ASPETTI INTERPRETATIVI DELLA CRISI DEL RAPPORTO CON LA REALTA'
NEL ROMANZO DI ALBERTO MORAVIA, LA NOIA, E NEI FILM DI
MICHELANGELO ANTONIONI, L'AVVENTURA, LA NOTTE, L'ECLISSE.

by

GIORGIO ALESSANDRO JACOVA

Dottore in Political Sciences, Universita` di Firenze, 1985

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

Department of Hispanic and Italian studies

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

APRIL 1998

© Giorgio Alessandro Jacova, 1998

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of HISPANIC AND ITALIAN STUDIES

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date APRIL 14, 1998

Abstract

In this work my objective is to examine selected aspects of the theme of the “crisis of the relationship with reality” in Alberto Moravia’s novel La noia (The empty canvas, 1961) and in Michelangelo Antonioni’s films L’avventura (1960), La notte (1961) and L’eclisse (1962). The notion of crisis pertains to the concept of “alienation” in the negative sense of “estrangement of man” and “disease of feelings”.

The choice of this subject is motivated by the observation that the history of the concept of alienation, in the sense of unintelligibility and absurdity of reality, parallels, as it were, the history of modern society in its critical phases, anguishes and contradictions. Therefore, it is of extreme relevance if one is to interpret correctly the current social phenomena and cultural tendencies, including literature and cinema.

The choice of the two authors rests on the fact that in their work Moravia and Antonioni, more than any other artist of the Italian cultural panorama of the time, portray a typification of paradigmatic and universal situations regarding the disarray of the individual and collective conscience. These situations suggest a certain model of man, and especially a model of the intellectual, that has emerged from the neocapitalistic reconstruction of the socioeconomic structures taking place in Italy following the Second World War.

The two authors combine the analysis of psychological interiority with that of social critique and existential absurdity. Both strive to understand and disclose the most concealed impulses underlying human actions, driven by the desire to make sense of the social reality in Italy in the early sixties. By different expressive means they describe the antihuman condition characterizing the neo-capitalistic bourgeois society in which man, more or less consciously, lives, anguishes and suffers.

In the course of my work I underscore those ideas, pages and images that, in my judgment, have contributed to give rise to a radical change in Italian culture, still strongly influenced at the time by of Gabriele D’Annunzio’s poetics and by fascism.

My purpose is to provide a key to understanding Moravia's and Antonioni's work in terms of a mirror of the moral, historical and cultural crisis that has oppressed man in the economically advanced countries, and, in particular, the Italian intellectual class, from the end of World War II to the early sixties. The class they depict, by alienating the other social classes and its own subordinate strata, had formerly avoided "indifference" and "boredom". Inside this class, ambiguity, intrigue, moral corruption, tyranny, desire for money and power, appear normal ways of action. It is at the same time the perpetrator (and in part victim) of neo-capitalistic anti-humanism. The antinomy with reality, the boredom, the indifference, the professional sterility of the protagonists represent the greatest possible extent of awareness of the inanity and insubstantiality of the intellectual bourgeois's culture in the historical period that I am examining; the decision of the protagonists to desert their artistic activity equals abdicating the role of responsible human beings and turning away from a positive acknowledgement of reality. Finally, in my conclusions I try to characterize the type of "existential" solution reached by Moravia and Antonioni that can be inferred from their respective works.

TABLE OF CONTENTS

Abstract	ii
Table of contents	iv
Acknowledgement	vi
Precis	vii
Introduzione	1
Capitolo I Continuita` e cambiamento	5
1.1) La situazione economica italiana	5
1.2) La situazione politica	8
1.3) Intellettuali e peculiarita` del marxismo italiano	10
1.4) L'esperienza neorealista:	13
a) in campo letterario	13
b) in campo cinematografico	15
1.5) Letteratura e filosofia della crisi	17
1.6) Moravia: l'alienazione	19
1.7) Antonioni: la malattia dei sentimenti	22
Note	24
Bibliografia	31

Capitolo II	Alberto Moravia	34
2.1	Noia individuale e sociale e nausea ovvero l'assurda` dell'esistenza	34
2.2)	Alienazione e critica sociale	39
2.3)	Possesso borghese: denaro e fatto sessuale	45
2.4)	Scacco e contemplazione ovvero esistere o essere	52
Note		61
Bibliografia		68
Capitolo III	Michelangelo Antonioni	73
3.1)	Crisi dei rapporti umani: incomunicabilita` e solitudine	73
3.2)	Fragilita` dei sentimenti e angoscia	80
3.3)	Possesso borghese: denaro e fatto sessuale	86
3.4)	Scacco ed esistenza	94
Note		106
Bibliografia		113
Capitolo IV	Conclusioni	120

Acknowledgements

I would like to thank my thesis supervisor, Dr. Marguerite Chiarenza, for her advice and guidance. I would also like to extend my thanks to the other members of my committee: Dr. Isaac Rubio-Delgado and Dr. Richard Cavell. Finally, my gratitude goes to Dr. Derek C. Carr for his support and help throughout my study program and for chairing the thesis committee.

PRECIS

Introduction

In this work my objective is to examine selected aspects of the themes associated with the “crisis of the relationship with reality” in Alberto Moravia’s novel La noia (*The empty canvas*, 1961) and in Michelangelo Antonioni’s films L’avventura (1960), La notte (1961) and L’eclisse (1962). This notion of crisis pertains to the concept of alienation and in its negative sense refers to the “estrangement of man” and the “disease of feelings”.

The choice of this subject is motivated by the observation that the history of the concept of alienation, in the sense of unintelligibility and absurdity of reality, parallels, as it were, the history of modern society in its critical phases, anguishes and contradictions.

The choice of the two authors rests on the fact that in their work Moravia and Antonioni, more than any other artist of the cultural panorama of the time, portray a typification of paradigmatic and universal situations regarding the disarray of the individual and collective conscience. These situations are a perfect representation of the model of man, and especially the model of intellectual, that emerges from the neo-capitalistic reconstruction of the socioeconomic structures taking place in Italy following the second world war.

The two authors combine the analysis of psychological interiority with that of social critique and existential absurdity.

In the course of my work I intend to underscore those ideas, pages and images that, in my judgment, have contributed to give rise to a radical change in the Italian culture, still strongly influenced at the time by of Gabriele D'Annunzio’s poetics and by fascism. My purpose is to provide a key to understanding Moravia’s and Antonioni’s work in terms of a mirror of the moral, historical and cultural crisis

that has oppressed man in the economically advanced countries, and in particular, the Italian intellectual class, from the end of world war II to the early sixties.

Toward this end I examine the way in which being part of a specific social class, the middle-upper bourgeoisie, conditions and limits the heroes/antiheroes in Moravia's novel and Antonioni's films, and the means by which that society corrupts the individual, inducing a "crisis with reality".

Moravia and Antonioni, through their protagonists, attempted to oppose the deliria and rambling speeches of the official conservative culture of the Italian neocapitalistic era. Their attitude contrasts with the exacerbated expression of omnipotence concealing impotence, typical of the literary and cinematic characters of the fascist and in part of the contemporary period.

This attitude is an important indicator of Moravia's and Antonioni's degree of intellectual awareness regarding the decline of their class of origin, until then repository of those humanistic values whose dilapidation sets in motion the moral and intellectual disarray in the individual.

I have utilized the authors' own contributions as well as the available critical studies in order to examine the novel and the three films through a filter, a perspective definable as "existential-Marxian". It should be noted that the choice of this perspective is based on the mentioned correspondence of themes, not on an explicit political or philosophical statement by either of the artists.

I make reference to the concept of "alienation" in the Marxian sense, precisely identifiable with Moravia's "boredom," i.e., incommunicability at the individual and social level, and to Sartre's notion of "engagement", which constitutes a point of contact between Marxism and existentialism in that period.

Moreover, in my discussion of Antonioni's films, I identify themes manifest in all three works. While bearing in mind the difference in expressive means when compared to Moravia's written page, I have not conducted my analysis at the level of image sequences. It should be noted that this was facilitated by the particular narrative organization of the films in question, an organization that can be considered an "anti-narration", that is, a narrative regime that leads to the breakup of the so-called "strong model": the events, the action, are devoid of any salience

and they seem to pile up in a casual and uncertain way; the relationship between the characters and the environment derails and becomes hazy. In sum, I have attempted to "read" the films of Antonioni not as one would read a book, but more directly, as one perceives the reality, which such films, reproduce and amplify.

Finally, my research has revealed the absence of studies conducted with the comparative approach that I have taken in my work. A number of studies exists on each individual artist, either concerned mainly with technical-stylistic and formal aspects, or short presentations. I do not utilize these aspects in my analyses, except for their reference to the so-called "interior monologue" (*monologo interiore*). This notion is relevant to my discussion because it constitutes an important part of the expression of existential solitude in the literary and cinematic characters.

CHAPTER I

Continuity and Change

In the first chapter I analyze the economic, political and cultural situation of Italy during the period that goes from the end of the Second World War until the beginning of the sixties.

I stress the fact that, in all respects, it would be more appropriate to speak of continuity with the previous fascist regime than of actual change.

At the economic level, I point out that during the period in question Italy, owing to an unprecedented process of capitalistic accumulation, becomes a nation with an advanced economic structure based on heavy industry and open to technological progress.

At the political level, I mention the climate of political radicalization that Italy suffers, due to external reasons (the international situation of cold war), and to internal reasons (the state is controlled, *de facto*, by one anticommunist interclassist confessional political party, Democrazia Cristiana, which slows down the process of real democratization of the institutions).

At the cultural level I discuss the relationship between Italian intellectuals and Marxism. In effect, many intellectuals orient themselves to the left more for moral and cultural motives than for revolutionary purposes. Therefore, Italian Marxism can be interpreted more as a progressive "Weltanschauung" in a humanistic sense than as a genuine class struggle.

Moreover, I briefly talk about the neo-realist movement in the literary and cinematic field. I point out its strong ideological component, its drastic antifascism and its correlative unmasking action.

Finally, I discuss the notions of "essence" and "existence" and "subjectivity", which, according to J. P. Sartre, prominent leader of the so-called "existential atheists", imply a total individual and collective freedom. That is, man is responsible

for himself and for all men. In short existentialism can be connected to Marxism in the sense that both the movements interpret social change as a progressive emancipation from necessity and subjection.

I conclude the chapter with the introduction of the concepts of "alienation" and "disease of feelings" in relation, respectively, to Moravia and Antonioni.

Capitolo II

Alberto Moravia

In the first section I introduce the problem of existential boredom and absurdity

In the "Prologue" of the novel La noia, Dino, the protagonist, offers a poignant description of his existential boredom, the so-called "disease of the century". This disease represents the existential alienation of modern man in the century dominated by the triumph of technological-industrial progress.

Dino thinks of boredom in terms of a "scarcity", an "insufficiency" of reality, and as a consequence, in terms of impotence, of incommunicability at an individual and social level, in terms of a disease, which has affected him since his adolescence. But more important is the fact that he finally grasps the existence of a connection between his wealthy status and his boredom. In turn, this will prevent him from painting, an activity he has begun in order to re-establish a contact with reality.

Moravia's boredom echoes Sartre's "nausee", which is also incommunicability and indifference. In fact, the introspective search of Roquentin, the protagonist of the novel La nausée of the French writer, begins with a feeling of nausea he experiences while trying to imitate some boys that are playing and want to throw rocks into the sea. Suddenly, with sense of disgust he drops the rock he was holding in his hand and leaves. Later on, Roquentin will describe that sensation as a wave of nausea that passed from that rock to him. Since that instant, his aim is to write a diary in order to keep track of the cause of the various nauseas, which he experiences. Little by little, he will suggest that nausea is the feeling that coincides with the acknowledgement that all things and all animated beings, among whom man himself, exist, and, hence, are superfluous. The condition of his nausea is represented by the awareness of existing, or rather, is existence itself.

Therefore, nausea and boredom appear to be the discovery of the absurdity and the anguish experienced when faced with the futility and banality of existence.

In Dino, Moravia's typical "failed" intellectual, as in Roquentin and in the protagonists of the films of Antonioni, boredom and nausea are manifestations of the existential absurd, that expresses itself as a total separation of the human being from nature. In the absence of "universal values", boredom is the discovery of anguish. Man, that is, is condemned to introspection, to absolute solitude.

In the second section I discuss the concept of alienation in the Marxian sense, and Moravia's point of view.

It must be noted that Marx connects such a state of alienation, objective and subjective, to the notion of plus-value or rather of capitalistic exploitation. According to Marx, man is alienated: a) from nature, b) from himself, c) from his specific essence, d) from other men. From the concept of alienation of man, mutually related to that of private property, it follows that, for Marx, the emancipation of all mankind can be achieved only through the emancipation of the alienated class, where estrangement of man from man is eliminated. I underline that Marx affirms that the alienation of man, and more in general all the relationships of man to himself, are realized entirely in the relationship "between each man and other men".

According to Moravia, the instantiation of alienation is the "crisis of the relationship with reality", or "boredom". It is a generalised phenomenon of the modern neo-capitalist world, historical cause of alienation. Moravia affirms that, lato sensu, alienation exists each time that man is used as a means to reach an end that is not man himself, but any fetish such as money, success, power, efficiency, productivity and so on. Man must not be an object among objects, man must be the end toward which society must be organised.

For the understanding of this novel, another of Moravia's statements regarding his alleged anti-middle-class social and political criticism in his first novel, Gli indifferenti (1929), is fundamental. Moravia affirms that he had not, at that time, a clear concept of class and that he was, at least in his way of life, a bourgeois, and he could write that book only because he belonged to the middle class. Thus, if in

Gli indifferenti there were strong elements of criticism toward the bourgeoisie, this is due to the fact that the latter was certainly not worthy of any support and admiration.

These elements are important in order to understand the caustic antimiddle-class criticism inherent in La noia and to appreciate the greater degree of awareness and lucidity reached by the author in relation to the "creation" of boredom and incommunicability by a society, increasingly conditioned by the cult of money.

The "nothingness" mentioned by Moravia with respect to the negative traits of neo-capitalist anti-humanism, can be viewed as emblematic of the crisis of contemporary man, a nothingness perfectly represented by the empty canvas standing in the study of Dino, the painter, the intellectual of the upper middle class. Nothingness, in fact, is the symbol of the absolute impotence, of the sterility, also artistic, to which Dino is condemned by the perverse mechanism of his economic-social boredom. In effect, the members of this world, with nothing more to "conquer", have lost, as it were, the vital drive, the relation with life and they lie inert in the most absolute spiritual emptiness.

A final important point to underline is Moravia's urge to abandon gradually the structure of a plot in his novel. One should note here the strong similarity with Antonioni's so-called "anti-narration". Moravia affirms that the "path" of the novel consists of a rigorous ideology onto which a certain factual narration is tied, in the sense that the ideology must not oppose the naturalness of the facts but, on the contrary, must sanction them.

In the third section I describe the bourgeois scheme of possession which, according to Moravia, consists of two interrelated instruments: money and sex; tools with which Dino's mother will try to "normalise" her son, and, later on, Dino himself will attempt to possess his lover Cecilia. Such a scheme is presented as the normal and alienating expression of interpersonal relationship within the bourgeois society. This scheme collapses when it collides with reality, represented symbolically by Cecilia.

Alienated man can re-establish contact with reality only by possessing it, but the physical possession does not produce lasting results inasmuch as this reality is refractory, impermeable to any attempts of total submission.

When money fails as an effective means to possess reality, reality becomes "absolutely enigmatic". In the bourgeois society, money is the source both of alienation and of knowledge, that is, what cannot be expressed in terms of money results incomprehensible.

Cecilia reminds us of the contingency and the existential viscosity of Sartre with respect to the reflections of the protagonist of his novel, Roquentin. Existence implies "contingency", therefore it cannot be "necessity" but is instead "perfect gratuitousness".

Cecilia represents incommunicability *par excellence*. In short, Cecilia represents the existential presupposition of the impossibility to establish a relationship between man and things.

In the fourth section I then discuss the "fatal existential defeat" of the protagonist of La noia and Moravia's idea of "contemplation", which would allow man to reach a new conception of himself.

As happens to all protagonists in the existential literature, Dino too is destined to achieve only intellectual anguish, but not resolutive actions. In effect Dino has only "thought".

I want to point out that also the "adventure" of Dino turns into the same immobility of feelings as the "adventure" of the protagonists of Antonioni's films.

However, in Dino's death wish there is the admission of the sense of decadence and denial of existence; there is the admission of the feeling of exasperation of "not being able to come out of it". There is, finally, the implication that self-annihilation can be an option.

In sum, Dino, like Roquentin and Antonioni's characters, does not want to "exist" but to "be".

At any rate, Dino, in hospital, realises that his unsuccessful suicide represents the passage from an unbearable ambition, which denied the absurdity of

his way of being, to a stage in which he learns to love Cecilia in a "new and different way", a way which implies his acceptance of not possessing her.

However, the term contemplation must not be interpreted as a return to the past, impossible in any case, in the sense of mystical exaltation and mysticism. In fact, in the essay that gives the title to the book, The man as end, Moravia analyzes lucidly and relentlessly the condition of man in the modern world affirming that only if the world is reduced to the measure of man, contemplation, i.e., the search for wisdom, and a related new, different, conception of man can be generated.

In the lack of synchrony between the world and the individual, resides the factor that leads to inability to confront life.

Finally, Moravia compares contemplation to a dike that allows the level of the water in a basin to rise; thereby generating additional vital energy to replace that lost over the last centuries.

Thus, in La noia, a work in which Moravia has reached artistic maturity, there is a glimmer of hope, of a catharsis.

Concluding my discussion, in La noia, and in La nausée, (but in contrast with Antonioni's films) there is the idea of a solution to the problem of existence represented by art, the intellectual contemplative activity *par excellence*, alleviates the pain of an irremediable sentence. Thus, Dino, despite the absence of absolute certainties, will look for and find relief to his anguish in painting, and will try to love Cecilia in a different way, that is to say, contemplation, which means awareness of the erosive, destructive effect of the human person from a society organized around the myth of material comfort.

Capitolo III

Michelangelo Antonioni

In the first section I introduce and discuss the problem of the crisis of human relationship in the sense of incommunicability and solitude, which Antonioni emphasizes in the opening sequences of his three films

In L'avventura Anna, prior to leaving for a cruise to the Eolian islands, together with her fiancé, Sandro, and other friends, expresses signs of intense emotional distress. She has doubts about the reliability of Sandro's love. She feels loved in a tired, distracted way.

Sandro, "sealed" in his boredom, is unable to realize this clear request for help, and even her strange behavior following their intimacy doesn't alarm him.

Sandro, like many of Antonioni's male characters looks at the world superficially. He is corrupted by his indifference and incapable of a sincere and long-lasting love.

In La notte, the words of Tommaso, a family friend dying of cancer, trigger a deep and painful introspective mechanism in Lidia, the young wife of the writer and "integrated" intellectual, Giovanni Pontano.

Lidia becomes aware of the frailty of her relationship with her. Giovanni too is affected by the "disease of feelings", like Sandro in L'avventura and Piero in L'eclisse (and like Dino in La noia).

Thus, during a literary ceremony in honor of her husband, Lidia is pervaded by feelings of uneasiness and deep melancholy, and leaves. She wanders without destination through the streets of Milan. The surrounding landscape, composed of skyscrapers, glass, metal, cement, penetrating noises, in the oppressive heat of a summer weekend, has an obsessive quality.

At this point, a brief discussion of the relationship film-novel, or rather antifilm-antinovel implying the notion of anticharacter is relevant. The transformation of the

character into a "character-particle" of the *nouveau roman*, deprived of the traditional omniscience, is also transposed into the cinema. In particular, in Antonioni's films a disconnected universe is constructed, action is replaced by inertia and each gesture, each episode must bear an "illuminating" significance. A paradigmatic example is Lidia's wandering without apparent destination: the psychological analysis dominates, becomes central and replaces action.

The third film, L'eclisse, begins by showing Vittoria's anguish, over her exhausted relationship with her fiancé, Riccardo a political journalist.

Vittoria has decided to put an end to their situation, which she perceives as empty and disheartening

Riccardo, petrified, seems to be incapable of understanding why he can't keep her with him and give a meaning to all the years they have spent together. His apathy implies a deep interior aridity and sterility.

But the other characters too, who establish a relationship with Vittoria, are estranged, not transparent to themselves or to others. The various characters interact in a detached manner.

This is the case of Vittoria's mother maniacally obsessed with playing on the Borsa (Rome's stockmarket). And, like Vittoria, her two girlfriends, Marta and Anita, are alone, distant, separated from their respective partners by an impenetrable wall.

In the second section, I discuss the relationship between the fragility of feelings and anguish.

In L'avventura (even if not only in it) Antonioni represents masterfully the precariousness of feelings, generated by the crisis of human relationships and its endless, intrinsic anguish. This precariousness is a manifestation of the absurdity of existence itself, and so is Anna's disappearance.

This dismay in the face of the existential mystery contains a clear reference to Sartre's anguish, which is generated by a fracture between the human beings and between the latter and objects. The state of anxiety in which, according to Sartre, man lives, is related to the feeling of utter responsibility he has toward all other men because of his awareness that not only he doesn't decide his way of being, but, at the same time, he has the faculty of being the "legislator" for all of humanity.

The voluntary "blinding" represents guilt *par excellence*, that is man must not close his eyes to the negative conditions of existence.

Likewise, Antonioni condemns the superficiality and reversibility of feelings.

Thus, all the couples that participate in the cruise are "fragile" and separated by boredom and incommunicability. In effect, Antonioni is interested in analyzing the contradictions, the mutability of Claudia and Sandro's feelings in relation to Anna's absence.

In the third paragraph, I discuss the two interrelated instruments of bourgeois possession: money and sex.

Like Moravia, Antonioni too criticizes these "objective" and almighty tools of bourgeois possession.

In Sandro that "indubitable connection" between boredom and money of which Dino talks in the first pages of Moravia's novel, is recreated.

Sandro, like Dino and Giovanni (but not yet Piero, who has interiorized his own world), is aware of his state, of the boredom that has dragged him into a state of passivity, but is incapable of facing it.

Antonioni, in presenting the world of the Borsa, poignantly portrays one of the fundamental institutions for the operation of the neocapitalist society.

And with the Borsa, Antonioni introduces Piero, the young broker assisting Claudia's mother. He has completely assimilated that world, to such an extent that critics define him the personification of utter alienation.

The Borsa, is the concentration of all the degenerative elements originated by greed.

Marx affirms that money has a sort of divine power which forces man to become alienated by it; or better that it is "the alienated power of mankind".

As for the other component of bourgeois possession, Sandro's inability to love (as with Dino) translates into the inability to establish contact with reality. Sandro, in short, betrays Claudia, he runs away from her, but fundamentally he is escaping from himself.

In a similar way, Giovanni in the final scenes, incapable of accepting the end of his marriage, for he doesn't want to face his own responsibilities, tries to defeat

his wife's resistance, forcing her violently on the grass to a bitter as well as vain carnal act. In this way, Giovanni somehow deludes himself, given the failure of the psychological possession, that he can get her *in extremis* through physical possession.

The inherent destiny of the protagonists of Antonioni's films is the subject of the fourth section.

The story of the protagonists of Antonioni's films of can be defined as the story of a defeat.

However, although in L'avventura Sandro and Claudia seem at the end, somehow, to communicate through a sort of "pity", that is a compromise, in La notte, feelings appear radically and definitively petrified.

In short, La notte, is a "darker" film, without hope and with a definitive psychological closure. In La notte, that is, Antonioni presents the terminal phase of the process of breaking apart of a couple, entwined with an acute and melancholy reflection on death (the incurable disease of Tommaso), and a provocative meditation on the behaviors and the temptations of the intellectual (the tempting proposal made by the industrialist Gherardini to Giovanni), in a country going through a radical change of all its socioeconomic components.

In L'eclisse, Antonioni concludes the process of substitution of people with objects, the so-called "reification" (or in Italian: "cosalizzazione"), which symbolizes the total existential dereliction of man, his superfluity in a typically sartrian sense.

Thus, with the protagonists absent, the director films, in the sunset, "fragments of reality".

Some critics, such as Moravia and Aristarco, tend to interpret the term "eclipse" as an irreversible breakdown, both intellectual and moral, of bourgeois society.

For others, such as Casiraghi, the eclipse is a painful waiting phase but, in the end, the eclipse will be somehow defeated and the time for feelings, communication and love will return.

In general, the films of Antonioni have at their base the acquisition of the awareness of their own internal crisis. In a world in accelerated transition, man too is

forced to change. And feelings are short-lived, inconsistent, because they lack the support of solid moral values.

Antonioni wants to depict the moral mediocrity of his own time. He criticizes the bourgeois prejudices and conventional morality that condition interpersonal relationships. He is aware of the on going process of de-humanization of man, produced by the neo-capitalist structures, in which money and exploitation are the alienating tools that filter through all the relationships, including sexual ones.

The characters of Antonioni are, in effect, indefinite, unstable, and they never succeed in dominating their destiny, in giving a conclusion to their irremediable restlessness, to the their desperate *tedium vitae*.

In short, Antonioni tends to gather, to analyze the ambiguity and the cotraddictions that nest in the human mind.

There is in the films of Antonioni a clear idea of the "impossibility" of human life. The only certainty is the "délaissement" of Sartre, for whom this term means that God doesn't exist and that it is necessary to draw the extreme consequences of His absence. It means that we ourselves decide our way of being and this implies anguish and absurdity.

When Claudia complains about the absurdity of their love, Sandro replies that it is better if their love is absurd because that means that they cannot do anything about it. That represents a definite existentialist statement, although not conscious, and masking other feelings and goals.

Conclusions

In essence, both Moravia and Antonioni strive to understand and disclose the most concealed impulses underlying human actions, driven by the desire to make sense of the social reality of Italy in the early sixties.

In this context, the issue of the function of the intellectual – whether writer, director or painter – is of primary import. The modern intellectual was and is expected to perform an active role, to conceive an absolute commitment, to be, through his own work, a propulsive as well as subordinate factor in his own reality.

Another important issue is the bourgeois origin of both Moravia and Antonioni; their analyses originate from within the bourgeoisie and are a personal testimony, merciless, disdainful but also impotent, of the depressing decadence of this class, once full of intellectual vigor and positive energies, whose vitality and creativity seem to have reached exhaustion.

Within this class, ambiguity, intrigue, moral corruption, tyranny, desire for money and power, are considered normal courses of action. This class is the perpetrator (and somehow a victim) of neocapitalist antihumanism, whose values have become increasingly anachronistic.

Moravia's and Antonioni's characters, in antinomy with reality, emblematically reflect the tragedy, distress and pain of the intellectual bourgeois faced with the feeling of extraneousness in the social class he belongs to and from which he is incapable of becoming emancipated.

The boredom of the protagonists represents the greatest possible extent of awareness of the inanity of the bourgeois's culture and intellectual in the historical period that I am examining. The professional sterility of Dino (La noia), Sandro (L'avventura), Giovanni (La notte) or Riccardo (L'eclisse), their decision to desert their artistic activity, equals abdicating the role of responsible human beings and turning away from a positive acknowledgement of reality. However, both authors seem to view the decline of the Italian bourgeoisie more in terms of implosion,

exhaustion, insufficient vital energy, than in terms of a breakdown due to a violent revolutionary act.

In the novel and the films the central traits of the middle class's ideology become evident: the rejection of the principle that human reality is essentially freedom and the favoring of "the object and the objective," traits that are reflected in the conventional and authoritarian nature of bourgeois society as a whole.

In general, this class considers itself the holder/recipient of an absolute and sacred natural right to its status, bestowed upon it by God Himself. This belief causes it to ignore what existentialists call "superfluity of existence". Erroneously it concludes that it "is", not that it "exists", that the lives of its members are part of a rational, identifiable, necessary and therefore justifiable scheme. But because, in existentialist terms, human existence is not and cannot be part of a rational scheme, this belief is deceptive. In this sense one can speak of the "inautenticity" of the bourgeoisie.

In other words, the middle class possesses and inculcates onto the other classes a set of values, rights and duties, which, in turn, result in the formation of a social and economic structure of the authoritarian type. This structure tends to maintain and reproduce itself, causing loss of sensitivity and sclerotization of ideals.

Antonioni and Moravia, when reflecting about the absence of new moral values,

claim that man must learn to dominate his immature impulses, to cease considering himself the center of the universe and measure of all things. In other words, man must learn to accept the problematic and traumatic nature of reality if he wants to avoid the obscurantism of boredom and indifference or, rather, absolute alienation.

