

## 1929: *Gli indifferenti* e la nuova stagione del realismo

### Massimiliano Tortora

---

#### 1. *Gli indifferenti* e il superamento del Modernismo

Già Debenedetti, nelle sue lezioni universitarie del 1960-'61, aveva indicato il 1930 quale «data iniziale» per una determinata epoca del romanzo italiano.<sup>1</sup> E quest'epoca nuova, capace di protrarsi fino al secondo dopoguerra, trova il suo certificato di nascita ufficiale nell'«esplosione, nel 1929, degli *Indifferenti* di Moravia», nonché «nell'interpretazione realistica»<sup>2</sup> che ne fu offerta subito dopo la pubblicazione.<sup>3</sup> Sarebbe in sostanza

- 1 Si riporta la citazione completa: «Il 1930 è infatti, letterariamente parlando, e per ciò che concerne il romanzo italiano, una data iniziale: se non proprio quell'anno esatto, almeno ciò che i matematici chiamerebbero l'intorno di quell'anno. Ritroviamo, infatti, in quell'intorno, avvenimenti e opere che già parecchie volte, in questo breve discorso, ci son baluginati come avvenimenti e opere iniziali di un periodo, capaci appunto, come si diceva, di fare epoca: la riscoperta, ripetiamo, di Svevo nel 1925; l'uscita degli *Indifferenti* nel 1929» (G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 12).
- 2 Le due citazioni si trovano a pp. 422 e 5. Debenedetti insiste molto su «l'uscita degli *Indifferenti* nel 1929», associandola però sempre – come si poteva già evincere dalla citazione riportata nella nota precedente – alla scoperta di Svevo, del quale sottolinea la «geniale intelligenza realistica» (*ivi*, p. 5). Non si intende naturalmente negare tale evidente intelligenza, né le capacità mimetiche della narrativa sveviana; tuttavia in quest'intervento si tenterà di tracciare un solco tra i tratti costitutivi dell'opera di Svevo (e di Pirandello e Tozzi) e quelli che invece caratterizzano i romanzi di Moravia (e di Alvaro, Calvino, Bassani, ecc.). Un'operazione di questo tipo ci sembra legittimata anche dalle pagine di Debenedetti, come in altra sede ho già tentato di mostrare (cfr. M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luuperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-302).
- 3 Un «tono staccato e crudamente realistico», benché accompagnato da un'attenzione psicologica, è quello che vede Solmi (S. Solmi, «*Gli indifferenti*», in «Convegno», dicembre 1929, pp. 467-471, poi con il titolo «*Gli indifferenti*» di Moravia in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1963, pp. 89-92), mentre Moravia sarebbe «rimasto a mezza strada tra i due naturalismi», quello di Zola e quello più evoluto di Joyce (entrambi comunque estranei al giudizio morale), secondo Pancrazi («*Gli indifferenti*», in «Pegaso», I, 8, agosto 1929). In fondo accettava implicitamente l'etichetta di realismo anche la Sarfatti, quando, con disprezzo nei confronti di Moravia, scriveva: «Ciò che veramente sbigottisce, è l'assenza di un criterio morale sincero e profondo. Il Moravia non si ribella al criterio convenzionale corrente, per inalberarne uno suo proprio, sia pure errato» (M. Sarfatti, «*Gli indifferenti*», in «Il Popolo d'Italia», 25 settembre 1929). Anche Sanguineti, diversi anni più tardi, sosteneva in uno dei volumi su Moravia più celebri: «Il disinteresse obiettivo del giovane Moravia, che desidera escogitare una tecnica di tipo



il romanzo d'esordio di Moravia a segnare una discontinuità con il modernismo, e a inaugurare una stagione che trova nelle istanze realistiche il suo naturale orizzonte.

Non che il modernismo non abbia avuto una vocazione realistica, e anzi non a torto c'è chi, come Riccardo Castellana, sulla scorta di Auerbach, ha parlato esplicitamente di «realismo modernista».<sup>4</sup> Tuttavia, ciò non toglie che uno dei principi su cui si impernia il romanzo del modernismo italiano ed europeo è proprio quello che contesta la possibilità di una referenza diretta al reale, e di conseguenza nega l'interpretabilità pacifica e piena del mondo che si raffigura: gli scrittori di inizio secolo rifiutano il miraggio ormai tramontato del romanzo quale «casa di vetro» trasparente, e ritengono la letteratura un prisma deformante incapace di restituire la realtà così com'è. Tutt'al più la consapevolezza dei limiti relativi al medium narrativo che si utilizza può condurre a gradi di verità irraggiungibili per i veristi e per i romanzieri dell'Ottocento, e può costituire uno strumento privilegiato per tentare di indagare zone che nel XIX secolo non erano adeguatamente scandagliate: nello specifico la vita psichica del personaggio, interrogabile non tanto nelle «giornate campali»,<sup>5</sup> quanto nella monotona e ripetitiva quotidianità. In ogni caso, al di là dei progressi che il modernismo sente di aver compiuto rispetto a Balzac e Flaubert, Tolstoj e Zola, Goethe e Manzoni, un concetto non è mai messo in discussione: il mondo risulta ininterpretabile, e perché mai percorribile nella sua totalità, e perché incessantemente cangiante, e infine perché costituito di frammenti che si legano e si separano senza una legge predeterminata.

