

Studi Medievali e Moderni
Anno XIII, 1/2009

LUCIANO VITACOLONNA

LE AMBIZIONI INGANNATE:
LA CONTROFIGURA DI MORAVIA

La controfigura è, nell'ordine, il settimo dei *Racconti romani* di Alberto 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.

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. E' 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 in *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 men-

¹ A. MORAVIA, *La controfigura*, in ID., *Racconti romani*, X ediz., Milano, Bompiani, 1998, pp. 39-45. D'ora in poi le citazioni del racconto saranno siglate con C e l'indicazione delle pagine.

² Ma si vedano anche *Faccia da mascalzone* e *Il pagliaccio*, sempre nei *Racconti romani*, e *Rigoletta* nei *Nuovi racconti romani*.

³ Un solo esempio: *L'imbroglione*, in A. MORAVIA, *I racconti 1927-1951*, vol. I, Milano, Bompiani, 1983, pp. 230-282.

⁴ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

⁵ R. PARIS, *Moravia. Una vita controvoce*, ediz. riveduta e ampliata, Milano, Mondadori, 2007, p. 195.

⁶ *Ibid.*

tre 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 macro-unità compositive (= *MaUc*) che possono a loro volta essere segmentate in micro-unità compositive (= *MiUc*). Tanto le *MaUc* quanto le *MiUc* hanno diversi gradi di complessità strutturale.

- *MaUc-1*: va dall'inizio del racconto («Dopo un anno che facevamo l'amore») fino a «Me ne andai» (C, p. 39).
- *MaUc-2*: va da «Adesso, vedendo le cose a distanza [...]» a «[...] non avevo cessato di amarla» (C, pp. 39-40).
- *MaUc-3*: va da «Decisi di non farmi vivo [...]» a «[...] riattaccai pian piano il ricevitore e me ne andai» (C, pp. 40-41).
- *MaUc-4*: va da «Un altro si sarebbe dato per vinto» a «Rinunziai agli appostamenti» (C, p. 41).
- *MaUc-5*: va da «Ero così disperato [...]» a «sospia di occasione» (C, pp. 41-42).
- *MaUc-6*: va da «Stando in teatro a rodermi e ad annoiarmi [...]» fino a «[...] in stellina o addirittura stella» (C, pp. 42-43) e si articola in quattro micro-unità:
 - MiUc-6*₁: va da «Stando in teatro [...]» a «disse che me lo avrebbe fatto» (C, p. 42);
 - MiUc-6*₂: va da «Agata, naturalmente, [...]» a «come se non ci conoscessimo di vista» (*ib.*);
 - MiUc-6*₃: va da «Mi faceva pena adesso [...]» a «[...] non staccavo gli occhi da lei» (C, p. 43);
 - MiUc-6*₄: va da «Alla fine venne la sua volta; [...]» a «[...] in stellina o addirittura stella» (*ib.*);
- *MaUc-7*: va da «Mi levai anch'io e la seguii [...]» a «[...]neppure i rumori di fondo» (C, pp. 43-44).
- *MaUc-8*: va da «Subito mi pentii [...]» alla fine del racconto (C, pp. 44-45).

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

Analizziamo dunque queste unità compositive.

MaUc-1.

La *MaUc-1* costituisce la prima analessi, in cui il narratore-protagonista, Gino⁸, descrive il graduale deteriorarsi e l'ineluttabile fine della sua relazione amorosa con Agata. In questa *MaUc-1* 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 dalla 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 [...]»;
- 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 *MaUc*, 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 della novella.

⁸ Il nome Gino è frequente nelle opere di Moravia: ad es. ricorre in più di uno dei *Racconti romani* – come *Prepotente per forza* e *Il terrore di Roma* –, 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*.

MaUc-2.

Come sottolinea il cronodeittico «Adesso», questa *MaUc* ci proietta nel presente e porta a considerare (o reinterpretare) *MaUc-1* 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 gli eventi narrati.

In *MaUc-2* 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 auto-persuasione: «Fatica sprecata [...]»;
- 4) descrizione dei difetti psicologici di Agata; va rilevato come, in questa descrizione, il protagonista attribuisca ad Agata caratteristiche “zoomorfe”: «E' 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 seducente di questi difetti.