At any rate, man cannot and must not seek in death, in suicide, either physical or psychological (the latter being the abandonment to boredom) a better existential dimension. This type of psychological immaturity implicates the impossibility to face the indecipherability of reality or to counteract incommunicability, or at least to mitigate its more painful effects. Without sound moral defenses man is drifting in the wake of panic, anguish and destructive

aggression against himself and others. If man does not succeed in acquiring a new emotional equilibrium, the pain and distress that will result, will carry him away from the integration and promotion of human collectivity.

Moravia and Antonioni's almost parallel artistic journeys diverge at the conclusion of the novel and the films. Each artist envisages his own existential solution. For Moravia, the only way for the intellectual, incapable of facing his own crisis of identity, to survive the pressure of neocapitalistic alienation appears to be contemplation, a sort of "zen" philosophy that consists of the search for truth through meditative personal abstraction. The alternative is suicide, complete annihilation.

Antonioni does not choose this "conciliatory" path. For him, solitude does not concern only a few human beings but is a central, inevitable and immanent feature of human existence, which represents, in an absolute sense, "an impenetrable unknown."

I conclude, on the basis of my analyses, that, in contrast to Antonioni, in Moravia a sort of "dark side" can be traced, an expression of something more bitter than an acquiescent acceptance of the membership to his unworthy, avid and unscrupulous class of origin. Such certainly was the Italian middle class of that time. It should not be forgotten that this same class had substantially supported, or in the most optimistic of interpretations, not prevented the rise of fascism in the early decades of the century.

In essence, Moravia conveys the impression of being pervaded, in the manner of his characters and those of Antonioni, by some form of boredom, some emotional "ailment", which he is attempting to control by trying of "throw himself in to world" through his cultural and socio-political engagement, like the typical intellectual of his time, who suffers his own solitude and extraneousness toward the others.

Antonioni, conversely, has a vision of reality as mysterious, elusive, irreducibly ambiguous, and therefore appears to believe that reality will be totally dehumanized, and that the objects, things, which can be considered the "sediments" of humanity, connote its moral decadence. Antonioni, at this stage of his cultural development, will not go "beyond", as he is conscious of the fact that the closer one

looks at reality, the more reality decomposes, defocuses and in the end fades away, much like the behavior of an image filmed by the objective of a cinecamera.

INTRODUZIONE

In questo mio lavoro mi propongo di individuare ed esaminare alcuni aspetti basilari della tematica della "crisi del rapporto con la realta'", ovvero del concetto di "alienazione", nell'accezione negativa di "estraniazione dell'uomo" e di "malattia dei sentimenti", che pervadono simbolicamente il romanzo di Alberto Moravia, La noia, e i film di Michelangelo Antonioni, L'avventura, La notte, e L'eclisse.

Anzitutto, la scelta dell'argomento e' stata guidata dalla considerazione che la storia del concetto di alienazione, nel senso di indecifrabilita' e assurdità della realta', corrisponde all'incirca alla storia della societa' moderna nelle sue fasi critiche, nelle sue angosce, nelle sue contraddizioni ed e', percio', di estrema rilevanza se si vuole interpretare correttamente sia i fenomeni sociali che le tendenze culturali, e quindi anche quelle letterarie e filmiche, in atto.

La scelta dei due autori risulta giustificata dal fatto che entrambi offrono, come nessun altro nel panorama culturale del tempo, una tipizzazione di situazioni paradigmatiche e universali del dissesto della coscienza individuale e collettiva, che si adattano perfettamente al modello di uomo e, in special modo, d'intellettuale, che viene emergendo con la ricostruzione in senso neocapitalistico della struttura socioeconomica italiana nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale.

In breve, Antonioni e Moravia integrano esemplarmente l'indagine dell'interiorita' psicologica, la critica sociale, e la prospettiva dell'assurdità esistenziale.

Entrambi gli autori, pur usando mezzi espressivi diversi, descrivono in modo pregnante la condizione antiumana in cui vive, si angoscia e soffre piu' o meno consapevolmente, l'uomo della societa' neocapitalistica borghese.

In particolare, dunque, la mia proposta di lettura consiste nel mettere in risalto quelle idee, quelle pagine, quelle immagini che, a mio avviso, hanno

contribuito a dare luogo ad una svolta nella cultura italiana, la quale, nel periodo considerato, risulta essere ancora contaminata, suggestionata dalla poetica dannunziana e dal fascismo.

Pertanto, scopo della mia lettura e` di fornire una chiave per una migliore e piu` analitica comprensione dell'opera dei due autori quale specchio della crisi morale, storica e culturale che ha investito l'uomo contemporaneo delle societa` dei paesi economicamente avanzati e, in particolare, la gran parte del ceto intellettuale italiano, nel periodo che va all'incirca dalla fine della seconda guerra mondiale agli inizi degli anni sessanta.

Esaminerò, perciò, in che modo l'appartenenza ad una classe, la medio-alta borghesia, condizioni e limiti i personaggi del romanzo moraviano e dei film di Antonioni in questione, e con quali strumenti la societa` borghese neocapitalistica risulti essere "corruttrice", cioe` crei nell'individuo, e in particolare negli eroi/antieroi di Moravia e Antonioni, una "crisi con la realta`".

In verita`, Moravia e Antonioni, tramite i loro protagonisti, cercano, in qualche modo, di contrastare i vaneggiamenti e gli sproloqui della cultura conservatrice ufficiale della societa` italiana nella sua nuova fase di crescita neocapitalistica. Un siffatto atteggiamento dei due autori si contrappone alla esacerbata espressione di onnipotenza dietro cui si cela l'impotenza dei personaggi dei romanzi e del cinema del precedente periodo fascista e di quello contemporaneo.

Ai miei fini, quindi, cio` costituisce un importante indicatore del grado di consapevolezza degli intellettuali Antonioni e Moravia con riguardo all'apparente sfacelo della loro classe di appartenenza, che fino ad allora era stata depositaria di quei valori umanistici, il cui crollo pone in atto negli individui il rovinoso dissesto morale e intellettuale menzionato. Inoltre, una siffatta consapevolezza mostra, fra l'altro, anche la differenza "qualitativa" di Antonioni e Moravia rispetto ai numerosi

altri intellettuali che in modo angosciato hanno tentato vanamente di comprendere le ragioni della via senza sbocco in cui si trovano a dibattersi.

Nel corso della mia analisi, pertanto, metterò in evidenza, in relazione alla tematica da me prescelta, i vari punti di convergenza fra le opere trattate. Contemporaneamente, data la straordinaria omogeneità dei contenuti di queste ultime con riguardo alla problematica della letteratura e filosofia marxista e, in particolar modo, esistenzialista "atea", i due orientamenti culturali, cioè, predominanti in quel periodo, farò riferimento alle opere di Jean P. Sartre e Karl Marx rilevanti per la mia ricerca, le quali forniranno il quadro teorico sistematico di riferimento.

Infine, in fase di conclusioni, tenterò di individuare il tipo di soluzione "esistenziale" a cui Moravia e Antonioni approdano, che si può desumere dalle loro rispettive opere, e che rappresenta una sorta di testamento artistico, di legato morale dei due autori.

Quindi, attingendo sia ad alcuni contributi forniti dagli autori stessi che agli studi critici disponibili, esaminerò le opere in questione attraverso un filtro, o meglio, in un'ottica che chiamerei "esistenzial-marxista", sebbene nessuno dei due autori possa essere ricondotto ad un'unica posizione di ortodossia filosofica e/o politica.

A tale scopo, oltre a fare riferimento al concetto di "alienazione" in senso marxiano che nella fattispecie può essere appunto identificato come "noia", come incomunicabilità, individuale e sociale, prenderò in esame la nozione di "engagement" in senso sartriano, che permette di individuare un punto di contatto fra marxismo ed esistenzialismo in quel periodo.

Inoltre, sempre ai fini del mio discorso, nella lettura dei film di Antonioni, tenendo conto del mezzo espressivo diverso rispetto alla pagina scritta di Moravia, ho individuato alcuni tratti tematici omogenei che percorrono tutti i film trattati, senza vincolare la mia analisi in relazione alla successione delle immagini.

E' da sottolineare che cio' risulta facilitato dall'organizzazione narrativa particolare dei film in questione, che puo' essere considerata come un'"antinarrazione", cioe' un regime narrativo che porta alla rottura del cosiddetto "modello forte", vale a dire, l' "evento", l'azione vengono svuotati da qualsiasi preminenza e sembrano ammuccinarsi in modo casuale e incerto e il legame fra ambienti e personaggi entra in crisi e si confonde. Insomma, ho cercato di "leggere" i film di Antonioni non come si leggerebbe un libro, ma direttamente come si legge la realta' che tali film riproducono e amplificano.

Infine, vorrei aggiungere che durante la mia ricerca e' emersa l'assenza di studi approfonditi in relazione all'approccio comparativo da me effettuato, pur essendovi un certo numero di scritti sui singoli autori, che per lo piu' trattano gli aspetti piu' tipicamente tecnico-stilistici e formali (o riportano brevi resoconti delle singole opere) e da cui prescindero' durante tutto l'arco della mia tesi, con l'eccezione del riferimento al cosiddetto "monologo interiore", ma di cui mi occupero' soltanto nella sua rilevanza ai fini della mia esposizione tematica, in quanto elemento essenziale di espressione della solitudine esistenziale del personaggio.

CAPITOLO I

CONTINUITA` E CAMBIAMENTO

1.1) La situazione economica italiana

Il periodo successivo al secondo conflitto mondiale e` caratterizzato da una relativa stabilita` internazionale. E` l'epoca delle superpotenze, USA e URSS, della "guerra fredda", del "maccartismo" e dello "stalinismo". Questi due paesi, usciti veri vincitori dalla guerra, risultano essere le due potenze egemoni sul piano militare, economico-politico e culturale in senso lato. Fra queste due nazioni, pertanto, inizia una lotta serrata che mettera` a confronto due opposte ideologie, due diverse e antagonistiche formazioni economico-sociali: il capitalismo e il comunismo. In verita`, l'alleanza fra questi due sistemi, motivata dalla lotta contro il comune nemico nazifascista, non poteva essere che temporanea. In ogni modo, il mondo risulta di fatto diviso in "zone d'influenza", in cui non necessariamente si rispetta l'autodeterminazione dei popoli. L'Italia si trova nell'ambito della sfera occidentale ¹.

In questo contesto internazionale l'Italia inizia il lento e faticoso consolidamento delle proprie istituzioni democratiche e repubblicane, su cui si innesta quella profonda trasformazione socio-economica e culturale in senso lato, che si tradurrà, a partire dalla seconda meta` degli anni '50, in uno sconvolgimento radicale e dirimpente dei connotati del paese sotto tutti gli aspetti.

Tuttavia, a mio avviso, si dovrebbe parlare almeno fino agli anni del "boom" economico, cioè all'incirca fino al 1955, di continuità - ovvero di "cambiamento nella continuità - più che di rottura, rispetto a quello che avviene successivamente alla caduta del Fascismo. In tal senso quegli anni del dopoguerra, cioè, non rappresentano un'"epoca aurea" nella storia dell'Italia repubblicana, bensì un periodo forse fra i più bui, anche rispetto agli anni di guerra stessi .

In realtà, dal punto di vista economico la struttura del complesso capitalistico-industriale italiano, sebbene duramente provata a causa della guerra, rimane inalterata.

Il modello di evoluzione economica in senso neocapitalistico degli anni fra le due guerre, cioè, non si dissolve con la Resistenza contro la occupazione nazista e i fascisti per la liberazione del territorio nazionale e la restaurazione delle libertà politiche e civili, ma persiste e si rafforza come connubio fra capitale pubblico e grandi monopoli privati industriali e agrari, da cui lo stato è per lo più considerato come "gregario" e "ospedale".

Almeno fino verso la prima metà degli anni cinquanta, la Ricostruzione è, dunque, una ricostituzione del capitalismo quale esso era prima della guerra. Inoltre, è da tenere presente che il processo di ricostruzione fu agevolato ma anche pilotato dagli Stati Uniti e quindi almeno in parte condizionato.

In effetti, nel 1947, le sinistre vengono estromesse dal governo e l'anno successivo vengono battute alle elezioni.

Le forze conservatrici, pertanto, pongono in atto una restaurazione che si traduce in una offensiva in senso repressivo nelle fabbriche, in bassi salari, in intensificazione dello sfruttamento della forza-lavoro. Contemporaneamente, si va realizzando un mutamento nella composizione organica del capitale, cioè una profonda ristrutturazione industriale tramite la modernizzazione degli impianti e

l'applicazione di nuove tecnologie. Cio` permette alla organizzazione capitalistica esistente un incremento del processo di accumulazione senza precedenti che getta le basi per un ulteriore e accelerato balzo in avanti e che portera`, come si e` accennato, nella seconda meta` degli anni cinquanta, al cosiddetto "miracolo economico". L'Italia, dunque, da paese prevalentemente agricolo-provinciale diviene un paese a struttura economica avanzata basata sulla grande industria e aperta al progresso tecnologico ².

In ogni modo, agli inizi degli anni sessanta, l'Italia sta ancora attraversando una fase di espansione economica molto brillante (che sembra dover perdurare indefinitamente, ma gia` si possono cogliere i germi di un progressivo ristagno economico), sebbene le esigenze del proletariato industriale vengano ancora per lo piu` sacrificate a vantaggio degli interessi degli industriali e dei conservatori, e ancora deboli siano i tentativi di sanare i forti squilibri e le diseguaglianze presenti nella societa` italiana.

Non e`, cioe`, uno sviluppo omogeneo, armonico. L'Italia e` e rimane una societa` e un'economia dualista: "dualismo industriale", cioe` divisione fra grande e piccola impresa; "dualismo territoriale", cioe` divisione fra Nord avanzato e Sud arretrato; fra citta` e campagna, "dualismo nel mercato del lavoro", cioe` lavoro protetto-sindacalizzato e non; "dualismo salariale"; "dualismo tecnologico", cioe` fra settori avanzati e stagnanti; "distorsione dei consumi", per cui i consumi pubblici prioritari si espandono a velocita` ridotta rispetto ai consumi privati anche di generi non necessari ³.

1.2) La situazione politica

Sul piano politico-istituzionale, il "nuovo" stato democratico che si viene costruendo mantiene la propria funzione trainante tradizionale. E' il periodo del cambiamento istituzionale, dell'Assemblea Costituente, della Costituzione. In ogni modo, salvo un breve scorcio di tempo iniziale, lo stato risulta dominato dalla Democrazia Cristiana, la cui base ideologica e sociale la caratterizzano come organizzazione politica moderata e interclassista di massa. Ed e', infatti, tale partito che compie la svolta reazionaria del 1947-48, ed e' con esso che ha inizio la stagione del centrismo quadripartitico ⁴.

Da tale data, nella decade seguente, si vengono man mano spegnendo l'entusiasmo e le speranze per il rinnovamento e la realizzazione degli ideali suscitati dalla Resistenza, viene meno la spinta verso il profondo processo riformistico che era stato l'elemento cardinale e unificante della lotta contro il nazifascismo.

Il potere del partito scudocrociato si fonda in massima parte su un retrogrado e intransigente anticomunismo da crociata (i comunisti, nel 1949, verranno addirittura scomunicati dal Sant'Uffizio) e sull'appoggio dell'Azione Cattolica, del Clero e del Vaticano. Gli interessi conservatori dei ceti egemoni trovano nell'ambito della Democrazia Cristiana benevola e attenta considerazione.

Inoltre, essa tende a riutilizzare e ad ampliare la gran parte dell'apparato burocratico dirigente e della struttura coercitiva e legislativa che si erano venuti formando sotto il passato regime. Pertanto, il potere politico soffoca e/o emargina con ogni strumento, anche con la violenza, qualsiasi aspirazione di reale rinnovamento e giustizia sociale, qualsiasi idea non in conformita' con la tradizione e il "benpensantismo" nazionale.

Infine, e` da rilevare che dato il modello di crescita economica monopolizzata dai grandi gruppi privati, risulta del tutto illusoria l'attuazione di un efficace controllo democratico su di esso.

A scopo esemplificativo del clima di radicalizzazione politica (e del "provincialismo") esistente in Italia e` da ricordare che in quegli anni e` un luogo comune l'insinuazione che se si parte da Freud, ci si pu` ritrovare in una "casa chiusa o in un manicomio"; si definisce Sartre una "iena dattilografa"; si consiglia a Gide di occuparsi di omosessualità, di cui era senz'altro un esperto, e non di problemi politico-sociali, e cosi` via.

Purtuttavia, e` da ricordare che la nuova Costituzione del 1947, era stata frutto del compromesso, nel rispetto della liberta` di iniziativa privata nell'economia, fra i principi della liberal democrazia e i principi di giustizia sociale propugnati dalla Democrazia Cristiana e dalle sinistre. ⁵

1.3) Intellettuali e peculiarità del marxismo italiano

Nel dopoguerra, come conseguenza dell'entrata delle masse (operaie e contadine) sul proscenio della vita pubblica e della storia, e dell'introduzione dei principi della democrazia politica con il conseguente inserimento del marxismo nella cultura nazionale, si assiste ad un profondo rinnovamento culturale caratterizzato da una intrinseca valenza celebrativa antifascista, quantunque non di matrice esclusivamente marxista.

E', comunque, da sottolineare che i partiti di sinistra ottengono spesso posizioni di elevato prestigio culturale e risonanza politica, ma le posizioni economiche strategiche vengono conservate saldamente nella sfera delle forze politiche moderate e conservatrici.

Il marxismo italiano si rifa` all'insegnamento di A. Gramsci. Pertanto, la linea politico-culturale dominante del Partito Comunista Italiano e della sinistra in generale, in vista della prospettiva delle alleanze, individua in Gramsci il preconizzatore della politica antifascista di unita` nazionale post-resistenziale e di una cultura e, quindi, anche di una letteratura "nazional-popolare", quali strumenti fondamentali di conoscenza e di diffusione della coscienza sociale e del consenso, espressione delle esigenze e sensibilita` del paese.

In breve, cio` risulta essere il prodotto della convergenza dello sviluppo dell'asse idealistico Vico-De Sanctis-Croce con quello della tradizione veristico-popolare ottocentesca Manzoni-Verga.

Tuttavia, gli intellettuali italiani percepiscono in modo confuso l'esigenza d'instaurare un nuovo rapporto con le masse popolari, insomma, di porsi al servizio delle stesse e contro cio` che impedisce la loro crescita culturale e politica ⁶.

Gli intellettuali hanno una visione della cultura e dell'attività artistica che risulta essere ancora di tipo tradizionale, nel senso di "vita morale". Tale visione pur avendo una connotazione ideologica più marcatamente di sinistra, rimane ancorata ad un vago umanitarismo moraleggiante, ad una generica difesa della verità e della giustizia

In realtà, molti intellettuali convergono a sinistra non con motivazioni politico-teoriche di lotta di classe e rivoluzionarie, bensì di impegno morale e culturale.

Comunque, vi è una svolta rispetto alla "società delle lettere" e all'ideologia dell'arroccamento nella "torre d'avorio" ereditate dal periodo fascista che assume, appunto, la forma dell'impegno indispensabile alla attuazione della Ricostruzione. L'esperienza della guerra e della Resistenza, quest'ultima in quanto ribellione all'accettazione dello sfascio morale e politico in cui versava l'Italia, hanno costituito un momento di straordinaria e irripetibile tensione sociale e morale, e ha dato vita ad un obiettivo comune generale e immediato di lotta contro il fascismo e tutto ciò che vi si nasconde dietro e lo ha prodotto. Si deve, cioè, smascherare, eliminare il fascismo dai "mille cunicoli" in cui esso si cela in agguato nella struttura sociale italiana.

La Ricostruzione, dunque, deve essere effettuata con il concorso di tutte le energie, di tutte le forze vive e vitali del paese, di tutte le condizioni sociali e culturali, e, in particolare, degli intellettuali che vedono così riconfermato il loro ruolo di leadership interclassista. In particolare, l'attività intellettuale deve assumersi il compito della creazione di un uomo e di una società nuovi

Perciò, l'impegno del ceto intellettuale della cultura di sinistra italiana non ha un carattere astratto bensì è finalizzato costruttivamente sul piano etico, pratico e civile.

Ciononostante, una siffatta nozione di impegno, col cedimento della tensione al rinnovamento e delle aspettative del periodo della solidarietà nazionale, condurrà gli intellettuali italiani in un vicolo cieco e al disimpegno, a non accettare la verifica di massa per le proprie idee, ed a non realizzare una effettiva autocritica concernente la propria funzione istituzionale.

Insomma, il marxismo in Italia risulta essere interpretato come "Weltanschauung" progressiva in senso umanistico, incentrata sui valori dell'uomo, e non (o non soltanto) come arma teorica delle classi oppresse e quindi correlata al conflitto di classe e alla rivoluzione⁷.

1.4) L'esperienza neorealista:

a) in campo letterario

Anche sotto l'aspetto dell'organizzazione della cultura, vi sono forti elementi residuali del passato regime fascista: la scuola (la riforma scolastica sarà avviata soltanto durante la prima metà degli anni sessanta, con l'istituzione della scuola media inferiore unica), la radio, il cinema, gli orientamenti e abitudini culturali elitari di tipo idealistico.

Agli inizi degli anni quaranta, in occasione del film Ossessione di Luchino Visconti, viene riesumata l'espressione "neorealismo" che era già stata usata verso la fine degli anni venti per definire le nuove tendenze nella letteratura e nelle arti figurative.

Tuttavia, è da osservare che, in generale, la differenza fondamentale fra il realismo anteguerra e il neorealismo risiede nella forte componente ideologica e nella correlativa azione di smascheramento di quest'ultimo.

Perciò, pure in campo letterario si assiste all'affermarsi di una poetica civilmente impegnata.

Si aspira, cioè, ad una letteratura che prenda spunto dalla realtà sociale e concorra alla riedificazione di essa, e si respingono le tendenze culturali metafisiche e astratte. Più in particolare, si rifiuta la ricercatezza di tipo solariano ("Solaria" è una rivista, fondata a Firenze nel 1926, impegnata in una conoscenza problematica e critica del presente) e l'"assenza", ovvero il rifiuto di qualsiasi comunicazione diretta, di ascendenza ermetica.

In ogni modo, e' da mettere in evidenza che il neorealismo post-bellico risulta essere piu' un'istanza collegata ad un preciso momento storico-sociale, ad uno "stato d'animo" che, specificamente, ad un scuola o movimento letterari

In particolare, il neorealismo rappresenta, dunque, una rinnovata esigenza di interpretare e di descrivere la realta' dell'Italia degli ultimi anni di guerra, e di ancor piu' dolorosa guerra civile (a partire dal famoso 8 settembre 1943 e con la costituzione della fascista Repubblica di Salo' nell'Italia centro-settentrionale, la quale era al servizio dei nazisti per la repressione antipartigiana), e del periodo successivo: una realta' fatta di disperazione e di miseria. Esso ha come protagonista il popolo, o meglio la sua mitizzazione. Vi e', dunque, nel neorealismo il primato del popolo, la idealizzazione di una visione "positiva" della realta' popolare, della lotta per liberarsi dalla sopraffazione e dalla prepotenza della violenza organizzata. Si denunciano la sopraffazione, le vicende tragiche che questo popolo ha dovuto e deve subire. Vi e', cioe', un atteggiamento fideisticamente ottimista nelle risorse dello "spirito popolare". E vi e', soprattutto, la sicurezza di essere dalla parte della verita' e della giustizia.

In realta', si assumono posizioni dogmatiche, rigidamente moralistiche e polemiche, il cui particolare dato unificante e' costituito dall'antifascismo⁸.

b) in campo cinematografico

Con riguardo al cinema, la celebrata "verità" di attori e situazioni, cioè, lo spontaneismo realistico, significano la rappresentazione rielaborata di una visione della realtà ancora presente e viva, rispecchiante la percettività degli artisti, i quali sono consapevoli della propria responsabilità intellettuale verso una società in fase di accelerato mutamento e dei suoi correlativi problemi e lacerazioni.

Inoltre, anche il neorealismo cinematografico risente del clima politico del periodo ed è un importante polo di riferimento di una cultura vivificata dall'ideale della Resistenza, di una nuova giustizia sociale, dalla spinta verso un nuovo Risorgimento.

Comunque, si può dire che il neorealismo sia stato un movimento consapevole, ma che sia stato anche guidato e nel contempo trattenuto dall'opzione interclassista, che, cioè, sia stato alquanto cauto a non minare le alleanze che erano sorte a livello politico (infatti pochissimi furono i film in cui veniva proposta una visione sociale marxista ortodossa).

Inoltre, con lo sviluppo di un'industria cinematografica più moderna, per cui il prodotto culturale viene trasformato in merce, e con il correlativo affermarsi del fine prioritario del conseguimento del successo commerciale, cioè del profitto, negli anni cinquanta, si producono anche i film del filone del cosiddetto "neorealismo popolare" o "neorealismo rosa", quali Pane, amore e ..., Poveri ma belli, ecc., che recuperano i preesistenti modelli della commedia all'italiana.

Tali film agiscono sul pubblico in modo distraente ed evasivo ma non in modo neutrale. Essi costituiscono, cioè, un vero e proprio meccanismo d'integrazione sociale. Infatti, il pubblico viene manipolato a stare al proprio posto nella società, viene sospinto verso una acquiescente ed assolutoria morale a conformarsi, in

breve, cioè, verso l'accettazione della propria condizione. Vi si riproduce, quindi, una ideologia del consenso, della conservazione e, specialmente, della disinformazione che funge da supporto al potere politico, in quanto questi film hanno un effetto diversivo, soporifero, sullo spettatore più sprovveduto criticamente e non invitano alla riflessione e al dibattito. E una siffatta ideologia implica una continuità con il passato. Infatti in molta parte della produzione cinematografica degli anni cinquanta le situazioni e i messaggi non sono dissimili da quelli del cinema degli anni trenta. In particolare, ciò emerge nel legame del neorealismo rosa con il filone dei "telefoni bianchi". Tuttavia, il cinema italiano avrà il suo punto di svolta a partire dal 1959, con il duplice "Leone d'oro" del Festival di Venezia: Il Generale della Rovere e La Grande Guerra. Con essi inizia il rilancio culturale produttivo del cinema italiano. L'anno dopo, infatti, usciranno La Dolce Vita di Federico Fellini, Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti, e L'avventura di Michelangelo Antonioni, e per il cinema italiano si apre la nuova stagione ⁹.

In particolare, con riguardo ad Antonioni, è da notare che egli, insieme a Fellini, Visconti, Rossellini e pochi altri, è uno di quel pugno di artisti della propria generazione che, transcendendo le proprie origini neorealiste, riuscirà ad affermare e a sviluppare una propria dimensione poetica e stile individuali.

In realtà, a partire dalla seconda metà degli anni '50, il dato comune risulta essere la tendenza alla revisione della poetica del neorealismo, alla disintegrazione del "sistema neorealistico" ¹⁰.

Tuttavia, può essere interessante e indicativo il fatto che dalla metà degli anni quaranta fino alla fine degli anni cinquanta, si producono pochi film concernenti la lotta antifascista proprio da parte di una generazione la cui ideologia unitaria è data dall'antifascismo.

1.5) Letteratura e filosofia della crisi

Ai miei fini e' fondamentale rilevare che una tale concezione di impegno quale ho descritto precedentemente, e' in stretta relazione con quella di impegno morale e sociale espressa da Jean Paul Sartre, il maggior esponente teorico del cosiddetto "esistenzialismo ateo" e protagonista dell'intenso dibattito culturale in atto in Francia negli anni '50 e '60.

Tuttavia, e' da ricordare che la filosofia (e letteratura) esistenzialista, ovvero la filosofia della crisi, si era gia` diffusa in Europa, e specialmente in Germania e nella Francia stessa, gia` a partire dagli anni venti. Il largo successo di tale tendenza di pensiero e' dovuto, appunto, all'atmosfera di crisi e perturbamento profondi degli anni fra e dopo le due guerre mondiali.

Uno dei cardini della versione sartriana della filosofia esistenzialista e rilevante ai miei fini, e' la differenza fra l'"essenza" (cioe` un insieme costante di proprieta`) e l'"esistenza" (cioe` una certa presenza nel mondo). Sartre sostiene che la prima segue la seconda. Pertanto, si deve partire dal concetto di soggettivita`. L'uomo, cioe`, anzitutto "e'", e solo dopo e' "questo o quello". In altre parole l'uomo non e' predeterminato dalla sua natura specifica ma deve definire la propria esistenza. L'uomo si forma, si determina gradatamente, gettandosi "nel mondo", angosciandosi e lottando, senza che tale definizione di se stesso, tuttavia, sia mai totalmente compiuta:

L'existentialisme athee, que je represente, est plus coherent. Il declare si Dieu n'existe pas, il y a au moins un etre chez qui l'existence precede l'essence, un etre qui existe avant de pouvoir etre defini par aucun concept et que cet etre c'est l'homme ... L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas definissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir.