Con *Gli indifferenti*, nel 1929, Moravia parte proprio da questo punto, invertendo però la tendenza. Il «flusso della soggettività»,<sup>6</sup> inaugurato da *Il fu Mattia Pascal* nel 1904, proseguito con Tozzi, e concluso in crescendo da *La coscienza di Zeno* (1923) prima e da *Il vegliardo* poi (1928), si interrompe, per lasciare spazio a un romanzo più sbilanciato verso l'oggetto, e più fiducioso nelle proprie capacità di rappresentare il mondo: il tipo di romanzo insomma proposto da *Gli indifferenti*.

fortemente drammatico, atta a creare personaggi carichi di una loro profonda autenticità, gli ha aperto di fatto, ancorché certo in maniera imperfettamente consapevole, la via del realismo. Siamo di fronte, si vuole dire, a quella felice convergenza tra schietta osservazione del reale e assunzione critica di profili tipici di umanità, tra impegno stilistico-strutturale e determinazione di un penetrante sistema di rispecchiamento, che è, a ben guardare, la più sicura radice della poesia» (E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1977<sup>4</sup>, pp. 9-10).

4 Cfr. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45; ma sulla questione di modernismo e realismo cfr. anche F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2006, pp. 247-269; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 7-28; e M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, in «allegoria», 63, 1, 2011, pp. 83-91.

5 I. Svevo, *Il vegliardo*, a cura di G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 1995, p. 159.

6 I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* [1960], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 52-60; p. 54.

## 2. Una nuova casa di vetro

La stagione che Moravia inaugura con *Gli indifferenti*, e che più o meno si concluderà nei primi anni Sessanta (in quel giro di anni che vede comparire *La noia*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Una questione privata*, *La giornata di uno scrutatore*, ma anche *La cognizione del dolore*), si basa proprio sul presupposto che i modernisti avevano più messo in discussione. Per Moravia e gli altri “edificatori” (in senso lato) del romanzo, infatti, la letteratura può essere schermo neutro e perspicuo poiché il personaggio ha una sua interezza e garantisce una corrispondenza tra ciò che pensa e ciò che fa. E anche nel caso in cui tale rapporto salti, il narratore interviene a sanare la contraddizione evidenziando la consapevole menzogna (e la sua eventuale necessità), mostrando la debolezza del personaggio, offrendo spiegazioni che tengano insieme posizioni altrimenti divergenti. Ci si trova agli antipodi del modernismo, che proprio dell’asimmetria sistematica tra vita psichica ed esteriorità fa la sua parola d’ordine. E ancor più dell’asimmetria è l’assenza totale di qualsiasi legame tra le due *facies* (privata e pubblica) a costituire il tratto caratteristico del personaggio modernista; al punto che nessuna azione potrà mai trovare diretta spiegazione nella volontà del personaggio agente: sempre oscure infatti rimarranno le ragioni profonde che hanno condotto Zeno a chiedere la mano di Augusta in quel modo; né si potrà mai definitivamente chiarire quanto dolo ci sia nel consiglio del veronal puro, dato a Guido poche ore prima di inscenare il finto (e sfortunato) suicidio. Questo iato, quando c’è, viene invece prontamente colmato dal narratore moraviano: sicché interiorità e manifestazione esterna nel personaggio non sono mai veramente disgiunte, e finiscono piuttosto per riaggregarsi in un’unità compiuta e definita. Un’unità, questa dell’io moraviano,<sup>7</sup> che restituisce al romanziere la possibilità concreta di raffigurare il mondo che osserva, riuscendo addirittura ad ampliarlo rispetto agli antenati realisti dell’Ottocento (grazie alla focalizzazione sulla coscienza del personaggio).

Va da sé che una simile impalcatura iniziale stronca sul nascere qualsiasi messa in discussione dello statuto narrativo e della possibilità mimetica del romanzo, spingendone la scrittura verso altri tratti costitutivi. La lettura de *Gli indifferenti* ne mostra specificamente quattro (che saranno poi principi cardine di altri autori coevi o immediatamente successivi a Moravia): voce narrante attendibile; descrizioni raffigurative; preminenza della realtà sociale; lingua media e referenziale.

7 Il caso più eclatante in questo senso è offerto da Leo, che teorizza il suo essere a tutto tondo, senza sfumature. Nel rispondere a Maria Grazia, l’astuto personaggio sostiene: «lei non mi ha capito...: io ho detto che quando si fa una cosa non bisogna pensare ad altro...; per esempio quando lavoro non penso che a lavorare... quando mangio non penso che a mangiare... e così di seguito... allora tutto va bene...» (A. Moravia, *Gli indifferenti*, ora in Id., *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2005, pp. 1-294: p. 13).



### 3. Le strutture del romanzo

#### 3.1. Il narratore attendibile

Ciò che immediatamente colpisce il lettore de *Gli indifferenti* è il fatto che, sia pure con la temperie modernista ancora in corso (e tanto più in Europa), il narratore del romanzo ha i tratti di una voce del tutto attendibile; la sua credibilità è data per scontata, e ciò che è da verificare è semmai l'oggetto di raffigurazione, non la veridicità del messaggio. Tutto ciò ha una ripercussione immediata sulle strutture costitutive dell'opera romanzesca, tanto più quelle relative alla voce narrante.

