana*.

e) strutturazioni e sintagmi su base dittologica: «l'impuntualità e la fretta», «arrivare [...] e andarsene», «mi decisi e le dissi», «si mise a ridere e rispose», «Restai a bocca aperta, senza fiato», «calma, serena», ecc.

Particolare rilevanza acquista, alla fine di questa macrounità compositiva, la similitudine «poi feci un giro su me stesso, come un fantoccio». Vedremo quanto il termine “fantoccio”, che si ricollega chiaramente al titolo del racconto, sarà importante per la spiegazione globale del testo.

II.4

Pregi dei difetti

Come sottolinea il cronodeittico «Adesso», la seconda macrounità compositiva ci proietta nel presente e porta a considerare (o reinterpretare) la prima macrounità compositiva come *flashback*. Il trasferimento – ancorché solo cursorio – della narrazione nel presente risalta grazie alla contrapposizione, da una parte, di «Adesso» con «ma allora» (ripetuto poco oltre come «Allora»), e, dall'altra, dei tempi narrativi: presente (*posso*) vs imperfetto (*ero, mi faceva*)⁹. Tuttavia, va detto subito che questi riferimenti temporali sono alquanto vaghi e non ci permettono di datare esattamente i fatti narrati.

Nella seconda macrounità compositiva si possono individuare le seguenti fasi:

1. il protagonista cerca di persuadersi che non ama più Agata: «per non amarla più cercavo di ricordarmi soprattutto i suoi difetti»;
2. descrizione dei difetti fisici della donna; questa prima descrizione di Agata – dal tono pirandelliano – ha un che di volutamente esagerato, perché deve servire a persuadere il protagonista che non ama più la donna;
3. disperata ammissione, da parte del protagonista, del fallimento del suo tentativo di autopersuasione: «Fatica sprecata»;
4. descrizione dei difetti psicologici di Agata; va rilevato come, in questa descrizione, il protagonista attribuisca ad Agata caratteristiche “zoomorfe”: «È bugiarda, ignorante e con un cervello di canarino, vanitosa, interessata, civetta» (si noti anche l'allitterazione fra gli ultimi tre termini);
5. nuovo e inevitabile riconoscimento del potere ammaliante e seduciente di questi difetti.

9. Sui “tempi narrativi”, oltre a G. Genette, *Figure III*, cit., fondamentale è H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), il Mulino, Bologna 1978. Cfr. anche A. Bonomi, A. Zucchi, *Tempo e linguaggio*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2001.

È evidente la strutturazione sia chiasmica sia parallelistica delle ultime quattro fasi, che vuole quasi connotare il rapporto conflittuale fra Gino e Agata.

II.5

L'appuntamento (dis)atteso

Nella terza macrounità compositiva viene narrato il falso appuntamento concesso da Agata a Gino. Di sfuggita notiamo che questa macrounità termina con il medesimo enunciato finale della prima macrounità compositiva («Me ne andai»). Anche questa terza macrounità può essere suddivisa in tre sottounità:

1. richiesta ad Agata di un appuntamento da parte di Gino;
2. lunga e vana attesa di Agata da parte di Gino;
3. giustificazione che Gino dà del "bidone" di Agata.

Molto dettagliata è la rappresentazione dell'attesa¹⁰. Moravia riesce a comunicare l'impazienza, l'insofferenza, la speranza e la delusione finale di Gino mediante vari espedienti narrativi:

1. reiterazioni di vario tipo (nominali, strutturali, sintagmatiche, verbali, avverbiali); qui spicca, fra l'altro, il ricorso all'omeoteleuto, se non a vere e proprie rime: «attraversai [...] andai [...] comperai», «veniva [...] saliva [...] ripartiva», «andai [...] gettai», «aspettò [...] ripescò»;
2. accorto uso dei modi verbali finiti *vs* infiniti;
3. preciso uso dei tempi verbali (imperfetto *vs* passato remoto).

Tutto ciò determina un periodare lento, monotono, quasi esasperante. La delusione finale, poi, acquista un sapore di comicità grazie alle violette gettate nell'acqua sporca e ripescate dal fioraio.