L'homme est seulement, non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. C'est aussi ce qu'on appelle la subjectivité¹¹

Le nozioni di essenza, esistenza e soggettivismo significano, secondo Sartre, libertà totale, individuale e collettiva ("... l'homme est libre, l'homme est liberté" ¹²). Il che vuol dire che l'uomo è responsabile di o per se stesso, ma anche che tale responsabilità è relativa a tutta l'umanità:

Ainsi, nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine lumineux des valeurs, des justifications ou des excuses. Nous sommes seuls sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait. ¹³

In breve, ciò che conta è che gli esseri umani nel progettare il senso della propria esistenza devono esprimere, praticare un impegno e una dedizione totali e non soltanto relativamente ad un caso o un'azione particolari, devono immergersi nella storia concreta del loro tempo.

In tal modo, l'impegno sartriano si riallaccia in modo critico al marxismo, che, a sua volta, interpreta il processo storico nel senso di mutamento sociale, di progressiva emancipazione dell'uomo dal bisogno e dalla soggezione, ovvero come lotta delle classi oppresse contro lo sfruttamento capitalistico.

1.6) Moravia: l'alienazione

Una siffatta concezione d'impegno e` anche parte fondamentale del discorso portato avanti sia da Moravia che da Antonioni due degli intellettuali italiani che piu` si avvicinano, a mio avviso, alla corrente esistenzialista atea in modo autonomo.

Similmente al romanzo di Sartre, La nausée¹⁴, gia` nei titoli pregnanti, le opere dei due autori citati - La noia<sup>15</sup>, L'avventura<sup>16</sup>, La notte<sup>17</sup>, L'eclisse<sup>18</sup> - sono emblematiche e assumono il significato di manifesto spirituale dell'epoca. Tali opere, cioe`, caratterizzano idealmente lo stato d'animo degli uomini del neocapitalismo, i quali, di fronte ad un'esistenza che appare sempre piu` assurda e incongrua, cercano invano le ragioni che la giustificano.

In particolare, i personaggi delle opere citate offrono sostanziali esempi di problematica esistenziale: la lucida e ossessiva chiaroveggenza; l'impotenza nei confronti dell'azione, della comunicazione, dell'amore; lo scacco che investe i personaggi anche nel caso che essi mettano in atto una parvenza di azione; la lievitazione oscura degli aspetti istintuali; la corruzione della carne; l'assurdo e il banale inceppanti delle situazioni in cui si riflette la drammaticita` dell'esistenza; l'insignificanza, il non-valore dell'esistenza. Non vi e` piu`, cioe`, quel senso del meraviglioso e di ammirazione di fronte al manifestarsi dell'essere nella sua ricchezza e bellezza, come veniva espresso dai pensatori del passato. Anzi, al contrario, nella letteratura esistenzialista predomina un'atmosfera soffocante, espressa dai sentimenti di nausea, indifferenza, noia.

Nel romanzo di Moravia, La noia, e nelle opere della trilogia di Antonioni in questione, dunque, vi e` la descrizione della societa` italiana successiva alla caduta del fascismo, quella dell'inizio degli anni '60, la quale, come si e` detto, conserva

certi aspetti negativi (fra cui la mancata defascistizzazione delle istituzioni statali) , e ne esibisce dei nuovi (fra cui l'intensa, la violenta accumulazione capitalistica).

Nella prefazione al suo saggio L'uomo come fine ¹⁹, Moravia da un quadro pregnante del neocapitalismo e dei suoi effetti negativi, alienanti sull'uomo.

Moravia considera il neocapitalismo come "antiumanesimo", cioè, una concezione della vita che ha esteso in modo crescente i beni di consumo a masse sempre più grandi, ma che ha anche reso l'uomo "devitalizzato e sfiduciato, esangue e nevrotico". L'uomo del neocapitalismo è, dunque, un uomo che, sotto "apparenze scintillanti ed astratte", è in preda a "noia, impotenza e irrealtà". Con riguardo ai caratteri negativi dell'antiumanesimo neocapitalista, Moravia dice che si possono riassumere in una parola, il "nulla": "si osserva, infatti, nelle arti, soprattutto, la scoperta, la rappresentazione, l'esperienza, la descrizione e l'ossessione del nulla". ²⁰

Tale nulla è, perciò, qualcosa di fine a se stesso, di paralizzante, che rende abulici, che non mette in questione e non si ribella contro niente.

Eppure, il neocapitalismo ha permesso alle masse di godere di vaste quantità di beni di consumo che prima erano soltanto prerogativa di pochi privilegiati. Tuttavia, l'uomo del neocapitalismo, malgrado i suoi consumi, le sue macchine, i suoi mezzi di distruzione di massa, ecc., sembra avere perduto quelle qualità positive che avevano caratterizzato l'umanesimo borghese alle sue origini. Alla base della "nientificazione" delle arti vi è la loro trasformazione in beni di consumo. In breve, per Moravia la cultura è e rimane prerogativa di una minoranza, cioè resta un privilegio di classe, di una società divisa in classi. Tale nientificazione esprime l'alienazione dell'uomo moderno, cioè "qualcosa che è il contrario della completezza e della durata, qualcosa di inautentico, meccanico, contraffatto". ²¹ Insomma, per le masse ci sono soltanto i surrogati dell'industria culturale il cui fine

e` un feticcio, cioe` il profitto. il neocapitalismo percio` e` sinonimo di feticismo e quest'ultimo e` sinonimo del nulla, dell'alienazione dell'uomo. ²²

In conclusione, la trasformazione in senso neocapitalistico della societa` italiana sta portando al trionfo dell'industria culturale di massa, degli elettrodomestici, della televisione, che inizia la sua programmazione ufficiale nel 1954, della motorizzazione di massa. I mezzi di comunicazione diffondono messaggi e modelli culturali che fino ad allora avevano solo scalfito alcuni strati della popolazione, ed in particolare nelle citta`. Tutto tende ad adeguarsi in funzione della produzione del consumo. In tal modo i rapporti interpersonali e con gli oggetti entrano in crisi, perdono spessore e valore, rimangono incompiuti.

In tal modo, le condizioni storico-sociali ed economiche esistenti in Italia durante i primissimi anni sessanta influenzano in modo totalizzante e distruttivo la dimensione psicologico-esistenziale sia del protagonista del romanzo moraviano, Dino, che quelli dei film di Antonioni, Sandro, l'architetto de L'avventura, Giovanni Pontano, lo scrittore de La notte e Piero, l'agente di Borsa de L'eclisse. Questi personaggi, tutti in uno stadio avanzato di "inaridimento", e, piu` in generale, l'umanita` tutta sembrano essersi venuti a trovare prigionieri in un "cul de sac", senza via d'uscita.

La denuncia moraviana dell'alienazione, che lo scrittore ha mutuato da Marx, nel senso di "indifferenza" o "noia", trova un corrispondente nella denuncia della fragilita` dei sentimenti codificati dalla morale corrente nel senso di "incomunicabilita`" e "solitudine" di Antonioni.

1.7) Antonioni: la malattia dei sentimenti

Antonioni, presentando L'avventura a Cannes nel 1960, dice che osservando gli esseri umani che gli erano intorno ha notato l'instabilità e la fragilità dei loro rapporti, cioè dei sentimenti che li regolano. Il regista ferrarese pensa che l'umanità stia attraversando sia interiormente che esteriormente una fase storica di incertezza assoluta sociale, politica, morale e fisica, "dove la fisica diventa in qualche modo metafisica". Tale instabilità influisce sulla psicologia dei sentimenti degli esseri umani. Dunque, protagonisti dei suoi film sono uomini e donne che, pur tentando di condurre la loro vita e i loro amori normalmente, devono fronteggiare tali e tante difficoltà che non possono sottrarsi alla "catastrofe". Antonioni sostiene che il suo film non vuole essere una "denuncia" o una "predica", ma solo "un racconto per immagini" che contribuisca alla comprensione del modo in cui oggi si "sbagliano" i sentimenti. Secondo Antonioni oggi sta nascendo un "uomo nuovo" che porta in sé sia il trauma e le paure relativi ad una nascita che un bagaglio di sentimenti e una morale ormai superati, obsoleti, inadatti a un uomo che sta conquistando lo spazio esterno. In altre parole, risulta esservi un vuoto, un divario incolmabile fra uomo morale e uomo scientifico poiché le forze e i miti morali che formano la base dei sentimenti dell'uomo contemporaneo risalgono all'epoca omerica. Questi non è riuscito a colmare tale divario, non ha avuto la forza di ricercare e trovare nuovi sentimenti. L'erotismo imperante nella cultura odierna è un segno della "malattia dei sentimenti": "Non si sarebbe erotici, cioè ammalati di Eros, se Eros fosse sano, e per sano intendo giusto, adeguato alla misura e alla condizione dell'uomo".²³

In particolare, la "catastrofe" de L'avventura è una "spinta erotica", disperata, futile, vana. Infine, Antonioni afferma che la conclusione a cui pervengono i suoi

protagonisti non e` "l'anarchia sentimentale", bensì` approdano ad una sorta di
pieta` reciproca: "Ma che cosa ci resta da fare se non riusciamo ad essere altro?"

Secondo Antonioni, perciò`, una tale "malattia" di Eros non affligge soltanto i
protagonisti dei suoi film ma, in quanto malattia pandemica, risulta colpire tutte le
classi sociali e tutti i paesi.

Allo stesso modo Moravia vede nel fatto sessuale, se inteso come qualcosa
di piu`alto, un mezzo per stabilire un rapporto con la realta`. ²⁴

CAPITOLO I

NOTE

¹ Massimo L. Salvadori, Storia dell'eta` contemporanea (Torino: Loescher editore, 1976) 919-23.

Salvadori, tra l'altro, riporta che i partiti comunisti, fra cui quello italiano, accolsero la decisione dello scioglimento dell'Internazionale, avvenuta nel 1943, con soddisfazione, in quanto si riconosceva con cio` la loro autonomia, la quale assicurava liberta` di azione nell'ambito dei singoli contesti nazionali. Cio` e` importante perche` aiuta a comprendere meglio le peculiarita` del marxismo italiano.

Rosario Villari, Storia contemporanea (Bari: Editori Laterza, 1984) 572-78.

Villari fa notare che, come conseguenza dell'inasprimento dello stato di tensione fra le due "superpotenze", si verificarono nell'ambito delle singole nazioni limitazioni della liberta` e l'acutizzarsi delle discriminazioni politiche in contrasto con le aspettative democratiche emerse durante il conflitto.

Giulio Ferroni, Profilo storico della letteratura italiana (Milano: Einaudi, 1992) 871-72.

² Augusto Graziani, introduzione, L'economia italiana: 1945-1970 a cura di Augusto Graziani (Bologna: Societa` editrice il Mulino, 1972) 13,15-33.

Villari 578-82.

Salvatore Guglielmino e Hermann Grosser, Il sistema letterario - Novecento (Milano: Casa Editrice G. Principato, 1994) 898-99, 901.

Essi osservano che l'Italia in relazione ai condizionamenti esterni delle scelte politiche ed economiche, per molti anni, risulta essere un caso di paese a "sovranita` limitata".

³ Giuliano Procacci, Storia degli italiani, vol. 2 (Bari: Editori Laterza, 1970) 549-552.

Procacci descrive nel modo seguente alcuni degli effetti negativi della crescita economica italiana: "Ma il miracolo economico, come tutti i miracoli che abbiamo contato nel corso della storia d'Italia, ha anche il suo rovescio della

medaglia. Lo sviluppo edilizio, svoltosi sotto il segno della più sfrenata speculazione, ha pregiudicato in modo probabilmente irreparabile l'urbanistica delle principali città italiane e ha irrimediabilmente deturpato paesaggi unici al mondo. La motorizzazione di massa è stata artificialmente gonfiata ... anche attraverso una deliberata rinuncia da parte dello stato di promuovere i mezzi di trasporto pubblico. Mentre si costruiscono migliaia di chilometri di autostrade, si pensa di sopprimere cinquemila chilometri di ferrovie L'esodo dalle campagne ha acuito la crisi di un'agricoltura ... regolata da contratti e da rapporti superati e anacronistici Inoltre, alla crescita economica non ha corrisposto un analogo sviluppo sul versante civile”.

Graziani 14-15, 44-53.

Graziani mette in evidenza che l'Italia si è inserita nell'accelerato sviluppo generale delle economie europee soltanto fino alla prima metà degli anni sessanta. Negli anni seguenti il nostro paese attraverserà, per fattori causali e strozzature tipicamente interni, e dovuti al tipo di sviluppo adottato durante il periodo precedente, una lunga fase di progressivo ristagno economico, mentre gli altri paesi industrializzati continueranno la loro corsa alla crescita.

Vera Lutz, "Il problema del dualismo economico." in L'economia italiana: 1945-1970 a cura di Augusto Graziani (Bologna: Società editrice il Mulino, 1972) 179-89.

Guglielmino e Grosser 901-02

⁴ Giovanni Sartori, Teoria dei partiti e caso italiano (Milano: SugarCo Edizioni, 1982) 193-214, 220.

Secondo l'illustre politologo, l'Italia è, almeno inizialmente, un caso di "pluralismo polarizzato", cioè un sistema partitico che ha al proprio interno culture politiche eversive, "antisistema", e cioè forti partiti comunisti e/o fascisti. Successivamente, tuttavia, tale sistema evolverà nella cosiddetta "democrazia consociativa", in cui le varie élite politiche condividono solidariamente il potere e raggiungono compromessi. In breve il Partito Comunista Italiano (ma anche quello fascista) si "accomoda".

⁵ Procacci 544, 549.

In relazione alla Democrazia cristiana e del suo moderatismo sia all'interno che verso l'estero, Procacci riporta: "Intransigentemente anticomunista all'ora di Truman e di Pio XII, distensiva a quella di Kennedy e di Giovanni XXIII, comprensiva della barbarie americana nel Viet Nam, la Democrazia cristiana ha operato vari riaggiustamenti della sua linea politica, ma la sostanza della stessa non ha mai subito reali cambiamenti."

Villari 580-81.

Lo storico osserva che l'opera di attuazione pratica delle norme generali della Costituzione e di ricostruzione economica e politica essendo iniziata, nel clima della guerra fredda e con la ripresa dell'influenza della destra dopo elezioni del '48, non poteva essere favorevole alle vitali riforme di cui la società italiana aveva pressante bisogno. Pertanto, la spinta verso di esse venne contenuta e spesso soffocata.

Salvadori 968-75.

Salvadori completa il quadro delle omissioni e della sensazione di continuità con il regime precedente che ebbero luogo con l'inizio del potere democristiano: "Una volta varata, la costituzione rimase però, per moltissimi anni, largamente disattesa non soltanto nelle sue parti "sociali", ma anche per quanto riguardava innovazioni fondamentali come la costituzione delle Regioni, ... rispecchiandosi il sopravvivere tenace della vecchia mentalità prima liberale e poi fascista in materia di controllo da Roma. ... Anche le norme sui diritti personali e sulle libertà civili spesso rimasero disattese o vennero violate, in quanto considerate dai governanti tali da minacciare la pubblica moralità e il costume, e più in generale da entrare in conflitto con l'opinione pubblica moderata. ... Il risultato in generale fu che, per molti punti essenziali, la legislazione dell'epoca fascista rimase in vigore contro il dettato costituzionale".

Guglielmino e Grosser 895, 897.

Secondo i due autori la Democrazia Cristiana si presentava, dunque, come difensore "particolare" della piccola borghesia e delle classi dominanti, dei valori religiosi e dell'ordine in contrapposizione alle inquietanti prospettive del cosiddetto "vento del nord", cioè l'inquietante spinta al rinnovamento originatasi con la Resistenza.

⁶ Bruno Maier e Paolo Semama, Antonio Gramsci (Firenze: Le Monnier, 1982) 64-76.

Essi mettono in evidenza che, secondo Gramsci, i veri intellettuali, cioè "intellettuali organici", a differenza degli pseudo-intellettuali, devono essere essenzialmente espressione della "memoria" della loro classe di appartenenza.

Salvatore Guglielmino e Hermann Grosser 896.

⁷ Alberto Asor Rosa, Storia e antologia della letteratura italiana - L'età dell'antifascismo e della resistenza a cura di Alberto Abruzzese, vol 23 (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1978) 1-2.

Andrea Polcri, Le cause della resistenza italiana (Milano: ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, 1977) 140-55.

Interessante risulta essere la distinzione fra Resistenza e Risorgimento riportata da Polcri. Il Risorgimento fu essenzialmente espressione della classe dirigente borghese, ed, in particolare, dei ceti imprenditoriali borghesi, per cui l'unità

d'Italia coronava il desiderio del capitalismo italiano e della classe politica che lo rappresentava. E tale classe dirigente aveva miseramente fallito poiché aveva permesso e dato vita al fascismo. La Resistenza, d'altra parte, vede come protagoniste le masse dei lavoratori che avevano espresso dopo decenni di lotte, con i dirigenti delle proprie organizzazioni, una nuova classe dirigente.

Salvadori 961-68.

Goffredo Fofi, Morando Morandini, Gianni Volpi, Storia del cinema. Dal neorealismo alla fine della guerra fredda, Vol. 2. (Milano: Garzanti, 1988) 158-59.

Essi sostengono che, con la duplice istanza di recupero di una tradizione laica, democratica e progressista e, contemporaneamente, di contrapposizione del realismo socialista ad ogni forma di avanguardia considerata decadente, la politica culturale del Partito Comunista Italiano perpetuava il vecchio modello di artista "cantore delle pene del popolo e, nei casi più coscienti, mediatore del programma del partito nei confronti del destinatario borghese e popolare".

Ferroni, 1034-39.

Lo studioso osserva che con il declino dello stalinismo e dopo i "fatti" di Ungheria del 1956, molti intellettuali si allontanarono dal Partito Comunista Italiano, il quale aveva cercato di imporre un realismo socialista ortodosso, molto differente da quello mitizzato, e con ciò ebbe inizio un dibattito più aperto, articolato, un riesame critico del marxismo e del concetto di Stato-guida, e vennero ad affermarsi, ma spesso anche ad intrecciarsi, due posizioni: una, cosiddetta "rivoluzionaria", e l'altra, cosiddetta "riformistica", il cui scopo era quello di integrare nel proprio discorso la nuova razionalità produttivista.

Aurelio Lepre, Storia della prima repubblica (Bologna: Società editrice il Mulino, 1995) 36-40.

⁸ Asor Rosa, Storia e antologia della letteratura italiana - L'età dell'antifascismo e della resistenza a cura di Alberto Abruzzese, vol 22 (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1978) 43-53.

A proposito delle contraddizioni insite nel neorealismo e in particolare nella cosiddetta "poetica del sottosviluppo", quella, cioè, anti-industriale, effettuata in funzione del recupero delle qualità non alienate dell'uomo e riferita alle sacche arretrate della società rispetto alle punte avanzate del neocapitalismo, Asor Rosa distingue fra cultura e mercato. La "cultura" è vista come "estranea" e "antitetica" al processo di industrializzazione, di meccanizzazione, come difensore delle classi soggette. D'altra parte il "mercato" risulta essere identificato quale simbolo della disintegrazione dei valori a causa della massificazione industriale. In tal modo l'intellettuale, lo scrittore "riveste di progressismo utopico la nostalgia del passato", la civiltà contadina, e si scaglia contro lo sviluppo dell'industria, che marginalizza l'intervento letterario, e che mette in pericolo la sua sopravvivenza.

Ferroni 1043-44.

⁹ Paolo Bertetto, "La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo." in Il cinema italiano degli anni '50 a cura di Giorgio Tinazzi (Venezia: Marsilio Editori, 1979) 132-47.

Per Bertetto il cinema "medio" italiano degli anni '50 opera in funzione della repressione e dell'alienazione del desiderio e dell'immaginazione, e nella prospettiva dell'integrazione sociale subalterna.

Vito Zagarrìo, "La generazione del neorealismo di fronte agli anni cinquanta" in Il cinema italiano degli anni '50 a cura di Giorgio Tinazzi (Venezia: Marsilio Editori, 1979) 99-116.

Zagarrìo afferma che nel neorealismo cinematografico coesistevano due "anime": un'anima colta, cioè il cinema di autore, i film documento sociale, e un'anima "mezzocolta", identificabile come cultura di massa, cioè il cinema di cassetta. La sintesi delle due anime ha dato luogo alla commedia di costume, ai film di genere e alla TV. In altre parole, negli anni '50 si effettua "la standardizzazione dei generi" che era già iniziata negli anni '30. Zagarrìo conclude che si può ipotizzare che il neorealismo "una volta spentosi, con Umberto D, mostri come esso non sia stato una *parentesi*, ma una *rivelazione* di apparati e immaginari propri dell'Italia degli anni trenta".

Peter Bondanella, Italian Cinema From Neorealism To The Present (New York: The Continuum Publishing Company, 1990) 87-89, 142-44.

Bondanella non riconosce nel neorealismo una "tradimento" dei principi realisti, giacché essi, quali regole alle quali i registi dovevano rigidamente attenersi, non sono mai stati fissati. Inoltre, egli ritiene non vera l'accusa che produttori e registi facessero, esclusivamente per motivi di ordine finanziario, film di evasione invece di film socialmente impegnati. E cita indicativamente due rilevanti esempi in cui l'ortodossia dell'estetica realista non viene strettamente osservata: La macchina ammazzacattivi, del 1948, di Rossellini e Miracolo a Milano, del 1950, di De Sica.

¹⁰ Asor Rosa, vol. 22, 52.

Fofi, Morandini, Volpi 155-56.

Gian Piero Brunetta, Cent'anni di cinema italiano - Dal 1945 ai nostri giorni, vol 2 (Bari: Editori Laterza, 1995) 111-12.

Brunetta scrive che in questo stadio il fattore comune è la tendenza alla disgregazione del "corpo neorealista, della sua dispersione in tutto il sistema dei generi e degli autori, ma anche della trasmissione lunga di alcune sue caratteristiche genetiche, della sedimentazione di elementi linguistici, prosodici e sintattici e creazione di un humus necessario a qualsiasi nuova esperienza

nazionale e internazionale”.

¹¹ Jean Paul Sartre, L'existentialism est un humanism (Paris: Les Editions Nagel, 1966) 21-22.

¹² Sartre, L'existentialism est un humanism 36-37

¹³ Sartre, L'existentialism est un humanism 37

¹⁴ Jean-Paul Sartre, La nausée (Paris: Gallinard, 1938), traduz. Bruno Fonzi (Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1990).

¹⁵ Alberto Moravia, La noia (Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1960) in Enzo Siciliano Alberto Moravia. Opere 1948-1968 (Milano: Bompiani, 1989).

¹⁶ Michelangelo Antonioni, regista, L'avventura 1960.

¹⁷ Michelangelo Antonioni, regista, La notte 1961.

¹⁸ Michelangelo Antonioni, regista, L'eclisse 1962.

¹⁹ Alberto Moravia, L'uomo come fine ed altri saggi (Milano: Bompiani, 1964).

²⁰ Moravia, L'uomo come fine 5-7.

²¹ Moravia, L'uomo come fine 7.

²² Moravia, L'uomo come fine 8.

Guglielmino e Grosser 924.

Anch'essi fanno riferimento alla "strategia borghese delle due culture", la quale risulta avere effetti enormi sulla composizione e qualita` della produzione e distribuzione culturale., Con riguardo, in particolare, agli anni '50 si puo` distinguere

fra una cultura "alta", ovvero avanzata, progressiva, preclusa ai ceti subalterni scarsamente alfabetizzati, e una cultura "popolare", ovvero una sottocultura, arretrata, regressiva, moraleggiante e populistica.

²³ Cesare Biarese e Aldo Tassone, I film di Michelangelo Antonioni. L'Avventura (Roma: Gremese Editore, 1985) 96.

²⁴ Moravia, L'uomo come fine 359.

CAPITOLO I

BIBLIOGRAFIA

Antonioni Michelangelo, regista, L'avventura , 1960.

Antonioni Michelangelo, regista, La notte, 1961.

Antonioni Michelangelo, regista, L'eclisse, 1962

Aristarco Guido, Neorealismo e nuova critica cinematografica (Firenze: Nuova Guaraldi Editrice s.r.l, 1980).

Asor Rosa Alberto, Storia e antologia della letteratura italiana - L'eta` dell'antifascismo e della resistenza a cura di Abruzzese Alberto, vol 22-23 (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1978).

Asor Rosa Alberto, "Il neorealismo o il trionfo del narrativo" in Cinema e letteratura del neorealismo a cura di Tinazzi Giorgio. e Zancan Marina (Venezia:Marsilio Editori, 1983).

Biarese Cesare e Aldo Tassone, I film di Michelangelo Antonioni. L'avventura (Roma: Gremese Editore, 1985).

Bondanella Peter, Italian Cinema From Neorealism To The Present (New York: The Continuum Publishing Company, 1990).

Bertetto Paolo, "La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo." in Il cinema italiano degli anni '50 a cura di Tinazzi Giorgio. (Venezia: Marsilio Editori, 1979).

Brunetta Gian Piero, Cent'anni di cinema italiano - Dal 1945 ai nostri giorni, vol 2 (Bari: Editori Laterza, 1995).

Carocci Giampiero, Storia d'Italia dall'unita` ad oggi (Milano: Feltrinelli, 1985).

Chabod Federico, L'Italia contemporanea (1918-1948) (Torino: Einaudi, 1961).

Clark Martin, Modern Italy 1871-1982 (London & New York: Longman, 1992).

Ferroni Giulio, Profilo storico della letteratura italiana (Milano: Einaudi, 1992).

Fofi Gofredo, Morandini Morando, Volpi Gianni, Storia del cinema. Dal neorealismo alla fine della guerra fredda, Vol. 2. (Milano: Garzanti, 1988).

Graziani Augusto, introduzione, L'economia italiana: 1945-1970, a cura di Augusto Graziani (Bologna: Societa` editrice il Mulino, 1972).

Guglielmi Guido, Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica (Bologna: Il Mulino, 1976).

Guglielmino Salvatore e Grosser Hermann, Il sistema letterario - Novecento (Milano: Casa Editrice G. Principato, 1994).

Lepre Aurelio, Storia della prima repubblica (Bologna: Societa` editrice il Mulino, 1995).

Lutz Vera, "Il problema del dualismo economico." in L'economia italiana: 1945-1970 a cura di Augusto Graziani (Bologna: Societa` editrice il Mulino, 1972)

Maier Bruno e Semama Paolo, Antonio Gramsci (Firenze: Le Monnier, 1982).

Mammarella Giuseppe, L'Italia dopo il fascismo: 1943-1973 (Bologna: Il Mulino, 1974).

Moravia Alberto, La noia, 1960 in Enzo Siciliano, Alberto Moravia. Opere 1948-68 (Milano: Bompiani, 1989).

Moravia Alberto, L'uomo come fine e altri Saggi (Milano: Bompiani, 1964).

Polcri Andrea, Le cause della resistenza italiana (Milano: ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, 1977).

Procacci Giuliano, Storia degli italiani, vol. 2 (Bari: Editori Laterza, 1970).

Salvadori Massimo L., Storia dell'eta` contemporanea (Torino: Loescher editore, 1976).

Sartori Giovanni, Teoria dei partiti e caso italiano (Milano: SugarCo Edizioni, 1982).

Sartre Jean-Paul, Existentialism est un humanisme (Paris: Les Editions Nagel, 1966).

Sartre Jean-Paul, La nausée (Paris: Gallinard, 1938), traduz. Bruno Fonzi (Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1990).

Spinazzola Vittorio, Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965 (Roma: Bulzoni Editore, 1985).

Villari Rosario, Storia contemporanea (Bari: Editori Laterza, 1984).

Zagarrio Vito, "La generazione del neo realismo di fronte agli anni cinquanta in Il cinema italiano degli anni '50 a cura di Tinazzi Giorgio. (Venezia: Marsilio Editori, 1979).

CAPITOLO II

ALBERTO MORAVIA

2.1) Noia individuale e sociale e nausea ovvero l'assurdità dell'esistenza.