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

⁹ Sui 'tempi narrativi', oltre a G. GENETTE, *op. cit.*, fondamentale è H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978. Cfr. anche A. BONOMI e A. ZUCCHI, *Tempo e linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2001.

MaUc-3.

In *MaUc-3* viene narrato il falso appuntamento concesso da Agata a Gino. Di sfuggita notiamo che questa macro-unità termina con il medesimo enunciato finale di *MaUc-1* («Me ne andai»). Anche questa *MaUc* 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:

- I) 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»;
- II) accorto uso dei modi verbali finiti vs. infiniti;
- III) 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 sessuale. *En passant*, e sempre restando in ambito erotico, non è forse azzardato scorgere una vaga eco catulliana (*Carm.* 5) 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».

¹⁰ Un’attesa quasi identica è descritta nel cap. VII del romanzo *La noia* (v. A. MORAVIA, *La noia*, VI ediz., Milano, Bompiani, 1986, pp. 162-164).

MaUc-4.

Il brano 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 auto-persuasione – ha un che di contorto, anche nella strutturazione sintattica.

La seconda parte di *MaUc-4* è tutta incentrata sugli ossessionanti tentativi di telefonare ad Agata e si ricollega al finale di *MaUc-3*. Per quanto concerne la ripetitività delle telefonate, possiamo caratterizzarla ricorrendo ancora una volta a Genette, che parla di *frequenza narrativa*¹¹. 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»¹².

In *MaUc-4* 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 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»¹³.

Infine, notiamo come anche la terza parte di *MaUc-4* si ricolleggi a *MaUc-3*. Questa volta, però, la rinuncia di Gino agli appostamenti è defini-

¹¹ G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 162 ss.

¹² *Ibid.*, p. 164, n. 1.

¹³ A. MORAVIA, *La noia* cit., p. 159. Infatti, così afferma il protagonista della *Noia*: «Indiretto e astratto per sua natura, il telefono mi sembrava [...] il simbolo stesso della 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» (*ibid.*, p. 158).

MaUc-5.

Questa breve macro-unità compositiva funge, in un certo senso, da ponte o cerniera fra le precedenti macro-unità 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 anticlimax¹⁴ è parallela alla climax di *MaUc-1*. Inoltre, qui compare, appunto, la parola-chiave *controfigura*, che mette ben 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, compare, 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 filettino 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*¹⁵, un *Mann ohne Eigenschaften*, un essere che non solo sta al posto di un altro, ma sta anche *contro sé* stesso. È la spersonalizzazione, l'annullamento più totale.

Inoltre, questa *MaUc* si connette anche alla macro-unità successiva, venendo a stabilire un'analogia fra il protagonista e la donna. Infatti, tanto Gino quanto Agata hanno la stessa aspirazione, quella di essere attori¹⁶. Ma avendo ormai Gino compreso – come abbiamo appena visto – che non potrà mai essere un vero attore, non gli resta che essere attore nella vita, come si legge nella successiva *MaUc-6*.

MaUc-6.

Questa macro-unità, che è senz'altro la più complessa, come abbiamo visto, si articola in quattro micro-unità: *MiUc-6₁*, *MiUc-6₂*, *MiUc-6₃*, *MiUc-6₄*.

¹⁴ 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*).

¹⁵ Cfr. le pagine sul «fantoccio réclame» in A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, XXV ediz., Milano, Bompiani, 2007, pp. 226-227.

¹⁶ Ricordiamo che anche Carla, sempre nel romanzo *Gli indifferenti* cit., p. 69, aspirava a diventare attrice.

In *MiUc-6*₁, Gino escogita un trucco per rivedere Agata e, a tal fine, ricorre a un amico aiuto-regista. Notiamo subito dunque che, così come Gino non è un attore, neppure colui che lo deve aiutare¹⁷ ad attuare l'inganno è un vero e proprio regista. La natura di questo trucco non è rivelata in *MiUc-6*₁, ma è differita alle successive micro-unità, in modo da suscitare nel lettore una certa *suspense*.

In *MiUc-6*₂ 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 offerta in *MaUc-2* 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 ad una smorfia enigmatica. Purtroppo il naso a manico di bricco non aveva potuto raddrizzarlo».