A questo episodio, considerato nella sua totalità, si può assegnare una lettura metaforica: tutta la scena, infatti, può essere "interpretata" in chiave erotica, venendo a suggerire un rapporto sessuale mancato. Tale lettura sembra plausibile sia in base alla strategia narrativa globale, sia per la scelta di certi termini che si possono facilmente riportare all'immaginario simbolico sessuale¹¹. *En passant*, e sempre restando in ambito erotico, non è forse azzardato scorgere una vaga eco catulliana (il carme 5)

10. Un'attesa quasi identica è descritta nel cap. 7 del romanzo *La noia* (cfr. A. Moravia, *La noia*, 1960, Bompiani, Milano 1986⁶, pp. 162-4).

11. Cfr. i seguenti enunciati: «Non sarebbe venuta e infatti non venne», «perché non sei venuta?», «riattaccai pian piano il ricevitore» (C, 40-1), ecc.

nel brano seguente: «aspettai ancora mezz'ora e poi ancora un quarto d'ora, e poi cinque minuti e poi contai fino a sessanta e poi aspettai altri cinque minuti per fare un'ora oltre quella fissata».

II.6 Lo *stalking*

La quarta macrounità compositiva si articola in tre parti: 1. riflessioni sull'amore; 2. telefonate; 3. appostamenti.

Nella prima parte colpisce la seguente "riflessione": «L'amore certo non mi faceva vedere quel che non c'era; ma mi faceva sperare che tra le tante specie di amori ci fosse anche questo: di una donna che non viene agli appuntamenti, che risponde male, che disprezza e se ne infischia». Questa osservazione – che, in un certo senso, continua il suddetto processo di autopersuasione – ha un che di contorto, anche nella strutturazione sintattica.

La seconda parte della quarta macrounità è tutta incentrata sugli ossessionanti tentativi di telefonare ad Agata e si ricollega al finale della terza macrounità compositiva. Per quanto concerne la ripetitività delle telefonate, possiamo caratterizzarla ricorrendo ancora una volta a Genette, che parla di *frequenza narrativa*¹². In un certo senso, ci troviamo di fronte al tipo di frequenza definibile con la formula "nR/nS", cioè "raccontare *n* volte quanto è avvenuto *n* volte", o più esattamente: «raccontare varie volte quanto è sì avvenuto varie volte, però un numero diverso (superiore o inferiore): nR/mS»¹³.

Nella quarta macrounità compositiva spicca l'espressione: «A forza di telefonate e di attese tra una telefonata e l'altra, la mia vita era diventata un pasticcio, una poltiglia senza capo né coda». In altri termini, la vita del protagonista è frantumata, schiacciata, distrutta da una serie di tentativi di stabilire con la donna almeno un rapporto a distanza grazie al telefono: la telefonata si fa metafora – se non simbolo – di un rapporto basato non più su un vero contatto, bensì sulla distanza, sul distacco, sull'assenza. Il telefono assume, così, la valenza di feticcio, in quanto – fra l'altro – sostituisce «la persona fisica con una sua parte e per giunta la più astratta, ossia la voce»¹⁴.

12. Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 162 ss.

13. Ivi, p. 164, nota 1.

14. A. Moravia, *La noia*, cit., p. 159. Infatti, così afferma il protagonista de *La noia*: «Indiretto e astratto per sua natura, il telefono mi sembrava [...] il simbolo stesso della

Infine, notiamo come anche la terza parte della quarta macrounità compositiva si ricollegli alla terza macrounità compositiva. Questa volta, però, la rinuncia di Gino agli appostamenti è definitiva.

II.7

L'uomo senza qualità

La quinta macrounità compositiva è alquanto breve e funge, in un certo senso, da ponte o cerniera fra le precedenti macrounità e quelle successive.