Nel "Prologo" del romanzo La noia, Dino, il protagonista, da una descrizione pregnante della sua noia esistenziale, di quel "male del secolo" che è rappresentato dall'alienazione "vitale" degli uomini moderni - quantunque essa possa non essere da tutti percepita con una tale esasperata intensità - in un certo tipo di struttura socioeconomica, quella borghese neocapitalistica, e proprio nel secolo in cui si assiste al trionfo del progresso tecnico dell'industria:

Per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà... Il sentimento di noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà come ho detto, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza...¹

Dino racconta di avere sofferto di noia fin dall'infanzia ed averne poi continuato

a soffrire in modo oscuro, senza poterla spiegare a se stesso, ed agli altri:

Mi avveniva, in quegli anni, di cessare improvvisamente di giocare e di restare ore intere, immobile, come attonito, sopraffatto in realta` dal malessere che mi ispirava quello che ho chiamato l'avvizzimento degli oggetti, ossia dall'oscura consapevolezza che tra me e le cose non ci fosse nessun rapporto.²

Nemmeno a sua madre egli riesce a spiegare tale profondo malessere, tale radicale impotenza a superare il suo stato, a riagganciarsi vitalmente alle cose e ristabilire un rapporto armonico con la realta`:

Ho gia` notato che la noia consiste principalmente nell'incomunicabilita`. Ora, non potendo comunicare con mia madre dalla quale ero separato come da qualsiasi altro oggetto, in certo modo ero costretto ad accettare il malinteso e a mentirle.³

Durante la sua adolescenza, Dino arrivera` perfino a tentare di scrivere una storia universale secondo la noia, poiche` secondo lui il processo storico non e` determinato dagli abituali impulsi biologici o socioeconomici:

... basata sopra un'idea molto semplice: non il progresso, ne` l'evoluzione biologica, ne` il fatto economico, ne` alcun altro dei motivi che di solito si adducono da parte degli storici delle varie scuole, era la molla della storia, bensì la noia. ...In principio, dunque, era la noia, volgarmente chiamata caos. Iddio, annoiandosi della noia, creo` la terra, il cielo, l'acqua, gli animali, le piante, Adamo ed Eva: i quali ultimi, annoiandosi a loro volta in paradiso ...⁴

Inoltre, egli nota che ha trascorso tale periodo della sua vita sotto il fascismo, "vittima del grande impero del fascio e della croce uncinata", ossia di un regime

politico che aveva eretto a sistema l'incomunicabilità, una "noia sociale", cioè, che durante tutto il ventennio risultava contaminare l'aria stessa che si respirava.⁵

Dopo la guerra, tuttavia, egli si rende conto che la sua sofferenza in relazione alla noia si era intensificata malgrado la pittura, attività da lui, nel frattempo, intrapresa con la speranza di ristabilire un rapporto con il reale, con l'autentico per mezzo dell'espressione artistica. Il giovane aveva creduto di essere capace di evadere la propria "malattia" ripudiando la ricchezza materna.

Per dirla con le parole di Dino:

Quest'idea non era così chiara nella mia mente, allora, come adesso sulla carta; più che di un'idea, si trattava del sospetto quasi ossessivo che vi fosse un nesso indubitabile benché oscuro tra la noia e il denaro... non riuscivo a dire chiaramente a mia madre la sola cosa che avrei dovuto dirle: non voglio vivere con te perché sei ricca, e la ricchezza mi annoia e la noia m'impedisce di dipingere.⁶

La noia moraviana richiama alla mente la "nausea" sartriana, la quale anch'essa risulta essere incomunicabilità e indifferenza. Infatti, la ricerca introspettiva di Roquentin, il protagonista del romanzo La nausée dello scrittore francese inizia con una sensazione di nausea mentre cerca di imitare dei ragazzi che giocano a far rimbalzare dei sassi sulla superficie del mare. Improvvisamente, con un moto di ribrezzo getta via la pietra che tiene in mano e se ne va. Il suo scopo da allora è di tenere un diario per capire la causa dei vari tipi di nausea che lo assalgono. A poco a poco suggerirà che la nausea è la sensazione che coincide col riconoscimento che tutte le cose e tutti gli esseri animati, fra cui gli uomini stessi, esistono, sono superflui. La condizione della sua nausea, cioè, è la consapevolezza di esistere, vale a dire è l'esistenza stessa:

La Cosa sono io. L'esistenza liberata, svincolata, rifluisce in me. Esisto. ... Ho voglia di vomitare – e d'un tratto, ci siamo: ecco la Nausea. ... E` dunque questa la Nausea: quest'accecante evidenza ? Quanto mi ci sono lambiccato il cervello! Quanto ne ho scritto! Ed ora lo so: io esisto – il mondo esiste – ed io so che il mondo esiste. Ecco tutto. Ma mi e` indifferente. E` strano come tutto mi sia ugualmente indifferente ... . E` cominciato da quel famoso giorno in cui volevo giuocare a far rimbalzare i ciottoli sul mare. Stavo per lanciare quel sassolino, l'ho guardato, ed e` allora che e` incominciato: ho sentito che *esisteva*. E dopo ci sono state altre Nausee⁷

Pertanto, la nausea, ovvero la noia, appare essere la scoperta dell'assurda` e dell'angoscia umana di fronte alla vanita` e alla banalita` dell'esistenza.

Dunque, la noia risulta essere non soltanto incapacita` e infelicit` di non provare sentimenti e passioni in relazione agli altri con il correlativo senso di colpa. Ma tale sentimento, o meglio assenza di sentimento, si riversa anche sugli oggetti ed e` permanente. In altre parole, essa e` come un male letale per cui non e` prevista la guarigione, ma un malessere "morale", della coscienza non della ragione, poiche` in essa vi e` difetto di logica. In conclusione, l'arrovellarsi a vuoto della ragione dell'uomo contemporaneo si blocca di fronte all'ultima tremenda assurda`, quella dell'esistenza stessa, la quale non puo` essere in nessun modo negata, bensì solo accettata.

In Dino, raffigurante il tipico intellettuale moraviano fallito, come in Roquentin e nei personaggi dei film di Antonioni, la noia e la nausea sono, percio`, manifestazioni dell'assurdo esistenziale, che si manifesta in una separazione totale dell'essere umano dalla natura. In assenza di "valori universali", la noia e` la scoperta dell'angoscia. L'uomo, cioe`, risulta condannato all'introspezione, alla totale solitudine. In tal modo, la realta` umana risulta incomprensibile e insopportabile. E la vita per quel tipo di uomini, e`, come dice Dino, simile a cambiare posizione in un letto troppo

scomodo, in cui non si e` capaci di riposare per molto tempo sullo stesso lato; la vita per essi appare, cioe`, come una successione di momenti scollegati e atrocemente senza significato.⁸

2.2) Alienazione e critica sociale

Moravia enuncia quello che Ottieri definisce la legge della "Attuale Alienazione Unversale" ⁹ partendo dal concetto di alienazione marxiana del lavoratore e, piu' in generale, dell'uomo.

Si deve tenere presente che Marx connette tale stato di alienazione, oggettivo e soggettivo, alla nozione di plus-valore ovvero di sfruttamento capitalistico.

Secondo Marx il concetto di alienazione dell'uomo deve essere considerato sotto quattro aspetti principali. L'uomo e' alienato a) dalla *natura*, cioe' dal mondo esterno dei sensi, e tale alienazione esprime la relazione fra l'uomo e il prodotto del suo lavoro; b) da *se stesso*, cioe' dalla propria attivita', ed esprime la relazione fra il lavoro e l'atto di produrlo nell'ambito del processo lavorativo; c) dalla sua specifica essenza, cioe' si genera nell'uomo un'essenza a lui *estranea*; d) dall'*altro uomo*, quale immediata conseguenza del fatto che l'uomo e' alienato dal prodotto del suo lavoro. Il suo prodotto gli e' sottratto e, trasformato in capitale, diventa strumento di sfruttamento e di dominio su di lui. Ne consegue che anche il suo lavoro gli e' estraneo e imposto: non e' piu' la soddisfazione di un bisogno, e per Marx il lavoro e' il primo bisogno e strumento di autodefinizione dell'uomo, bensì soltanto un mezzo per soddisfare bisogni a lui estranei. Dal concetto di alienazione dell'uomo, che e' in rapporto reciproco a quello di proprieta' privata, discende, per Marx, che soltanto attraverso l'emancipazione dalla classe lavoratrice alienata si potra' pervenire all'emancipazione di tutta l'umanita', in cui sia eliminato l'estraniarsi dell'uomo dall'uomo. Insomma, (ed e' cio' che mi preme sottolineare), Marx afferma che

l'alienazione dell'uomo, e piu` in generale tutte le relazioni in cui "l'uomo si trovi con se stesso", si attua unicamente nella relazione in cui l'uomo sta con gli altri esseri umani.

10

Concludendo su questo punto, le condizioni e le contraddizioni inerenti allo sviluppo capitalistico non implicano necessariamente il collasso del sistema secondo un rapporto di causa-effetto, ma rappresentano occasioni per promuovere una coscienza sociale (e di classe). ¹¹

In un'intervista riportata da Del Buono, Moravia sostiene, con riferimento al marxismo, che per "affrontare" la societa` capitalistica in cui egli stesso e` nato, vi e` il momento della "diagnosi", da cui lo scrittore borghese non puo` prescindere, e il momento della "terapia", in cui e` necessaria maggiore cautela. Quest'ultimo deve essere di pertinenza dei politici. ¹²

In particolare, secondo Moravia l'alienazione e` costituita dalla "crisi del rapporto con la realta`", ovvero "noia", ed e` un fenomeno generalizzato del mondo moderno neocapitalistico, causa storica dell'alienazione, insieme agli aspetti degenerativi del comunismo e, piu` in generale, dello sviluppo dell'industria. Moravia afferma che, *lato sensu*, l'alienazione sussiste "ogni volta che l'uomo e` adoperato come mezzo per raggiungere un fine che non e` l'uomo stesso, bensì qualche feticcio che puo` essere, via via, il denaro, il successo, il potere, l'efficienza, la produttivita` e via dicendo". In tal modo risultano alienati il "suddito" di Stalin, in quanto mezzo per raggiungere il fine che consiste nel potere, e chi lavora alla catena di montaggio di Ford, in quanto mezzo per il fine della produzione. Inoltre, l'alienazione che, grazie al neocapitalismo si e` estesa "a tutta la faccia della terra", coinvolge sia i popoli che le

classi dirigenti, ovvero sia lo sfruttato che lo sfruttatore. Cioè, il carnefice non meno della vittima. Secondo Moravia l'abominevole barbarie costituita dai campi di sterminio nazisti rappresenta un esempio estremo del processo di alienazione in atto. In altre parole, ci si rende conto dell'estensione dell'alienazione tramite "i frutti dell'albero", ossia la corruzione, la disarmonia la volgarità e l'irrealità anche culturale che pervadono il mondo moderno, gli uomini e le cose che ci circondano.¹³

In conclusione, Moravia vuole che l'uomo non sia un "mezzo", un oggetto fra gli oggetti, ma che si riproponga come fine, un fine in base al quale tutta la società stessa deve organizzarsi.

Inoltre, fondamentale per la comprensione del suo romanzo e dei suoi personaggi è un'altra puntualizzazione di Moravia a proposito dei suoi supposti contenuti di critica sociale e politica in relazione al suo primo romanzo, Gli indifferenti (1929). Egli sostiene che la sua, allora, non fu una critica antiborghese che derivasse da un "chiaro concetto classista", perché se così fosse stato, non avrebbe scritto "quel" romanzo. Moravia afferma, cioè, che non riuscirebbe a scrivere un romanzo "contro" qualcosa in quanto l'arte risulta essere "interiorità", mai "esteriorità". Egli, allora, operava all'interno della borghesia e non all'esterno, e perciò ha prodotto "quel" libro. Se invece si fosse posto "fuori" dalla borghesia come alcuni critici sostengono, avrebbe scritto un libro diverso, e comunque "dal di dentro" della sua diversa classe di appartenenza. Tuttavia, Moravia su questo punto conclude che il fatto che il romanzo sia risultato antiborghese è da porre in relazione al comportamento della borghesia italiana, che certamente non era e non è degna né di ammirazione né di sostegno.¹⁴

Tutto cio` e` importante per capire la mordente critica antiborghese insita ne La noia e per misurare il grado di consapevolezza e lucidita` raggiunto dall'autore in relazione alla "creazione" di noia e incomunicabilita` da parte della societa` borghese neocapitalistica.

Una buona esemplificazione di quanto detto sopra, con riferimento al testo del romanzo, e` quella connessa a Dino, il quale per sfuggire alla noia ha lasciato la villa materna e si e` trasferito in uno studio in Via Margutta. Cio`, pero`, non ha portato l'agognato cambiamento nel suo stato d'animo, anzi, in tal modo, la sua ossessione si aggrava:

Non si poteva rinunciare alla propria ricchezza; essere ricchi era come avere gli occhi azzurri o il naso aquilino; una sottile determinazione legava il ricco al denaro, e dava il colore del denaro perfino alla sua decisione di non farne uso. Insomma, io non ero un povero che era stato ricco, ero soltanto un ricco che fingeva con se stesso e con gli altri, di essere povero.¹⁵

In fondo, il borghese non puo` sottrarsi alla maledizione della ricchezza, infame "tara d'origine", ne` puo` eludere la "prigione della sua classe".¹⁶

In effetti, le parole di Dino esprimono una vera e propria "coscienza di classe", ma di una classe ormai in uno stadio di acuta e profonda crisi di valori, di ripiegamento, ed in cui sono manifesti l'amarezza e il dolore di tale dissesto ideale:

In fondo, pensai, io ero simile al rampollo di una famiglia nobile ma decaduta che si ostini a voler vivere con lo stesso tenore di vita fastoso dei suoi antenati. Il giorno che accetta la situazione che gia` gli sembra` insostenibile e che, invece, e` la situazione normale di una quantita` sterminata di persone, egli cessa di soffrire e si accorge che tutto cio` che sembrava intollerabile ad un certo livello, non lo e` piu` affatto ad un livello piu` basso. In realta` cio` che mi faceva soffrire non era tanto la noia, quanto l'idea che io potessi o dovessi non annoiarmi. Cioe`, appartenevo anch'io

ad una famiglia molto nobile e molto antica che, in passato, non si era mai annoiata... lo dovevo dimenticare questa famiglia; e accettare definitivamente la condizione in cui mi trovavo. Ma si poteva vivere nella noia, ossia vivere senza alcun rapporto con niente di reale, e non soffrirne? Qui stava tutto il problema.¹⁷

Tale sentimento di avvilitamento sociale che ha invaso il ricco borghese Dino, risulta essere, dunque, un chiaro sintomo del processo disgregativo in atto nella società borghese neocapitalista.

Di conseguenza, Dino non riesce ad instaurare "rapporti diretti concreti con la realtà", al contrario dei membri della sua classe che, in passato, erano stati immuni da noia, poiché tale classe alienava gli uomini dei ceti subalterni. Si è, cioè, in una fase storica in cui l'epoca eroica della società borghese è ormai tramontata. Una società borghese che precedentemente vantava "pienezza" di rapporti con la realtà, e che era dotata di grandi risorse vitali, anche e specialmente nei suoi strati superiori.

18

Dunque, il "nulla" menzionato da Moravia con riguardo ai caratteri negativi dell'antiumanesimo neocapitalista, a mio avviso, può essere assunto come emblematico della crisi dell'uomo contemporaneo, in cui si riassumono tutti i mali di quel tipo di società. Un nulla magistralmente rappresentato dalla tela vuota, pulita, che campeggia sul cavalletto nello studio di Dino, il pittore, l'intellettuale dell'alta borghesia. Il nulla, infatti, è il simbolo dell'impotenza vitale totale, della sterilità anche artistica a cui Dino era stato ridotto dall'ingranaggio perverso della propria noia economico-sociale. E poiché Dino rappresenta un personaggio con i caratteri tipici, cioè caratteri distintivi costanti, di una società, quella borghese neocapitalistica, la critica investe tutta questa formazione sociale, la quale appare condizionata, appunto,

in modo crescente dal culto del denaro. Vi è, pertanto, in Moravia, una condanna del mondo borghese che preclude qualsiasi possibilità di "redenzione". In effetti, i membri di questo mondo agiscono in modo moralmente desolante e riprovevole, fanno cose opinabili, ripugnanti. I loro sentimenti nascono dalla sazietà: essi hanno tutto e perciò non hanno più niente da "conquistare". Il loro gusto della vita si è inaridito. Essi hanno perduto, cioè, la spinta vitale, il rapporto con il reale, con la vita e giacciono inerti nel più assoluto vuoto spirituale e nell'inappagamento.

A questo proposito vorrei riportare il punto di vista di P. P. Pasolini per il quale il protagonista del romanzo sarebbe un Moravia che ignora Marx, cioè che non sa che è affetto da una "malattia sociale", ovvero da una "nevrosi d'ansia", che nasce da una ricchezza arida e feroce, il cui solo ideale risulta essere l'autoperpetuazione.¹⁹

Infine, sempre allo scopo di un'interpretazione corretta dell'opera moraviana, è importante sottolineare l'esigenza dello scrittore romano, oltre ad un lavoro di "scavo" riguardante la coscienza individuale e collettiva, di un progressivo rifiuto dell'impianto romanzesco in quanto fine a se stesso (si noti la forte similarità con la cosiddetta "antinarrazione" di Antonioni). In breve, Moravia affermerebbe che la via del romanzo consiste di una ideologia rigorosa su cui poggia una determinata narrazione fattuale, nel senso che l'ideologia non deve contrastare la naturalezza dei fatti, ma al contrario deve sanzionarla.²⁰

2.3) Possesso borghese: denaro e fatto sessuale

A mio parere, e' la figura della madre, piu' che quella di Dino, che rappresenta il volto duro, l'espressione simbolica perfetta della societa' borghese neocapitalistica nei suoi difetti, nei suoi aspetti piu' deteriori: cioe', quell'ottusita', quella poverta' morale di chi non crede a niente fuorché al denaro. Anche nell'aspetto esteriore, nel suo decadimento fisico con il volto "affilato" e scavato, gli occhi "vitrei", "piccola e rachitica", la voce "gracchiante", essa raffigura in modo tipico tale insensibilita' e detestabilita'. Almeno Dino "soffre" della propria condizione:

[Mia madre]...metteva nell'amministrazione e nell'accrescimento del nostro patrimonio un'incredibile passione. Ma cosi' negli affari come con me, prevaleva il suo carattere autoritario, privo di scrupoli, interessato e diffidente.¹⁹

Ed e' con i due strumenti interrelati dello schema tipicamente borghese del possesso - il denaro e il sesso - che la madre di Dino tenta di "normalizzare" il figlio.

La madre, cioe', vorrebbe ristabilire in Dino il proprio possesso nello stesso modo in cui mantiene il controllo delle sue proprieta', e pertanto non esita a ricorrere alla duplice esca della macchina sportiva e della giovane nuova cameriera, Rita, per "riappropriarsi" del figlio²²:

E cosi', mentre mia madre mi aspettava giu' nel salotto per spiegarmi, carte alla mano, che cosa volesse dire essere ricchi, Rita aspettava dietro la porta che le gridassi di entrare e le saltassi addosso: due cose apparentemente molto lontane l'una dall'altra, in realta' collegate da un meccanismo segreto e rigoroso. Questo meccanismo non mi era sconosciuto, ne avevo sempre sospettato l'esistenza; ma non l'avevo mai veduto con tanta chiarezza come adesso.²³

E' da sottolineare che così come la madre usa, fallendo, le forme peculiari del possesso (appunto Rita, la quale in un simile ambiente sociale e' sessualmente "spendibile", e l'auto nuova), anche Dino tenta di possedere Cecilia attraverso il sesso e il denaro, e allo stesso modo fallisce.

Infatti, un altro aspetto rilevante ai miei fini e' anche l'atteggiamento ossessivamente contraddittorio di Dino in relazione all'"inafferrabilità" della sua amante Cecilia, ovvero simbolicamente della realtà. Egli la percepisce non piu' "noiosa" come gli appariva inizialmente, ma piu' reale che mai e percio' piu' desiderabile proprio in quanto essa tende a sfuggirgli, anche mediante la menzogna e il tradimento. Il protagonista sente di dover penetrare il mistero che la circonda a tutti i costi, ed incorre in un progressivo abbruttimento sul versante del sesso e in una correlativa spirale dell'angoscia:

Di solito il possesso fisico non era che la ripetizione di un possesso mentale precedente, ossia confermava la noia che mi rendeva Cecilia irreal e assurda. Ma questa volta, come sentii subito, il possesso pareva confermare, invece, la mia incapacita' di possederla davvero.²⁴

Ad un certo punto a Dino pare di notare un'espressione ironica sul viso di lei:

Quella, pensai, della realtà stessa, che mi sfuggiva e si sottraeva proprio nel momento in cui mi illudevo di impadronirmene.²⁵

Pertanto, l'uomo alienato della societa' neocapitalistica puo' entrare in contatto con la realtà solo possedendola, ma il possesso fisico non risulta essere durevole in

quanto tale realta` e` refrattaria, impermeabile ai tentativi di totale assoggettamento da parte di colui che tende a soggiogarla.

Tornando al testo, molto significativa e` la descrizione del rapporto triangolare che si viene ad istaurare fra lui stesso, sua madre e Cecilia:

Allora, vedendo che non soltanto non mi rifiutava denaro ma anche pareva incoraggiarmi a chiederne di piu`, capii ad un tratto che fra me e lei c'era, in fondo, quasi, lo stesso rapporto che tra me e Cecilia: anche mia madre cercava, per mezzo del denaro, di impadronirsi di me. Ma qui si fermava la somiglianza, perche` io non ero simile a Cecilia, e soprattutto mia madre non era simile a me. Infatti, quello stesso denaro che fra me e Cecilia, a causa della nessuna importanza che ambedue gli attribuivamo, ciascuno per motivi diversi, pareva non essere piu` veramente denaro ma una parte del nostro rapporto amoroso tra me e mia madre, appunto perche` per mia madre non era ne` avrebbe potuto essere che denaro, conservava intatto il suo carattere originario.²⁶

Qualora l'efficacia del denaro come mezzo per possedere la realta` venga meno, anche quest'ultima viene meno e diventa "assolutamente enigmatica", in quanto nella societa` borghese il denaro e` fonte sia di alienazione che di "conoscenza", vale a dire, cio` che non puo` essere espresso in termini di denaro risulta incomprensibile.²⁷

Ecco, dunque, il circolo vizioso in cui viene a trovarsi Dino nello schema del possesso ricordato da Moravia:

E, infatti, io sentivo che il mio amore per lei, originato dall'incapacita` di possederla, dopo aver oscillato violentemente tra la noia e il dolore, adesso, andava assumendo pian piano l'aspetto di una specie di vizio a quattro fasi successive: tentativo di possesso diverso da quello sessuale, fallimento del tentativo, rabbiosa e inane ricaduta nel rapporto sessuale, fallimento anche di quest'ultimo e quindi daccapo.²⁸

In particolare, l'amplesso sessuale non rappresenta un rapporto liberatorio ma risulta essere un atto di disperazione nel vano tentativo di sfuggire all'incomunicabilità ed all'estraneità.

Moravia in un suo saggio sulla necessità di parlare, o meglio di "rappresentare" il fatto sessuale in un'opera letteraria afferma che lo scrittore contemporaneo dovrebbe farlo tutte le volte che l'argomento del proprio libro lo richiede. Ma è fondamentale che l'eroticismo della letteratura moderna tenga presente l'esperienza cristiana. Esso è, cioè, un processo di liberazione da "preesistenti divieti e tabù" e non parte da uno stato "di natura". In ogni modo, il fatto sessuale dovrebbe rappresentare qualche cosa di "scientificamente noto e poeticamente valido" e pertanto eticamente "neutro". Nell'epoca contemporanea il fatto sessuale può essere rappresentato "direttamente, esplicitamente, realisticamente" tutte le volte che un lavoro letterario lo richieda. È da tenere presente che tabù e divieti sono la risultante di un lento processo involutivo nel campo sociale e, quindi, hanno un'origine solo apparentemente di tipo religioso. Moravia osserva, in particolare, che tale processo involutivo ha investito anche i rapporti di classe di alcuni paesi occidentali. Egli sottolinea che la caduta di tabù e divieti è stata causata principalmente dalla psicoanalisi e dalla psicologia, le quali hanno permesso di superarli e di risollevarne il fatto sessuale "dall'ignominia nella quale era precipitato". Il fatto sessuale, dunque, è stato innalzato allo stesso livello delle poche altre facoltà espressive e comunicative a disposizione degli esseri umani. Secondo Moravia, perciò, il fatto sessuale nella letteratura non rappresenta e non dovrebbe più rappresentare, la "tentazione diabolica" degli asceti medievali né la "delizia quasi gastronomica" delle borghesie

ottocentesche. Qualora si abbia la capacita` di disgiungerlo sia "dall'orrore moralistico" che dall'"edonismo volgare", esso ci apparira` "un'azione di inserimento in un ordine cosmico e sovrumano". In quest'ottica il fatto sessuale diviene qualcosa "di piu` alto, di piu` misterioso e di piu` completo dell'amore", in special modo se per amore di intende un "semplice rapporto fisico-sentimentale" tra l'uomo e la donna.²⁹

L'atto carnale, pertanto, puo` trionfare soltanto nel supremo vuoto irrealista della noia.

In altre parole, non e` possibile possedere un essere umano allo stesso modo in cui si possiedono gli oggetti, in quanto cio` significherebbe la distruzione della liberta`, dell'umanita` della persona amata. Il sesso isolato, fine a se stesso, diviene ossessione e percio` umanamente intollerabile.

In realta`, secondo alcuni, nell'opera di Moravia sembra esserci un certo compiacimento nella descrizione in modo pedante e minuzioso del fatto sessuale nel suo svolgimento.

Oreste del Buono, ad esempio, e` molto critico a questo riguardo e parla di "amplessi macchinosi e improbabili", e, successivamente, il suo commento in merito si fa anche piu` pesante.³⁰

Tuttavia, il fatto sessuale, nel caso de La noia, in quanto mezzo con cui si cerca di esercitare un potere o una prevaricazione su altri esseri umani, risulta essere un fondamentale elemento accessorio della narrativa moraviana e, comunque, necessario e funzionale in relazione al sentimento di noia, di fatale irrealta`, in cui "sguazza" Dino.

Cecilia rappresenta, dunque, per Dino l'incapacita` di entrare in un saldo

rapporto e quindi di dominare la realtà, che essa incarna e che gli provoca la nota sensazione di nausea:

Mi accorsi, guardando a quelle persiane, che provavo un senso di nausea, non tanto diversa da quella che in passato mi aveva ispirato talvolta la superficie bianca della tela nel momento in cui mi apprestavo a dipingere: da quel portone incorniciato di marmo doveva presto scaturire qualche cosa che io desideravo al tempo stesso ignorare e conoscere, per cui provavo al tempo stesso appetito e ribrezzo: Cecilia ossia la realtà.³¹

Cecilia ricorda la contingenza e la viscosità esistenziali di Sartre con riguardo alle riflessioni del protagonista del suo romanzo, Roquentin. L'esistenza implica "contingenza", pertanto essa non può essere "necessità" ma risulta essere la "perfetta gratuita":

L'essenziale è la contingenza. Voglio dire che per definizione, l'esistenza non è la necessità. Esistere è *essere lì*, semplicemente, gli esistenti appaiono, si lasciano *incontrare*, ma non gli si può mai *dedurre*. C'è qualcuno, credo, che ha compreso questo. Soltanto ha cercato di sormontare questa contingenza inventando un essere necessario e causa di sé. Orbene, non c'è alcun essere necessario che può spiegare l'esistenza: la contingenza non è una falsa sembianza, un'apparenza che si può dissipare; è l'assoluto, e per conseguenza la perfetta gratuita.³²

Inoltre, l'esistenza, cioè la realtà, ossia Cecilia è viscosa, vale a dire né solida né liquida, né comprensibile mediante una qualsiasi forma di concettualizzazione o di categorizzazione. In breve, Cecilia ha la proprietà di essere imprevedibile e inattuabile. Essa è sfuggente, ambigua, contingente. Essa è impenetrabile e insensibile agli ossessivi assalti di Dino. Essa rappresenta l'incomunicabilità per eccellenza, quella noia di cui il nostro eroe è la coscienza incarnazione intellettuale.

Longobardi osserva appropriatamente che Cecilia e' una forma di realta' che non e' riconducibile alla cultura borghese. Con i propri attacchi Dino tenta di far rientrare la realta' ignota entro uno schema noto per bloccare, annullare la sofferenza.

33

Similmente, Roquentin si angoscia:

Che io abbia sognato quell'enorme presenza? Era li', posata sul giardino, precipitata negli alberi, mollissima, impiasticciando tutto, densissima, una mostarda...

Ho gridato 'Che porcheria, che porcheria!' e mi sono scrollato per sbarazzarmi di questa porcheria appiccicosa e ce n'era tanta, tonnellate e tonnellate di esistenza, indefinitamente: soffocavo nel fondo di quest'immensa noia.³⁴

Dino, dal canto suo, ricerca il rapporto carnale con Cecilia per salvarsi, appunto, dalla incomunicabilita', dall'assurdo quotidiano, dalla solitudine ed estraneita'. Ma il rapporto sessuale risulta divenire un frenetica e frigida coazione a ripetere per riallacciarsi alla vita.