In primo luogo, il narratore è, ne *Gli indifferenti* ma anche in molti altri romanzi che seguono,<sup>8</sup> eterodiegetico e onnisciente, non distante dai modelli ottocenteschi, che naturalmente nel 1929 non erano poi così distanti (almeno da un punto di vista cronologico). Il dato è quanto mai rilevante giacché tutto il modernismo italiano aveva puntato unicamente sull'omodiegeticità: Zeno e Mattia Pascal sono gli esempi classici, a cui si affiancano i protagonisti di *Uno, nessuno e centomila*, *Moscardino* e *Il servitore del diavolo*, *La vita intensa*, solo per limitare il campione a testi canonici. E anche i narratori eterodiegetici, come quelli di *Con gli occhi chiusi*, *Il potere*, *Rubè*, in realtà si confinano all'interno di una focalizzazione fissa, che mostra il mondo attraverso gli occhi di un solo personaggio (il protagonista), di cui si mettono in evidenza anche i diversi passaggi mentali. Il motivo di questi procedimenti, veramente esclusivi nell'area modernista italiana, è per certi aspetti banale: oggetto di raffigurazione del romanziere infatti è la vita psichica e interiore dell'io, il suo sviluppo, le sue propagazioni; e anzi tale oggetto, piuttosto che essere uno tra gli altri, si erge a unico elemento di rappresentazione del romanzo.<sup>9</sup> Pertanto usufruire di un dispositivo che permetta di indagare le «actual minds» dei personaggi, i loro «possible Worlds»,<sup>10</sup> diventa condizione assolutamente indispensabile: di qui il ricorso al narratore omodiegetico e alla focalizzazione interna fissa.

Diverso è il caso di Moravia. Il narratore de *Gli indifferenti* infatti può abitare la mente di Carla, di Leo, di Michele, di Lisa e di Maria Grazia senza incontrare alcun ostacolo. Ma di questi personaggi non segue tutta la tortuosa evoluzione del pensiero, secondo quel procedimento messo in

---

1929: *Gli indifferenti*  
e la nuova stagione  
del realismo

8 Solo limitandoci ai testi canonici degli anni Trenta, si pensi a *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro, a *Tre operai* di Bernari, a *Singolare avventura di viaggio* di Brancati (ma anche ai successivi *Gli anni perduti* e *Don Giovanni in Sicilia*), a *La verità sul caso Motta* di Soldati: ma l'elenco è chiaramente parziale.

9 Più complesso è il caso di Gadda, che viene ricondotto al modernismo, eppure cronologicamente affianca Moravia, piuttosto che Svevo e Pirandello. Ma su Gadda e il modernismo cfr. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., pp. 7-28.

10 Il riferimento è a J. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1986.

moto da Joyce (nella forma più esasperata)<sup>11</sup> e da Svevo, o per altre vie da Tozzi; dei loro pensieri piuttosto viene data solo la sintesi finale, la soluzione ultima, la determinazione che si impone, senza ripercorrere il tortuoso cammino che ha condotto a quel punto, e senza abbracciare quei dettagli apparentemente ininfluenti che in epoca post-freudiana diventano gruppi di significato.<sup>12</sup> Sicché, sgombrato il campo dai motivi liberi, rimane solo la conclusione a cui il personaggio è giunto alla fine del suo ragionamento.<sup>13</sup> La limpidezza del pensiero dei personaggi si vede esemplarmente nell'ultima pagina del romanzo, quando Carla esprime le sue preoccupazioni a Michele:

Si avvicinò al fratello, gli diede sulla spalla un colpetto col ventaglio. «E con te domani parleremo» disse a bassa voce; la confessione nell'automobile le aveva lasciato una penosa impressione; le pareva che Michele si stesse rovinando la vita; «e invece tutto è così semplice», aveva pensato infilandosi davanti allo specchio i pantaloni da Pierrot; «lo prova il fatto che nonostante quel che è avvenuto io mi travesto e vado al ballo». Avrebbe voluto gridarglielo a Michele: «tutto è così semplice».<sup>14</sup>

La posizione di Carla è a tinte forti, e non sostenuta dalle vitali contraddizioni che vivono Zenò Cosini e Mattia Pascal: «tutto è così semplice» è il segmento finale di una riflessione di cui il lettore può conoscere solo il tratto centrale, e non anche tutte le apparentemente inutili digressioni. In fondo anche la confessione di Michele, a cui Carla appunto replica, non ha zone di ambiguità:

«capisci? ... [urla Michele a Carla] Si pensa una brutta, malvagia azione, ma non la si fa... poi tutto avviene come si aveva pensato, ma non completamente, fino ad un certo punto, in modo da poterne ancora impedire l'esecuzione... Cosa si deve fare allora? si cercherà di opporsi, d'impedire che questa cosa orribile avvenga... se non lo si fa, è come se si fosse stati complici dal principio alla fine».<sup>15</sup>

11 Sul rapporto Moravia-Joyce cfr. anche i recenti interventi di E. Terrinoni, *Il Joyce "europeo" di Moravia*, e A. Volpone, *Moravia e la cultura inglese. "Inconsciamente intossicato". L'uomo che conosceva Joyce*, in *Alberto Moravia tra Italia ed Europa. Un testimone del nostro tempo*. Atti del convegno internazionale. Perugia 3-4 aprile 2013, a cura di S. Casini, Cesati, Firenze 2015, pp. 67-90.

