



ALESSANDRA GRANDELIS

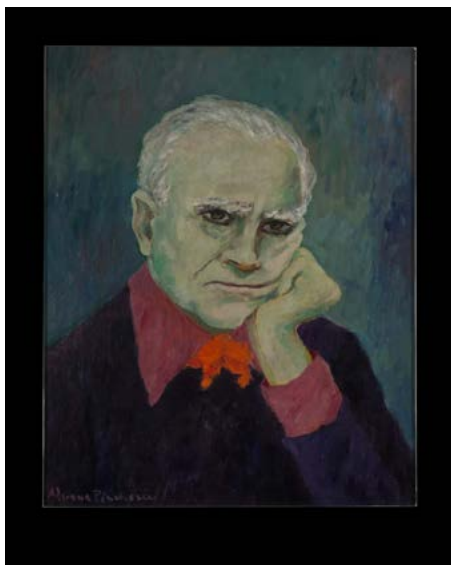
«*Preferisco la pittura alla letteratura*».
*Alberto Moravia e gli scritti d'arte*¹

*To date there is not yet a work studying the presence of art in Moravia's oeuvre. The author many times says that if he hadn't been a writer, he would have chosen the painting as a way to express himself. This essay, starting from biographic and theoretical statements of the author, considers Moravia writing on art. A provisional collection of his artistic contributions is still in progress, however they are present from the Thirties to the Eighties and they allow us to get some permanent features: Freudian suggestions, sustaining the idea of painting as an expression of the repressed, and the use of tautological formulas, in the attempt of defining, through the paradox, the attitude of the artist and of the critic in front of the work of art, both features support the artistic analysis based on the dialog with literature. The relationship between literature and art is not univocal, because while the literary element enters in the art, even the artistic element enters into the narrative, invading very famous pages: so in *La noia*, where the omnipresent Moravia's theme of the relationship between modern man and reality is explored through the mediation of art. Within a research aiming at the construction of the relationship between the author and the world of arts, it is possible to recognize, through some clarifying examples, a continuity between artistic and literary writing in Alberto Moravia.*

Alberto Moravia impara a conoscere l'arte in famiglia: il padre architetto si reca ogni anno nella natia Venezia per dipingerne le vedute, poi custodite gelosamente in casa, e la sorella Adriana, moglie dell'artista Onofrio Martinelli, è una pittrice affermata dalla «personalità molto originale»;² anche nei ricordi affidati a Dacia Maraini, lo scrittore va con la memoria all'abitazione di via Donizetti, dove risiede fino all'inizio degli anni Quaranta, alle cui pareti erano affissi «dei quadroni scuri, forse del Seicento»;³ la stessa epoca delle tele presenti nel Villino Carovigno dei soggiorni estivi a Viareggio:

Era tappezzato di enormi quadri del Seicento. Io passavo ore a guardarli. Fantasticavo su soggetti mitologici: i fauni, le ninfe. Non so perché non ho fatto il pittore. La pittura mi è sempre piaciuta più della letteratura.⁴

Agli occhi di Moravia quello del pittore appare «un mestiere più attraente, più fascinoso e più originale della letteratura» perché fatto di «colori e di forme» e non di un continuo «battagliare con le parole»;⁵ per la medesima ragione, nel corso dell'intera esistenza, si circonda di amici pittori che lo affascinano perché, a differenza degli scrittori, sono sempre «artisti»;⁶ e si circonda di dipinti, come dimostra la straordinaria collezione conservata nell'appartamento di Lungotevere della Vittoria, oggi sede della Casa Museo Alberto Moravia. È sempre la stessa passione per l'arte che spinge Moravia a collaborare con il fedele editore, Valentino Bompiani, alla ricerca di una sovraccoperta che sappia incorniciare con efficacia l'argomento dell'opera: sin dal primo volume edito dalla casa editrice milanese lo scrittore romano propone gli artisti che lo colpiscono e, nel tempo, richiede più volte l'edizione illustrata delle opere, sedotto sin da bambino dai disegni con cui Gustave Doré accompagna molta letteratura. Va rilevato che nelle numerose interviste lo scrittore non restringe le riflessioni sull'arte a un ambito soggettivo e le proietta in una dimensione storica, certo che la cultura italiana sia «pittorica, non letteraria»⁷ poiché la rappresentazione dell'Italia è tanto più riuscita nelle opere dei pittori che in quelle dei poeti.



Adriana Pincherle, *Ritratto di Moravia*, 1978, tempera su tela, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)

Queste esili note introduttive, non solo biografiche, hanno un valore meramente propedeutico a un argomento che richiede un approccio pluriprospettico; sotto il profilo critico interessa soprattutto vagliare le ripercussioni artistiche, di carattere tematico e stilistico, sull'opera a partire dal costante e diversificato ricorso alle citazioni, palesi o nascoste. A oggi non esiste ancora uno studio di ampio respiro che affronti la materia, senza trascurare le implicazioni teoriche che l'interazione fra arte e letteratura esige; con questi presupposti l'Università di Padova e l'Associazione Fondo Alberto Moravia hanno avviato un progetto impegnato ad affrontare l'argomento con sistematicità, a partire dal recupero di tutti gli scritti moraviani sull'arte.⁸ Non c'è infatti un legame univoco che porta

le arti visive a influenzare l'opera, se si considera che Moravia presta con generosità la scrittura alla critica d'arte – rivolta *in primis* alla pittura, ma pure alla scultura e alla fotografia – tanto da poterla ritenere parte integrante, certamente non accessoria, della produzione.

A partire dai due registi compilati da Alberto Cau e da Chimera Poppi rispettivamente nel 2002 e nel 2008,⁹ è stato avviato il censimento degli scritti, quasi sempre d'occasione, che fin da ora risultano distribuiti su un arco temporale che si estende dagli anni Trenta agli anni Ottanta: saggi e articoli mirati a raccontare l'arte in quanto capitolo non trascurabile della storia di un Paese, e presentazioni di singoli artisti o di mostre allestite soprattutto in gallerie private. Nonostante si tratti di una ricerca *in fieri*, il cospicuo numero di testimonianze permette di avanzare qualche osservazione preliminare sul *modus operandi* di Moravia, con la messa in evidenza di alcune costanti su cui è costruito il discorso critico attraverso campioni che appaiono esemplificativi anche perché si collocano in periodi differenti, e di coglierne le ricadute sul piano narrativo.