Insomma, Cecilia rappresenta il presupposto esistenziale dell'impossibilita' di stabilire una relazione fra l'uomo e le cose, per cui l'uomo risulta chiuso in se stesso, e rifiuta qualsiasi rapporto. In conclusione, quel tipo d'uomo, anche qualora abbia qualche barlume di coscienza, risulta essere privo di slancio, inerte.

2.4) Scacco e contemplazione ovvero esistere o essere

Facendo riferimento nuovamente al testo del romanzo, vista l'inanità dei suoi sforzi nello stabilire un rapporto vero con Cecilia, ossia con la realtà, mediante gli strumenti tipici del possesso borghese, a Dino, dato lo stato di irrealtà di cui soffre, non rimangono che due alternative: uccidere Cecilia, ma in tal caso essa gli sarebbe sfuggita per sempre, e comunque egli tenta ma "fallisce"; oppure uccidere se stesso, e in quest'ultimo caso sarebbe rientrato nella "normalità" comportandosi come qualsiasi spasimante deluso. Egli opta per la seconda soluzione e fallisce ancora. E l'esito della sua azione non poteva essere diverso proprio a causa del sentimento di crisi e di impotenza con la realtà che si è ormai del tutto impadronito di lui. In tale condizione di rovina interiore del proprio essere, nessun agire fattivo può essere posto in atto, pertanto neanche l'estrema abdicazione, la morte, poteva rappresentare una soluzione.

L'iniziale "uccisione simbolica" della sua tela rimasta indipinta e il suo tentato suicidio finale rappresentano il duplice tentativo di fuga di un Dino, che non ha ancora trovato una cosiddetta "terza via" (fra l'omicidio della sua amante e il proprio suicidio), cioè l'illuminazione della ragione sulla disperazione esistenziale, sull'egoismo. In tal senso, una siffatta esperienza conoscitiva può essere paragonata al "viaggio" del pellegrino Dante nell'oltretomba, in accordo con la tradizione medievale.³⁵

Come per tutti i protagonisti dei romanzi della corrente esistenzialista, anche Dino (e, come vedremo, ciò accadrà pure ai personaggi dei film di Antonioni),

subisce uno "scacco fatale". In ultima analisi, egli, come Roquentin, non approda a "nulla", ha solo "pensato". In effetti, puo` accadere veramente poco con simili personaggi, il cui "ritmo vitale" sembra rallentato, e che si aggirano in un ambiente sociale in decadenza. In essi vi e` la raffigurazione di un meccanismo sentimentale che gira a vuoto e tale generale mancanza di sensibilita` alimenta in Dino un acuta sofferenza.

Vorrei osservare che anche l'"avventura" di Moravia-Dino si risolve nella stessa immobilita` dei sentimenti dell'"avventura" dei protagonisti di Antonioni.

Comunque, in questo desiderio di morte vi e` l'ammissione del senso di sfacelo e di negazione vitale dell'esistenza; vi e` l'ammissione del sentimento di esasperazione di non poterne venir fuori. Vi e`, infine, l'implicazione che il proprio annientamento puo` essere un'opzione.³⁶

Insomma anche Dino, come Roquentin ed i personaggi di Antonioni, non vuole "esistere" ma "essere".

In modo avvincente Sartre distingue fra esistere e essere attraverso le parole di Roquentin in relazione ad un certo motivo musicale, *some of these days*, che egli sente cantare in un caffe` e che lo aiuta ad allentare la morsa della nausea che lo investe. Roquentin si rende conto, cioe`, che tale canzone lo eleva, anche se temporaneamente, dalla esistenza ossia dalla contingenza alla necessita` vale a dire all'essere:

Esso non esiste. E` perfino urtante; se mi alzassi e strappassi questo disco dal piatto che lo regge e lo spezzassi in due, non lo raggiungerei nemmeno. Esso e` al di la` - sempre al di la` di qualche cosa, d'una voce, di una nota di violino. Attraverso spessori e spessori di esistenza, si svela, sottile e fermo, e quando lo si vuole afferrare non s'incontra che degli esistenti, si cozza contro esistenti privi di senso. E`

dietro di essi: non lo odio nemmeno, odio dei suoni, delle vibrazioni che lo rivelano. Ma esso non esiste, poiché non ha niente di troppo: è tutto il resto che è di troppo in rapporto ad esso. Esso è.³⁷

Roquentin aggiungerà che anche lui vuole essere, e che questo è il suo unico scopo, il vero significato della sua storia.

In ogni modo, Dino, in ospedale, si rende conto che se il suo mal riuscito suicidio rappresentava il trapasso di un'ambizione insostenibile, la quale negava l'assurdità del suo modo di essere, e che ha imparato ad amare Cecilia in "modo nuovo e diverso" da prima, e che ciò implica la rinuncia al possesso di lei:

E insomma, io non volevo più possederla bensì guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla allo stesso modo che contemplavo l'albero attraverso i vetri della finestra.³⁸

In queste parole vi è insito il suggerimento che la realtà, almeno parzialmente, possa essere, in qualche modo, recuperata tramite il superamento dell'egoismo, con un atto di amore. In tal modo, gli uomini potranno "rivestire" la loro umanità, potranno, cioè, arrivare ad una più profonda e superiore coscienza di se stessi.³⁹

Infine, prima di passare ad approfondire il concetto di contemplazione introdotto da Moravia nel passaggio precedente, vorrei aggiungere che Moravia, coerentemente con la letteratura esistenzialista, ha posto in essere in questa sua opera un meccanismo narrativo a due livelli: il dialogo, per mezzo del quale Dino si informa e ci informa sulle cose e persone. In particolare, è da notare che, per lo più, i dialoghi con la madre e Cecilia risultano assumere la forma di veri e propri e

ossessivi interrogatori; e il monologo interiore, il quale rappresenta lo strumento espressivo della solitudine radicale del personaggio, un procedimento di riflessione esistenziale.

Infatti, Dino, come Roquentin, esprime le proprie tormentose e assillanti riflessioni che si avvitano senza posa e vanamente e che sono destinate a naufragare nella propria noia, la quale si erge come un muro fra lui stesso e la realtà. Tutto viene filtrato e distorto tramite la propria indifferenza che indebolisce e falsifica i sentimenti.

In particolare, con riferimento al tema del suicidio, Roquentin pensa che poiché nell'esistenza non c'è nessuno scopo o ragione, essa, l'uomo e lui stesso, sono di troppo. Ecco il suo soliloquio:

Pensavo vagamente di sopprimermi, per annientare almeno una di queste esistenze superflue. Ma la mia stessa morte sarebbe stata di troppo. Di troppo il mio cadavere, il mio sangue su quei ciottoli, tra quelle piante, in fondo a quel giardino sorridente. E la carne corrosa sarebbe stata di troppo nella terra che l'avrebbe ricevuta, e le mie ossa, infine, ripulite, scorticate, nette e polite come denti, sarebbero state anch'esse di troppo: io ero di troppo per l'eternità.⁴⁰

E similmente Dino:

Guardavo l'albero e provavo un sentimento di disperazione totale, ma calma, e per così dire, staqbilizzata, quale appunto si può parovare dopo essere passati attraverso una crisi, che, pur non essendo risolutiva, si suppone tuttavia che sia il massimo che si possa affrontare. Quello che in mancanza di termini più appropriati dovevo chiamare il mio suicidio, mi faceva pensare che avevo fatto quanto era in mio potere: più di questo non avrei potuto fare. In altri termini, il fatto che avessi tentato di uccidermi confermava la serietà del mio impegno. ... Tutto questo non mitigava il sentimento di disperazione che mi occupava l'animo... . Ero stato

davvero fino alle regioni oscure della morte; ne ero tornato; ormai, sia pure senza speranza, non mi restava che vivere.⁴¹

Concludendo su questo punto, in varie interviste, fra cui quella riportata dal Premio Nobel, Eugenio Montale, in un articolo del 1960, Moravia giustifica l'uso del monologo interiore in prima persona affermando che l'unico romanzo che possa interessare e` quello scritto, appunto, in prima persona, in quanto non si e` in grado di sapere che cosa pensa una terza persona, specialmente in uno scorcio storico in cui non esiste piu` un pensiero, un modo di pensare valido e comune a tutti gli uomini.⁴²

Comunque, con riferimento al termine contemplazione (si veda nota 38), esso non deve essere inteso come un ritorno al passato, del resto impossibile, nel senso di asceti e misticismo. Infatti, nel saggio che da il titolo al libro L'uomo come fine, Moravia analizza lucidamente e spietatamente la condizione dell'uomo nel mondo moderno sostenendo che soltanto se il mondo sara` ridotto alla misura dell'uomo, si creeranno la contemplazione, cioe` ricerca della saggezza, ed una correlativa concezione nuova, diversa, dell'uomo. E` impressionante la discrepanza fra l'uomo moderno e l'ambiente in cui e` destinato a vivere. Si tratta di un mondo troppo grande per potersi definire "umano" e, percio`, l'uomo moderno non e` un uomo, ovvero, l'uomo moderno e` piu` piccolo, in quanto, rispetto al passato, il corpo sociale e politico a cui appartiene e` piu` esteso. Tale organismo risulta essere, d'altra parte, insufficientemente grande per essere "universale". Moravia identifica questi organismi troppo estesi nelle Nazioni e Stati moderni, in competizione e spesso in guerra fra loro, i quali si comportano in modo spietato sia con coloro che dichiarano di voler

proteggere che con coloro che intendono eliminare. Pertanto, Moravia auspica un mondo che divenga nuovamente a misura d'uomo, in cui quest'ultimo possa mediante la contemplazione ritrovare "un'idea adeguata di se stesso" e non porsi piu` come mezzo ma come fine. A tale scopo, Moravia pensa ad un mondo in cui le grandi metropoli e le nazioni dovranno scomparire. Le metropoli saranno sostituite da piccoli centri abitati. Le nazioni dovranno cedere ad una "civiltà vasta come la terra". Così, "nei primi l'uomo vivrà, nella seconda produrrà e penserà".⁴³

Risiede, perciò, nella sproporzione, nello sfasamento fra il mondo e l'uomo che conduce quest'ultimo all'inadeguatezza vitale, alla impartecipazione.

Infine, Moravia paragona la contemplazione ad una diga che fa salire il livello delle acque in un bacino, e che, in tal modo, consente un apporto di nuova energia vitale in sostituzione di quella perduta nel corso dei secoli, cioè di ritrovare un'idea dell'uomo.⁴⁴

Dino, nel Prologo, dopo avere definito la noia conclude dicendo:

Dunque, la noia... è la consapevolezza teorica che potrei forse uscirne, grazie a non so quale miracolo.⁴⁵

A mio avviso queste parole vogliono significare come un punto di partenza che permetterà a Dino di affrontare, in qualche modo, la noia e di instaurare un vero, sincero rapporto con l'oggettività del mondo e di saldare la frattura fra la realtà e la vicenda della propria vita, ma il cui esito è del tutto incerto. In altre parole, Dino acquisisce una qualche serenità "anche se funebre e rassegnata", che non si fonda piu` sul possesso di cose e persone in quanto creatore di noia, di incomunicabilità, di

solitudine e di violenza. Al contrario, la serenità e l'incerta acquisizione di una nuova interiorità da parte del protagonista sono connesse con la consapevole rinuncia a tale possesso. Ciò costituisce un primo passo verso una effettiva maturazione emotiva che poggia sulla coscienza della problematicità dell'esistenza. Pertanto, Dino, riferendosi a Cecilia, può affermare che lui non avrebbe più voluto possederla, ma anzi, l'avrebbe guardata vivere così com'era, ossia, l'avrebbe contemplata con distacco generoso, disinteressatamente nella sua "ricerca di saggezza".

In conclusione, ne La noia, opera in cui Moravia è ormai arrivato alla maturità artistica, traspare la speranza, tendenzialmente utopistica, di una catarsi, di una possibilità di riscatto per l'uomo, a cui quest'ultimo deve tendere se non vuole ridursi allo stato animale, tramite una restaurazione della propria umanità corrotta. Insomma, Moravia, propugnando un autentico umanesimo, auspica che tale uomo sia inserito in una società più cosciente dei propri mali, più moderna, più libera, più giusta.

Tenendo presente queste riflessioni si può identificare nell'autore de La noia l'esistenza di una profonda esigenza ideale e moralizzatrice.

Moravia da una parte, porta il suo attacco, appunto, contro la società borghese ormai logorata, con le sue spinte disgregative, e una classe sociale indegna di essere classe dirigente, che suscita il sarcasmo e merita la sconfitta. E dall'altra parte riversa la sua critica contro l'uomo contemporaneo italiano, prodotto di tale società borghese.⁴⁶

Vorrei, infine, riportare alcuni commenti critici sull'epilogo del romanzo moraviano in questione e rilevanti ai fini del mio discorso relativo al tipo di soluzione

esistenziale proposta dallo scrittore romano.

Baldini Mezzalana sostiene che per Moravia non esistono "soluzioni taumaturgiche". E quantunque Moravia sottintenda una possibilità di "redenzione", le soluzioni che egli mette a disposizione dei protagonisti dei propri romanzi, sono condizionate, cioè non sono esperienze realmente emancipanti e reintegranti una "autentica umanità".⁴⁷

Dal canto suo Siciliano, nel suo acuto saggio monografico sull' autore de La noia, ritiene che esista una soluzione positiva o una speranza solo se si abbandona il "bozzolo", facendo fronte alle relative contraddizioni. Dino, al contrario, non riesce a sfuggire all'"ipocondria costitutiva della sua vita", poiché rimane in contemplazione del cedro. Al critico questo fa venire in mente quel paradosso, secondo il quale, prima di arrivare ad una meta, si deve percorrere la meta della distanza che ci separa da essa; poi, la meta della meta, e così via all'infinito. Ciò significherebbe che la soluzione migliore è il rimanere fermi, e che la vita come "progressiva educazione" non esiste.⁴⁸

In realtà l'unica possibilità di "salvezza" di Dino, anche se parziale, è un radicale mutamento psicologico-esistenziale, cioè non "esistere" più allo stesso modo cercando il possesso assoluto o l'annichilimento della persona amata, ma "essere", costituendo un rapporto di amore su una nuova base di libero dialogo con la realtà.

In questo senso credo che si possa parlare nel caso di Dino di "borghese onesto" come fa, appunto, Sanguineti, cioè del borghese che rinuncia a conservare, a qualsiasi costo, l'alienazione vitale.⁴⁹

Tirando, dunque, le fila del discorso, ne La noia, allo stesso modo che ne La nausea, (ma a differenza delle opere di Antonioni) vi è l'idea di una soluzione del problema dell'esistenza rappresentata dall'arte, attività intellettuale contemplativa per antonomasia, che permette di alleviare la sofferenza di una irrimediabile condanna.

Roquentin, pertanto, si prefigge lo scopo di essere attraverso la realizzazione di un libro, un romanzo, un'avventura. È in tal modo che lui spera di sfuggire alla nausea, o almeno di mitigarne gli effetti, ed è così che egli ritiene di poter giustificare, di poter salvare in qualche modo la propria esistenza. Forse attraverso tale opera, egli avrebbe potuto ricordare la propria vita senza disgusto.

Un libro. Ma naturalmente da principio ciò non sarebbe che un lavoro noioso e stanchevole, non m'impedirebbe d'esistere né di sentire che esisto. Ma verrebbe pure un momento in cui il libro sarebbe scritto, sarebbe dietro di me e credo che un po' della sua luce cadrebbe sul mio passato. Allora, forse, attraverso di esso potrei ricordare la mia vita senza ripugnanza. Forse un giorno pensando precisamente a quest'ora, a quest'ora malinconica in cui attendo, con le spalle curve, che sia ora di salire sul treno, sentirei il mio cuore battere più in fretta e mi direi: quel giorno a quell'ora è cominciato tutto. E arriverei al passato, soltanto al passato – ad accettare me stesso.⁵⁰

Così anche Dino, malgrado l'assenza di certezze assolute poiché le sue idee "si imbroglia", cercherà di trovare nella pittura sollievo per le sue angosce, per l'inferno costituito dal semplice esistere e cercherà di amare Cecilia in modo diverso mediante la contemplazione, la quale significa consapevolezza dell'effetto erosivo, distruttivo della persona umana da parte di una società organizzata nel mito del benessere materiale, in cui coscienza e spiritualità sono superflue e risultano normalmente ferite e sconfitte.

CAPITOLO II

NOTE

¹ Alberto Moravia, La noia (Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1960) in Enzo Siciliano Alberto Moravia. Opere 1948-1968 (Milano: Bompiani, 1989) 428-9.

Tonino Tornitore, "Gli indifferenti e la critica." Nuovi Argomenti dicembre 1991: 63.

Tornitore afferma che titoli simili a Gli indifferenti (1929) di Moravia, a La Nausea (1938) di Sartre e a La noia dello stesso Moravia caratterizzano in modo esplicito un genere di titolazione tipico del romanzo esistenzialista.

Puo` essere interessante notare che il tema dell'alienazione, ricorrente in Moravia, in altre sue opere precedenti si era palesato sottoforma di "indifferenza", di "conformismo", di "disprezzo", di "attenzione".

² Moravia, La noia 430.

³ Moravia, La noia 431.

⁴ Moravia, La noia 431.

⁵ Riccardo Marchese, "Una diagnosi della noia." Nuova Corrente ottobre-dicembre 1961: 55.

Egli nota che la noia di Dino puo` contribuire a fornire indicazioni basilari riguardo alla comprensione di alcune componenti psicologiche del fascismo di cui siamo all'oscuro a causa della situazione politica e culturale involuta, anche dopo un quindicennio di cosiddetta vita democratica.

⁶ Moravia, La noia 434.

⁷ Jean Paul Sartre, La nausée (Paris: Gallinard, 1938), traduz. Bruno Fonzi (Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a, 1990) 165-66

⁸ Ferdinando Alfonsi, Alberto Moravia in Italia. Un Quarantennio di Critica (1929-1969) (Catanzaro: Antonio Carello Editore, 1986) 84-86.

Alfonsi commenta che La noia moraviana è diversa dalla noia romantica, la quale registra la manifestazione di forti sentimenti di consolazione, di sofferenza, e di esaltazione, e dalla noia decadente in quanto essa è fondamentalemente "escapismo", anelito di fuga. La noia di Moravia, che risulta essere anche quella della epoca contemporanea, è tutta cerebrale, logizzante, freddo esercizio intellettuale nel raccontare l'inquietudine delle passioni umane, e "svuotamento assoluto", stanchezza, putredine.

⁹ Ottiero Ottieri, "L'irrealta` quotidiana." in Roberto Tessari, Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana (Firenze: Le Monnier, 1975) 179.

Il critico osserva, inoltre, che dietro l'"apocalisse storica" si scorge l'"apocalisse esistenziale", cioè un'interpretazione negativa dell'alienazione di ascendenza hegeliana. Ottieri conclude su questo punto affermando che si fa sempre più sfumata la distinzione fra esistenza alienata di fatto, derivante dal sistema economico-sociale ed esistenza alienata di diritto per cui l'uomo per vivere ha bisogno "di agire ed essere agito, di sporcarsi fatalmente le mani".

¹⁰ Karl Marx, "Manoscritti economico-filosofici del 1844." Opere filosofiche giovanili, traduz. Guido della Volpe (Roma: Editori Riuniti, 1963) 193-201.

¹¹ Luciano Cavalli, Il mutamento sociale (Bologna: Societa` editrice il Mulino, 1970) 56-57.

Cavalli, comunque, pone in evidenza che a causa del concetto di sfruttamento/plus-valore marxiano, nessun tipo di progetto riformista sarà mai in grado di eliminare la divisione in classi e la lotta di classe senza estirpare la proprietà privata dei mezzi di produzione.

¹² Oreste Del Buono, Moravia (Torino: Feltrinelli, 1962) 69-70.

¹³ Alberto Moravia, L'uomo come fine ed altri saggi (Milano: Bompiani, 1964) 377-79.

Moravia sostiene, inoltre, che la "lezione nazista" è stata sufficiente unicamente a soffocare le fasi più acute del "male", cioè essa è servita soltanto a ridurre gli eccessi dell'alienazione. Tuttavia quest'ultima è stata vivificata appunto dalla diffusione crescente del neocapitalismo

¹⁴ Moravia, L'uomo come fine ed altri saggi 67.

Lo scrittore romano conclude che quando si rese consapevole della effettiva "portata" del suo primo romanzo sorse in lui un sentimento di disgusto per il modo di vivere borghese nel suo insieme, ma, egli precisa, più dal punto di vista "morale" che da quello "materiale".

¹⁵ Moravia, La noia 437-38.

¹⁶ Bruna Baldini Mezzalana, Alberto Moravia e l'alienazione (Milano: Casa editrice Ceschina, 1971) 151.

¹⁷ Moravia, La noia 484-85.

¹⁸ Edoardo Sanguineti, Alberto Moravia (Milano: Mursia, 1962) 121-22.

Con riguardo all'ideologia borghese lo studioso sottolinea che l'illusione che la povertà non fosse condizione ineluttabile creava nel borghese una falsa coscienza, la quale era divenuta impossibile a mantenersi quando la consapevolezza dell'alienazione aveva raggiunto anche la classe superiore ("nella forma neocapitalistica della alienazione alienante"), Pertanto, Dino sarà in grado di vivere soltanto "la coscienza della noia".

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, "La regressione nell'io: la noia." in Il punto su: Moravia a cura di Cristina Benussi (Bari: Laterza, 1987) 156-58.

Pasolini riferendosi a Moravia dice che pur essendo la sua ideologia di ascendenza idealistica e relativistica, egli ha purtuttavia interiorizzato la diagnostica critica marxista.

E riferendosi a Dino ritiene che un borghese come lui non può essere salvato con i mezzi di quella stessa società che ha causato la sua alienazione. Da ciò Pasolini deduce che la censura della borghesia da parte di Moravia sia "totale e senza speranza".

²⁰ Giorgio Luti, Narrativa italiana dell'otto e novecento (Firenze: Sansoni Editore, 1964) 258-262.

²¹ Moravia, La noia 447.

²² Nicola Chiaromonte, "Moravia e il tarlo della coscienza." Tempo Presente dicembre 1960: 847.

Egli sostiene che e' proprio da luoghi come la lussuosa villa della madre di Dino, in cui il possesso e l'avidita` di possedere costituiscono il collante dell'"inerte soddisfazione di se'", che l'indifferenza "dilaga" nel mondo.

²³ Moravia, La noia 474.

²⁴ Moravia, La noia 564.

²⁵ Moravia, La noia 564.

²⁶ Moravia, La noia 644.

²⁷ Sanguineti 128-29.

Secondo il critico il denaro riesce a stabilire, a dispetto della sua "anonima apparenza" dei vincoli affettivi fra le persone. E il rapporto sessuale e` visto come "forma metamorfica dell'impulso a possedere, e percio` condizionato alla stessa fenomenologia attraversata dall'elemento primario, e cioe` dal denaro".

²⁸ Moravia, La noia 669.

²⁹ Moravia, L'uomo come fine ed altri saggi 357-59.

³⁰ Del Buono 75-76.

Ma anche ad altri critici hanno trovato eccessiva la "fisicita`" di alcune parti del romanzo, fra i quali ad esempio:

-Giorgio Pampaloni, "La noia di Alberto Moravia." L'approdo letterario ottobre-dicembre 1960: 106.

Pampaloni parla di "linguaggio popolare", romanesco, che ha sostituito, dopo la guerra, la incisiva sensualita barocca e amara della sua prima opera, Gli indifferenti.

-Marco Forti, "Per un ritratto critico di Moravia." Aut Aut maggio 1962: 265

A Forti disturba la presenza di "eccessi descrittivi in chiave sessuale" che l'autore romano avrebbe potuto evitare, pur senza accusare problemi di tipo semantico.

³¹ Moravia, La noia 627.

³² Sartre 177.

³³ Fulvio Longobardi, Moravia (Firenze: La Nuova Italia, 1969) 75.

³⁴ Sartre 182.

³⁵ Marchese 55.

Mario Blasi, "Ma che cos'è questa "noia" di Moravia?" Citta' di Vita marzo-aprile 1961: 210-11, 219-20.

A Blasi, la noia di Dino richiama alla mente alcuni versi del Canto VII dell'Inferno dantesco (in cui arrivati alla palude Stige, Virgilio spiega a Dante che, come può dedurre dalle bollicine d'aria che vengono alla superficie facendola gorgogliare, vi sono dei dannati, cioè gli "Accidiosi", i quali sono condannati ad essere confitti nel fango):

Fitti nel limo, dicono: "Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra". (Inf.VII 121-24)

Dino, dunque, è, secondo Blasi, un accidioso, preda del settimo peccato capitale, per il quale la ricchezza è la causa prima dell'infelicità.

³⁶ Michel David, introduzione, La noia, 4 ed. (Milano: Bompiani, 1995) VIII-IX.

David ritiene che la volontà suicida di Dino sia inautentica allo stesso modo in cui risultava esserlo la volontà omicida del Michele del primo romanzo moraviano Gli indifferenti (1929).

³⁷ Sartre 233-34.

³⁸ Moravia, La noia 715.

³⁹ Roberto Tessari, Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana (Firenze: Le Monnier, 1975): 84-89.

Con riguardo al possesso vano, borghese Tessari osserva, giustamente, che, esso ha un senso soltanto fino al momento in cui non si cessi di credere alle

convenzioni sociali che lo giustificano, ma quando tale pretesa viene meno, il soggetto diventa consapevole che la proprietà ha reso l'oggetto di tale possesso assurdo. Inoltre, la "logica del cannocchiale" (Dino, infatti, nell'epilogo, dice che ora egli poteva "vedere" Cecilia "come in fondo ad un cannocchiale rovesciato") implica un avvicinamento illusorio dell'oggetto del desiderio, ma se si rovescia il cannocchiale, l'incomunicabilità si vanifica, cioè, l'immagine rimpicciolita "rivela la libertà di ciò che è lontano dall'osservatore: quindi, anche la libertà dell'osservatore nei confronti di ciò che, "essendo lontano", è libero".

⁴⁰ Sartre 174.

⁴¹ Moravia, La noia 713-14.

⁴² Eugenio Montale, La noia. Corriere della sera 24 novembre 1960: 18.

Montale non è d'accordo con Moravia perché ritiene che riflessione e analisi psicologico-sociale possono aversi anche nei romanzi in terza persona, senza peraltro perdere in termini poetici

Giorgio Pullini, "La noia di Moravia." in Comunità dicembre 1960: 88-89.

Lo studioso ritiene accettabile la soluzione suggerita da Moravia del romanzo in prima persona, con riguardo al problema del soggettivismo e dell'oggettivismo nella narrativa, cioè della "frattura" esistente fra il soggetto e il mondo delle cose e la sfera delle esperienze degli altri, ma soltanto nella misura in cui vi sia una identità, ideale o empirica fra scrittore e protagonista.

Arnaldo Bocelli, "La noia di Moravia." Il Mondo 27 dicembre 1960: 11.

Per Bocelli dire "egli penso" o "io pensai" è comunque frutto di una convenzione poiché è sempre lo scrittore che fa parlare i personaggi in prima o in terza persona. Pertanto è compito dell'autore per essere creduto dal lettore di "riuscire ad infondere nel suo personaggio la vita dell'arte".

⁴³ Moravia, L'uomo come fine ed altri saggi 246-48.

⁴⁴ Moravia, L'uomo come fine ed altri saggi 245.

⁴⁵ Moravia, La noia 430.

⁴⁶ Giorgio Pampaloni, "Religiosita` e utopia." in Il punto su Moravia a cura di Cristina Benussi (Bari: Laterza, 1987) 170-71.

A questo proposito, Pampaloni parla di coesistenza in Moravia di due moralismi, di una sorta di "vena religiosa", di "urgenza moralistica", fosca, senza speranza. E la societa` che l'autore del romanzo trattreggia dietro la deprimente descrizione della stessa e` una societa` piu` "buona", "abitata dall'innocenza".

Chiaromonte 845.

Egli dice che Moravia si scaglia consapevolmente contro tutta una tradizione italiana dello "scrivere piacevole, ornato ed encomiastico". Chiaromonte parla di "realismo morale", che tende a descrivere non le cose, le azioni, le occasioni bensì "la loro impressione negativa sulla coscienza", "il modo in cui la coscienza stoicamente le rifiuta e le tiene a distanza": insomma, Moravia ci fa sentire "il tarlo della coscienza".

⁴⁷ Baldini Mezzalana 164.

⁴⁸ Enzo Siciliano, Moravia (Milano: Longanesi, 1971) 157:

⁴⁹ Sanguineti 130.