12 Penetrante come sempre la recensione di Solmi, che in riferimento alla collocazione del romanzo scriveva: «Per quanto molti caratteri di questo romanzo, e specie il tono staccato e crudamente realistico, siano evidentemente concertati ad offrirci la tradizionale "tranche de vie" del naturalismo, non ci paiono del tutto giustificate le asserzioni di quei critici che hanno voluto unicamente riconoscersi un freddo e abilissimo esperimento "in corpore vili". Del tutto fuori strada sono poi coloro che hanno fatto i soliti nomi di Freud, Proust e Joyce, i quali, nel caso nostro, nulla hanno a che vedere. Più intonati, se pure generici, gli accenni a certa odierna letteratura russa, e a Dostoevskij» (Solmi, «*Gli indifferenti*», cit., p. 90).

13 A tal proposito Borgese riteneva la narrativa del giovanissimo Moravia «supernutrita di osservazioni psicologiche così calme e esatte come se fossero reminiscenza di una lunga vita anteriore» (G.A. Borgese, «*Gli indifferenti*», in «*Corriere della Sera*», 21 luglio 1929).

14 Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 294.

15 *Ivi*, p. 7.



E lo stesso riscontro si otterrebbe anche dall'analisi delle parole di Leo, il quale, proprio nel momento in cui Carla e Michele si lasciano andare a riflessioni meno limpide e più complesse, è preso dall'impulso di gridare: «Ma fatemi il piacere [...] lasciate quelle facce compunte, quei discorsi gravi... dite pane al pane, e vino al vino... siate quel che siete e nulla più». <sup>16</sup> In questo modo, la psiche del personaggio risulta essere a tutto tondo, senza troppe zone di chiaroscuro e soprattutto senza vere e inspiegabili contraddizioni. Una vita interiore così lineare perde naturalmente d'interesse, in quanto non può più offrire dati che la vita esterna, materiale e ufficiale, già non mostri; anche perché, come già detto, tra pensiero e azione non si dà mai profondo contrasto, e ogni disaccordo viene ricondotto dal narratore a menzogna, debolezza, infingardaggine. Esempio è il cambio di atteggiamento di Leo, nel primo capitolo, al veder comparire Maria Grazia nel momento in cui lui cerca di sedurre Carla:

Era la madre; la trasformazione che questa presenza portò nell'atteggiamento di Leo fu sorprendente: subito, egli si rovesciò sullo schienale del divano [e qui come nel resto del romanzo il tratto fisico deve confermare il pensiero del personaggio], accavalcò le gambe e guardò la fanciulla con indifferenza; anzi spinse la finzione fino al punto di dire col tono importante di chi conclude un discorso incominciato: «Credimi Carla, non c'è altro da fare». <sup>17</sup>

E procedimenti simili, sin dal capitolo iniziale, sono offerti da Carla e da Michele:

Ella [Carla] fece di nuovo il vano gesto di respingerlo, ma ancor più fiaccamente di prima, ché ora la vinceva una specie di volontà rassegnata; perché rifiutare Leo? <sup>18</sup>

[Mentre Michele] si sforzava di parer freddo e vibrante benché non si sentisse che indifferente. <sup>19</sup>

La vita psichica del personaggio pertanto non è più la miniera da esplorare in ogni direzione, senza mai arrivare a conoscerla interamente, così come accadeva in epoca modernista, ma solo uno strumento, sì privilegiato ma pur sempre uno strumento tra gli altri, per accedere alla verità.

E il concetto di verità conduce al solo *decisivo* punto del racconto moraviano. Il suo narratore si presenta subito come attendibile, e non lascia trapelare alcun sospetto circa l'obiettività del suo punto di vista e la sincerità della sua voce. Vengono pertanto a cadere, a partire da *Gli indifferenti*, le varie delegittimazioni che avevano invece contraddistinto gli *incipit* de *La*

16 *Ivi*, p. 271.

17 *Ivi*, p. 5.

18 *Ivi*, p. 6.

19 *Ivi*, p. 10.

*coscienza di Zeno* (la *Prefazione* del dottor S. ovviamente), dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*,<sup>20</sup> e anche de *Il fu Mattia Pascal*.<sup>21</sup> «Entrò Carla»<sup>22</sup> è una formula lapidaria, certamente teatrale come è stato più volte notato, che introduce subito nel romanzo un tono assertivo che vieta il sospetto, nonché rende superflue le varie strategie messe in piedi dal narratore modernista al fine di recuperare un'autorità compromessa sin dalle prime battute dell'opera.

### 3.2. Le descrizioni

Oltre che nel rapporto sanato tra vita psichica/interiorità e azione, il nuovo realismo di Moravia trova un plastico riscontro nelle descrizioni. E anche queste rispondono a una visione pacificata e non contraddittoria dell'universo diegetico.

In primo luogo, le descrizioni moraviane non sono mai enciclopediche. In questo senso rifuggono la precisione e il gusto del dettaglio di marca balzacchiana: del resto Balzac, al di là della passione scrittoria per la precisione, presupponeva un lettore che non conosceva gli ambienti in cui si consumava la scena. Pertanto la necessità di riportare meticolosamente i particolari si imponeva nella sua opera apparentemente per fini informativi. In realtà, sfruttando la supposta ignoranza del destinatario, Balzac si abbandonava a lunghe fotografie narrate, che inchiodavano il lettore e lo costringevano a un godimento estetico che trascendeva le esigenze legate al contesto per confluire piuttosto verso il piacere della pagina ben scritta. Del resto, come ha già sostenuto Malraux proprio in riferimento a Balzac,<sup>23</sup> l'eccesso di informazioni indebolisce la descrizione, rendendola, da un punto di vista meramente comunicativo, un affastellamento di dati che poco illustra.