1. Fra arte e letteratura: esempi di contaminazione

Rispetto al dialogo che Moravia istituisce sempre con maggior forza fra i saggi d'argomento artistico – il primo fra questi risale al 1934 ed è dedicato alla pittura di Rembrandt – e la letteratura, acquista un grande valore l'esperienza maturata da Moravia nella Roma degli anni Trenta: non ancora trentenne, l'autore partecipa alle iniziative della Galleria della Cometa che si presenta nel 1935 come una rivoluzionaria officina artistico-letteraria, voluta e finanziata dalla contessa Mimì Pecci Blunt e diretta dal poeta Libero De Libero, che fin dagli esordi si scontra con il conservatorismo del regime fascista, tanto da imporre la chiusura dopo soli tre anni di attività. Si tratta di un ambiente in cui arte e letteratura non si incontrano in maniera occasionale, coesistendo in una proficua collaborazione; programmaticamente infatti gli artisti vengono presentati da altrettanti scrittori, preferiti ai critici d'arte, e nella sede espositiva nascono le Edizioni della Cometa che a partire dal 1937 e sino al 1942 pubblicano celebri autori, fra cui Bontempelli, Landolfi e Savinio: lo stesso Moravia figura tra le proposte editoriali, ma la prematura fine delle attività della Galleria annulla i progetti prima che possano concretizzarsi.¹⁰ Lo scrittore



è certamente presente nel 1935 all'inaugurazione della Galleria, nel 1936 all'esposizione della sorella Adriana presentata da De Libero, mentre nel 1938 dedica uno scritto alla pittura di Enrico Paulucci, che tra l'altro lo ritrae a Londra nei primi anni Trenta dove entrambi soggiornano insieme a Carlo Levi. La collaborazione moraviana è palesata anche dai tre numeri di *Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti*, editi dalle Edizioni della Galleria tra il 1940 e il 1942 e costruiti su un dialogo serrato tra poesia, testi narrativi e saggistici, e opere d'arte: qui Moravia pubblica alcune pagine critiche su Capuana, due racconti e il primo degli scritti, a firma Pseudo per evadere la censura fascista, dedicati nel corso della vita a Renato Guttuso. Anche se rimane ancora da capire in modo esaustivo come e in quale misura tale esperienza influisca sul Moravia degli anni a venire, essa rappresenta un momento formativo imprescindibile, per le conoscenze maturate al suo interno e in particolare per l'intima natura del cenacolo: lo scrittore costruisce nel tempo la sua opera sui principi che De Libero pone a fondamento della Galleria, ovvero l'unità delle arti e l'autonomia dell'arte.

Soprattutto il primo di tali principi si palesa con evidenza nei saggi d'arte che si caratterizzano per una contaminazione, sempre funzionale, di arte e letteratura, in cui tre aspetti si mostrano strettamente connessi fra loro: la riflessione teorico-estetica è supportata dalla messe di citazioni che costella la prosa e dagli evidenti punti di contatto con la propria narrativa.

Per quanto concerne l'ambito teorico-estetico, in un articolo del 1942 sulla direzione impressa da Capogrossi alla pittura, è lo stesso Moravia, celato dietro il nome Pseudo, a indicare con una sorta di manifesto programmatico la comunione fra le due arti sorelle:

Spesso avviene che pittori chiedano a scrittori di parlare delle loro opere. È questo un aspetto simpatico dei rapporti tra le varie arti, lo scrittore per tutti gli altri artisti, è pur sempre il padrone della parola, questo mezzo espressivo che sa dipingere, scolpire, diventa musica e gesto e pur tuttavia rimane verbo. I pittori tra di loro, appaiono, a chi li osservi, pieni di accorgimenti e di furbizie, e forse lo sono anche con gli scrittori, ma con questi ultimi accorgimenti e furbizie si rivelano ingenui, proprio come quelli di un manuale di fronte all'uomo di scienza. In compenso la loro arte esercita sulla letteratura un'influenza molto maggiore di quanto non appaia a prima vista. Più ineffabile della scrittura per cui non è sempre pecca l'intellettualismo, essa fomenta nello scrittore il gusto per l'immagine e per l'analogia. Caduto il moralismo classico, la letteratura moderna, specie quella decadente e post-decadente, cerca di rivalizzare con la pittura in suggestioni plastiche lontane da ogni dialettica. Si pensi a Baudelaire si pensi, ai giorni nostri, a Cecchi. D'altronde l'amore per la bellezza, che è quasi sempre amore per le immagini, si trova spesso più appagato da un quadro che da una bella pagina. [...] Certi nudi, certe figure, certi paesaggi attirano l'uomo in un mondo di analogie profonde, la comprensione delle quali spesso non è affidata ai poteri razionali.¹¹

In queste righe incipitarie, che rievocano le parole usate da Moravia negli stessi anni per i racconti surrealisti e satirici dei *Sogni del pigro* (1940) e dell'*Epidemia* (1944) di cui rivendica la matrice «visiva, plastica, invece che narrativa»,¹² viene espressa la necessità della letteratura di attingere al mondo dell'arte pittorica, nel tentativo moderno di varcare i limiti classici della descrizione.

Tale debito nei confronti della pittura ben si chiarisce nell'introduzione che l'autore scrive nel 1986 per l'edizione di *Senso* di Camillo Boito illustrata da Piero Guccione. È interessante la scelta di suddividere il testo in capoversi, intervallati da spazi tipografici, che alternano le riflessioni sul racconto e le illustrazioni in modo da stabilire una sorta



di dialogo fra la trama – la storia di una tragica relazione sullo sfondo della guerra tra Piemonte e Austria nel 1865 – e il disegno. L'analisi moraviana tende a sottolineare il modo con cui Guccione cerca di spiazzare il lettore-osservatore, al quale non offre immagini che rinviano ad un «preromanticismo [...] contenuto e moralistico»,¹³ bensì immagini abitate da forme «indistinte, ambigue e allusive». ¹⁴ L'operazione artistica di Guccione non interferisce con la verità del racconto e va invece a restituire nel concreto dell'immagine «l'ambiguità esistenziale»¹⁵ dei due protagonisti, il contrasto su cui si fonda la loro esistenza di uomini vili dietro il moralismo di una condizione sociale elevata. Il «luminismo onirico»¹⁶ individuato da Moravia, che gioca stilisticamente con coppie di opposti per cogliere la violenta giustapposizione di luce e ombra e per adeguare il lessico al campo di tensioni opposte delle pagine boitiane, serve a Guccione per raccontare ciò che «Boito ha taciuto»: ¹⁷ le tavole, con l'impatto visivo della passione violenta da cui poi scaturisce la vendetta, «non tanto illustrano quanto completano il racconto». ¹⁸

