

# Personaggi femminili nella narrativa di Italo Svevo e di Alberto Moravia

---

Citro, Federica

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:283196>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-28**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Università degli Studi „Juraj Dobrila“ di Pola  
Filozofski fakultet / Facoltà di Lettere e Filosofia  
Odsjek za talijanistiku / Dipartimento di Italianistica

STUDIJ S DVOJNOM DIPLOMOM ITALI / PERCORSO DOPPIO TITOLO ITALI CON:

Università per Stranieri di Perugia  
Facoltà di Lingua e Cultura Italiana

FEDERICA CITRO

# Personaggi femminili nella narrativa di Italo Svevo e di Alberto Moravia

DIPLOMSKI RAD / TESI DI LAUREA MAGISTRALE

Pula, 20. travnja 2023. / Pola, 20 aprile 2023

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Università degli Studi „Juraj Dobrila“ di Pola  
Filozofski fakultet / Facoltà di Lettere e Filosofia  
Odsjek za talijanistiku / Dipartimento di Italianistica

STUDIJSKI S DVOJNOM DIPLOMOM ITALI / CORSO DOPPIO TITOLO ITALI CON:

Università per Stranieri di Perugia  
Facoltà di Lingua e Cultura Italiana

FEDERICA CITRO

## Personaggi femminili nella narrativa di Italo Svevo e di Alberto Moravia

DIPLOMSKI RAD / TESI DI LAUREA MAGISTRALE

JMBAG / N. MATRICOLA: 0303100076

Redoviti student / Studente regolare: Federica Citro

Studijski smjer / Corso di laurea: Talijanski jezik i književnost / Lingua e  
letteratura italiana

Znanstveno polje: Humanističke znanosti/ Studi umanistici

Mentorica / Relatrice: izv. prof. dr. sc. Siriana Sgavichia

Sumentorica / Correlatrice: izv. prof. dr. sc. Eliana Moscarda Mirković

Pula, 20. travnja 2023. / Pola, 20 aprile 2023

# INDICE

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Il mondo femminile nella narrativa di Italo Svevo.....</b>	<b>10</b>
1.1    Senilità .....	12
1.1.1    La condizione della donna alla fine del XIX secolo .....	14
1.1.2    La rappresentazione della donna in <i>Senilità</i> .....	17
1.1.3    Personaggi femminili .....	22
1.1.4    La duplicità di Angiolina e Ange.....	27
1.1.5    La donna nascosta.....	31
1.2    La coscienza di Zeno .....	36
1.2.1    La condizione della donna negli anni Venti del Novecento .....	39
1.2.2    La rappresentazione della donna nella <i>Coscienza di Zeno</i> .....	41
1.2.3    Personaggi femminili .....	46
1.2.4    La donna madre.....	50
1.2.5    Oggetto proibito e oggetto di desiderio.....	54
1.3    Donne a confronto .....	57
<b>2. Il mondo femminile nella narrativa di Alberto Moravia .....</b>	<b>58</b>
2.1    Gli indifferenti .....	66
2.1.1    La condizione della donna durante il fascismo.....	72
2.1.2    La rappresentazione delle donne ne <i>Gli indifferenti</i> .....	75
2.1.3    Personaggi femminili .....	78
2.1.4    Il corpo come mezzo di evasione .....	81
2.1.5    La maschera borghese .....	84
2.2    La ciociara .....	87
2.2.1    La condizione delle donne durante la seconda guerra mondiale e nel dopoguerra .....	92
2.2.2    La rappresentazione della donna ne <i>La ciociara</i> .....	99
2.2.3    Personaggi femminili .....	100
2.2.4    La rappresentazione di una donna intrepida .....	102
2.2.5    La capra e l'agnello.....	106
2.3    Confronto tra donne.....	110
<b>3. Analisi espressiva e stilistica .....</b>	<b>112</b>