Su questo piano Moravia prende le distanze anche da d'Annunzio, e specificamente dal suo virtuosismo capace di esprimersi sia in furore nomenclatorio ed elencativo come ne *Il piacere*, sia nei particolari grotteschi, corporali e a conti fatti espressionistici (in senso lato) delle *Novelle della Pescara*. È sin troppo evidente in questo senso, anche alla luce della poetica dell'autore, che il piacere della scrittura e l'obiettivo della bella pagina soverchiano qualsiasi intento informativo e descrittivo.

20 Questo è l'*incipit* del romanzo: «Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno» (L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. II, p. 519).

21 All'insegna dell'onniscienza non è nemmeno *Il fu Mattia Pascal*, che si apre con la seguente affermazione: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal» (Id., *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 319).

22 Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 3.

23 Cfr. G. Picon, *Malraux par lui même*, Seuil, Paris 1961, p. 62.



La pagina moraviana invece non concede mai alle descrizioni alcuno spazio che non sia strettamente necessario. Moravia, infatti, proprio perché si preoccupa di raffigurare adeguatamente il *milieu* materiale in cui si muovono i personaggi, limita la rappresentazione spaziale unicamente a quegli elementi e a quei particolari che illustrino l'ambiente, e forniscano alcune indicazioni circa i personaggi. Paradigmatica è la pagina iniziale, con la descrizione del salotto in cui si consumerà buona parte della tragedia borghese de *Gli indifferenti*:

Carla non accettò questa offerta [di sedersi accanto a Leo]; in piedi presso il tavolino della lampada, cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità, ella provava col dito la testa mobile di una porcellana cinese: un asino molto carico sul quale tra due cesti sedeva una specie di Budda campagnolo, un contadino grasso dal ventre avvolto in un kimono a fiorami.<sup>24</sup>

1929: *Gli indifferenti*  
e la nuova stagione  
del realismo

È una delle descrizioni più lunghe del romanzo, e soprattutto è quella riferita al luogo più strategico (il salotto), nonché posta a inizio dell'opera, quando il lettore ancora non sa nulla dei personaggi e del loro mondo. Ebbene le dieci righe indicano subitamente l'ambiente alto borghese: l'unico oggetto rappresentato infatti è una «porcellana cinese», che si presuppone preziosa, vista la sua rarità. Inoltre il salotto è facile immaginarlo abbastanza ampio, se da un lato è capace di contenere diversi «gingilli» e altri oggetti «sparsi», e dall'altro permette a Carla di entrarvi («Entrò Carla»), senza per questo perdere una distanza (fisica) di sicurezza dalle mani di Leo (il quale comunque ha uno spazio sufficiente per curvarsi «in avanti» verso la ragazza). Insomma bastano pochi particolari affinché la villa appaia per quello che è: ossia una residenza di una borghesia particolarmente attenta alle forme, alle consuetudini e ai «gingilli». Narratore e lettore arrivano subito a un'intesa e si comprendono facilmente, perché, nella costruzione romanzesca di Moravia, hanno un'origine comune, condividono lo stesso vocabolario, si ispirano al medesimo sistema di valori. Inoltre si aggiunge a questa complicità anche una fiducia salda nei confronti della voce narrante; e non solo perché quest'ultima non dichiara mai la propria debolezza e non cade in palese contraddizione, ma anche perché dimostra di avere pieno possesso dell'universo diegetico. I precisissimi particolari inerenti al «Buddha campagnolo» vogliono essere delle marche di autenticità, ossia delle connotazioni di veridicità che rinsaldano il patto di fiducia con il lettore («una convenzione fiduciaria fra l'enunciante e l'enunciatario»);<sup>25</sup> e

24 Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 3.

25 A. J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 60.



permettono dunque a chi narra di omettere tutto ciò che si ritiene superfluo, sfruttando l'autorità acquisita.<sup>26</sup>

Ora, sostiene Philippe Hamon che la descrizione è sempre subordinata al punto di vista di un personaggio, e dunque illustra più la visione da parte del soggetto che non l'oggetto nella sua entità reale (secondo un principio di ipotetica neutralità). La tesi regge certamente per il romanzo modernista, e il caso Tozzi, ad esempio, si impone più di altri per la sua icasticità. A tal proposito ancora Castellana, ricorrendo peraltro proprio ad Hamon, ha scritto:

il periodare, privo di inarcature ipotattiche e basato invece sulla giustapposizione per paratassi di membri isolati, separati tra loro da pause forti come il punto e il punto e virgola, [...] determina [...] la disgregazione del quadro visivo e quell'effetto di percezione franta e frammentaria così caratteristico della pagina tozziana.<sup>27</sup>

Insomma la scelta dei colori e degli oggetti rappresentati, e la sintassi inceppata e singhiozzante sarebbero funzionali a illustrare la visione allucinata del personaggio; visione che diventa a sua volta forma di espressione di sentimenti e di emozioni altrimenti indicibili. La descrizione diventa pertanto viatico per traversare la psiche del personaggio, perché riferisce i particolari che quest'ultimo mette in evidenza, in base a una selezione che risponde unicamente alle leggi interiori dell'io.