Spesso Moravia, nelle sue pagine saggistiche, muove da considerazioni di carattere letterario prima di affrontare la pura materia artistica, così come avviene nell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» nel marzo del 1985 per l'esposizione a Milano di ventitré autoritratti di Mario Marucci. Nella contemporaneità uomo di lettere tra i più ritratti dagli amici pittori, in apertura si chiede se i romanzieri scrivano autoritratti; all'interrogativo che avvicina dichiaratamente il discorso alla sfera personale – caratteristica dello 'scrittore critico' che, per Mengaldo, «sembra trovare direttamente nella rappresentazione artistica un esemplare dell'umano e un'esperienza vitale» –¹⁹ Moravia risponde in modo negativo perché, a suo avviso, solo i pittori sentono la necessità di autorappresentarsi con un ritratto puramente «esistenziale». ²⁰ Semmai, quello dello scrittore, incapace di vedere se stesso come altro, è un ritratto «sociale»²¹ che frammenta l'immagine unitaria nei personaggi d'invenzione:

Il romanziere è ambivalente: Dostoevski [*sic*] potrebbe essere ugualmente l'abbietto eroe di *Memorie del sottosuolo* e il pio principe Muischkine [*sic*] dell'*Idiota*; Manzoni potrebbe essere ugualmente il terrificato Don Abbondio e l'intrepido padre Cristoforo; Flaubert potrebbe essere ugualmente Madame Bovary (come da sua confessione: *Madame Bovary c'est moi*) così romantica e Frederic Moreau così disincantato.

Che vuol dire questo? Che i romanzieri stanno in tutti i loro personaggi in quanto questi personaggi sono il frutto di un'osservazione di specie sociale; ed infatti esistono in quanto sono in rapporto dialettico gli uni con gli altri. ²²

Il pensiero, assai utile se rapportato alla cura con cui Moravia costruisce i suoi personaggi fino a sublimare l'esperienza nella scrittura, viene ripreso a distanza di anni in *Diario europeo* nel commentare la scelta editoriale di un dizionario di letteratura francese le cui voci sono compilate dagli stessi scrittori in terza persona, pronti a dimostrare il medesimo narcisismo che porta il pittore davanti allo specchio, «uno specchio solo per lui», ²³ e a creare per gli altri «un'immagine più o meno arbitraria». ²⁴

In questa tipologia di saggismo la letteratura, sempre presente in forma di citazione, diventa il paragone privilegiato per esplicitare sul piano dell'analogia, in un territorio familiare, l'azione dell'artista. A titolo esemplificativo è possibile osservare che la citazione può anticipare il testo, come in quello dedicato a Lorenzo Tornabuoni, dalla cui produzione Moravia estrapola un solo elemento dominante. I primi venti versi di *Estasi* di John Donne, che ritraggono due amanti sospesi nella contemplazione dei loro corpi sensuali e



Renato Guttuso, *Ritratto di Alberto Moravia*, 1941, inchiostro su carta, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)

delle loro anime lievi, introducono liricamente la «scoperta della “coppia”»²⁵ da parte di Tornabuoni, per il quale «la coppia è tutto e tutto è la coppia».²⁶ Con coerenza rispetto alla scelta di apertura, Moravia costruisce stilisticamente le pagine saggistiche con un alto tasso figurale, in cui il chiasmo e l'anafora supportano una descrizione personalissima dei colori, resi in questo caso non mediante l'aggettivazione, ma attraverso perifrasi che a tratti si fanno prosa d'arte.

In altri casi la citazione diviene il metodo più efficace con cui raccontare la ricerca dell'artista. Rembrandt è giudicato in termini «letterari»,²⁷ con il timore di uscire da un campo puramente estetico; in bilico tra la forza del sentimento e «la perfetta onestà rappresentativa»,²⁸ l'olandese può essere avvicinato solo all'«opera di un romanziere come Dostojewski [*sic*] o di un tragico come Shakespeare».²⁹ Il nome di Shakespeare,

assai presente nella scrittura d'arte di Moravia, è d'ausilio per svelare l'essenza fantastica racchiusa nelle sculture in metallo di Calder, che ha i poteri di un fabbro, figura centrale nelle culture tribali africane e detentore «di arcani segreti»,³⁰ abile nell'imprimere ai propri *mobiles* e *stables* le due forme con le quali il primitivo vede il mondo, sintesi di mobile leggerezza e di stabile pesantezza. La preistoricità delle realizzazioni di Calder – e le categorie antropologiche ricorrono altrove per 'guardare' l'arte e conoscerne i 'costumi' – è la stessa che caratterizza lo scenario della *Tempesta* shakespeariana, «fatto di rupi mostruose come Calibano e di organismi aerei come Ariel».³¹

Attraverso la grande letteratura russa, modello narrativo moraviano, è possibile cogliere l'intimo significato degli *Elefanti sorridenti* di Botero. Per Moravia le deformazioni del Sudamericano non sono quelle «di contenuto»³² con le quali Swift ritrae gli abitanti di Lilliput e di Brobdingnag, bensì quelle con cui Gogol' nelle *Anime morte* descrive il proprietario terriero Sobakevic: «un orso di media grandezza»³³ che nella sua mole concentra tutta l'avversione di Gogol' per la Russia schiavista degli zar. In Botero l'obesità dei personaggi ritratti è un sintomo evidente, analogamente alla pesantezza di Sobakevic: il sintomo di «un difficile, disagiato rapporto col reale»,³⁴ in questo caso con la realtà latifondista latino-americana, che se non porta quale conseguenza la condanna rivoluzionaria di un Rivera, ne ha in sé una esistenziale «più definitiva».³⁵

Vi è un'occasione in cui Moravia non rinvia all'altrui, ma alla propria opera narrativa, anche se in modo celato: la presentazione della mostra di Cremonini del 1972 presso la galleria romana “Il Gabbiano”.