Per Sanguineti l'autore romano ha espresso la piu` alta forma storica del sentimento che risulta possibile cogliere nell'animo del "borghese onesto", di colui, cioe` che rinuncia alla violenza insita nel cosiddetto "possesso borghese".

⁵⁰ Sartre 238.

CAPITOLO II

BIBLIOGRAFIA

Ajello Nello, Moravia. Intervista sullo scrittore scomodo (Bari: Laterza, 1978).

Alberti Guglielmo, Fatti personali (Firenze: Sansoni editore, 1962).

Alfonsi Ferdinando, Alberto Moravia in Italia. Un Quarantennio di Critica (1929-1969) (Catanzaro: Antonio Carello Editore, 1986).

Amici Gualtiero, Narratori italiani da Verga alla neo avanguardia. Profili critico-bibliografici (Bologna: Editrice Ponte Nuovo, 1973).

Baldacci Luigi, "La noia di Moravia." Letteratura 1961.

Baldini Mezzalana Bruna, Alberto Moravia e l'alienazione (Milano: Casa editrice Ceschina, 1971).

Benussi Cristina, Il punto su: Moravia (Bari: Laterza, 1987)

Blasi Mario, "Ma che cos'è questa "noia" di Moravia?" Citta` di Vita marzo-aprile 1961.

Bocelli Arnaldo, "La noia di Moravia." Il Mondo 27 dicembre 1960.

Carpi Umberto, "Alberto Moravia." in Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del novecento a cura di Paolo Orvieto (Roma: Salerno editrice, 1984).

Cases Cesare, "Risposta a 8 domande sulla critica letteraria in Italia." Nuovi Argomenti maggio-agosto 1960.

Cavalli Luciano, Il mutamento sociale (Bologna: Societa' editrice il Mulino, 1970).

Cavallini Giorgio, Momenti tendenze aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea (Roma: Bulzoni editore, 1992).

Chiaromonte Nicola, "Moravia e il tarlo della coscienza." Tempo presente, dicembre 1960.

Cottrell Jane E., Alberto Moravia (New York: Ungar Publishing Co., 1974).

Crocenzi Lilia, La donna nella narrativa di A. Moravia (Cremona: Gianni Mangiarotti Editore, 1964).

David Michel, introduzione, La noia, 4 ed. (Milano: Bompiani, 1995).

Debenedetti Giacomo, Il romanzo del Novecento (Milano: Garzanti, 1971).

Dego Giuliano, Moravia (London: Oliver and Boyd, 1966).

De Tommaso Piero, "Il lento cammino di Moravia." Belfagor. Rassegna di varia umanita' a cura di Luigi Russo vol. XVI (Messina: Casa Editrice D'Anna, 1961).

Del Buono Oreste, Moravia (Torino: Feltrinelli, 1962).

Farinelli Giuseppe, Il romanzo fra le due guerre (Brescia: Editrice La Scuola, 1980).

Forti Marco, "Per un ritratto critico di Moravia." Aut aut, rivista di filosofia e di cultura maggio 1962.

Guglielmi Angelo, "La noia." Il Verri febbraio 1961.

Kozma J. M., The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction (Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 1993).

Longobardi Fulvio, Moravia (Firenze: La Nuova Italia, 1969).

Luti Giorgio, Narrativa italiana dell'otto e novecento (Firenze: Sansoni Editore, 1964).

Mangiameli Alfio, "Dall'indifferenza alla noia." Battaglia letteraria gennaio-febbraio 1963.

Marchese Riccardo, "Una diagnosi della noia." Nuova Corrente ottobre-dicembre 1961.

Marx Karl, "Manoscritti economico-filosofici del 1844." Opere filosofiche giovanili, traduz. Guido della Volpe (Roma: Editori Riuniti, 1963).

Mauro Walter, Realta' mito e favola nella narrativa italiana del novecento (Milano: Sugarco edizioni, 1974).

Montale Eugenio, "La noia." Corriere della sera 24 novembre 1960.

Moravia Alberto, Gli indifferenti (Milano: Bompiani, 1954)

Moravia Alberto, "L'uomo come fine" e altri saggi (Milano: Bompiani, 1964).

Moravia Alberto, La noia in E. Siciliano, Alberto Moravia. Opere 1948-1968 (Milano: Bompiani, 1989).

Ottieri Ottiero, "L'irrealta` quotidiana." in Roberto Tessari Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana (Firenze: Le Monnier, 1975).

Pampaloni Giorgio, "La noia di Alberto Moravia." L'Approdo letterario, Ottobre.-Dicembre 1960.

Pampaloni Giorgio, "Religiosita` e utopia." in Il punto su Moravia a cura di Cristina Benussi (Bari: Laterza, 1987).

Pasolini Pier Paolo, "La regressione nell'io: la noia." in Il punto su: Moravia a cura di Cristina Benussi (Bari: Laterza, 1987).

Petronio G, L'attivitaa` letteraria in Italia (Roma: Palumbo, 1964).

Piovene Guido, "La libertaa` tragica dell'operaio in serie." L'Espresso 22 Aprile 1962.

Pullini Giorgio, Narratori italiani del novecento (Padova: Liviana editrice, 1959).

Pullini Giorgio, Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960) (Milano: Schwarz editore, 1961).

Pullini Giorgio, "La noia di Moravia." Comunitaa` dicembre 1960

Sanguineti Edoardo, Alberto Moravia (Milano: Mursia, 1962).

Sartre Jean-Paul, La nausée (Paris: Gallinard, 1938), traduz. Bruno Fonzi (Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a, 1990).

Saviane Sergio, Moravia desnudo (Milano: Sugarco Edizioni, 1976).

Scaramucci Ines, "Alberto Moravia." Letteratura italiana. I contemporanei (Milano: Marzorati Editore, 1963).

Siciliano Enzo, Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere. Milano: Bompiani, 1982.

Siciliano Enzo, Alberto Moravia. Opere 1948-1968. Milano: Bompiani, 1989.

Siciliano Enzo, Moravia (Milano: Longanesi, 1971).

Sommavilla Guido, "Alberto Moravia da Gli indifferenti a La Noia." Lecture gennaio_1961.

Spagnoletti Giacinto, Romanzieri italiani del nostro secolo (Torino: ERI, 1967).

Tessari Roberto, Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana (Firenze: Le Monnier, 1975).

Titta Rosa Giovanni, "La noia di Moravia." L'osservatore politico letterario gennaio1961.

TornitoreTonino, "Gli indifferenti e la critica." Nuovi Argomenti dicembre 1991

Vallone Aldo, Condizioni e condizionamenti nel romanzo italiano del Novecento, (Napoli: Liguori editore, 1980).

CAPITOLO III

MICHELANGELO ANTONIONI

3.1) Crisi dei rapporti umani: incomunicabilità e solitudine

Fin dalle sequenze di apertura dei suoi tre film Antonioni pone in evidenza i problemi della crisi dei rapporti umani e dell'incomunicabilità.

Ne L'avventura Anna, prima di partire insieme al fidanzato, Sandro, e ad altri amici per una crociera fra le isole Eolie, manda intensi segnali di notevole disagio sentimentale, e, riferendosi a Sandro, confida all'amica Claudia :

Stare lontano e' uno strazio ... E' difficile tenere in piedi una storia vivendo uno qui e uno la'. Pero' e' anche comodo. Si', perche' pensi quello che vuoi, come vuoi. Invece quando sai che e' li', davanti a te, e' tutto li', non c'e' piu' rapporto.¹

In effetti, Anna, pur non avendo visto Sandro da un mese, entrando nell'appartamento di lui, evita di gettarsi fra le sue braccia e lo scruta in silenzio, guardandolo fisso negli occhi. Essa ha dei dubbi sull'affidabilità dell'amore di Sandro e non crede di potere contare su di lui. Si sente amata in modo stanco, distratto e ne

soffre. Prima di prendere qualsiasi decisione, Anna vuole effettuare un ulteriore tentativo, una verifica.

Da parte sua, Sandro, murato nella sua noia, e' incapace di comprendere, ne' lo mette in allarme lo strano comportamento di lei durante l'amplesso che segue. Infatti, ad un certo punto, essa, in preda ad una forte agitazione, grida furiosamente battendo i pugni sul cuscino: "Perche`... perche`... perche`?".²

Sandro, similmente a tanti personaggi maschili di Antonioni, rimane alla superficie delle cose e non e' in grado di intuire questi chiari segnali di soccorso.

In realta`, quando si trovano soli sugli scogli dell'isola Lisca Bianca, Anna gli dice: "Credo che dovremmo parlare... Vorrei provare a stare un po` di tempo sola... L'idea di perderti mi fa morire, eppure... non ti sento piu`".

A questa angosciata richiesta di comunicare Sandro non sa replicare che con un cinico "Anche ieri a casa mia non mi sentivi piu`?".³

Sono le ultime inquadrature di Anna; essa viene ripresa di spalle, non ha piu` volto. La sua figura sembra dissolversi.

La sparizione di Anna attesta quella solitudine nella quale l'uomo si rifugia autocondannandosi e ripudiando gli altri in quanto li pecepisce afflitti, corrosi dalla propria stessa malattia e inabili, allo stesso suo modo, ad una comunicazione e a d un amore sinceri e durevoli.⁴

Successivamente, Ettore, il socio di Sandro, con notevole insensibilita`, commenterà che in Italia scompaiono quarantamila persone all'anno: "Pressappoco lo stadio di S. Siro pieno".⁵

Ne "La notte" sono le parole di Tommaso, un amico di famiglia che sta morendo di cancro, a mettere in moto in Lidia, la giovane moglie dello scrittore Giovanni Pontano, un profondo e doloroso meccanismo introspettivo:

Quante cose si finiscono per sapere se si resta un po' soli. E quante cose restano da fare Mi viene il sospetto di essere rimasto un po' ai margini di un'impresa che invece mi riguardava. Non ho avuto la forza di andare a fondo. ⁶

In Tommaso vi è la consapevolezza di aver perduto un'occasione irripetibile, di non averne saputo approfittare.

Dunque la visita all'amico è il fattore scatenante di un processo di revisione interiore latente in Lidia, che si rende consapevole della precarietà della relazione con il marito, della situazione di crisi matrimoniale in cui si trovano, della indifferenza da parte di lui.

Giovanni Pontano, l'intellettuale "integrato", anch'egli affetto dalla "malattia dei sentimenti" come Sandro de L'avventura e Piero de L'eclisse (e similmente a Dino de La noia), è atteso presso una casa editrice per la presentazione del suo ultimo romanzo.

Così, durante la cerimonia letteraria in onore del marito, Lidia si sente invadere da disagio e malinconia profondi, e lascia quella che uno dei presenti, il premio Nobel Quasimodo, definisce, l'anticamera della celebrità. Essa, turbata, vaga senza meta per le strade di Milano. Il paesaggio circostante, nell'opprimente calura del fine settimana estivo, risulta essere ossessivo composto di grattacieli, vetro, metallo, cemento, rumori penetranti. Ad un tratto, Lidia ode il pianto di un bambino che

proviene da una casa in demolizione. Essa si avvicina e cerca inutilmente di consolarlo. Prima di tornare sulla strada scrosta un po' d'intonaco che si sbriciola da un muro.

Moravia, in un suo articolo su L'espresso, afferma che questo è un momento cruciale del film in quanto la protagonista è assalita da "un'angoscia senza nome e senza storia", e l'immagine scelta da Antonioni è perfetta. L'uomo passa la maggior parte della propria vita a staccare dai muri pezzi d'intonaco. Antonioni, al contrario di quanto veniva fatto nel passato, mette in risalto il "caos oscuro" che compone la giornata umana e che induce "alla pigrizia e rassegnazione ed a un compiaciuto edonismo", invece dei "pochi spazi di tempo di azione cosciente e motivata". Moravia afferma che il regista ha tradotto in termini cinematografici per la prima volta in Italia, metodi e forme tipici della letteratura contemporanea.⁷

A questo punto risulta rilevante almeno un breve accenno al rapporto film-romanzo ovvero antifilm-antiromanzo che implica la nozione di antipersonaggio. In altre parole, la trasformazione del personaggio nel "personaggio-particella" del *nouveau roman*, che perde la tradizionale onniscienza, si trasfonde anche nel cinema. In particolare, e con riferimento tipicamente ai film di Antonioni, il regista perviene alla costruzione di un universo "deconnesso", in cui predominano la labilità, la sospensione, la stasi sia fra l'ambiente e i personaggi che fra i personaggi stessi, che fra essi e lo svolgimento degli avvenimenti. In breve, all'azione subentra l'inerzia ed ogni gesto, ogni battuta, ogni episodio deve risultare illuminante. Un esempio paradigmatico di ciò può essere costituito dal vagare senza meta apparente di Lidia

per Milano In tal modo, l'analisi psicologica predomina, acquisisce centralita`rispetto all'azione concreta e la sostituisce. ⁸

Ai miei fini e` importante, inoltre, rilevare che, piu` tardi, a casa, Lidia, mentre fa il bagno, cerchera` di attrarre l'attenzione del marito e di provocarlo, ma l'incanto che vi era in passato fra loro non sussiste piu`. In cio`, ma anche nell'atteggiamento "annoiato" e distante esibito da parte di Giovanni, precedentemente, durante il ritorno a casa in macchina, e, successivamente, quando si recano in un *night club*, Lidia trova conferma dell'infelicit` della loro situazione matrimoniale. Anche lei, come Anna, pone in atto una sorta di ultima verifica.

Un altro momento importante del film e` da ravvisare in relazione al ritorno a casa di Giovanni dal ricevimento. Egli non vi trova nessuno (Lidia non gli ha ancora telefonato e lui ignora il suo arrovellarsi interiore) e viene assalito, a sua volta, da una sensazione di sconforto e di vuoto. Egli si aggira turbato per il proprio appartamento molto elegante ma solitario, "abbandonato".

Tassone ravvisa in cio` "un angosciante poema visivo sull'assenza" che anticipa la penosa separazione fra Giovanni e Lidia, la quale, nelle sequenze finali del film, sara` sanzionata dalle parole. ⁹

Infine, "L'eclisse" inizia con un esame delle angosce di Vittoria, la giovane fidanzata di un giornalista politico, Riccardo, riguardante il loro rapporto omai esausto. La coppia ha vanamente discusso tutta la notte. Vittoria si aggira nervosamente e ansiosamente per l'appartamento di lui. Riccardo, che non riesce a comprendere l'atteggiamento di lei, ormai, le appare come un estraneo, uno "straniero". Egli, seduto

in una poltrona, la segue fissamente con lo sguardo, in preda ad una calma assurda. Dopo una breve schermaglia, ad un tratto, Riccardo mormora: "lo volevo ... ".¹⁰

Vittoria, la quale ha preso definitivamente la decisione di troncare la loro relazione, cioè di porre fine ad una situazione percepita come vuota, avvilita, replica con insofferenza "... farmi felice, me l'hai già detto. Ma per continuare dovrei essere felice anch'io".¹¹

Riccardo, sconsolato, non riesce a comprendere, non riesce più a far palpitare il cuore della donna per trattenerla, per dare un senso a tutto il tempo condiviso insieme. L'apatia di lui implica un'aridità ed una sua sterilità interiori profonde.

E' da sottolineare che nelle scene iniziali de L'eclisse l'attenzione viene fatta convergere esplicitamente sugli oggetti - soprammobili, tende, paralumi – i quali risultano essere testimoni della separazione di Vittoria e di Riccardo. E nelle scene finali le cose sostituiranno addirittura gli esseri umani.

Chiaretti ha osservato, paragonando il linguaggio del cinema a quello musicale, che tali sequenze iniziali possono essere interpretate come l'espressione di un "accorato Adagio": il lungo silenzio esasperante prima dell'introduzione del dialogo; l'indugio sulla figura di lui seduto, emotivamente pietrificato; il soffermarsi esplicitamente sulle cose a sottolineare la crisi degli esseri umani, ecc...¹²

Ma anche gli altri personaggi che entrano in relazione con Vittoria risultano essere estraniati, cioè non trasparenti né con se stessi né con gli altri. Tra di essi non si instaura una vera comunicazione. I vari personaggi interagiscono fra loro in modo distaccato, così come si entra in relazione con le cose. Anch'essi, cioè, sono in preda alla malattia dei sentimenti

Così appare la madre di Vittoria. Essa è una donna sulla cinquantina di estrazione sociale piccolo borghese, dominata da una fissazione quasi maniacale per il gioco in Borsa, superstiziosa e conformista. E quando Vittoria, desiderosa di sfogarsi, va alla Borsa, nel cosiddetto "Parco buoi", cioè la parte dell'edificio riservata al pubblico, dove appunto sa di trovare la madre, le due donne non riescono a comunicare. Quest'ultima, infatti, "annebbiata da mille calcoli", è come imprigionata dalla spirale del gioco del denaro e non è capace di partecipare all'infelicità e allo scoramento della figlia, perché, infatti, subito dopo averla salutata, la sua attenzione viene deviata verso la quotazione di un titolo apparsa su un quadro poco lontano.

E pure sole, lontane, separate dai rispettivi compagni da un muro invalicabile risultano essere le amiche di Vittoria, Marta e Anita.

Vittoria percepisce che tutto intorno a sé è inautentico, pietrificato, e un momento indicativo dello stato d'animo di Vittoria è quando essa confida alla sua amica Anita di essere prostrata, nauseata: "Ci sono dei giorni in cui avere in mano una stoffa, un ago, un libro, un uomo è la stessa cosa".¹³

Inoltre, poco dopo, mentre Vittoria e le sue amiche parlano dell'Africa, le parole di lei suggeriscono l'idea che l'uomo moderno, entrato nell'era della tecnologia, abbia perduto la facoltà di essere felice, abbia subito un rallentamento del proprio slancio vitale. Infatti, essa osserva: "Forse laggiù si pensa meno alla felicità. Le cose devono andare avanti un po' per conto loro. Qui invece è tutto una gran fatica. Anche l'amore".¹⁴

3.2) Fragilita` dei sentimenti e angoscia

A mio avviso, e`, in particolare, ne L'avventura (anche se non soltanto in essa) che Antonioni ci mostra mirabilmente la precarieta` dei sentimenti e della loro sussistenza generate dalla crisi dei rapporti umani e l'angoscia infinita, intrinseca che ne deriva, la quale non e` altro che la manifestazione principe dell'assurda` dell'esistenza stessa. Il punto di partenza e` rappresentato dalla scomparsa di Anna.

Infatti, quando, per i sofisticati gitanti e` venuto il tempo di lasciare in fretta l'isola della Lisca Bianca presso la quale lo yacht ha gettato l'ancora, prima che le condizioni del mare ingrossato lo impediscano, Anna sembra come svanita nell'aria. Viene osservato che forse se ne e` andata a bordo di un'altra imbarcazione. Qualcuno afferma di aver udito il rumore di un motore provenire da un altro punto dell'isola. Si ipotizza il suicidio. La sua scomparsa rimarra` un mistero.

Ma il regista non desidera costruirvi una storia "gialla", bensì egli vuole analizzare la contraddittorieta`, la mutevolezza dei sentimenti di Claudia e Sandro in relazione all'assenza di Anna.

Puo` essere interessante e indicativo notare che non si sapra` mai cio` che avverra` di Anna, allo stesso modo con cui non si sapra` piu` nulla di Riccardo de L'eclisse. E, in realta` nell'economia dei due film cio` risulta, in ultima analisi, di scarsa importanza.

Ernesto Laura ha giustamente notato che sebbene risultasse fisicamente viva, essa e` stata comunque "cancellata dal mondo, perche` cancellata dalla memoria dei

suoi amici". L'uomo, cioè, "e'" unicamente se o a causa del fatto che entra in rapporto con gli altri esseri umani.¹⁵

In un'intervista concessa al Corriere della Sera nel 1976 il regista afferma in relazione a L'Avventura che ci possono essere film gradevoli ed amari, film leggeri e dolorosi, e che L'Avventura e' un film amaro e doloroso: "il dolore dei sentimenti che finiscono o dei quali si intravede la fine nel momento in cui nascono". Antonioni, a questo proposito, fa un esempio. Tutti si chiedono vedendo il film dov'e' finita Anna. C'e' una scena nella sceneggiatura originaria, poi tagliata non si ricorda perche', in cui Claudia, l'amica di Anna, e' con gli altri amici sull'isola. Stanno facendo tutte le congetture possibili sulla scomparsa della ragazza. Ma non ci sono risposte. Ad un certo punto qualcuno dice: "Forse e' soltanto annegata". Claudia reagisce bruscamente: "Soltanto?". Tutti si guardano sgomenti. "Ecco", conclude Antonioni, "questo sgomento e' la connotazione del film".¹⁶

In questo sgomento di fronte al mistero vi e' un chiaro riferimento all'angoscia sartriana che e' vista come manifestazione dell'esistenza stessa e che deriva dalla frattura che si pone in atto fra gli esseri umani e fra questi ultimi e le cose. Essa e' assenza di razionalita', e' inspiegabile. Lo stato di angoscia in cui, secondo Sartre si trova a vivere l'uomo, e' collegato con il sentimento di responsabilita' totale che egli ha verso tutti gli altri uomini a causa della sua consapevolezza, che non solo egli decide il proprio modo di essere, di cio' che sara', ma anche nello stesso tempo egli ha la facolta' di essere il "legislatore" per tutta l'umanita'. Non esiste possibilita' di sfuggire a tale responsabilita'. Coerentemente, Sartre appunto dice che "il y a seulement des hommes".¹⁷

L' "accecammento" volontario e', per Sartre, la colpa per antonomasia, cioe' non si deve chiudere gli occhi di fronte alle condizioni negative dell'esistenza. Significativo e' il seguente soliloquio di Roquentin, dopo che ha scoperto la "vera" natura dell'esistenza, in cui vi e' il senso della finitudine esistenziale, della derelizione, della solitudine totale, di una realta' che sfugge al di la' di qualsiasi controllo umano:

Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati di noi stessi, non avevamo la minima ragione d'esser li', ne' gli uni ne' gli altri, ciascun esistente, confuso, inquieto, si sentiva di troppo in rapporto agli altri...¹⁸

Similmente, Antonioni denuncia la superficialita', la reversibilita' dei sentimenti e pone in evidenza, in modo stringente, l'angoscia per la condanna esistenziale.

Cosi', Anna, ad esempio, per vivificare la loro relazione che percepisce gradualmente affievolirsi sempre piu', a causa della noia di Sandro, ricorre vanamente allo strattagemma dell'attacco da parte di un inesistente pescecane mentre entrambi stanno nuotando nei pressi dello yacht.

Ma anche le altre coppie che partecipano alla gita sono "fragili", sono soggette, e, conseguentemente, separate dalla noia, dall'incomunicabilita':

Corrado, un uomo sui 45-50 anni, e Giulia, una ragazza giovane e dolce, ad esempio, i sentimenti dei quali hanno perso vigore dopo tanti anni di convivenza. Corrado, ad un certo punto, le dice: "... non ti accorgi che piu' si va avanti piu' diventa difficile parlare con la gente? Capisci?".¹⁹

Cosi' pure Raimondo, un giovane abbronzato di circa 30 anni, che si occupa con la pesca subacquea, e Patrizia si dedica al completamento di un complicatissimo

puzzle che, una volta terminato, dovrebbe rappresentare una scena classicheggiante. In effetti, entrambi fanno tutto senza passione. Tra l'altro, Patrizia sollecitata da Raimondo in merito al loro rapporto ribatte duramente: "Io non amo nessuno, lo sai".

20

Aristarco afferma che la solitudine umana e` correlata con il concetto che ciascun uomo e` "straniero" a se stesso e che in ogni incontro, l'uomo incontra uno straniero. Risulta, cioe`, impossibile essere "trasparenti" a se stessi oltre che agli altri.

21

In realta`, Claudia prima e` angosciata per la scomparsa dell'amica ma, successivamente, e` in preda al panico che quest'ultima ricompaia e metta in crisi il suo nascente rapporto con Sandro, che, suo malgrado, essa nel frattempo ha scoperto di amare.

Sandro, d'altra parte, inizialmente appare anch'egli di essere in pensiero per la fidanzata, anche se non particolarmente sconvolto, ma poi, via via, il desiderio di andare alla sua ricerca, di trovarla, pur avendone egli il dovere, si indebolisce. Il suo stato d'animo muta significativamente secondo il suo egoistico stile di vita di uomo in fase di avanzato inaridimento, ed e` cosi` che egli si lancia verso la nuova esperienza sentimentale con la migliore amica della sua donna scomparsa.

Infatti, sul treno per Taormina, Sandro, di fronte alla richiesta di Claudia di fare il sacrificio di non vedersi piu`, le risponde infastidito: "Io non ho nessuna voglia di sacrificarmi... e` idiota sacrificarsi. Perche`? Per chi? Se Anna fosse qui, potrei capire i tuoi scrupoli... Ma non c'e`". E aggiunge subito dopo: "Non volevo sembrarti cinico ma non e` meglio guardare le cose in faccia come sono?".²²

Poiche` fra la scomparsa di Anna e la conoscenza di Sandro e` trascorso un lasso di tempo irrisoriamente breve, Claudia, turbata dalla propria inaspettata fragilita` interiore, in lotta con se stessa, commenta con disperazione: "E` possibile che basti tanto poco a cambiare, a dimenticare? E` triste, triste da morire. Io non sono abituata, non sono preparata".²³

E, tuttavia, in Claudia e` gia` avvenuta una radicale metamorfosi sentimentale. E inutili risultano i suoi tentativi, sempre meno convinti, per non cedere e per non allontanarsi da Sandro. Per Claudia come per Sandro, a quel punto, la ricerca di Anna, attraverso la Sicilia, fino a Noto e Taormina, e` soltanto il motivo apparente.

Anna, cioe`, ha lasciato un vuoto ed esso gradualmente, ma rapidamente si colma.

Indicative sono le parole di Claudia che, in preda ad un forte senso di colpa, ammettera` con l'amica Patrizia: "Pochi giorni fa, all'idea che Anna fosse morta, mi sentivo morire anch'io. Adesso non piango nemmeno. Ho paura che sia viva. Tutto sta diventando maledettamente facile, perfino privarsi di un dolore".²⁴

La pseudo-ricerca della scomparsa porta, dunque, Sandro e Claudia a confrontarsi con una nuova incerta realta`, con la loro "avventura", con la loro relazione.

Inoltre si puo` osservare che alla solitudine dei protagonisti fa da corrispettivo il loro isolamento fisico in relazione al paesaggio.

Mi sembra interessante riportare il paragone di Zanelli fra Viaggio in Italia di Rossellini (1953) e il "viaggio in Sicilia" de L'avventura. Nel primo, il paesaggio, "denso di fermenti e di vita" del Sud Italia, aveva il potere di riconciliare la coppia in crisi; nel

secondo, il paesaggio delle Eolie e quello dell'interno della Sicilia, salvo quello sfarzoso ma "distaccato" di Noto, risulta essere, generalmente, aspro, desertico, desolato, e non favorisce sicuramente la comunicazione. In conclusione, tale paesaggio sembra rappresentare la proiezione visiva dell'aridità di Sandro e della delusione di Claudia.²⁵

Infine, anche in Lidia de La notte (come in Vittoria de L'eclisse nei confronti di Riccardo) il sentimento di estraneità rispetto al proprio compagno, la certezza di non rappresentare più niente per lui, di essere, cioè, entrambi diventati vicendevolmente stranieri creano un sentimento di solitudine e di angoscia che la induce a rifuggire da un mondo ormai in caduta libera, senza speranza di felicità, di gioia genuina..

3.3) Possesso borghese: denaro e fatto sessuale

Come si e` gia visto in Moravia, anche in Antonioni vi e` la critica del possesso borghese, il sesso e il denaro, strumento quest'ultimo "oggettivo" e onnipotente.

Con riferimento a L'avventura, Sandro, dunque, ammette con Claudia la propria incapacita`, il proprio fallimento professionale di fronte al fantastico effetto scenografico barocco e alla straordinaria liberta` architettonica della piazza di Noto.

Egli afferma che si ripropone di abbandonare Ettore, speculatore edilizio e suo socio di affari, e di tornare ad esercitare la professione di architetto che aveva lasciato, riducendosi senza discernimento alla merce` del conformismo e alla tentazione seduttiva del denaro, e sacrificando, in tal modo, acriticamente la sua dignita` intellettuale e professionale. E confida a Claudia che vorrebbe rimettersi a fare dei progetti e che aveva del talento dal punto di vista creativo. Quando Claudia gli domanda la ragione della sua rinuncia egli le risponde:

"Perche` non e` facile ammettere che un pavimento sta bene in una stanza quando invece sei convinto del contrario, ma la signora lo vuole rosso... perche` c'e` sempre una signora o un signore e allora... . Una volta... [Ettore] mi ha incaricato di fare i calcoli per la costruzione di una scuola. Un giorno e mezzo ci ho messo a farli. Ho guadagnato quattro milioni. E da allora ho continuato a fare i calcoli per i progetti degli altri".²⁶

Insomma, si tratta di un classico caso di "vendita di anima", in cui il diavolo e` impersonato da Ettore, il quale richiama alla mente la madre di Dino de La noia e le sue capacita` normalizzatrici.