Qui troviamo, anzitutto, un'anticlimax che descrive il processo di "deterioramento" del protagonista: «Sono nato per fare l'*attore* [...]; ma un difetto di pronuncia [...] mi impedirà di far mai altro che la *comparsa*. Questa volta però non ero neppure comparsa: ero *controfigura*. [...] *Controfigura*, insomma, come dire *uomo di paglia*, *pupazzo*, *sosia di occasione*» (corsivi miei). Questa anticlimax¹⁵ è parallela alla climax della prima macrounità compositiva. Inoltre, qui compare, appunto, la parola-chiave *controfigura*, che mette bene in rilievo la (mancanza di) personalità del protagonista: la controfigura non solo non è un attore, ma non è neanche una comparsa. Se quest'ultima, perlomeno, *com*-pare, ossia appare, si mostra seppur fuggevolmente nella sua identità e identificabilità fisica, la *contro-figura* è un altro da sé, uno che *s*-compare anche nei suoi tratti fisici peculiari. Dice Gino: «In un filmettino stupido, da quattro soldi, dovevo prendere il posto dell'attor giovane nei momenti in cui voltava le spalle». La controfigura, insomma, è un *pupazzo*, un *fantoccio*¹⁶, un *Mann ohne Eigenschaften*, un essere che non solo sta al posto di un altro, ma sta anche *contro* se stesso. È la spersonalizzazione, l'annullamento, la reificazione più totale.

Inoltre, la quinta macrounità si connette anche alla macrounità successiva, venendo a stabilire un'analogia fra il protagonista e la donna. Infatti, tanto Gino quanto Agata hanno la stessa aspirazione, quella di essere attori¹⁷. Ma avendo ormai Gino compreso – come abbiamo appe-

mia situazione: un mezzo di comunicazione che mi impediva di comunicare; uno strumento di controllo che non permetteva di sapere niente di preciso; una macchina automatica e di uso facilissimo che, però, si rivelava quasi sempre infida e capricciosa» (ivi, p. 158).

15. Parliamo di *anticlimax* in quanto si ha un passaggio da un termine positivo (*attore*) a una serie di termini del tutto negativi (*controfigura*, *pupazzo*, *sosia*).

16. Cfr. le pagine sul «fantoccio réclame» in A. Moravia, *Gli indifferenti* (1929), Bompiani, Milano 2007²⁵, pp. 226-7.

17. Ricordiamo che anche Carla, sempre nel romanzo *Gli indifferenti*, aspirava a diventare attrice (ivi, p. 69).

na visto – che non potrà mai essere un vero attore, non gli resta che essere attore nella vita, come si legge nella successiva macrounità compositiva.

II.8

E che beffa sia

La sesta macrounità compositiva è senz'altro la più complessa, articolandosi in quattro microunità.

Nella prima microunità compositiva, Gino escogita un trucco per rivedere Agata e, a tal fine, ricorre a un amico autoregista. Notiamo subito dunque che, così come Gino non è un attore, neppure colui che lo deve aiutare¹⁸ ad attuare l'inganno è un vero e proprio regista. La natura di questo trucco non è rivelata nella prima microunità, ma è differita alle successive microunità compositive, in modo da suscitare nel lettore una certa *suspense*.

Nella seconda microunità si ha una nuova descrizione di Agata, che ha subito una specie di metamorfosi, come fa notare il narratore-protagonista: «Erano ormai due mesi che non la vedevo e, sul momento, quasi non la riconobbi». Questa descrizione, che concede qualcosa al comico, è più oggettiva di quella offertaci nella seconda macrounità e insiste esclusivamente sulle caratteristiche fisiche della donna: «I capelli, che [prima] aveva castani e sparsi sulle spalle, adesso erano rossi e tirati su, in un nodo, in cima alla testa, in modo da lasciar scoperte le orecchie e il collo. Si era depilata le sopracciglia con tanto accanimento che pareva avesse gli occhi gonfi. Atteggiava la bocca a una smorfia enigmatica. Purtroppo il naso a manico di bricco non aveva potuto raddrizzarlo».

Agata non manca di un certo orgoglio, com'è scandito dall'allitterante endecasillabo «Entrò dignitosa, lenta, distante». A questa dignità della donna si contrappone la villania dell'usciera («Si metta un po' qua... verrà il suo turno»¹⁹). Ovviamente, questa contrapposizione di atteggiamenti è dovuta al fatto che ciò che per Agata è un'occasione speciale, per l'usciera è la norma. Alle aspettative (o illusioni) della donna fa da contrappunto quasi lo smalzato disincanto dell'uomo. Tant'è vero che il narratore è costretto ad ammettere: «L'ammirai in quel momento».