Il testo esibisce un prologo, separato tipograficamente, nel quale lo scrittore si abbandona ai ricordi d'infanzia e si rivede bambino su una spiaggia, rapito dall'osservare con cupidigia il paesaggio che lo circonda, prima di essere trascinato via dalla madre per l'incombere minaccioso del temporale. Pur non rivelando il luogo, Moravia lo fa intuire molto bene perché, insieme ad altri dettagli, «la fila di ville e di villette liberty»³⁶ di quel luogo «melenso e borghese»³⁷ corrisponde alla descrizione della Viareggio di inizio Novecento frequentata d'estate («Una città liberty, piena di villini eleganti circondati da alti pini marini»).³⁸ La premessa consente all'autore di paragonare il sé bambino ai molti bambini che affollano le tele di Cremonini, sempre ritratti mentre guardano o spiano attraverso le finestre, le serrature, e che vivono nel medesimo ambiente «frivolo e borghese»³⁹ del-



la narrazione autobiografica, rappresentato, per Moravia, nello stile *liberty*: uno stile in cui «fa la sua prima apparizione l'inconscio sessuale e libidico»⁴⁰ e presente nei quadri di Cremonini per ricordare che «così erotico e così represso, così virginale e così impuro, coincide con la scoperta del sesso in quei luoghi di ancor timida promiscuità che erano allora le località balneari».⁴¹ Non solo Moravia ricorda che la propria iniziazione sessuale avviene a Viareggio all'età di nove anni («A Viareggio succedettero molte cose: venni a sapere che cos'era il sesso e anche che cos'era la classe»),⁴² ma rievoca in controluce la storia di *Agostino* «anche se le situazioni e i personaggi sono frutto di invenzione».⁴³ Similmente ai bambini di Cremonini, anche Agostino scopre il sesso a Viareggio e Moravia intreccia a tratti arte e romanzo. Lo dimostra, da solo, l'elemento degli specchi che nei quadri ha una grande importanza poiché, grazie a questi oggetti, «i bambini vedono ciò che altrimenti non potrebbero vedere»;⁴⁴ così nel romanzo breve lo specchio è al centro di un momento cruciale della narrazione. Agostino, nascosto dietro la porta della camera da letto, vede la madre vestita con una leggera «camicia di velo»⁴⁵ davanti a uno specchio che riflette, e gli permette di scorgere, un'immagine di «donna»: ⁴⁶ il contrasto tra «ripugnanza» e «attrattiva»⁴⁷ si inserisce nel percorso iniziatico di Agostino che vuole oggettivizzare il corpo della madre ricorrendo, senza riuscirci, alla prostituzione e alla fine limitandosi a spiare dalla finestra gli interni della villa dei piaceri che, sola, avrebbe potuto fargli dono di un'esperienza liberatrice dal desiderio.

2. Freud e Wittgenstein: per un'ipotesi interpretativa

Agostino si fonda su quella che Moravia definisce «l'opera di due grandi smascheratori, Marx e Freud».⁴⁸ Quest'ultimo, insieme a Wittgenstein, è uno dei due riferimenti costanti per le riflessioni di natura artistica. È lo stesso Moravia a palesare l'influenza freudiana:

[...] nella vita di un paese, di una collettività, l'arte ha la stessa funzione che il sogno ha nella vita individuale, cioè la funzione di esprimere il represso. I sogni rivelano ciò che di represso, di inespresso esiste nell'inconscio del singolo: questo lo sanno tutti. L'artista fa lo stesso con l'inconscio collettivo.⁴⁹

È questa l'idea su cui si impernia l'approccio critico moraviano; con essa, sigillata in una sorta di 'aforisma metodologico', si apre il breve e intenso testo a commento della serie di litografie dedicate da Clerici al *Milione* di Marco Polo: Moravia è convinto che «la schematica esattezza»⁵⁰ dell'opera venga trasfigurata in una serie di rappresentazioni che, rinviando all'onirico, si incaricano di concretizzare nel disegno l'«inconscio collettivo del Medioevo»,⁵¹ per avvicinarsi quanto più possibile a ciò che allora può aver suscitato il fascino esotico dell'estremo Oriente. Lo stesso concetto viene applicato alla descrizione orale di un quadro di Scipione, *La cortigiana romana*, in un filmato del 1972:

Il quadro è un quadro che risale al 1930. Il quadro rappresenta Piazza Traiana: una piazza tipicamente romana dove c'è, appunto, la colonna Traiana con le due chiese gemelle. E allora questa piazza era chiusa: c'erano dei fabbricati color rosso, un rosso che doveva piacere molto a Scipione. [...] Ora, il lato un po' diabolico del quadro è che invece di dipingere una piazza qualsiasi con un personaggio qualsiasi, Scipione ci ha messo un personaggio – diciamo così – fantastico: la cortigiana romana seduta incongruamente su una seggiola con un moccichino in mano. D'altra parte questo personaggio è vestito in una maniera non certo del 1930 (si direbbe principi dell'800, metà dell'800). La cortigiana romana ha degli stivaletti allacciati, una grande gonna



color amaranto e un'immensa capigliatura probabilmente puzzolente che gli arriva fino ai piedi; ha i gioielli e ha i baffi [...].

Dunque un personaggio mostruoso. Ora, io sono del parere che i quadri non vanno – diciamo così – apprezzati per il loro contenuto evidente; però credo che l'arte esprime sempre ciò che è inconscio; cioè l'arte non ci dice nulla di esplicito, ma dice molto [...] in quanto l'arte è appunto l'espressione di ciò che è represso.

Ora, nel caso di questo quadro bisogna dire che Scipione ha espresso una specie di archetipo: l'archetipo della cortigiana riferito a una grande città. Le grandi città universali sono delle prostitute, cioè in altri termini si produce uno scambio tra universalità e promiscuità. Cioè il tono positivo è l'universalità, visto negativamente l'universalità diventa prostituzione, cioè diventa qualche cosa che è buono per tutti, che è aperto a tutti, di cui tutti possono approfittare, vale a dire la prostituzione. Scipione in questa donna esprime un giudizio moralistico e fantastico sulla cosiddetta universalità di Roma. Roma è una grande capitale, una capitale storica che ha avuto una lunghissima storia; però alla fine la effigie, la figura più emblematica di Roma è ancora Messalina che si metteva una parrucca nera e andava di notte nei lupanari della suburra a darsi ai soldati romani.⁵²

A partire da questa ekphrasis, esemplare per la chiarezza espositiva, appare chiaro che a fungere da modello per le analisi artistiche non è il Freud dei saggi su Leonardo e Michelangelo; è più corretto parlare di suggestioni freudiane e nell'intento di valutarne criticamente il ricorso all'interno del saggismo artistico di Moravia, si dimostra efficace la lezione di Freud mutuata da Francesco Orlando, a partire dagli anni Settanta, per l'interpretazione dei testi letterari. Moravia pare scorgere sulla tela quello che Orlando coglie nella letteratura: anche alla luce di quanto lo scrittore romano riferisce, il quadro diventa come uno spazio socialmente codificato in cui ritorna ciò che si configura come represso. La donna, nel linguaggio artistico, in contrasto con lo sfondo che la circonda, diviene una figura allegorica che con la sua corporeità incarna il compromesso tra l'universalità di Roma e la sua promiscuità.⁵³