3.1	Italo Svevo .....	113
3.1.1	Stile espressivo dei personaggi femminili .....	116
3.2	Alberto Moravia.....	119
3.2.1	Lo stile espressivo delle donne.....	124
3.3	Analisi .....	129
3.3.1	Studi sul linguaggio di genere .....	129
3.3.2	Campionatura testuale nella narrativa di Italo Svevo.....	137
3.3.3	Campionatura testuale della narrativa di Alberto Moravia .....	144
3.3.4	Schema di confronto per un'analisi sintattica dei due autori .....	151
	<b>CONCLUSIONE .....</b>	<b>152</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>156</b>
	<b>RIASSUNTO .....</b>	<b>159</b>

## **INTRODUZIONE**

La Tesi di laurea magistrale prende in considerazione un ampio arco temporale che si estende dalla fine dell'Ottocento fino al secondo dopoguerra e ha l'obiettivo di fornire, attraverso campionature testuali, una prima indagine dei personaggi femminili nella narrativa italiana. Per questo si è scelto di restringere il campo a due autori significativi della tradizione del Novecento letterario, Italo Svevo e Alberto Moravia e di soffermarsi su *Senilità* e *La coscienza di Zeno* del primo e su *Gli indifferenti* e *La ciociara* del secondo. In questo contesto si è ritenuto di contestualizzare il discorso critico-interpretativo relativo a personaggi femminili dei romanzi all'interno della storia delle donne italiane tra la fine del XIX secolo, la prima guerra mondiale, il fascismo e il secondo dopoguerra. I romanzi citati, infatti, noti anche al grande pubblico grazie a rappresentazioni cinematografiche, raffigurano la situazione storica e sociale dell'Italia nei relativi periodi storici e sono caratterizzati da figure femminili che offrono numerosi spunti di analisi.

L'idea di approfondire il tema della rappresentazione dei personaggi femminili nella narrativa di Italo Svevo e Alberto Moravia nasce durante il progetto di doppia laurea italo-croata "ITALI", presso l'Università per Stranieri di Perugia e l'Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola in Croazia. In particolare, il corso "Il realismo nella letteratura italiana degli anni Trenta e il Neorealismo", che ho seguito nell'Università degli Studi di Pola, mi ha permesso di comprendere meglio la situazione dell'Italia durante la Seconda Guerra Mondiale e di conoscere la produzione letteraria di quel periodo,

mentre il corso "Strategie di apprendimento linguistico" mi ha spinto ad approfondire la questione del linguaggio di genere nella letteratura italiana. Questa ricerca è motivata da un forte interesse ad analizzare e a discutere la rappresentazione delle donne nella letteratura italiana tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, in quanto si tratta di periodi storici in cui vengono compiuti i passi importanti per l'emancipazione femminile, sia da un punto di vista giuridico con l'approvazione del suffragio femminile, sia dal punto di vista sociale per la partecipazione delle donne in diversi settori della vita pubblica, anche in contesti tradizionalmente "maschili". Ho inteso, dunque, verificare se la letteratura consideri queste novità o se invece rimanga legata a una concezione stereotipata delle donne, rappresentate per lunga tradizione come esseri angelici o come oggetto del desiderio maschile.

La seconda metà del Settecento rappresenta un periodo di grandi cambiamenti in Europa, sia da un punto di vista economico con la rivoluzione industriale, sia da un punto di vista culturale per le idee collegate alla Rivoluzione francese e alla diffusione dell'Illuminismo. Tutto ciò portò a un gran cambiamento nella società, cosicché anche il ruolo delle donne iniziò lentamente a mutare. Sebbene autori come Rousseau e Diderot continuassero a ritenere che uomini e donne fossero creature distinte e dotate di facoltà diverse – dalla ragione e dalla cultura i primi e dalla sensibilità e dalla natura le seconde –, iniziarono a diffondersi anche ideologie di autori come Poullain de la Barre che introdussero la nozione di uguaglianza, sostenendo che la ragione fosse appannaggio dell'intero genere umano e che quindi le donne dovessero poter godere degli stessi diritti e della stessa educazione degli uomini. Questa nuova visione diede inizio a un grande cambiamento nella società europea. Testimonianza ne è la pubblicazione di *Rivendicazione sui diritti della donna: con critiche sui soggetti politici e morali* (1792) di Mary Wollstonecraft, una delle prime

opere del femminismo, nella quale l'autrice risponde a intellettuali e politici che negavano l'opportunità dell'istruzione delle donne.