Va da sé che l'oggetto rappresentato perde autonomia, diventando appunto subordinato a chi lo percepisce, secondo un procedimento individualizzante che non si fatica a scorgere nemmeno in Svevo: in ogni caso, in area modernista il mutamento di punto di osservazione comporta inevitabilmente una diversa rappresentazione del mondo reale. A questa logica soggettivista si sottrae invece Moravia. Ne *Gli indifferenti* i cinque personaggi, benché diversi tra loro, si muovono all'interno delle stesse coordinate sociali ed ideologiche: insomma vedono tutti il mondo allo stesso modo e, anche loro malgrado, convergono sempre sullo stesso giudizio. Già nel primo capitolo Michele, che intende aggredire Leo dopo aver scoperto la frode che questi sta tramando ai danni della sua famiglia, trova invece un punto di incontro sul proprio vestito:

«Eh eh, che bel vestito che hai... chi te lo ha fatto?...».

Era un vestito di stoffa turchina di buon taglio ma molto usato, che Leo doveva avergli veduto addosso almeno cento volte; ma colpito da questo attacco diretto alla sua vanità, Michele dimenticò in un solo istante tutti i suoi propositi di odio e di freddezza.

26 Quello messo in atto da Moravia è un procedimento che in qualche modo ricalca quello trattenuto da R. Barthes in *L'Effet du réel* [1968], in Id., *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 167-174.

27 R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Serra, Pisa-Roma 2009, p. 65.



«Ti pare?...» domandò non nascondendo un mezzo sorriso di compiacimento; «è un vecchio vestito... è tanto tempo che lo porto, me lo ha fatto Nino, sai?...».<sup>28</sup>

Proprio il fatto che Michele percepisca la strumentalità del complimento di Leo – l'allontanare cioè il discorso dagli aspetti economici – e soprattutto colga l'«attacco diretto alla sua vanità» testimonia una comune visione dell'oggetto. Michele infatti si percepisce elegante nello stesso modo in cui Leo lo descrive («stoffa turchina di buon taglio»), e ritiene il suo vestito pregiato proprio allo stesso modo del suo avversario.<sup>29</sup>

Il lettore perciò non ha ragione di sospettare che la fotografia del vestito turchino di Michele sia stata ritoccata: la realtà è esattamente quella rappresentata, e impone a tutti gli astanti un uguale riconoscimento. Semmai il distacco è sul valore simbolico da attribuire all'oggetto raffigurato: è certamente alto per Michele, che è disposto a mettere l'ipoteca sulla casa in secondo piano. Meno probabile che sia così per il narratore e per il lettore, i quali, proprio alla luce delle scene del vestito, possono sbilanciarsi in un giudizio di valore *tranchant* su Michele; ma anche su Leo, Maria Grazia, Lisa e Carla.<sup>30</sup>

1929: *Gli indifferenti*  
e la nuova stagione  
del realismo

### 3.3. L'epica degradata e la realtà sociale

L'intercambiabilità dei personaggi, tutti diversi e tutti però permeati dalla stessa sostanza ovvero il marciume borghese, rende il romanzo centrato non propriamente sul singolo eroe. Infatti il protagonista, o ancora più significativamente *i* protagonisti, come nel caso di Michele e Carla, si distinguono dagli altri personaggi solo per una maggiore messa in rilievo

28 Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 11.

29 Questa sovrapposibilità tra i personaggi de *Gli indifferenti* non vuole affatto negare la ben nota tesi di Sanguineti, secondo cui il romanzo si caratterizzerebbe per la «mancanza di autentici rapporti tra l'io e le cose, tra l'io e gli altri» (Sanguineti, *Moravia*, cit., p. 8): infatti l'intesa tra Michele, Leo, Carla ecc. trova la sua concretizzazione su alcuni principi, tendenzialmente frivoli o comunque di superficie, che offuscano i valori più intimi dell'individuo; da cui la realtà degradata, rilevata da Sanguineti, e oggetto qui del prossimo paragrafo.

30 Impensabile una situazione del genere in Svevo; e non solo in quello de *La coscienza di Zeno*. Si pensi addirittura a *Una vita*, e proprio al vestito che Alfonso Nitti indossa per il suo debutto in casa Maller. Inizialmente il protagonista si ritiene elegante, e con un abbigliamento all'altezza della situazione, rinfancato peraltro dai Lanucci: «Alfonso trovò il suo vestito nero steso sul letto, piegato accuratamente. La signora Lanucci aveva pensato a tutto, dalla cravatta agli stivali lucidi preparati a piedi del letto. [...] Quando entrò nel piccolo tinello ove desinava la famiglia, poté illudersi di essere vestito molto bene. Il signor Lanucci lo guardò e volle apparire ammirato dell'aspetto di Alfonso» (I. Svevo, *Una vita*, ora in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 22). Il narratore interviene subito per offrire un ulteriore punto di vista: «Un occhio più esercitato avrebbe scorto su quel vestito nero qualche tratto lucido logoro, e di più che il taglio non era moderno, il collo troppo aperto, la stoffa poi non buona, tanto che cedeva alla rigidità della camicia. In famiglia Lanucci non si aveva l'occhio esercitato a queste piccolezze» (*ivi*, pp. 22-23). Quando poi arriva dai Maller «ad ontà del suo vestito nero in quella casa si riconosceva in lui alla prima occhiata l'uomo povero» (*ivi*, p. 29).