In Sandro si è ricreato quel "nesso indubitabile" tra la noia e il denaro di cui parla Dino nelle prime pagine del romanzo moraviano. I due personaggi sono ossessivamente perseguitati dalla convinzione di trovarsi imprigionati in un circolo vizioso ricchezza-noia-sterilità artistica senza via d'uscita.

È anche importante aggiungere che Sandro, subito dopo la confessione della propria inerzia, propone a Claudia di sposarlo. In effetti, il matrimonio avrebbe soddisfatto l'aspirazione convenzionale borghese di stabilità e avrebbe offerto a Sandro un alibi per la sua rinuncia a qualsiasi ambizione professionale.

Ancora Aristarco osserva acutamente che le "possibilità" di Sandro restano "impossibili" ovvero "irreali", poiché in lui la "presa di coscienza", cioè, cede il posto al "disgusto di se stesso" che a sua volta alimenta una "noia" irrefrenabile che si traduce, come vedremo, in ricerca di sempre nuove avventure.²⁷

Sandro, e, similmente, Dino de La noia e Giovanni de La notte (ma ciò non vale, non ancora, per Piero de L'eclisse, il quale ha interiorizzato il suo mondo) sono consapevoli del loro stato, di quella noia che li ha portati alla passività, ma risultano essere incapaci di affrontarla. Giovanni, ad esempio, è pronto a cedere di fronte alle allettanti proposte dell'industriale Gherardini, tipico rappresentante del neocapitalismo, il quale come ogni miliardario che si rispetti è desideroso di procacciarsi il proprio intellettuale, e ha dei progetti su di lui:

Mi serve un uomo come Lei... . Ecco, voglio costituire una direzione della stampa, della pubblicità... . Vorrei per esempio fare una pubblicazione sulla storia della mia azienda.²⁸

Insomma un altro caso di incontro con il demonio e relativa vendita di anima.

Ma e` ne L'eclisse, presentandoci il mondo della Borsa, che Antonioni ci offre un quadro pregnante di una delle istituzioni fondamentali per il funzionamento della societa` neocapitalistica e del tipo di uomo "reificato", cioe` ridotto ad oggetto, che si viene a creare al suo interno

La Borsa, luogo in cui si contrattano dei "valori", cioe` acquisti e vendite di azioni e obbligazioni, occulto meccanismo che trasforma gli uomini in ombre. Essa e` il luogo in cui "la pieta` trova la sua morte legale" e quindi e` anche un tempio della degradazione di "altri" valori.²⁹

Il regista mostra allo spettatore il fracasso delle voci e dei richiami, la concitazione delle contrattazioni, i corpi gesticolanti e l'aggressivita` degli addetti ai lavori, che con rapidi ed efficaci cenni concludono le transazioni a favore dei loro clienti. I volti sono congestionati, il ritmo e` incalzante.

E con la Borsa, Antonioni introduce Piero, il giovane agente di cambio di fiducia della madre. Egli ha completamente assimilato quel mondo, tanto che da qualcuno e` stato definito il personaggio dell'"alienazione totale".

Vittoria si trova poco distante da Piero durante "il minuto di raccoglimento" per commemorare un agente di cambio deceduto a causa di un infarto.

Dopo il minuto di silenzio l'agitazione, il tumulto riprendono con pressante impazienza.

Sporgendosi da dietro un enorme pilastro, Piero fa notare alla ragazza che si usa il "minuto di silenzio" come nel caso dei giocatori di calcio e poi aggiunge, altrettanto cinicamente, che un minuto in Borsa vale miliardi.

Nella grossa colonna portante di pietra che separa i due giovani e` raffigurabile l'ostacolo che sempre si interporra` fra Vittoria e Piero, dati i loro differenti mondi di appartenenza. In effetti, Vittoria percepisce il mondo della Borsa come sgradevole, incomprensibile.

Antonioni, in quel breve spazio di tempo, scandito dalle martellanti suonerie dei telefoni, rappresenta il nulla, l'immobilita` proprio nel cuore stesso della vita piu` caotica. "Questo vuoto che si viene a formare nel turbine e` la presenza stessa della morte".³⁰

Successivamente, in un'altra sequenza, sempre alla Borsa di Roma, il regista ferrarese ci mostra il panico conseguente ad un improvviso collasso finanziario che scatena una grave crisi borsistica. Il caos che ne deriva e` assordante, tutti si affrettano a "liquidare", a liberarsi dei titoli implicati nel ribasso.

Anche la madre di Vittoria sara` colpita duramente dalla crisi borsistica. Ma Piero notera` che lei ha perso soltanto qualche milione rispetto alle centinaia di miliardi perduti a livello nazionale.

La Borsa, dunque, e` il pilastro della societa` borghese che unisce in se` tutti gli elementi negativi della degenerazione che trae origine dall'avidita` del denaro.

Marx a proposito del denaro afferma che esso ha una sorta di potere divino per cui l'uomo e` costretto ad alienarsi in esso; che esso e` "il potere alienato dell'umanita`"; che cio` che l'uomo non puo` fare individualmente, lo puo` ottenere tramite il denaro. In effetti, il denaro rappresenta la "generale inversione delle individualita`" trasformando tutte le qualita` umane naturali nel loro contrario. Pertanto, il denaro si qualifica come potere disgregante, come strumento di "universale

confusione e trasposizione". In ultima analisi, esso ha la facoltà di mutare "fedeltà in infedeltà, amore in odio, vizio in virtù, servo in padrone, stupidità in intelligenza e intelligenza in stupidità".³¹

In breve, il denaro si rivela essere un prepotente elemento inquinante della realtà, che ha il potere di distruggere i vincoli naturali fra gli esseri umani e fra questi e gli oggetti. E nella società borghese il denaro significa violenza, sfruttamento non solo e non tanto fisici, quanto psicologici.

Comunque, con riguardo a Piero, si può prevedere che egli in pochi anni sia destinato a diventare esistenzialmente atono come Sandro, l'architetto de L'avventura, e come Giovanni, lo scrittore de La notte o Riccardo stesso, l'intellettuale di sinistra.

Piero, è un giovane dinamico, dall'aria sveglia, di origini alto-borghesi, perfettamente integrato nel sistema capitalista. Egli rappresenta il tipico "arrivista", un "arrampicatore sociale" cinico e spietato. I suoi parametri di giudizio sono rappresentati dall'efficienza aziendale e dai dividendi azionari. Per Piero gli eventi si spiegano tipicamente in termini di fluttuazioni nel corso dei cambi.

Aristarco, a proposito di Piero, parafrasando il titolo di un famoso libro di Musil, dice che egli è un "uomo senza qualità", fatto di "qualità senza l'uomo", che si è "prostituito" al neocapitalismo.³²

In realtà, Antonioni stesso dirà che coloro che vivono nel mondo della borsa, vedono la vita come attraverso una banconota e, perciò, anche i loro sentimenti vengono filtrati attraverso "la ragnatela" che il denaro costruisce intorno alla loro mente.³³

L'amicizia, la vita umana hanno per Piero un valore secondario rispetto al denaro. Cio' e' bene esemplificato nelle scene della crisi borsistica e nel ripescaggio della sua auto, la quale in precedenza gli era stata rubata da un ubriaco. Egli, infatti, dimostra di essere preoccupato soltanto per la carrozzeria e per il tempo necessario alle riparazioni. Infatti, di fronte al cadavere del ladro sconosciuto, dice, riferendosi alla sua macchina: "Deve essere andata in acqua pian piano. Non ci sono neanche ammaccature nella carrozzeria. ... penso anche al motore, Tra una cosa e l'altra, minimo una settimana ci vuole".³⁴

Piero come del resto anche gli altri personaggi dei film di Antonioni in questione rappresentano l'uomo "reificato", cioe' l'uomo oggetto, prodotto finale di una societa' alienante e alienata, quale risulta essere quella borghese. All'interno di tale societa' l'unico fine che l'uomo puo' avere e' quello della prepotente autopropagazione, della riproduzione di se stesso e del sistema che lo forgia.

A questo punto vorrei passare ad analizzare l'altra correlata componente del possesso borghese, l'aspetto sessuale.

Per Sandro e Anna de L'avventura, ad esempio, poiche' non riescono a comunicare, l'unica possibilita' di entrare in contatto, di avere una conferma della validita' della propria relazione risiede nell'amplesso sessuale.

E, successivamente, piu' la sua crisi si acutizza, piu' la noia lo sovrasta e piu' Sandro si sente pervaso da un indomabile impulso verso ulteriori "avventure". In tali condizioni sofferenza e amore risultano essere sentimenti inconsistenti, effimeri, inautentici. E, dunque, Sandro amoreggia con l'attricetta, Gloria Perkins. E Claudia lo sorprende sul fatto.

La recrudescenza del tradimento da parte di Sandro e` un espediente per distrarsi in qualche modo dall'angoscia dell'esistere quotidiano, di porre una sorta di diaframma protettivo fra se stesso e la realta` circostante, ma significa anche soccombere alla propria alienazione. La labilita` sentimentale e sessuale "inerziale" di Sandro sembra quindi incastrarsi perfettamente con la crisi professionale, intellettuale e culturale che lo avvolge, mostrando soltanto qualche sporadico sussulto di sincerita`, senza effettivo strazio, e accettando compromessi sempre piu` offuscanti.

L'incapacita` di amare di Sandro ( cosi come avviene per Dino de La noia) si traduce, pertanto, in inettitudine di entrare in contatto con la realta` che lo circonda. Sandro, in breve, tradisce Claudia, fugge da lei, ma fondamentalmente e` in fuga da se stesso.

Insomma, lo squallore dei rapporti erotici di Sandro, la sua incapacita` e la sua paura di amare determinano il valore della rimozione e della conseguente inibizione. Pertanto, per Antonioni (come per Moravia) nel caso in cui la sessualita` fornisca solo uno sfogo fisico, essa fallisce quale mezzo comunicativo per instaurare un rapporto con la realta`.

In modo simile, Giovanni de La notte nelle scene finali, incapace di accettare la fine del suo matrimonio, per non doversi confrontare con le proprie responsabilita`, tenta di forzare la resistenza della sua compagna, costringendola prepotentemente sull'erba ad un amaro quanto vano rapporto carnale.

Lidia, la quale (come Claudia ne L'avventura e come Vittoria ne L'eclisse verso i rispettivi compagni) non e` riuscita a vincere la noia di Giovanni, a infondere nuova linfa vitale nel loro rapporto, infine cede, ma l'amore e` definitivamente finito, morto.

Così facendo, Giovanni, in qualche modo, a torto, s'illude, dato il fallimento del cosiddetto "possesso psicologico", di poterla recuperare *in extremis* tramite il possesso fisico. Tuttavia, è chiara anche in Giovanni la percezione che fra loro si è interposto un ostacolo invalicabile, ed egli tenta di superare tale impedimento, ancora una volta senza calore umano, con l'amplesso brutale, come gli impone la sua visione distorta della vita.

3.4) Scacco ed esistenza

La storia dei protagonisti dei film di Antonioni si puo` definire come la storia di una sconfitta.

Il regista nelle sequenze finali de L'avventura, ci mostra cio`, in modo pregnante: Sandro accasciato con la schiena curva su una panchina e Claudia con lo sguardo penosamente fisso davanti a se`, in piedi, vicino a lui e il nuovo giorno che sta spuntando. Il giovane architetto appare sfinito, disfatto, come un vecchio. Di fronte a loro si staglia il muro di un edificio in costruzione. Piu` oltre vi e` il mare.

Ad un certo punto, Claudia, tende la mano per accarezzare, dopo qualche esitazione, con struggente disperazione, il capo di Sandro, il quale singhiozza sommessamente.

Cio` significa, a mio avviso, che Claudia, ponendosi al di la` del tradimento da lui perpetrato, e` riuscita a compenetrare, in qualche modo, il significato del sentimento di noia che governa le azioni di Sandro e gli effetti distruttivi impliciti in essa. In qualche modo essa e` riuscita ad accettare la fragilita` dei sentimenti come misura dell'animo umano.

Sandro piange in quanto non ha trovato le risorse vitali per reagire alla noia, per non soccombere ai compromessi e soprattutto per non aversi potuto negare un ultimo e ulteriore atto di volgarita`: in una parola per essersi irrimediabilmente "accomodato" in una societa` che nega all'uomo qualsiasi diritto ad una autentica liberta` di scelta interiore che gli consenta di vedere chiaro in se stesso prima di tutto, e poi anche negli altri.

Comunque, se ne L'avventura, la coppia in questione infine sembra, in qualche modo comunicare tramite una sorta di "pieta'", cioè si arriva ad un esito di tipo compromissorio, ne La notte i sentimenti appaiono radicalmente pietrificati e definitivi.

Con riguardo a La notte, il fatto che Valentina, la figlia dell'industriale Gherardini, uno dei cosiddetti padroni di Milano, legga I sonnambuli di H. Broch, sembra presagire lo "scacco" di Giovanni e di Lidia, in quanto in quell'ambiente di pseudo-ombre risultano predominare unicamente gli esiti vitali statici o negativi, cioè, l'"estremo abbandono" o la volgarità.

E indicativamente, le prime sequenze del film mostrano la visita all'amico di famiglia moribondo, Tommaso, e con la tentata aggressione, tra l'altro non del tutto sgradita, di Giovanni Pontano da parte di una giovane nifomane.

Tuttavia, ai miei fini il momento cruciale è rappresentato dalle drammatiche scene finali in cui, dopo aver lasciato la festa dell'imprenditore Gherardini, Lidia e Giovanni mentre attraversano il parco della villa, si fermano a parlare. Lidia, in modo sconfortato ma deciso, esordisce: "La ragione per la quale stasera ho voglia di morire è che non ti amo più. Sono disperata... Desidererei non esistere più perché non sono più in grado di amarti".³⁵

Giovanni è perplesso. Lidia, a questo punto, estrae un foglio dalla borsa e inizia a leggere. È una lettera di amore scritta da un uomo innamorato alla propria donna, mentre essa riposa:

Oltre il tuo volto, vedevo qualcosa di più puro e di più profondo in cui mi specchiavo: vedevo te in una dimensione che comprendeva tutto il mio tempo da vivere Questo era il piccolo miracolo di un risveglio, sentire per la prima volta che tu mi appartenevi non solo per quel momento Pensavo che tutta la nostra vita dovrebbe essere per me come il risveglio di stamane, sentirti non mia ma addirittura

una parte di me, una cosa che respira con me e che niente potrà distruggere se non la torbida indifferenza di un'abitudine che vedo come l'unica minaccia³⁶

Giovanni a causa della sua cupa noia obnubilante che lo porta a dimenticare, non riesce a riconoscere questa lettera per sua, egli non è più la stessa persona. E implicitamente ciò è un'implacabile ammissione di fallimento, di insufficienza, in altre parole, cioè, non è "tenera" la "notte" di Antonioni.³⁷

Fra Lidia e Giovanni, cioè, non c'è più niente, "come non c'è niente fra le stelle lontane".³⁸

Infine, mentre reagisce cercando di liberarsi dall'abbraccio a cui la costringe Giovanni, che sta cercando di possederla, Lidia grida: "Di che non mi ami più... dillo".³⁹

Il grido di Lidia, è l'avvilente riprova di quanto la donna è già a conoscenza, è la "volontaria accettazione della morte che solo un uomo già morto nell'anima può darle".⁴⁰

Insomma, La notte, risulta essere un film più fosco, senza speranza e con una chiusura psicologica definitiva rispetto a L'avventura. Ne La notte, cioè, si assiste alla fase terminale del processo di sgretolamento di una coppia, su cui Antonioni ha innestato anche un'acuta e malinconica riflessione sulla morte con riguardo al male incurabile di Tommaso, e una provocatoria meditazione sui comportamenti e le tentazioni dell'intellettuale - si veda l'allettantissima proposta di collaborazione all'interno dell'azienda fatta dall'ingegner Gherardini a Giovanni durante la festa - in un'Italia che sta attraversando un radicale sconvolgimento della propria fisionomia

socioeconomica, che abbraccia tutti i campi, fra cui anche e specialmente la cultura, o meglio la sua inevitabile industrializzazione.

Ma e` ne L'eclisse che si compie il processo di sostituzione delle cose alle persone, la cosiddetta "cosalizzazione", a suggello della totale derelizione esistenziale dell'uomo, della sua superfluita` in senso tipicamente sartriano. E` da notare che significativamente L'eclisse si conclude, appunto, con il totale silenzio della presenza e della voce umane.

Secondo Paci, appunto, siamo di fronte ad un'eclisse dei personaggi, cioe`, dei soggetti. Alla scomparsa progressiva dei soggetti corrisponde la progressiva accentuazione della "cosalizzazione", o piu` in generale della oggettivazione. L'incomprensione fra i personaggi si effettua tramite "gesti che affiorano dallo sfondo delle cose tra le quali vivono". L'impossibilita` del rapporto soggettivo tra i personaggi porta alla disumanita`. E Paci suggerisce che il film voglia forzarci a renderci consapevoli de-soggettivizzazione per potere essere diversi da come siamo attualmente, per diventare uomini , per non dissolverci nelle cose. Si deve, cioe`, ritornare al soggetto. ⁴¹

L'eclisse, dunque, completa il discorso esistenziale iniziato con L'Avventura e proseguito con La notte, la cui tematica comune e` quella dell'alienazione e della malattia dei sentimenti, in un contesto medio-alto borghese.

May sostiene che, a questo punto, gli incomunicabili personaggi del regista ferrarese abbiano oltrepassato tutti i limiti dell'indifferenza, della noia e che Antonioni debba tentare una strada diversa, debba ricercare cioe` una nuova dimensione della realta` interiore. Il critico ritiene che Antonioni realizzerà` cio` con Blow-up (1967), in

cui gli ingrandimenti fotografici che rivelano un omicidio da un semplice incontro amoroso rappresentano “l'espressione del mutare della realtà ai confini con la fantasia, quando si osservi il mondo su scale diverse e inconsuete”.⁴²

E, appunto, tale processo di oggettivazione raggiunge la massima intensità ed estensione quando ne L'eclisse, Piero e Vittoria, dopo avere fatto nuovamente all'amore, questa volta negli uffici di Ercoli, il datore di lavoro di lui, si danno un ipotetico appuntamento per la sera. Ma senza convinzione, senza speranza. Ciascuno dei due sa che non vi si recherà.

Tuttavia, è da porre in risalto che Piero, rimasto solo, ha una pausa di riflessione, un momentaneo smarrimento, ma ciò non durerà a lungo in quanto la sua visione del mondo non può venire messa in discussione da un rapporto personale, dall'amore. Il suo interesse per le operazioni di Borsa ha soltanto subito un momentaneo affievolimento.

Così, in assenza dei protagonisti il regista riprende il luogo dell'incontro mancato, filmando, nel tramonto, “frammenti di realtà”, L'incrocio è come i due protagonisti lo avevano lasciato precedentemente. I fiammiferi di Piero e il ramoscello che Vittoria ci aveva fatto cadere sovrappensiero galleggiano ancora dentro il bidone dell'acqua, accanto alla casa in costruzione. Un'infermiera spinge una carrozzina. Dell'acqua scorre lentamente verso la fogna trascinandosi dietro il terriccio.

Tassone e Biarese vi raffigurerebbero, secondo me suggestivamente, il tempo che fugge o l'amore che si estingue.⁴³

Rari sono i passanti, della gente è in attesa o scende dall'autobus, si vede il volto di un vecchio: paiono ombre, marionette vuote. Un giornale riporta la minacciosa

scritta: "La gara atomica", "La pace e' debole". Infine, il primo piano del fanale acceso occupa lo schermo ormai buio.

Nell'ultima sequenza, secondo Lane, rimangono soltanto i "ricordi" di un appuntamento.⁴⁴

In realta', la citta', sembra avere inghiottito i suoi abitanti ormai insensibili ai sentimenti. Tutto sembra evocare fragilita' e disintegrazione ed in particolare certe immagini, quali la spaccatura nell'asfalto, il volto del vecchio, i mattoni accatastati in modo da evocare la veduta di una spettrale metropoli.⁴⁵

Alcuni critici, fra cui Moravia e Aristarco, tendono a interpretare il termine "eclisse" come la disgregazione, senza possibilita' di recupero, sia intellettuale che morale della societa' borghese.

Moravia commentando le ultime sequenze dice che esse sarebbero una eco forse non consapevole dell'immagine biblica del sole che diventa nero, per cui Antonioni ci mette in guardia dal continuare a preoccuparci di accumulare denaro e potere, perche' il mondo potrebbe spengersi e la realta', appunto, diventerebbe quella dell'eclisse, cioe' "fredda, muta, smorta".⁴⁶

Secondo Aristarco, il mondo dei personaggi di Antonioni e' estraneo al sentimento. In esso gli uomini si aggirano come fantasmi, impotenti e disarmati. In tale "livellamento dell'essenza sociale, storica e morale" non vi sono possibilita' di fuga. Almeno il "grido" del suicida avrebbe indicato una reazione, "un'espressione attiva di dolore". L'avventura individuale, prosegue Aristarco, si trasforma in vicenda collettiva e conduce all'eclissi totale, all'oscurita' piu' profonda, senza reali prospettive. La luce

fredda e artificiale delle ultime immagini rappresenta, quindi, una profezia letale, "essa annuncia la bomba, e forse essa e' gia' la bomba".⁴⁷

Altri, fra cui Casiraghi, parlano di dolorosa attesa che alla fine l'eclisse venga in qualche modo vinta e che ritorni il tempo "di sentire, di comunicare, di amare". Pertanto, il termine eclisse implica un periodo di oscurita' temporaneo.⁴⁸

In realta', quando Vittoria a casa di Piero apre la finestra, cio' che essa vede e' un mondo immobile, stanco, quasi che stia aspettando la morte: una chiesa, un gruppo di persone che esce dopo la messa della sera, un soldato che mangia un gelato appoggiato ad un muro, un prete che legge il breviario. Almeno ne L'avventura lo spettacolo barocco della piazza di Noto aveva trasmesso a Sandro un sentimento di vitalita' dal punto di vista architettonico, che aveva "spezzato" temporaneamente le l'inerzia della propria indifferenza.

Per inciso, questa e' la ragione per la quale i paesaggi di Antonioni devono essere intesi come caratterizzazione psicologico-sociale e non come una serie di "cartoline postali e quadri di autore".⁴⁹

In generale, i film di Antonioni hanno alla base l'acquisizione della consapevolezza della propria crisi interiore, di cio' che si "e'". In un mondo in accelerata evoluzione, anche l'uomo e' forzato a cambiare. E i sentimenti sono caduchi, inconsistenti, perche' appunto manca loro il supporto di una morale e di un'etica nuove e salde. In effetti, i sentimenti si fondano ancora su convenzioni e formule antiquate. Tale devastante crisi di assenza di coscienza morale, a dispetto dell'enorme progresso in campo scientifico, rappresenta una fase di transizione, in cui

l'uomo moderno non ha ancora trovato un'alternativa che possa rimpiazzare cio' che non risulta piu' valido.

Antonioni, dunque, desidera denunciare gli inganni, le illusioni, l'arretratezza e la grettezza culturali e morali del proprio tempo e l'oscurantismo materiale e morale in esso dominante. Egli critica aspramente i pregiudizi e la morale convenzionale borghesi che condizionano i rapporti interpersonali. Egli e' consapevole del processo di disumanizzazione dell'uomo in atto, prodotto dalle strutture neocapitalistiche, in cui il denaro e lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo sono gli strumenti alienanti che filtrano tutti i rapporti, compreso quello sessuale.

Come gia' accennato, la borghesia italiana non risultava essere un "giglio" immacolato e tendeva a difendere aspramente i propri privilegi di classe al potere, esprimendo una reazione in senso restaurativo a certe istanze libertarie che emergevano in misura crescente non solo dalla parte piu' progressiva e ma anche da settori sempre piu' vasti del corpo sociale. Il contesto sociale italiano, l'alleanza fra la DC e il clericalismo, percio', pareva costituire, agli inizi degli anni '60, la conferma di un processo disgregativo che avrebbe condotto necessariamente all'autodistruzione quando le contraddizioni interne della struttura socioeconomica si sarebbero manifestate appieno. Questo tipo di societa' borghese, cioe', sembrava essere in un vicolo cieco e non solo a livello nazionale.

E poiche e' la coscienza sociale a determinare la coscienza degli uomini e non viceversa, Antonioni denuncia l'ignoto morale di essa, la cui inutilita' storica risultava sempre piu' avvalorata dal suo sistema di valori, da cio' che avveniva all'interno dei

suoi "stupendi palazzi" che dominano crudelmente e impassabilmente sull'"altra" umanità, dalla incapacità di sentire, che si tramuta in pura, vana carnalità.⁵⁰

Tornando ai personaggi dei film in questione essi sono, dunque, vittime e colpevoli in relazione a se stessi e agli altri. Comunque, la sola introspezione da parte di essi non è sufficiente. Questa al massimo può costituire uno stadio preliminare. Il processo di alienazione in atto, indotto dalle strutture della società neocapitalistica condiziona a tal punto simili personaggi che essi non sono in grado di effettuare nessuna concreta azione che permetta loro, pur fra ammissibili indugi e temporanee pause, di progredire dal punto di vista morale, di modificare in positivo la propria realtà.

I personaggi di Antonioni sono, in effetti, indeterminati, instabili, e non riescono mai a dominare il proprio destino, a dare una conclusione alla loro irrimediabile inquietudine, al loro disperato *tedium vitae*. Essi non mostrano nessuna fiducia, speranza, appagamento nelle cose del mondo.

E con riguardo al sentimento d'amore, che sarebbe in grado di offrire un significato all'esistenza, di condurre alla formazione di un individuo cosciente e, soprattutto, responsabile, esso non è alla loro portata. La fragilità del vincolo sentimentale di amore di questi personaggi, è connesso alla loro debolezza, infedeltà, e questi individui sono così disarmati perché, e bene ripeterlo, essi percepiscono la loro vita priva di significato e l'avvenire risulta loro incomprensibile, senza soluzione. In questo contesto, l'amore risulta essere un sentimento irreali, certamente non esaltante, assurdo.

L'amore nei film del regista ferrarese, perciò, non è mai felicità, compimento, o risoluzione, anzi appare più come un sentimento tetto, penoso, in breve, un "movimento verso la morte".⁵¹

In sintesi, Antonioni tende a cogliere, ad analizzare, appunto, l'ambiguità e la contraddittorietà che si annidano nell'animo umano.

Perciò, vi è nei film di Antonioni una chiara l'idea dell'"impossibilità" della vita umana. Insomma, l'unica certezza è il "délaissement" alla Sartre, per il quale questo termine significa che Dio non esiste e che è necessario trarre le conseguenze della sua assenza fino alla fine. Esso significa che noi stessi decidiamo il nostro modo di essere, che dobbiamo fare e decidere da soli, e che ciò implica angoscia e assurdo. Perciò, l'esistenza è assurda e preclude qualsiasi spiegazione.⁵²

Così, anche per Roquentin, l'esistenza è assurda perché non c'è nessuna ragione perché questa esista o meno. L'unico fatto noto sull'esistenza è che esiste:

Non ero sorpreso, sapevo bene che era il Mondo, il Mondo nudo e crudo che si mostrava d'un tratto, e soffocavo di rabbia contro questo grosso essere assurdo. Non ci si poteva nemmeno domandare da dove uscisse fuori, tutto questo, né come mai esisteva un mondo invece che niente. Non aveva senso, il mondo era presente dappertutto, davanti, dietro. Non c'era stato niente prima di esso. Niente. Non c'era stato un momento in cui esso avrebbe potuto non esistere. Era appunto questo che m'irritava: senza dubbio non c'era alcuna ragione perché esistesse, questa larva strisciante. Ma non era possibile che non esistesse.⁵³

Insomma, i personaggi di Antonioni si ripiegano su se stessi, come "carta bruciata". Essi si rassegnano e pongono la testa fra le ginocchia, e, come si è visto, il

loro destino, a causa della loro impotenza, non puo` essere che la disfatta, l'ineluttabile scacco.

Tuttavia, e` da notare che la figura femminile non risulta essere cosi` mummificata, bensì e` piu` articolata, piu` "chiaroveggente" del compagno maschile. Essa sembra capace di frenare la propria angoscia, di essere dotata di maggiori risorse spirituali. In qualche modo, forse, sarebbe capace di effettuare quella trasformazione della coscienza che l'uomo non e` in grado di affrontare.⁵⁴

Ma ancora una volta si puo` osservare che e` la societa`, e nella fattispecie quella italiana contemporanea, che annulla la possibilita` di un simile mutamento mantenendola in una posizione di integrata inferiorita`.