Questi cambiamenti relativi al ruolo della donna si iniziarono a notare anche in campo letterario. Nei romanzi pubblicati nell'età dell'Illuminismo sorge un nuovo tipo di personaggio femminile: non si ha più la rappresentazione di una fanciulla fragile e indifesa che necessita della protezione dell'uomo, ma si ha anche una donna furba e scaltra, capace di dissimulare i propri sentimenti al fine di vivere nella società con astuzia e senza lasciarsi dominare dagli uomini. Un esempio è il personaggio della marchesa di Merteuil del romanzo *Le relazioni pericolose* di Pierre Choderlos de Laclos del 1782, una donna capace di ammaliare chiunque attraverso il suo fascino e la sua callidità.

L'emancipazione femminile all'interno della narrativa europea continuò nel corso del secolo successivo, in particolare nella seconda metà dell'Ottocento. L'avvento del Romanticismo portò sulla scena letteraria tematiche quali la malinconia, il rifiuto della realtà, un senso di inquietudine e di disorientamento dell'uomo di fronte ai cambiamenti del mondo contemporaneo. Il Romanticismo fu dominato da ideali nazionalisti e patrioti, cosicché si iniziò a elaborare una concezione della storia e del passato differente rispetto alla visione sviluppata durante l'Illuminismo, con le sue tendenze cosmopolitiche e universalizzanti, il che portò a una riscoperta delle tradizioni, soprattutto del mito. In particolare, viene ripresa dal Vangelo la rappresentazione della figura di Salomè, la quale viene rielaborata tramite la creazione dell'immagine della *femme fatale*, distruttrice di uomini che diventa proiezione delle loro paure inconse. Un esempio è presente non solo nelle opere dell'autore inglese Oscar Wilde, ma anche nel personaggio di Elena de *Il piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio. In seguito alla diffusione del romanzo realista, volto a una rappresentazione della realtà e della vita quotidiana, si inizia a sviluppare un interesse per la donna intesa come figura emblematica e rappresentante



della propria condizione sociale; da ciò derivano personaggi romanzeschi come Emma Bovary di *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert, una giovane esponente della borghesia di provincia che desidera evadere dal grigiore della vita quotidiana, e Anna Karenina dell'omonimo romanzo di Lev Tolstoj (1877), una donna dell'alta società di San Pietroburgo desiderosa di raggiungere la felicità, ma incapace di comprendere i propri sentimenti.

In Italia la situazione fu diversa dal resto d'Europa, infatti, rispetto all'Inghilterra o alla Francia, la figura della donna rimase in una condizione di inferiorità nel corso del XVIII e XIX secolo e bisognerà aspettare la seconda metà del XIX secolo per il raggiungimento delle prime vittorie emancipazioniste, come la possibilità per le donne di accedere a licei e università solo a partire dal 1874. Inoltre, il romanzo realista che si era affermato e diffuso in Europa nell'Ottocento non ebbe un riscontro nella penisola fino agli anni Settanta. Ciò avvenne a causa delle arretrate condizioni socio-economiche che la opprimevano, dovute sia a un ritardo nell'industrializzazione e alla centralità della questione contadina, sia perché nel periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia i problemi che da tempo affliggevano il territorio divennero più acuti. A partire dalla fine dell'Ottocento, periodo di grandi innovazioni sociali e culturali, iniziarono a nascere le prime rappresentazioni di donne intese come individui con una propria personalità e ideologia.

Nel quadro di una contestualizzazione storica il lavoro della Tesi si divide in due parti. Nella prima parte vengono analizzati i personaggi femminili di Italo Svevo e di Alberto Moravia. Di tali opere si andrà a specificare il contesto storico della composizione e a osservare quali siano le connotazioni associate alla figura della donna in quel periodo, per poi esaminare in che modo queste concezioni siano presenti all'interno dell'opera. Infine, vengono analizzati gli aspetti più significativi dei personaggi femminili e in che modo si distinguono dai personaggi della narrativa italiana precedente.

La seconda parte del lavoro si concentra sugli aspetti stilistici ed espressivi che caratterizzano gli autori al fine di analizzare in che modo le figure femminili si esprimono all'interno dei romanzi e se facciano uso di elementi tipicamente associati ad un registro femminile.