In tale ottica è possibile valutare il modo con cui Moravia ricorre alle categorie della psicanalisi per accostarsi all'arte di cinque artisti sovietici che espongono alla galleria "Il Gabbiano" sempre nei primi anni Settanta, definendo non realistico il realismo socialista, manifestazione al contrario «dell'inevitabile e necessaria repressione dell'inconscio collettivo»,⁵⁴ causa ed effetto del successo della rivoluzione, con la richiesta da un lato di massima dedizione per il raggiungimento dell'obiettivo e dall'altro di difesa della conquista. L'arte che ne deriva può essere «idealizzante, nobilitante, spiritualizzante»⁵⁵ oppure «di propaganda, Kitsh [sic] patriottico, ideologico, sociale, moralistico».⁵⁶ Lo scrittore trova l'esatto corrispondente di un tale processo storico-culturale nell'idealizzazione estetica dell'arte preraffaellita, specchio del modello repressivo della società vittoriana nell'epoca della rivoluzione industriale, nella convinzione che dietro l'apparenza mistica comunque si cela lo spettro di un cambiamento epocale, verso cui il movimento si pone, talvolta, anche in forma di protesta; nel contempo l'arte preraffaellita manifesta la partecipazione inconscia allo spirito di tale rivoluzione. In prospettiva orlandiana, Moravia valorizza nel proprio saggio «la compresenza dei contrari in equilibrio dinamico, drammatico e conflittuale e l'ambiguità ideologica».⁵⁷

Ciò che Moravia svela criticamente negli anni Settanta, è già presente in forma nar-



rativa in un racconto dei *Sogni del pigro*, intitolato *Allegoria preraffaellita*, che narra la vicenda di uno scrittore e di sua moglie alle prese con la violenza dell'inurbamento e della progressivo incombere della modernità: «casamenti di cemento fitti di finestre», «fabbriche, botteghe e bottegucce», «materiali chimici» e un «lago di asfalto»⁵⁸ inghiottiscono i segni arcaici della storia umana; tutto diventa «vivacchiamento promiscuo»,⁵⁹ con l'annullamento della classica aspirazione «al bello e al buono».⁶⁰ Obbligati dalla mancanza di umanità da cui si vedono circondati, i due protagonisti si trasferiscono in una zona ancora inviolata, dove la pia moglie riesce a trovare luoghi sacri, ancora non snaturati dalla mobilia moderna, in grado di accogliere lo spirituale e l'arte degli antichi: tuttavia qui, nella meditazione, la donna si chiede se l'isolamento ricercato non sia una colpa e se debba, insieme al marito, sacrificare la vita «quale pegno di un avvenire migliore».⁶¹ Il racconto, avvolto da un'aura mistica ed estetizzante, in cui domina il rifiuto per la modernità, riunisce alcuni temi affrontati dal movimento pittorico preraffaellita e su di essi si fonda: dietro la forma allegorica del racconto, chiuso sull'immagine di una primavera raggelata dal fischio sottile di un uccello che fa presagire gli orrori del domani, c'è la condizione di un artista sospeso tra l'azione e l'intellettualismo.

Accanto a Freud, a partire dagli anni Sessanta, all'altezza della svolta saggistica della narrativa, entra nell'opera di Moravia anche Wittgenstein, i cui testi agiscono più «come stimoli analogici che come diretta influenza filosofica».⁶² In un'autointervista sulla pittura di Guttuso, confluita in un secondo tempo nell'*Uomo come fine*, Moravia afferma categorico che «non c'è niente da dire sulle arti, con l'eccezione forse della letteratura»,⁶³ che al contrario chiedono «una valutazione, un apprezzamento silenziosi»⁶⁴ perché, in particolare, «la pittura va guardata» e lo «sguardo è uno sguardo».⁶⁵

I medesimi concetti compaiono in un appunto autografo di Moravia che, quasi un aforisma, pare assorbire direttamente la lezione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein:

Sulla pittura non c'è niente da dire. Il discorso critico è possibile soltanto sulle frange culturali di un'arte. Queste frange non sono visibili nella pittura. Che dire della pittura? Si può dire che è pittura. Una tautologia che conferma che della pittura non si può parlare. Certo si potrebbe dire quello che si prova davanti alla pittura. Ma che c'entra quello che si prova con la pittura stessa? Anche perché si può benissimo non provare niente e tuttavia aver capito la pittura. L'occhio è uno specchio. La pittura vi si riflette ma non oltrepassa lo specchio.⁶⁶

Con questa postura critica, che non interferisce con l'idea di universalità delle arti e della pittura in particolare e che richiede «un rapporto contemplativo accessibile così alle menti raffinate come a quelle più semplici»,⁶⁷ Moravia si inserisce, da letterato, nella lunga tradizione di coloro che in campo teorico, filosofico e letterario hanno espresso molti dubbi sulla possibilità di spiegare le opere d'arte; lo stesso filosofo austriaco, in uno dei suoi *Pensieri*, sentenzia: «In arte è difficile dire qualcosa che sia altrettanto buono del non dire niente».⁶⁸ Moravia sia nelle parole dedicate a Guttuso che in questo appunto cita indirettamente Wittgenstein: dalla sua ricerca estrapola la tautologia, perché, «incondizionatamente vera»,⁶⁹ rappresenta la verità paradossale con cui sottolineare l'impotenza della parola di fronte all'arte. Ciò che interessa all'autore è il pensiero di Wittgenstein sulla possibilità di stabilire un rapporto tra il linguaggio e il mondo, proprio quando, nel 1960, dà alle stampe *La noia*, il cui protagonista, Dino, vorrebbe tentare di reagire all'«insufficienza [...] della realtà»⁷⁰ grazie alla pittura. Nel corso del romanzo la realtà si incarna in Cecilia, una giovane con la quale Dino ha una travagliata relazione, viziata dalla gelosia

sin dal nascere: in precedenza Cecilia è stata l'amante di Balestrieri, il pittore rivale, che ha potuto godere della donna sia carnalmente sia come soggetto privilegiato per la propria arte figurativa in opposizione all'astrattismo di Dino. Tuttavia Cecilia sfugge a Dino perché dietro al possesso fisico si nasconde un illusorio possesso reale; il mistero della realtà a cui il pittore non riesce ad attingere è espresso con il ricorso alla tautologia su cui è costruito il linguaggio della donna, di una «semplicità torbida, enigmatica e insufficiente»:⁷¹