Nella terza microunità compositiva viene descritta l'attesa del provi-

18. A voler usare la terminologia di Propp, questo autoregista funge, da un lato, da "adiuvante" di Gino, e, dall'altro, da "oppositore" di Agata.

19. Un altro endecasillabo (a minore), con una sorta di rima interna fra *qua* e *verrà*.

no²⁰. Questa descrizione è alquanto minuziosa e precisa nel cogliere il comportamento, la postura, i gesti tipici di uno che aspetta. Ma a colpire il lettore non è tanto questa accuratezza descrittiva, quanto, piuttosto, il sincero benché tardivo pentimento di Gino: «Mi faceva pena adesso, vedendo come si era vestita, lisciata, azzimata [...]. Mi rendevo conto che era stata una crudeltà attirarla con quel pretesto; e tuttavia non potevo fare a meno di esserne contento: finalmente la rivedevo»²¹.

L'ultima microunità compositiva, ossia la quarta, è dedicata al colloquio di Agata con l'aiutoregista, e quindi all'attuazione della vera e propria beffa. Il narratore non assiste personalmente a questo colloquio, che ci viene presentato solo attraverso la sua immaginazione («Il patto era che l'aiuto-regista doveva guardare alle fotografie e poi dirle»). Questa microunità si chiude con la «povera ragazza» che esce dal colloquio «già cambiata, nella sua fantasia, in stellina o addirittura stella».

II.9

La verità fa male

La settima macrounità compositiva è importante per più ragioni: anzitutto, perché qui viene rivelato l'inganno, poi perché vengono disseminati alcuni indizi utili a caratterizzare e specificare meglio lo sfondo "sociale" del racconto²², infine perché viene data una giustificazione del ruolo della *controfigura*. Prima di passare all'analisi di questi singoli aspetti, però, è opportuno soffermarci brevemente sull'*incipit* della settima macrounità compositiva.

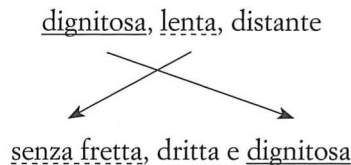
Quest'*incipit* si apre con l'enunciato «Mi levai anch'io e la seguii, per i corridoi lunghi e nudi» – dove spicca l'assonanza della coppia aggettivale *lUnghI* e *nUdI* – e continua con una ulteriore descrizione di Agata: «Camminava senza fretta, dritta e dignitosa, con le sue belle gambe storte». Questa descrizione va senz'altro messa in relazione con quella della

20. La terza microunità, dunque, corrisponde, in un certo senso, alla seconda sotto-unità della terza macrounità compositiva, dove si narrava l'attesa di Agata da parte di Gino.

21. Possiamo notare come un'altra caratteristica di questo racconto consista nell'affermare qualcosa per poi negarlo subito mediante connettivi latenti o espliciti. Per restare a questo brano appena citato, si veda: «Mi rendevo conto [...]; e tuttavia non potevo»; e si confronti un po' tutta la seconda macrounità compositiva.

22. Cfr. quanto precisa lo stesso Moravia: «i *Racconti romani* e *La ciociara* [...] sono descrizioni di gente povera, di poveri. [...] una parte della mia opera [è] tutta occupata dalla povera gente» (A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 131).

seconda microunità della sesta macrounità compositiva: se qui Agata appariva «dignitosa, lenta, distante»²³, ora cammina «senza fretta, dritta e dignitosa». Si ha dunque questo quadro:



Ma al “sostenuto” ed elegante sintagma «senza fretta, dritta e dignitosa» subito si contrappone l’ironico ossimoro di «con le sue belle gambe storte».

Segue quindi un’importante considerazione: «I teatri si trovavano alla periferia, lungo uno stradone mezzo di campagna e mezzo di città: da una parte c’erano i campi, pieni di sole in quel mattino di ottobre; dall’altra i palazzoni popolari, alti come torri, pieni di finestre e di panni stesi ad asciugare». Questo brano è interessante non tanto perché ci richiama i tipici ambienti neorealistici degli anni Cinquanta²⁴ (del resto, già nella terza macrounità si poteva scorgere questa allusione), quanto piuttosto perché contribuisce a connotare ancor più negativamente il raggio perpetrato ai danni di Agata: il falso colloquio (che non è neppure un falso provino) non solo è avvenuto con un semplice autografo, ma ha avuto anche luogo in un teatro di periferia. Insomma, la degradazione di Agata è totale proprio come totale è la spersonalizzazione di Gino.