Agata non manca di un certo orgoglio, come 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»¹⁸). 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 smaliziato disincanto dell'uomo. Tant'è vero che il narratore è costretto ad ammettere: «L'ammirai in quel momento».

In *MiUc-6*₃ viene descritta l'attesa del provino¹⁹. 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»²⁰.

¹⁷ A voler usare la terminologia di Propp, questo aiuto-regista funge, da un lato, da 'adiuvante' di Gino, e, dall'altro, da 'oppositore' di Agata.

¹⁸ Un altro endecasillabo (a minore), con una sorta di rima interna fra *qua* e *verrà*.

¹⁹ La *MiUc-6*₃, dunque, corrisponde, in un certo senso, alla seconda sotto-unità della *MaUc-3*, dove si narra l'attesa di Agata da parte di Gino.

²⁰ 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 *MaUc-2*.

L'ultima micro-unità, ossia *MiUc-6₄*, è dedicata al colloquio di Agata con l'aiuto-regista, 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 micro-unità si chiude con la «povera ragazza» che esce dal colloquio «già cambiata, nella sua fantasia, in stellina o addirittura stella».

MaUc-7.

Questa macro-unità 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 racconto²¹, 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* di *MaUc-7*.

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 di *MiUc-6₂*: se qui Agata appariva «dignitosa, lenta, distante», 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

²¹ 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 e A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 131).

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 Cinquanta²² (del resto, già in *MaUc-3* 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 aiuto-regista, 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 si 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»²³) 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.

MaUc-8.

Si assiste, qui, alla rottura definitiva fra i due protagonisti. Si tratta di una macro-unità 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);

²² R. PARIS, *op. cit.*, p. 195. Moravia parlerebbe forse, più che di “neorealismo”, di “mito nazional-popolare” e magari di “esistenzialismo” (cfr. A. ELKANN, e A. MORAVIA, *op. 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. E' 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» (A. ELKANN, e A. MORAVIA, *op. cit.*, p. 126).

²³ Mi sembra più che evidente la volgarità, anzi scurrilità, dell'espressione (metaforica) «rumori di fondo».

- 2) segue una brevissima descrizione allitterante («Tirò dritta, senza fretta [...]»), che si ricollega chiasticamente a quella che compariva in *MaUc-7* («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 [...]» di *MiUc-6₃*.

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.

Studi Medievali e Moderni

arte letteratura storia
Anno XIII - Fascicolo I - N. 25/2009

Direttore:
Gianni Oliva.

Comitato scientifico:
Maria Careri, Iole Carlettini, Mario Cimini, Maria Grazia Del Fuoco, Irene Fosi, Valeria Giannantonio, Paola Montefoschi, Vito Moretti, Roberto Paciocco, Alessandro Pancheri, Giancarlo Quiriconi, Stefano Trinchese, Alessandro Tomei.

Redazione:
Antonio Appignani, Maria Cristina Ricciardi.

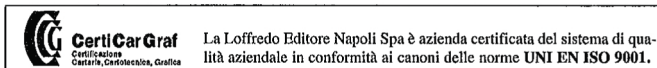
Segreteria amministrativa:
Antonia De Luca.
Periodico semestrale - del Dipartimento di Studi Medievali e Moderni Università «G. D'Annunzio»
Via Pescara, 66013 Chieti Scalo - Tel. 0871 355 65 21 - 355 65 24 - 355 65 25, fax 0871 56 30 19

E-mail: a.appignani@unich.it - olivagianni@libero.it
Abbonamento annuo: per l'Italia € 40,00; per l'estero € 50,00
Costo di un fascicolo: per l'Italia € 25,00; per l'estero € 30,00

ISSN 1593-0947
Autorizzazione n. 4/96
del Tribunale di Chieti
Iscritta al Registro Nazionale della Stampa
in data 29-07-1985 al n. 1635

Direttore Responsabile:
Alfredo Giuliani.

Finito di stampare nel mese di luglio 2009
presso la litografia Graficarte
Via Castel Belvedere, 221 - Marano (Na)



© 2009 by LOFFREDO EDITORE S.P.A.
Via Capri 67 80026 Casoria (NA)
<http://www.loffredo.it> E-mail: info@loffredo.it