Nel primo capitolo si prendono in considerazione due romanzi dell'autore triestino Italo Svevo: *Senilità* (1898), un romanzo sentimentale borghese che ruota attorno a Emilio Brentani, un impiegato la cui esistenza viene sconvolta dal momento in cui si innamora di una ragazza scaltra e sfuggente, Angiolina; *La coscienza di Zeno* (1923), un romanzo basato sulla psicoanalisi che si concentra sulle vicende di Zeno Cosini, un anziano borghese che si convince di essere malato e che narra i progressi e i regressi della sua condizione.

Le vicende di *Senilità* si svolgono tra il 1892 e il 1897, un periodo caratterizzato da grandi innovazioni che, tuttavia, non modificarono la vita delle donne, le quali continuarono a vivere in una condizione di subordinazione rispetto agli uomini. Un ruolo fondamentale nella concezione della donna fu svolto dalla figura che la storica Victoria De Grazia definisce donna-madre: una figura silenziosa, paziente e dotata della massima abnegazione che incarnava il prototipo della moglie e madre perfetta, nella società così come in letteratura. In questo periodo si ebbero comunque i primi grandi traguardi per le donne, come la nascita della Lega promotrice degli interessi femminili nel 1880, che diede inizio allo sviluppo di gruppi e organizzazioni di attiviste che lottavano per questioni come la riforma del diritto di famiglia.

È su questo sfondo che si muovono i personaggi femminili di *Senilità*. Questo lavoro andrà a verificare se nel romanzo sia presente una visione stereotipata della donna, dell'amore e del matrimonio, facendo riferimento anche alle teorie di Sigmund Freud e August Bebel. Le due figure femminili

del romanzo rappresentano due poli totalmente opposti, ovvero simbolo di sicurezza, Amalia, e simbolo di avventura, Angiolina: viene analizzato quale effetto queste due figure esercitino sul protagonista e quali siano gli elementi che le accomunino. Ci si sofferma, inoltre, sul modo in cui i due personaggi femminili vengono presentati all'interno del romanzo e sul perché le prime informazioni che giungono al lettore derivino da impressioni di altri personaggi. Successivamente viene analizzato il loro aspetto esteriore e tutte le connotazioni a esso associate. Nell'analisi delle caratteristiche dei personaggi, si evidenzia innanzitutto la ribellione alla stereotipata concezione di una donna debole e indifesa e la creazione di una donna nuova che non rinnega gli stereotipi femminili, ma li usa a suo favore; e successivamente in che modo la negazione dell'esistenza di una sessualità femminile porti alla follia e poi alla morte.

Il secondo romanzo analizzato è *La coscienza di Zeno*. Ambientato negli ultimi decenni nel XIX secolo e il primo Novecento, è stato pubblicato nel 1923, un periodo storico sconvolto dalle conseguenze della Grande Guerra e dal fascismo. Durante la prima guerra mondiale le donne svolsero un ruolo di grande importanza, sia nella Resistenza sia come lavoratrici, ottenendo per la prima volta grande visibilità. Tuttavia, la situazione cambiò con l'avvento del fascismo, in quanto ci fu una regressione della figura della donna che venne confinata di nuovo al ruolo di madre e moglie. Infatti, la propaganda fascista sottolineava l'idea che la maternità fosse un dovere da rendere alla patria e che il lavoro avrebbe potuto essere dannoso per la fertilità.

L'idea che si evince della figura femminile ne *La coscienza di Zeno* è strettamente collegata alle teorie misogine del filosofo Otto Weininger, come si vede a partire ad esempio dal concetto della ridotta intelligenza della mente femminile. Ciò che si analizza in questo caso è il rapporto, piuttosto ambiguo, che Svevo ha con il filosofo viennese e quali siano le principali teorie di Sigmund Freud alle quali fa riferimento. Questo romanzo