A questo punto s’inserisce la rivelazione dell’imbroglio («sono io che ti ho fatto chiamare dall’aiuto-regista»). Nel corso di questa confessione, alla suddetta degradazione della donna si aggiungono anche l’offesa («a te, cara mia, non ti faranno mai far niente, neppure i rumori di fondo»²⁵)

23. Cfr. gli aggettivi «dignitosa, superba, altezzosa» con cui viene descritto il personaggio femminile di *Fanatico*, che è il primo dei *Racconti romani*, cit., p. 7.

24. Cfr. R. Paris, *Moravia*, cit., p. 195. Moravia parlerebbe forse, più che di “neorealismo”, di “mito nazionalpopolare” e magari di “esistenzialismo” (cfr. A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 193). E comunque bisognerebbe sempre tener presente la precisazione (discutibile) di Moravia stesso: «Tutto il nostro neorealismo viene fuori da un solo romanzo: *Addio alle armi* di Hemingway. È una cronaca autobiografica e quasi giornalistica elevata a livello lirico. Questa è la mia definizione. Il neorealismo cinematografico faceva un po’ lo stesso: niente studi, niente intrecci, niente personaggi, gente presa dalla strada, niente attori. Io non ero affatto così! Ero e sono ancora uno scrittore costruito, intellettuale, di scuola franco-russa e, senza saperlo, uno dei primi scrittori esistenzialisti» (ivi, p. 126).

25. Mi sembra più che evidente la volgarità, anzi scurrilità, dell’espressione (metaforica) «rumori di fondo».

e il tentativo di riscatto di Gino («Controfigura è sempre meglio che nulla...»). Riscatto che solo apparentemente è reale, dato che – come abbiamo appena ribadito – il ruolo di controfigura coincide con la più totale alienazione.

II.10 *Il discidium*

Nell'ottava macrounità compositiva si assiste alla rottura definitiva fra i due protagonisti. Si tratta di una macrounità piuttosto "coesa", in cui spiccano la reazione di Agata a quanto rivelato dal suo ex amante e l'ulteriore "pentimento" di Gino.

Quanto alla descrizione della reazione di Agata, essa si sviluppa in tre momenti:

1. si ha una prima descrizione, per dir così, in negativo: «Non disse nulla, non si fermò, non cambiò colore, non mi guardò» (dove ancora una volta va sottolineato l'uso dell'omeoteleuto);
2. segue una brevissima descrizione allitterante («Tirò dritta, senza fretta»), che si ricollega chiasticamente a quella che compariva nella settima macrounità («Camminava senza fretta, dritta e dignitosa»);
3. infine, c'è un'ultima osservazione sul suo stato d'animo («adesso era soltanto malinconica»).

A questa malinconia della donna fa riscontro la *Stimmung* del protagonista: «Mi fece pena e mi parve a un tratto di non averla mai amata troppo», che ricalca l'espressione «Mi faceva pena adesso» della terza microunità della sesta macrounità compositiva.

Interessante è il finale: «E io rimasi con la bocca spalancata sulla prima "a" di Agata, davanti la strada deserta». Non sarebbe difficile ricercare per questa "a" valori o connotazioni di natura simbolica: il nome *Agata* è costituito da tre vocali identiche, sicché questo nome è in un certo senso circolare, in quanto inizia e termina con la stessa vocale; la "a", essendo una vocale aperta, ci fa quasi "vedere" il protagonista che resta a bocca aperta, ecc. Tuttavia, non sembra necessario indugiare su questo, mentre sembra più opportuno sottolineare come questo finale costituisca una ipotiposi con sfumatura onomatopeica, quasi a volerci riportare, sì, al clima realistico degli anni Cinquanta, ma anche al Belli e a tanta commedia all'italiana.

ISBN 978-88-430-6560-6



€ 26,00