[...] anche quando parlava, riusciva, per così dire, ad essere lo stesso silenziosa, grazie alla sconcertante brevità e impersonalità del suo linguaggio. [...] La mancanza di qualsiasi accento dialettale o di qualsiasi inflessione sociale, l'assenza completa di luoghi comuni rivelatori, la riduzione delle conversazioni a constatazioni pure e semplice di fatti incontrovertibili del genere di: "oggi fa caldo", confermavano questa impressione di astrattezza.⁷²

Tale essenzialità della conversazione, che nulla svela rispetto a quanto è già evidente, si esprime, appunto, nelle forme tautologiche delle quali Cecilia si serve per rispondere agli insistenti interrogatori di Dino, incapace alla fine di averla anche con quello stesso denaro, che è all'origine della personale crisi e con il quale la tanto disprezzata madre lo tiene legato a sé, offertole nella camera da letto materna. Qui Dino osserva un quadro mai visto prima – una raffigurazione di Diana distesa sul letto, «appoggiata con la schiena ad un mucchio di guanciali, il petto tirato indietro e il ventre proteso in avanti, una gamba allungata sul materasso e l'altra ripiegata e pendente nel vuoto»,⁷³ sul cui corpo cade una pioggia di monete d'oro – e sente che quel soggetto mitologico lo riguarda: Cecilia, in perfetto rapporto analogico, «proprio come la Danae del quadro»,⁷⁴ si distende sul letto e Dino ricopre il suo corpo desiderabile con una pioggia di denaro, senza riuscire a sedurla con il miraggio della ricchezza. Il rifiuto, ancora una volta, la rende «sfuggente e inafferrabile»⁷⁵ come tutta la realtà.

Nella *Noia* l'arte astratta di Dino si contrappone a quella figurativa di Balestrieri: una polemica artistica che Moravia fa confluire nel romanzo rivelando un interesse che non ha qui l'unica occasione per emergere. Già nel 1951 lo scrittore, nel presentare un'esposizione di Guttuso alla galleria "Il Pincio", esordisce con un cappello introduttivo, una finestra sulla contemporaneità, sottolineando che in futuro si guarderà al presente di quegli anni «come ad uno in cui l'umanità è scesa ad uno dei livelli più bassi».⁷⁶ Allo smar-



Giulio Turcato, *Composizione astratta*, 1957, olio su tela, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)

rimento della persona umana l'arte risponde, per Moravia, con gli estremi dell'astrattismo e del verismo fotografico, due concezioni artistiche «lontane dal realismo della vera poesia»,⁷⁷ «sprovviste di umanità e con il carattere dell'arte in serie».⁷⁸

Parimenti, alla fine degli anni Cinquanta, Moravia racconta l'esperienza dell'artista Michael Noble impegnato a introdurre la pittura, grazie alla sua funzione terapeutica, in un ospedale psichiatrico di Verona. Benché alcuni quadri paiano straordinariamente identici a

quelli dei grandi astrattisti, Moravia rileva una differenza: mentre l'arte astratta dei malati è frutto della pazzia e la pura soggettività fa scomparire l'oggetto, lo destoricizza, trasformandolo con i colori dell'intimo, quella dell'astrattismo *tout court* «corrisponde al momento storico in cui si verificano il crollo della cultura, il rifiuto dei procedimenti del passato, la rottura del rapporto tradizionale con la realtà». ⁷⁹ Moravia è convinto che l'astrattismo come movimento cancelli, con le proprie scelte, tutto il cammino che l'arte ha compiuto dalle origini; una convinzione che non gli ha impedito di frequentare gli astrattisti e di godere dell'arte astratta nella propria casa.

Va comunque rilevato che già in un racconto del 1943, *Il quadro*, confluito poi nell'*Epidemia*, arte astratta e figurativa sono in competizione. Martinati, un commerciante che decide di investire il proprio denaro nell'acquisto di quadri, incarica il nipote di comperare una raccolta di opere contemporanee, pur detestandole, certo che l'arte debba conformarsi «ai due concetti del bello in natura e dell'imitazione del vero». ⁸⁰ Per questo motivo decide di acquistare autonomamente un dipinto: una raffigurazione di Antonio e Cleopatra, figure «così vive e reali» ⁸¹ che cambiano posizione dentro la cornice, parlano e sono in grado di incidere sulla realtà tanto da influenzare gli umori di Marinati e della moglie, pronti ad assumere le difese dei due litigiosi amanti storici. La curiosa vicenda dei due coniugi diventa emblematica per mostrare l'attenzione moraviana al manifestarsi dei fatti artistici, proprio perché rappresentano l'inconscio collettivo; infatti agli occhi di Moravia «un quadro astratto, un ghirigoro blu, giallo, rosso e verde» ⁸² non serve a nulla, però, nel trovare ammiratori, «rivela qualcosa che senza l'intervento dell'artista non ci sarebbe», ⁸³ manifesta un qualcosa di sociale.

Anche per questa ragione gli scritti moraviani sull'arte mai prescindono dalla dimensione storica e universale, con modalità diverse, più o meno manifeste. Sono esemplari, per la loro forza comunicativa, le pagine che lo scrittore dedica, nel 1948, ai disegni di Henry Moore, ammirati durante il viaggio a Londra in compagnia di Elsa Morante, Eugenio Montale e Drusilla Tanzi. A partire dai pensieri suscitati dalla visita al collegio di Eaton, le cui lapidi funerarie rievocano l'acceso patriottismo della Grande Guerra, Moravia ricorda la larga partecipazione dei civili al secondo conflitto mondiale, celebrati più che dai monumenti dalla forza visiva dei disegni di Moore, realizzati nei giorni della guerra nei rifugi allestiti nella ferrovia sotterranea di Londra e viva rappresentazione della sofferenza. Nelle «file cenciose» ⁸⁴ di uomini, donne e bambini, nelle «figure sedute ammantate e dolenti», ⁸⁵ Moore, «come De Foe [sic]», ⁸⁶ sembra cogliere la tragedia dell'«umanità intera» ⁸⁷ e prefigurare «un'immagine futura definitivamente sotterranea», ⁸⁸ plutonica e meccanica: quella già visibile nella metropolitana londinese che «anche in tempo di pace dà al visitatore straniero il senso triste di una vita umana che tenda sempre più a organizzarsi come quella delle termiti». ⁸⁹ Come ribadiscono le parole con cui si chiude il racconto autobiografico scritto nel 1981 sui ricordi del viaggio londinese, nei tratti di Moore, che continuano ad attualizzare la paura dei giorni oscuri della storia, c'è già qualcosa dell'«inferno moderno». ⁹⁰



Corrado Cagli, *Natura morta*, 1957, olio su carta intelata, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)



3. Prospettive di indagine

Come ha avuto modo di evidenziare anche Cometa nel recente studio sulla Scrittura delle immagini,⁹¹ l'opera di alcuni letterati rimane incomprensibile senza un'accurata analisi degli sconfinamenti nel mondo dell'arte; fra questi va annoverato Alberto Moravia la cui produzione richiede da tempo una lettura critica che tenga conto della fitta rete di relazioni con le arti visive.