presenta numerosi personaggi femminili, di cui cinque si trovano a diretto contatto con Zeno, alcuni dei quali lo scherniscono apertamente, come la piccola Anna, e altri che sottolineano la sua inettitudine, come l'intellettuale Alberta. Si osserva quindi come alcuni di questi personaggi vengano introdotti a partire dall'aspetto fisico, il che permette di comprendere quali siano i canoni della bellezza femminile del primo Novecento. Le donne di questo romanzo incarnano la concezione della donna del primo Novecento, ovvero donne chiuse in meri stereotipi, infatti anche in questa opera si vedono due tipologie di figure femminili opposte tra di loro: la moglie, che ha la funzione di guidare e supportare il marito sacrificando se stessa, il che corrisponde al ruolo della donna nella società italiana del primo Novecento, e l'amante, che rappresenta il peccato e la libertà e incarna l'oggetto del desiderio dell'uomo. Nella tesi viene analizzato in che modo queste figure siano indispensabili per la sopravvivenza del protagonista e quale sia il rapporto di dipendenza che lega i personaggi. Si conclude con un confronto tra i personaggi femminili delle due opere, al fine di identificarne le differenze e gli aspetti in comune.

Il secondo capitolo si concentra sull'analisi dei personaggi femminili in due romanzi dell'autore romano Alberto Moravia. Le opere prese in considerazione sono: *Gli indifferenti* (1929), un romanzo che descrive i membri di una famiglia della borghesia romana in decadenza, caratterizzati da un sentimento di immobilità e di solitudine; *La ciociara* (1956), romanzo incentrato sulla storia di due donne durante l'ultimo periodo della seconda guerra mondiale, poco prima dello sbarco degli Alleati in Italia.

La composizione de *Gli indifferenti* iniziò nel 1923, nel periodo in cui il fascismo aveva iniziato la sua ascesa in Italia. Nonostante il Partito continuava a sottolineare l'alto valore sociale della maternità e invitava le donne a mostrare il proprio sostegno tramite attività di assistenza sociale, le donne iniziarono in questo periodo a svolgere un ruolo sempre più attivo.

Si ebbe una grande partecipazione delle donne non solo a gruppi e organizzazioni femminili, in particolare le organizzazioni cattoliche, ma anche alle comunità clandestine.

In questo contesto, si osserva in che modo le immagini della donna comunemente diffuse dalla propaganda fascista siano riscontrabili nell'opera di Moravia: si osserva allora la presenza dell'immagine di una donna-crisi, condannata dal regime, e di una donna-madre, ammirata, e la loro funzione all'interno della narrazione de *Gli indifferenti*. L'aspetto fisico, i colori e le forme tramite i quali vengono presentati i personaggi femminili sono poi messi a confronto con le caratteristiche fisiche che definiscono i personaggi in *Cinque sogni*, un racconto posto in appendice al romanzo, in cui le protagoniste mostrano la loro reale essenza e consapevolezza. Caratteristica principale di quest'opera è il sentimento di indifferenza che domina tutti i personaggi, ma significativo è il modo in cui le figure femminili decidono di affrontarla. Mariagrazia decide di affrontarla accettando la falsità della società borghese di cui fa parte, Carla invece tenta di evaderne sfruttando il proprio corpo. Il rapporto che si instaura tra la figura femminile e la sua fisicità, nonché in che modo questo rapporto venga percepito agli occhi della società, sono aspetti dell'indagine.

Il secondo romanzo è *La ciociara*. Moravia iniziò a comporre questo romanzo subito dopo la fine della Seconda Guerra mondiale per poi concluderlo negli anni Cinquanta. La seconda guerra mondiale modificò totalmente il ruolo tradizionale della donna: le donne lottavano durante la Resistenza in maniera attiva, svolgevano incarichi tradizionalmente affidati agli uomini. Il periodo del secondo dopoguerra rappresenta un proseguimento dell'emancipazione femminile che, durante il fascismo, aveva vissuto un rallentamento da un punto di vista giuridico, arrivando a un grande cambiamento con il raggiungimento nel 1946 del diritto di voto.