e per una più ampia visibilità, e non per un'anima che ha tratti originali e assolutamente irripetibili. Del resto Carla diventerà come la madre, e, tramite il futuro marito, troverà un qualche impiego a Michele; il quale nelle battute conclusive del romanzo molto probabilmente si accinge a trascorrere la notte con Lisa: proprio come Leo aveva suggerito.<sup>31</sup> In qualche modo, proprio come nell'epica, sembra che i tratti distintivi dei personaggi di Moravia si limitino all'esteriorità (in senso ampio), e non intacchino invece le strutture più profonde dell'io: il senso della vita, a loro, si prospetta e si nega allo stesso modo, e non più nelle infinite possibilità ampiamente sondate dal modernismo.

Moravia non costituisce certamente un'eccezione nel panorama italiano del Novecento, ma solo un iniziatore. Basti leggere *Gli anni perduti* di Brancati – per citare un esempio sufficientemente celebre e di poco successivo a *Gli indifferenti* –: anche qui i personaggi del romanzo si trovano accomunati sotto lo stesso ombrello di illusioni, ingenuità, immobilità. E la situazione non cambia né con *Il deserto dei Tartari* (tutti rimangono nella Fortezza Bastiani: chi parte esce dal romanzo e non è più narrativamente interessante), né, per spingerci più avanti e verso autori più smalzati, con *La speculazione edilizia* di Calvino, dove Quinto e Caisotti si scoprono essere entrambi due «pasticcioni dell'edilizia» (oltre che due ex partigiani). Dagli anni Trenta agli anni Sessanta – un periodo all'apice del quale si trova il Neorealismo, con gli uomini della Resistenza tutti ugualmente eroici – sembra che l'interesse per il singolo e per l'individuo sia fortemente ridimensionato, e che il focus narrativo si sforzi di abbracciare una parte di mondo più ampia: più specificamente la realtà sociale.

È sin troppo facile sostenere che *Gli indifferenti* sia una riproduzione sufficientemente fedele della borghesia romana, la quale, depurata delle sue specificità, ben rappresenta quella italiana e forse, almeno in parte, quella europea. Ed è altrettanto facile estendere questo discorso a molte delle opere di Brancati, di Soldati, di Bassani, di Cassola, di Alvaro, ecc. Ebbene questa nuova attenzione alla società contemporanea – che non disdegna però la descrizione psicologica dei personaggi – è conseguenza di una rinnovata fiducia nella parola narrativa, che non è più filtro deformante, ma strumento – talora anche privilegiato – di comunicazione.

### 3.4. La lingua media

La fiducia nella parola romanzesca, e nel linguaggio in genere, ha una ripercussione immediata a livello stilistico. Come hanno già notato Testa e

31 Secondo Sanguineti «è nel personaggio di Lisa che l'arte della degradazione, nel romanzo, tocca il suo culmine, a questo riguardo, ed è naturale: perché Lisa è il luogo fondamentale di verifica dell'indifferenza di Michele, è la prima figura in cui viene a delinarsi il motivo, assai caro a Moravia, dell'ipocrisia erotica borghese» (Sanguineti, *Moravia*, cit., p. 26).

Coletti – tanto che in questa sede non occorre aggiungere altro – «l'italiano di Moravia si situa al centro di tensioni ormai smorzate, in una zona di indifferenza linguistica»;<sup>32</sup> più specificamente:

La lingua non solo lascia convivere (ormai decaratterizzate, deprivate dei loro valori sociolinguistici e culturali più esibiti) polarità diverse, annullandone le differenze in un impasto «vischioso» e uniforme, ma sfrutta altre risorse in via di affinamento nella scrittura, rivolte anch'esse a tradurre una semplicità, un'immediatezza di impressioni e comunicazioni che stanno vicini, se non proprio all'orale, al luogo di diretta insorgenza e manifestazione della parole in chi pensa o parla.<sup>33</sup>

Insomma, come ben sostiene Coletti, la lingua di Moravia ha chiaramente perduto quell'espressionismo che caratterizzava una certa narrativa tardo ottocentesca e buona parte del modernismo (Tozzi su tutti), e soprattutto ha cancellato il *principium individuationis* di impronta linguistica che negli anni precedenti a *Gli indifferenti* si era visto applicato in più di un romanzo (in Svevo è sistematico già a partire da *Senilità*).<sup>34</sup> L'istituzione di una lingua media coincide poi con un codice unanimemente condiviso, utilizzato con medesime inflessioni da tutti i personaggi: una medietà, questa, che è speculare a un'omologazione ideologica, a sua volta corrispettiva di una perdita identitaria da parte dei singoli. Il personaggio moraviano insomma anche attraverso le proprie parole conferma un'adesione all'immagine di uomo medio, e testimonia il suo essere pervaso da una mediocrità che è costitutiva della società tutta nella quale è inserito. Ciò significa che nel sistema de *Gli indifferenti*, anche la lingua contribuisce a rendere somiglianti tra loro i personaggi, e dunque a mettere in pratica quella che nel paragrafo precedente abbiamo già definito un'epica degradata.