Nell'affrontare tale percorso si dimostra imprescindibile la conoscenza e lo studio dei saggi sull'arte, a cui lo scrittore si dedica nel corso dell'intera esistenza; rielaborando in forma teorica e saggistica i risultati di precedenti esperimenti narrativi caratterizzati da divagazioni pittoriche o raccogliendo i frutti delle analisi artistiche che verranno riversate in forme assai varie nell'opera futura, essi consentono di mettere a fuoco, anche mediante un'analisi stilistica che ne cataloghi le costanti su cui sono costruiti, le potenzialità visive della scrittura e il ruolo della descrizione nelle strutture narrative. A partire da quelli che Moravia stesso individua come i due dioscuri per le proprie riflessioni artistiche, questo approccio critico vuole interpretare in un'ottica diversa l'influenza freudiana nell'opera e approfondire la presenza di Wittgenstein, anche alla luce del dibattito contemporaneo sulla teoria dell'immagine.

Si tratta di dare massimo rilievo ai momenti visivi e pittorici dell'opera, da quelli diretti e circoscritti sino ad allargare il campo di indagine nell'intento di cogliere le ripercussioni iconografiche sulla scrittura di chi attribuisce una grande importanza alla forza percettiva dello sguardo: «vivo molto attraverso gli occhi».⁹²

¹ Vorrei ringraziare l'Associazione Fondo Alberto Moravia – Onlus, la sua responsabile, Nour Shems Melehi, per il supporto alla ricerca. Esprimo la mia gratitudine a Dacia Maraini e a Carmen Llera Moravia, eredi dello scrittore, che hanno autorizzato la pubblicazione, e a Gianna Cimino. Per le immagini ringrazio Gloria Raimondi della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Si precisa che, salvo diversa indicazione, le citazioni dai saggi moraviani sull'arte sono desunte dalla prima pubblicazione. La citazione del titolo è tratta da D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani, 1986; Milano, Rizzoli, 2000, p. 18.

² Ivi, p. 26.

³ Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia* (1990), Milano, Bompiani, 2007³, p. 255.

⁶ Ivi, p. 256.

⁷ E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 128.

⁸ Per la bibliografia si segnala: D. S. NESTI, *Kandinsky e Moravia*, «Ragioni critiche», VI, gennaio-giugno 1976; T. TORNITORE, *Moravia e Max Ernst*, in M. Ciccuto (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e arte figurativa*, II, Baroni, Viareggio, 2002, pp. 213-260; «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 59-134 (con una scelta di scritti moraviani sull'arte); R. MANICA, *1929, circa. Una traccia per il clima culturale degli Indifferenti*, «Sincronie», 20, 2006, pp. 51-59; C. POPPI, *Alberto Moravia scrittore d'arte*, «Poetische», 10, 1-2, 2008, pp. 287-295; C. GURRERI, *Tra le Stelle e il Mare. Frammenti di un'amicizia: Alberto Moravia e Mario Schifano*, in A. Fàvaro (a cura di), *Atti del convegno Alberto Moravia e gli amici* (Sabaudia 30 novembre 2010), «Sinestesie», 2011, pp. 180-189; A. PORTESIO, *Moravia e i ritratti degli amici artisti: Guttuso, Tornabuoni e Schifano*, in ivi, pp. 151-164; A. GRANDELIS, *Un'amicizia nell'ombra: Alberto Moravia e Toti Scialoja*, in F. Pirani, G. Raimondi (a cura di), *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, cit., pp. 433-443. Si segnala che è in corso di preparazione un catalogo sulla collezione artistica di Alberto Moravia oggi conservata presso la Casa Museo di via Lungotevere della Vittoria a Roma.

⁹ Alberto Cau (a cura di), *Nota bibliografica*, «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 112-116; C. Poppi (a cura di), *Scritti di Alberto Moravia su pittori e altri artisti*, «Poetische», 10, 1-2, 2008, pp. 296-301.

¹⁰ Scrive De Libero a proposito della Galleria della Cometa: «Scrittori e artisti qui s'incontrano in una soli-



darietà d'intenti e di opere. Infatti le prefazioni alle mostre sono dovute quasi sempre a scrittori più che a critici: Bontempelli, Ungaretti, Alvaro, Scarfoglio, Cecchi, Solmi, De Libero, De Chirico, Barilli, Soffici, Savinio, Sinisgalli, Moravia, Montale, Carrà; sfogliare le raccolte dei cataloghi vuol dire leggere un'antologia prelibata. [...] La Galleria della Cometa cura anche edizioni di opere letterarie: ha già stampato volumi di De Libero e di Savinio; sono imminenti un romanzo Piripino di Roberto Papi, Hebdomeros di Giorgio De Chirico e un nuovo volume di mie poesie Testa; e prepara opere di Vigolo, Savinio, Moravia, Savarese, Landolfi, Alvaro» (cit. da F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Testimonianze inedite sulla "Galleria della Cometa" (1935-1938)*, «I Quaderni di Gaia», 5-6-7, 92-93, p. 39). Sulla Galleria della Cometa e sul rapporto di De Libero con le arti si vedano: L. DE LIBERO, *Borrador. Diario 1933-1955*, prefazione di M. Petrucciani, a cura di L. Cantatore, Torino, Nuova Eri, 1994, pp. 47-48; G. APPELLA, *Roma, De Libero e la Galleria della Cometa*, in *Galleria della Cometa. I cataloghi dal 1935 al 1938*, con una lettera di Libero De Libero e introduzione di Giuseppe Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1999; G. LUPO, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; L. CANTATORE, «Senza Roma non avremmo avuto ragione di essere». *Paragrafi per Libero De Libero*, in F. Pirani, G. Raimondi (a cura di), *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, Roma, Palombi, 2013, pp. 241-257.