Infine, a mio avviso, nelle scene conclusive de L'eclisse vi e` il corrispondente della scoperta dell'esistenza da parte di Roquentin ne La nausée, il quale descrive minuziosamente nel suo diario la peculiare sensazione di nausea che lo sovrasta e che si rivela appunto in modo sconvolgente essere "l'Esistenza".

Dunque, poco fa ero al giardino pubblico. La radice del castagno s'affondava nella terra, proprio sotto la mia panchina. Non mi ricordavo piu` che era una radice. Le parole erano scomparse, e con esse, il significato delle cose, i modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini han tracciato sulla loro superficie. Ero seduto, un po` chino, a testa bassa, solo, di fronte a quella massa nera e nodosa, del tutto brutta, che mi faceva paura. E poi ho avuto questo lampo d'illuminazione.

... di solito l'esistenza si nasconde. E` lì, attorno a noi, non si puo` dire due parole senza parlare di essa e, infine, non la si tocca.⁵⁵

Normalmente gli oggetti, le cose vengono visti come strumenti capaci di assolvere determinate funzioni. Cio` nasconde il fatto che l'esistenza e` una forma

vuota, che si aggiunge a tutte le cose dall'esterno. Roquentin intuitivamente capisce che l'esistenza non e' una neutra categoria astratta:

... era la materia stessa delle cose, quella radice era impastata nell'esistenza. O piuttosto, la radice, le cancellate del giardino, la panchina, la rada erbetta del prato, tutto era scomparso; la diversita' delle cose e la loro individualita' non erano che apparenza, una vernice. Questa vernice s'era dissolta, restavano delle masse mostruose e molli in disordine - nude, d'una spaventosa e oscena nudita'.⁵⁶

Per concludere vorrei ricordare che a Noto, alle proteste di Claudia de L'avventura sull'assurdita' del loro amore, Sandro replica un: "Bene, meglio se e' assurdo, vuol dire che non possiamo farci niente. Capisci?"⁵⁷

Cio' rappresenta una vera e propria dichiarazione esistenzialista, ancorche' non consapevole e che maschera ben altri sentimenti e fini.

CAPITOLO III

NOTE

¹ Michelangelo Antonioni, regista, L'avventura 1960.

² Antonioni L'avventura.

³ Antonioni L'avventura.

⁴ Anna Maria Giacomelli e Italia Saitta, Crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e di Antonioni (Alba: Edizioni Paoline, 1972) 131.

⁵ Antonioni L'avventura.

⁶ Michelangelo Antonioni, regista, La notte 1960.

⁷ Alberto Moravia, "La notte e l'angoscia." L'espresso 26 febbraio 1961: 23.

⁸ Francesco Casetti e Federico di Chio, Analisi del film (Milano: Strumenti Bompiani, 1996) 192-95, 203-13.

Essi osservano che in tali film le trasformazioni (processo per cui da una situazione si passa ad un'altra situazione) procedono a rilento e che, in ogni modo, esse non portano mai ad uno stato finale compiuto, cioè si produce la cosiddetta "rarefazione" delle trasformazioni.

Francesco Dorigo, "Una tavola rotonda su film, narrativa e tv." Bianco e Nero ottobre-novembre 1965: 47-51.

Egli afferma che Antonioni utilizzando le forme della narrativa vuole cogliere e rappresentare le "motivazioni inerenti" dei personaggi, o più precisamente degli antipersonaggi, quali l'alienazione, la "dilapidazione", e conseguente crisi di valori, dell'uomo per effetto della società neocapitalistica, mediante "inchieste" dirette e approfondite sui mali attuali e futuri di tale società. Tuttavia, in prospettiva, prosegue Dorigo, esiste il pericolo che si venga a creare un'"arcadia"

dell'antipersonaggio, che, cioè, si rimanga alla superficie, senza motivazioni di ordine interiore. Comunque una soluzione alternativa può provenire proprio dal romanzo moderno che tende a mostrare il mondo, o meglio alcune realtà senza spiegarle. Ciò rappresenterebbe l'incontro definitivo, sanandone il dissidio, fra scienza, la fisica e umanesimo.

Tuttavia anche se fra le due tecniche narrative, la scrittura e la macchina da presa, si registra un'interdipendenza che consiste nell'impegno di oggettivizzare la realtà, esse sono e devono rimanere confinate nei propri ambiti. Esse, cioè, restano inconciliabili, anche, tra l'altro, in relazione al funzionamento dell'immaginazione dell'utente delle sue capacità di osservazione, del suo senso dei valori, della sua acutezza nel captare i significati delle scene o della parola scritta, ecc... .

⁹ Cesare Biarese e Aldo Tassone, I film di Michelangelo Antonioni (Roma: Gremese Editore, 1985) 107.

¹⁰ Michelangelo Antonioni, regista, L'eclisse 1962.

¹¹ Antonioni L'eclisse.

¹² Tommaso Chiaretti, "Osservazioni sullo stile." in L'eclisse di Michelangelo Antonioni a cura di John Francis Lane (Rocca San Casciano: Cappelli editore, 1962) 131-33.

Insistendo nella sua comparazione musicale, egli dice, inoltre, che L'eclisse suggerisce la "libertà espressiva" della "Serenata" di Schoenberg, in cui l'innovazione trae origine sia dalla "più ampia gamma di segni" sia dal tipo di discorso spietatamente coerente e solo apparentemente "illogico e stravagante".

Enzo Paci, "Dibattito su L'eclisse." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 88.

Il filosofo Paci osserva che l'incomprensione fra i personaggi si effettua tramite "gesti che affiorano dallo sfondo delle cose tra le quali vivono".

¹³ Antonioni L'eclisse

¹⁴ Antonioni L'eclisse

¹⁵ Ernesto Laura "Cannes '60: Crisi dei valori umani." Bianco e nero maggio 1960: 25.

Guido Fink, "Antonioni e il giallo alla rovescia." Cinema nuovo marzo-aprile 1963:100-02.

Riferendosi a quanto detto dal regista stesso, che, cioè il film poteva considerarsi un "giallo alla rovescia", Fink ipotizza che la spiegazione potrebbe risiedere nel fatto che esiste un mistero, vale a dire la scomparsa di un personaggio e non si avrà una soluzione, ma alla fine, pur in assenza del "come" e del "dove", risulta chiaro il "perché" della scomparsa.

¹⁶ Michelangelo Antonioni, "Le avventure de L'avventura." in Michelangelo Antonioni. Fare un film e' per me vivere. Scritti sul cinema a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi (Venezia: Marsilio Editore, 1994) 75-77.

¹⁷ Jean Paul Sartre, L'existentialism est un humanism (Paris: Les Editions Nagel, 1966) 36.

¹⁸ Jean Paul Sartre, La nausée (Paris: Gallinard, 1938), traduz. Bruno Fonzi (Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a, 1990) 173.

¹⁹ Antonioni L'avventura.

²⁰ Antonioni L'avventura.

²¹ Guido Aristarco, I sussurri e le grida (Palermo: Sellerio editore, 1988) 76.

²² Antonioni L'avventura.

²³ Antonioni L'avventura.

²⁴ Antonioni L'avventura.

²⁵ Dario Zanelli, "L'avventura di Michelangelo Antonioni." Il resto del Carlino 24 settembre 1960: 8.

²⁶ Antonioni L'avventura.

²⁷ Aristarco, I sussurri e le grida 79.

²⁸ Antonioni La notte

²⁹ Guido Piovene, "Gli eredi di Marienbad." L'espresso 29 aprile 1962: 21.

³⁰ Biarese e Tassone 115.

³¹ Karl Marx, "Manoscritti economico-filosofici del 1844." in Opere filosofiche giovanili, traduz. Guido della Volpe (Roma: Editori riuniti, 1963) 265-67.

Ludovico Zorzi e Lucio Aromando "Cinema: Antonioni e L'avventura." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 380.

Con riguardo, al marxismo di Antonioni, essi obiettano che Antonioni afferma che nella formazione sociale borghese esistono le condizioni del trapasso alla società socialista, ma, d'altra parte, pare che egli le consideri soltanto potenziali, cioè se "la critica della prassi" non si traduce in prassi, cioè in dimostrazione concreta, la "critica dell'interiorità" rischia di assumere l'aspetto di un alibi", ovvero di trasformarsi in pura speculazione.

³² Guido Aristarco, "L'universo senza qualità." Cinema nuovo maggio-giugno 1962: 192

³³ Michelangelo Antonioni, "L'eclisse." Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema febbraio-marzo 1991: 42-43.

³⁴ Antonioni L'eclisse.

³⁵ Antonioni La notte.

³⁶ Antonioni La notte.

³⁷ Franco Valobra, "Fitzgerald e il cinema italiani contemporaneo." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 392-93.

Puo` essere interessante osservare che nel suo saggio Valobra afferma che sia L'avventura che La notte (ed io aggiungerei specialmente L'eclisse) hanno in comune con i romanzi di Fitzgerald "l'espressione artistica di una sconfitta", non solo di un singolo individuo o di una categoria o di un ceto bensì di tutta la società, di un modo di vivere. Lo scrittore americano descrive la morte di una cultura, quella americana degli anni '20. Antonioni, da parte sua quella dell'Europa e, più in generale, quella del mondo occidentale. In breve, Sandro de L'avventura raffigura la versione italiana e attualizzata di Dick Diver di Tenera e` la Notte.

³⁸ Alberto Moravia, "L'adulterio impossibile di due coniugi stanchi." L'espresso 19 febbraio 1961: 23.

³⁹ Antonioni La notte.

⁴⁰ Aristarco, I sussurri e le grida 84.

⁴¹ Paci 87-89.

⁴² Renato May, Angoscia e solitudine nel cinema italiano contemporaneo (Cuneo: Editrice Esperienze, 1968) 138-39.

Paolo Baldinelli, "Antonioni tra romanzo e cinema in formazione." in Il cinema italiano degli anni '60 (Rimini-Firenze: Guaraldi Editore, 1977) 91.

Egli parla di forte isomorfismo tra la disumanizzazione e disgregazione sociale e la strutturazione del linguaggio antononiano, e tale stadio porta chiaramente i segni della crisi dell'intellettuale borghese. La dissoluzione del protagonista in senso tradizionale, il rifiuto del "crescendo narrativo", la freddezza emozionale e plastica corrispondono all'equivalente linguistico di un universo reificato e senza sentimenti.

⁴³ Biarese e Tassone 119.

⁴⁴ John Francis Lane, presentazione, L'eclisse di Michelangelo Antonioni (Rocca San Casciano: Cappelli editore, 1962) 16-17.

Più in generale, il critico osserva, che con i film di Antonioni si è passati dal neorealismo al "neorealismo interiore", cioè non rottura, ma continuazione della

tendenza neorealistica del dopoguerra. Cio` risulterebbe specialmente chiaro dal modo con cui, dopo avere "distrutto" la trama, Antonioni annulla l'attore *per se`*, dilettante o professionista che sia. Lane nota, infine, che e` forse dai tempi del film di De Sica, Ladri di biciclette che un regista si e` occupato tanto sentitamente della condizione umana.

⁴⁵ Biarese e Tassone 119-20

⁴⁶ Alberto Moravia, "Il sole nero dell'intellettuale." *L'espresso* 13 maggio 1962: 31.

⁴⁷ Guido Aristarco, "L'universo senza qualita`." Cinema nuovo maggio-giugno 1962: 196.

⁴⁸ Ugo Casiraghi, "La lunga notte dei sentimenti ne L'eclisse di Antonioni." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 497.

Pietro Bianchi, Maestri del cinema (Milano: Aldo Garzanti Editore, 1972) 292-96.

Bianchi fa notare che Vittoria e` in sintonia con le cose e la sua incomunicabilita` e` verso le persone – i suoi due amanti, la madre. Nelle sequenze finali, poi, egli nota un senso di sospensione, un'attesa, una "partecipazione" delle cose, come se esse avessero acquistato un'anima vicina a quella umana. Pertanto, Bianchi dice che si puo` parlare, e a mio parere superficialmente, di una sorta di buddismo, della speranza di una vita diversa e forse non lontana.

⁴⁹ Georges Sadoul, "L'avventura." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 460.

⁵⁰ Ugo Casiraghi, "L'avventura di Antonioni." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 463

⁵¹ Renzo Renzi, "Cronache dell'angoscia in Michelangelo Antonioni." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964) 199.

⁵² Sartre, L'existentialism est un humanism 33-34.

⁵³ Sartre, La nausée 181-82.

⁵⁴ Renzi 199.

⁵⁵ Sartre, La nausée 171-72.

⁵⁶ Sartre, La nausée 172.

⁵⁷ Antonioni L'avventura..

CAPITOLO III

BIBLIOGRAFIA

Antonioni Michelangelo, regista, L'avventura 1960.

Antonioni Michelangelo, regista, L'eclisse 1962.

Antonioni Michelangelo, "L'eclisse." Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema febbraio-marzo 1991.

Antonioni Michelangelo, "Le avventure de L'avventura." in Michelangelo Antonioni. Fare un film e' per me vivere. Scritti sul cinema a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi (Venezia: Marsilio Editore, 1994).

Antonioni Michelangelo, "La malattia dei sentimenti." Bianco e Nero febbraio-marzo 1961.

Antonioni Michelangelo, regista, La notte 1960.

Antonioni Michelangelo, "Eroticism: The Disease of Our Age." Films and Filming gennaio 1961.

Antonioni Michelangelo, Sei film (Torino: Einaudi Editore, 1964).

Aristarco Guido, "Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima." Cinema Nuovo gennaio-febbraio 1961.

Aristarco Guido, "L'universo senza qualita'." Cinema Nuovo maggio-giugno 1962.

Aristarco Guido, I sussurri e le grida. Dieci letture critiche di film (Palermo: Sellerio editore, 1988).

Archer Eugene, "Roman Team on an Intellectual "Adventure"." The New York Times 2 April 1961.

Arrosmith William, Antonioni. The Poet of Images (New York: Oxford University Press, 1995).

Baldinelli Paolo, "Antonioni tra romanzo e cinema in formazione." in Il cinema italiano degli anni '60 (Rimini-Firenze: Guaraldi Editore, 1977).

Bianchi Pietro, Maestri del conema (Milano: Aldo Garzanti Editore, 1972).

Biarese Cesare e Tassone Aldo, I film di Michelangelo Antonioni (Roma: Gremese Editore, 1985).

Bondanella Peter, Italian Cinema From Neorealism To The Present (New York: The Continuum Publishing Company, 1990).

Brunetta Gian Piero, Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959, Vol. III (Roma: Editori Riuniti, 1982).

Brunetta Gian Piero, Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993, Vol. IV (Roma: Editori Riuniti, 1993).

Bruno Edoardo, Tendenze del cinema contemporaneo (Roma: Samona' e Savelli, 1965).

Calvino Italo, "Quattro domande sul cinema italiano." Cinema Nuovo gennaio-febbraio 1961.

Casetti Francesco e di Chio Federico, Analisi del film (Milano: Strumenti Bompiani, 1996).

Casiraghi Ugo, "L'avventura di Antonioni." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).

Casiraghi Ugo, "La lunga notte dei sentimenti ne L'eclisse di Antonioni." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).

Cavani Liliana, "L'eclisse." Studium settembre 1962.

Chiaretti Tommaso, "Osservazioni sullo stile." in L'eclisse di Michelangelo Antonioni a cura di John Francis Lane (Rocca San Casciano: Cappelli editore, 1962)

Dalle Vacche Angela, The Body in the Mirror. Shapes Of History in Italian Cinema (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

Di Carlo Carlo, Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).

Di Carlo Carlo, Tinazzi Giorgio., Michelangelo Antonioni. Fare un film e' per me vivere. Scritti sul cinema. Venezia: Marsilio Editore, 1994.

Di Giammatteo Fernaldo, Cinema per un anno (Padova: Marsilio Editori, 1963).

Dorigo Francesco, "Una tavola rotonda su film, narrativa e tv." Bianco e Nero ottobre-novembre 1965.

Ferrero Adelio, Grignaffini Giovanna, Quaresima Leonardo, Il cinema italiano degli anni '60 (Firenze: Guaraldi Editore, 1977).

Fink Guido, "Antonioni e il giallo alla rovescia." Cinema Nuovo marzo-aprile 1963.

Fofi Goffredo, Morandini Morando, Volpi Gianni, Storia del cinema. Dal neorealismo alla fine della guerra fredda, Vol. II (Milano: Garzanti, 1988).

Giacomelli Anna Maria e Saitta Italia, Crisi dell'uomo e della societa' nei film di Visconti e di Antonioni. Alba: Edizioni Paoline, 1972).

Kezich Tullio, "L'eclisse della pace debole." Sipario marzo 1962.

Kezich Tullio, "L'avventura si compie nella notte." Sipario febbraio 1961.

Lane John Francis, presentazione, L'eclisse di Michelangelo Antonioni (Firenze: Cappelli Editore, 1962).

Laura Ernesto, "Cannes '60: crisi dei valori umani." Bianco e Nero maggio 1960.

Leprohon Pierre, Le cinema italien (Paris: Editions Sechers, 1966).

Liehm Mira, Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to Present (Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1984).

Macdonald Dwight, Dwight Macdonald on Movies (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1994).

Marx Karl, "Manoscritti economico-filosofici del 1844." in Opere filosofiche giovanili, traduz. Guido della Volpe (Roma: Editori riuniti, 1963).

May Renato, Angoscia e solitudine nel cinema italiano contemporaneo (Cuneo: Editrice Esperienze, 1968).

Micciche` Lino, Il cinema italiano degli anni '60 (Venezia: Marsilio Editori, 1975).

Micheli Sergio, "Il personaggio femminile nei film di Antonioni." Bianco e Nero gennaio 1967.

Moravia Alberto, "L'adulterio impossibile di due coniugi stanchi." L'Espresso 19 febbraio 1961.

Moravia Alberto, "La notte e l'angoscia." L'Espresso 26 febbraio 1961.

Moravia Alberto, "L'eclisse di Antonioni: L'amore difficile d'un caposcuola." L'Espresso 22 aprile 1962.

Moravia Alberto, "Il sole nero dell'intellettuale." L'Espresso 13 maggio 1962.

Orr John, Cinema and Modernity (Cambridge: Polity Press, 1993).

Paci Enzo, "Dibattito su L'eclisse." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964)

Pesce Alberto, "Berlino anno undici." Bianco e Nero dicembre 1991.

Pintus Pietro, Storia e film. Trent'anni di cinema italiano (1945-1975) (Roma: Bulzoni Editore, 1980).

Piovene Guido, "La liberta' tragica dell'operaio in serie." L'Espresso 22 aprile. 1962..

Renzi Renzo, "Cronache dell'angoscia in Michelangelo Antonioni." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).

Rohdie Sam, Antonioni (London: British Film Institute, 1990).

- Piovene Guido, "Gli eredi di Marienbad." L'espresso 29 aprile 1962.
- Sartre Jean Paul, L'existentialism est un humanism (Paris: Les Editions Nagel, 1966).
- Sartre Jean-Paul, La nausée (Paris: Gallinard, 1938), traduz. Bruno Fonzi (Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1990).
- Sadoul Georges, "L'avventura." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).
- Sitney P. Adams, Vital Crises in Italian Cinema (Austin: University of Texas Press, 1995).
- Spinazzola Vittorio, Film 1961 (Milano: Feltrinelli, 1962).
- Spinazzola Vittorio, Film 1964 (Milano: Feltrinelli, 1964).
- Spinazzola Vittorio, Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965 (Roma: Bulzoni Editore, 1985).
- Tassone Aldo, Parla il cinema italiano (Milano: Edizioni il Formichiere, 1990).
- Taylor John Russell, Cinema Eye, Cinema Ear (New York: Hill and Wang, 1964).
- Tinazzi Giorgio, Michelangelo Antonioni (Firenze: La Nuova Italia, 1974).
- Valobra Franco, "Fitzgerald e il cinema italiani contemporaneo." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).
- Zanelli Dario, "L'avventura di Michelangelo Antonioni." Il resto del Carlino 24 settembre 1960.

Zorzi Ludovico e Aromando Lucio "Cinema: Antonioni e L'avventura." in Carlo di Carlo Michelangelo Antonioni (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1964).

CONCLUSIONI

Dunque, in Moravia e Antonioni vi è uno slancio e il desiderio profondo di comprendere e far comprendere, o se si vuole, di svelare, di smascherare, gli impulsi più reconditi delle azioni umane, per arrivare ad una valutazione della realtà italiana come si presentava agli inizi degli anni sessanta.

In questo contesto determinante è la questione della funzione dell'intellettuale, scrittore, regista, pittore che sia. All'intellettuale moderno era ed è richiesto di esplicitare un compito attivo, un impegno assoluto, di essere mediante le proprie opere il fattore propulsore, ma anche un gregario della, e nella, propria realtà sociale, dalla quale, a mio parere, non si può e non si deve prescindere. Un elemento importante da considerare è la estrazione sociale borghese di origine di entrambi gli autori in questione. Pertanto, la loro è un'analisi dall'interno e una denuncia, una testimonianza impietosa, carica di impotente disdegno, della deprimente decadenza di questa classe un tempo così intellettualmente vigorosa e piena di energie positive.

In particolare, come menzionato, la realtà sociale descritta sia da Antonioni che da Moravia è quella della medio-alta borghesia neocapitalistica, in uno stadio storico in cui la sua vitalità e la sua creatività sembrano essere arrivate allo stremo. Una società che in passato era stata, appunto, esente da "indifferenza" e "noia", ma che (e proprio perché) alienava le altre classi sociali e i propri strati inferiori. Una società al cui interno l'ambiguità, l'intrigo, la corruzione, anche

morale, la prepotenza, la sete di denaro e di potere parevano costituire ormai il modo normale di operare.

Una classe che risultava essere causa (ma, in qualche modo, anche vittima di se stessa) dell'antiumanesimo neocapitalista, i cui valori ormai venivano sempre piu` ritenuti anacronistici, superati, obsoleti.

Moravia e Antonioni ritengono che nell'esplosione delle contraddizioni principalmente all'interno di essa che si devono ricercare le cause di questo progressivo dissesto materiale e morale della struttura sociale borghese.

I personaggi di Moravia e Antonioni, entrando in antinomia con la realta`, mostrano emblematicamente la dimensione della vicenda tragica, dello stato di sofferenza dell'intellettuale borghese di fronte all'estraneita` rispetto alla stessa classe sociale a cui appartiene e da cui non riesce a emanciparsi. La noia dei protagonisti rappresenta il massimo grado di consapevolezza dell'inanita` e grossolanita` della cultura e dell'intellettuale borghese nel periodo storico da me considerato. La sterilita` professionale dei Dino, dei Sandro, dei Giovanni, dei Riccardo, la loro decisione di disertare l'attivitaa` artistica significa abdicare alla qualita` di esseri umani responsabili, al riconoscimento positivo della realta`.

Comunque, entrambi i nostri autori sembrano vedere, in prospettiva, un collasso della borghesia piu` per implosione in se stessa, per esaurimento, per intervenuta insufficienza di linfa vitale, che per un crollo dovuto a morte violenta tramite un atto rivoluzionario.

Nelle loro opere essi pongono in rilievo che la borghesia nega che la realta` umana sia essenzialmente liberta`, e privilegia "l'oggetto e l'oggettivo", e cio` si rispecchia nella natura convenzionale e autoritaria della societa` borghese stessa.

In senso lato, tale classe si ritiene detentrica di un diritto naturale assoluto e sacro al proprio status, derivante da Dio, che la porta a dimenticare quella che gli esistenzialisti chiamano "superfluita` dell'esistenza". Cio` porta tale ceto a concludere, erroneamente, che esso "e'" e non che "esiste", cioe`, che le vite dei suoi membri sono parte di un progetto spiegabile, razionale e percio` necessario e giustificabile. Ma naturalmente, sempre in termini esistenzialitici, poiche` l'esistenza non gioca nessun ruolo in uno schema razionale, tale credenza risulta essere illusoria. In questo senso si puo` parlare di "inautenticita`" della borghesia.

In altre parole, la borghesia ha e inculca nelle altre classi una serie di valori, diritti e doveri, che portano alla formazione di un corpo sociale ed economico di tipo autoritario che tende alla conservazione e riproduzione di se stesso e di tali valori, con conseguente perdita di sensibilita` e sclerotizzazione ideale.

Inoltre, con riguardo alla supposta assenza di nuovi valori morali alternativi nel periodo in questione, Antonioni e Moravia auspicano che gli uomini debbano, in qualche modo, dominare i propri immaturi impulsi di considerarsi centro dell'universo e misura di tutte le cose, e di ricondurre e subordinare la realta` al proprio "io". In altre parole, l'uomo deve accettare la problematicita`, la traumaticita` della realta` se non vuole cadere nell'oscurantismo della noia e dell'indifferenza ovvero dell'alienazione assoluta, la quale rappresenta, appunto, il problema

dell'esistenza dell'uomo, del suo rapporto e quindi della comunicazione con il mondo che lo circonda, con gli altri uomini e con le cose.

In ogni caso, l'uomo non puo` e non deve ricercare nella morte, nel suicidio, sia fisico che psicologico, cioe`, fuga nella noia, abbandonarsi ad essa - si vedano Dino de La noia ed i protagonisti dei film di Antonioni - un insussistente livello esistenziale migliore. Una siffatta immaturita` psicologica implica l'impossibilita` di far fronte all'enigma, all'indecifrabilita` della realta` ovvero di neutralizzare l'incomunicabilita`, o almeno di lenirne gli effetti piu` dolorosi. Senza difese d'ordine morale l'uomo viene travolto nell'ingranaggio dell'angoscia panica e dell'aggressivita` distruttiva verso se stessi e/o verso gli altri.

In tal modo, nell'eventualita` in cui gli uomini non riescano ad acquisire un nuovo equilibrio emotivo, la sofferenza che ne deriva potra` condurli all'annientamento, e comunque, lontano dall'integrazione e promozione della collettivita` umana.

Infine, vorrei accennare al tipo di soluzione esistenziale diversa a cui i due autori in questione pervengono, dopo un percorso artistico pressochè parallelo, e che e` intuibile dalle opere considerate.

Secondo Moravia, dunque, a causa del prorompere e sotto la pressione dell'alienazione neocapitalistica l'unico modo di sopravvivere per l'intellettuale, incapace di fronteggiare la propria crisi di identita`, sembrava poter essere la contemplazione, una sorta di soluzione "zen", cioe` di ricerca di verita` attraverso l'astrazione meditativa personale, oppure, alternativamente, come si e` visto per Dino, mediante il suicidio, vale a dire l'annullamento definitivo.

Antonioni, d'altra parte, non assume atteggiamenti compromissori. Per lui la solitudine non riguarda pochi ma e` la realta` ineluttabile, immanente dell'esistenza umana, la quale rappresenta in senso assoluto "un incognito impenetrabile".

A mio avviso, inoltre, in Moravia, e` rintracciabile, a differenza di Antonioni, la presenza di una sorta di "lato oscuro", che esprime forse qualcosa di piu` di una acquiescente accettazione dell'appartenenza alla propria indegna, avida e assetata di potere, classe di origine - e tale era certamente la borghesia italiana nel periodo storico da me considerato, senza tenere conto che prima vi era stato il fascismo, la conquista del potere del quale era stata consistentemente da essa favorita o, nel migliore dei casi, non ostacolata.

Insomma, Moravia da l'impressione di essere affetto a sua volta, come i suoi personaggi e come quelli di Antonioni, da una forma di noia, ovvero da una "piaga di ordine emotivo", di cui, in qualche modo, e` in grado di sopirne gli esiti, anche se non del tutto, tentando di "gettarsi nel mondo", tramite l'impegno artistico e politico, in quanto tipico intellettuale del suo tempo, che subisce la propria solitudine ed estraneita` nei confronti del mondo circostante.

Poiche` Antonioni, per converso, ha una visione misteriosa e inafferrabile` e irriducibilmente ambigua della realta`, quest'ultima arrivera` a risultare del tutto disumanizzata, e gli oggetti, le cose, che in fondo possono considerarsi i "sedimenti" di tale umanita`, connotano la sua dissoluzione morale. Antonioni, in questa sua fase di sviluppo culturale, non si spingera` oltre, in quanto e` cosciente del fatto che se questa realta` la si vuole vedere, esaminare sempre piu` da vicino - allo stesso

modo in cui si comporta l'immagine ripresa dall'obiettivo di una macchina da presa –
essa si decompone, si sfoca ed, infine, tende a svanire.