---

1929: *Gli indifferenti*  
e la nuova stagione  
del realismo

#### 4. Conclusioni

Quanto sostenuto finora ha avuto l'intenzione di dimostrare come ne *Gli indifferenti* il realismo, o più correttamente una narrativa a forte impronta

32 V. Coletti, *Standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001, pp. 307-346: p. 334; e cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 274-275. Ma sulla lingua moraviana cfr. anche M.M. Galateria, *Come leggere «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1975, in particolare pp. 70-86.

33 Coletti, *Standardizzazione del linguaggio*, cit., p. 334.

34 Su questo aspetto cfr. G. Baldi, *Da «Senilità» alla «Coscienza»: inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io-narratore*, in *Italo Svevo scrittore europeo*, Atti del convegno internazionale (Perugia 18-21 marzo 1992), a cura di N. Cacciaglia e di L. Fava Guzzetta, Olschki, Firenze 1994, pp. 325-351 (ora anche in Id., *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Liguori, Napoli 2003, pp. 149-181).

realistica, si renda possibile grazie ad una nuova (supposta e percepita) trasparenza degli oggetti del mondo e del mondo stesso: si veda *in primis* la corrispondenza tra interiorità ed exteriorità, poi la capacità del linguaggio di essere referenziale, la comune struttura di fondo dei diversi personaggi/uomini, la fiducia nel poter rappresentare il mondo reale così com'è, fino a ricreare un'idea generale coincidente di fatto con la realtà sociale configurata nel romanzo. Anzi, come è stato detto prima, la rappresentazione sociale si impone sulle esigenze dell'individuo, rimanendo predominante nel romanzo italiano per un certo periodo di tempo: quello che si estende dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta.

Uno sguardo alle pubblicazioni dell'epoca può dare una dimensione del fenomeno. L'anno successivo a *Gli indifferenti* viene infatti pubblicato *Gente in Aspromonte* di Alvaro, e sempre nel 1930 Brancati esordisce con *L'amico del vincitore* (cui farà seguire *Singolare avventura di viaggio* nel 1934 e *Gli anni perduti* nel 1941); intanto danno avvio alla loro produzione romanzesca Silone, nel 1933, con *Fontamara*, e Soldati, nel 1935, con *America primo amore* (che anticipa di due anni *La verità sul caso Motta*); mentre è del 1941 *Lettere di una novizia* di Piovene. Tutti romanzi, quelli citati, che si muovono lungo il solco tracciato da *Gli indifferenti*, come dimostra facilmente l'analisi delle descrizioni, del sistema dei personaggi, della lingua e dello stile. E non solo il neorealismo e la letteratura resistenziale, ma anche la successiva narrativa italiana continua a seguire un impianto decisamente realistico: questo suggerisce la produzione di Bassani, dalla prima delle *Cinque storie ferraresi*, ossia *Lida Mantovani*, fino a *Il giardino dei Finzi-Contini*. E non smentisce tale ricostruzione nemmeno la narrativa di Calvino, che anzi proprio negli anni Cinquanta sembra per la prima volta ripetere il "miracolo" del romanzo vero e proprio compiuto con *Il sentiero dei nidi di ragno*: il riferimento naturalmente è a *La speculazione edilizia* e a *La giornata di uno scrutatore* (sebbene non possano essere dimenticate opere come *La formica argentina*<sup>35</sup> e *Nuvola di smog*).

Questa ricostruzione non vuole sostenere che una narrativa realistica tradizionale sia esclusiva nel trentennio 1929-1963 (prendendo come termine *ante quem* *La giornata di uno scrutatore*): è infatti facile notare che ancora dopo *Gli indifferenti*, ma prima della guerra, autori come Bilenchi o, per citare un minore che all'epoca godeva di una certa popolarità, Quarantotti Gambini, prolungano senz'altro l'onda del modernismo. E dopo la guerra, se si vuole legare il discorso alle date di pubblicazione dei due

35 È nota la lettera a Goffredo Fofi del 30 gennaio 1984, in cui Calvino scrive: «*La formica argentina* non è onirico-kafkiana come hanno sempre detto tutti i critici. È il racconto più realistico che io abbia scritto in vita mia; descrive con assoluta esattezza la situazione della invasione delle formiche argentine nelle coltivazioni a San Remo» (cit. in I. Calvino, *La nuvola di Smog. La formica argentina*, Mondadori, Milano 1996, p. VI).

principali romanzi (ma già prima se si tengono presenti i racconti e le originarie stesure romanzesche), Carlo Emilio Gadda scrive pagine che nulla spartiscono con il «moravismo», e si riconnettono piuttosto al modernismo (è la tesi di Donnarumma, com'è noto) o, secondo altri, danno vita ad un'esperienza unica. Ma queste eccezioni, tanto più perché provenienti da esperienze letterarie rilevanti e non marginali, non costituiscono ostacolo al nostro discorso, giacché è ovvio che più correnti convivano nello stesso periodo e si fronteggino spesso anche alacramente. È perciò all'interno di un conflitto di poetiche che individuiamo uno specifico modello, istituito da *Gli indifferenti* di Moravia e che ha saputo imporsi negli anni che separano il modernismo dal postmoderno: quello che provvisoriamente possiamo chiamare del “nuovo realismo”.

---

1929: *Gli indifferenti*  
e la nuova stagione  
del realismo