¹¹ Pseudo (A. Moravia), *Giuseppe Capogrossi*, «Maestrale», III, 12, 1942, p. 19.

¹² E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 69.

¹³ C. BOITO, *Senso*, introduzione di A. Moravia, illustrazioni di P. Guccione, Roma, Franca May Edizioni, 1986, p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 10.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 67.

²⁰ A. MORAVIA, *Ha dipinto se stesso 23 volte*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1985, p. 3.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ A. MORAVIA, *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, prefazione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1993, p. 271.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. MORAVIA, *L'ermafrodito come momento*, in *Lorenzo Tornabuoni*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1969; poi in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 86-88.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. MORAVIA, *Rembrandt pittore dell'inquietudine*, «La Gazzetta del Popolo», 8 settembre 1934, p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. MORAVIA, *Rupi mostruose e organismi aerei*, in *Storia di una mostra. Torino 1983*, Milano, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas, 1983, p. 6.

³¹ Ivi, p. 7.

³² A. MORAVIA, *Gli elefanti sorridenti*, in *Fernando Botero: disegni e acquerelli*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1981, p. 3.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A. MORAVIA, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1972; poi in *Leonardo Cremonini*, Bologna, Grafis, 1979, pp. 114-118 e in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 103-106.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 56. La famiglia Pincherle affitta il Villino Carovigno nel 1917.

³⁹ A. MORAVIA, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, cit., s.n.p.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 12.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A. MORAVIA, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, cit., s.n.p.

⁴⁵ A. MORAVIA, *Agostino (1944)*, ora in *Id., Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, intro-



- duzione di P. Cudini, Milano, Bompiani, 2002, p. 363.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ A. MORAVIA, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 135.
- ⁴⁹ A. MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo* (1978), a cura di N. Ajello, Bari, Laterza, 2008, p. 70.
- ⁵⁰ A. MORAVIA, Introduzione a F. Clerici, *Disegni per Il milione di Marco Polo*, Roma, 1979, s.n.p.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² La trascrizione è di chi scrive e rispetta fedelmente il video da cui il testo è tratto. Il video si può vedere al seguente link: <http://www.raistoria.rai.it/articoli/scipione-e-moravia/11575/default.aspx>.
- ⁵³ Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- ⁵⁴ A. MORAVIA, *Il fenomeno dell'idealizzazione*, in *5 pittori sovietici. Victor Ivanov, Dmitryi Jilinskij, Ghelij Korjev, Peter Ossovskij, Yefrem Zverkov*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1972-1973.
- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ *Ibidem*.
- ⁵⁷ E. ZINATO, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico "controtempo"*, «il Verri», 46, giugno 2011.
- ⁵⁸ A. MORAVIA, *Allegoria preraffellita*, in *I sogni del pigro* (1940), ora in *Id.*, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000, p. 1405.
- ⁵⁹ *Ivi*, p. 1408.
- ⁶⁰ *Ibidem*.
- ⁶¹ *Ivi*, p. 1410.
- ⁶² A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 192.
- ⁶³ A. MORAVIA, Introduzione a F. GRASSO, *Renato Guttuso: la vita e l'opera di Renato Guttuso*, Palermo, Il Punto, 1962, pp. 9-26; poi con il titolo *Dialogo sulla pittura di Guttuso* in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, p. 383 (da cui si cita).
- ⁶⁴ *Ibidem*.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ Appunto autografo di Alberto Moravia in *Cartella di serigrafie di Falconi, Giulietti, Ricceri*, Firenze, L'Indiano, s.d. Cfr. «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 60 e 62. Sulla presenza di Wittgenstein nella *Noia* si veda G. TURCHETTA, *Letteratura come coscienza*, in A. MORAVIA, *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. Casini, introduzione G. Turchetta, Milano, Bompiani, 2007, p. XXIV.
- ⁶⁷ A. MORAVIA, *Giuseppe Capogrossi*, cit. p. 19.
- ⁶⁸ L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi* [1977], ed. it. (1980) a cura di G. Henrik von Wright, Milano, Adelphi, 1988², p. 54.
- ⁶⁹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus e Quaderni 1914-1916* [1961], trad. it. di A. G. Conte, Milano, Adelphi, 1964, p. 38.
- ⁷⁰ A. MORAVIA, *La noia* (1960), ora in *Id.*, *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*, cit., p. 5.
- ⁷¹ *Ivi*, p. 95.
- ⁷² *Ivi*, p. 146.
- ⁷³ *Ivi*, p. 273.
- ⁷⁴ *Ivi*, p. 276. Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 55-57.
- ⁷⁵ *Ivi*, p. 279.
- ⁷⁶ A. MORAVIA, Presentazione a *Guttuso*, Roma, Galleria d'arte "Il Pincio", 1951. Cfr. A. MORAVIA, *Introduzione*, in E. Zolla (a cura di), *I moralisti moderni*, Milano, Garzanti, 1959, p. 5.
- ⁷⁷ A. MORAVIA, Presentazione a *Guttuso*, cit.
- ⁷⁸ *Ibidem*.
- ⁷⁹ A. MORAVIA, *I pittori malati di Verona*, «Corriere della Sera», 6 settembre 1959; poi in A. Moravia, E. Zolla (a cura di), *Saggi italiani 1959*, Milano Bompiani, 1960, pp. 43-46. In seguito l'esperienza di Noble viene ricordata da Moravia in *Diario europeo*. Cfr. A. MORAVIA, *Diario europeo*, cit., p. 252.
- ⁸⁰ A. MORAVIA, *Il quadro*, in *L'epidemia* (1944), ora in *Id.*, *Opere/2*, cit., p. 509.
- ⁸¹ *Ivi*, p. 511.
- ⁸² A. MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 70.
- ⁸³ *Ibidem*.
- ⁸⁴ A. MORAVIA, *I disegni di Henry Moore*, «La Nazione Italiana», 15 aprile 1948; con il titolo *Un pittore come De Foe* in «Il Tempo», 16 aprile 1948; poi in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 79-81.
- ⁸⁵ *Ibidem*.
- ⁸⁶ *Ibidem*.



⁸⁷*Ibidem.*

⁸⁸*Ibidem.*

⁸⁹*Ibidem.*

⁹⁰A. MORAVIA, *Un pomeriggio a Londra con Eliot e Montale*, «Corriere della Sera», 27 settembre 1981; poi in Id., *Romildo*, Milano, Bompiani, 1993, p. 397.

⁹¹M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 16.

⁹²A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 123.