L'esperienza della guerra e del pericolo della morte rende *La ciociara* un romanzo con dei personaggi femminili totalmente diversi dalla narrativa

italiana precedente, infatti Moravia è uno degli autori italiani del XX secolo che è riuscito a rappresentare figure femminili che in certo senso anticipano la rivoluzione femminista: non si ha la rappresentazione della donna-madre o di una donna-crisi, ma si ha una donna forte in grado di sopravvivere nel mondo con le proprie forze e di tener testa agli uomini che la circondano. Narrato in prima persona, è proprio la protagonista Cesira a fornire al lettore le informazioni necessarie per comprendere le vicende, a partire da una descrizione fisica e caratteriale di se stessa e della figlia, che si presenta come suo opposto. Viene quindi analizzato quali siano gli aspetti che rendono la protagonista dell'opera una donna moderna e in che modo ciò si riflette nel rapporto con la figlia. Infine, si osserva il ruolo svolto nella narrazione dalla figlia Rosetta attraverso i simboli sacrificali della capra e dell'agnello che le vengono associati fin dall'inizio del romanzo e il suo legame con la fede cattolica, per poi soffermarsi sulle tragiche conseguenze che la guerra le provocherà.

La seconda parte della tesi si concentra su un'analisi stilistico ed espressiva con l'obiettivo di identificare le principali caratteristiche dei due autori e in che modo queste permettano ai personaggi femminili di esprimere la propria interiorità nel corso della narrazione.

Si osserva come la scrittura di Italo Svevo senta l'influenza non solo della condizione di perifericità della città di Trieste, caratterizzata da un bilinguismo che varia dall'uso del tedesco al dialetto e che provoca delle deviazioni dalla norma nelle opere dell'autore, ma anche della lunga amicizia che Svevo intrattenne con l'autore irlandese James Joyce. Viene analizzato il ruolo svolto dal narratore in relazione all'espressione dell'interiorità delle figure femminili nelle opere di Svevo e la funzione svolta dal discorso diretto. Dall'altro lato si ha Alberto Moravia, la cui scrittura è stata fortemente influenzata dalla letteratura russa e dall'ammirazione per il teatro. Si esamina come la narrativa di Moravia sia sempre caratterizzata da uno stile

scarno e semplice e ciò si riflette anche nel modo in cui i suoi personaggi si esprimono. Viene osservato come, a differenza di Italo Svevo, le donne abbiano la possibilità di esprimersi in maniera più diretta attraverso scambi dialogici o monologhi interiori. Successivamente, vengono analizzati i principali studi svolti nel corso del XX secolo che hanno l'obiettivo di identificare l'esistenza di un linguaggio utilizzato principalmente dalle donne. Si espongono, quindi, le primissime osservazioni elaborate da Otto Jespersen nel 1922, che vedono la definizione di un linguaggio femminile basato su meri stereotipi, le teorie di Robin Tolmach Lakoff del 1979, che definisce alcune caratteristiche femminili a livello sintattico, lessicale e testuale, e le analisi di Patrizia Violi del 1992, che si soffermano sul modo in cui la differenza di genere nel linguaggio sia intrinseco alla lingua italiana e in che modo ciò possa essere cambiato. Infine, viene condotta una breve analisi di alcuni campioni tratti da *Senilità* e da *Gli indifferenti* al fine di osservare se e con quale frequenza le caratteristiche del "registro femminile" convenzionale siano riscontrabili nelle opere dei due autori.

## **1. Il mondo femminile nella narrativa di Italo Svevo**

Italo Svevo (1861-1928) è uno degli autori di maggiore importanza della letteratura italiana del XX secolo, ricordato soprattutto poiché riuscì a svincolarsi dalla precedente tradizione letteraria ottocentesca per poi concentrarsi su realtà totalmente innovative scaturite dalla situazione storica, politica e sociale del secolo.

Nato nel 1861 a Trieste come Ettore Schmitz da un'agiata famiglia ebraica, composta da Francesco Schmitz, di origine tedesca, e Allegra Moravia, di

origine italiana. Avendo conseguito studi commerciali a Segnitz e privo di una formazione umanistica, Svevo sviluppa tutte le sue conoscenze da autodidatta. La vita borghese, in cui lo stesso autore vive, rappresenta uno degli elementi caratteristici delle sue opere, che ne smascherano i falsi valori e le ipocrisie. Svevo inizia a scrivere sul quotidiano irredentista triestino *L'Indipendente* nel 1880, per poi pubblicare il suo primo articolo nel 1884, intitolato *Il dilettantismo*, in cui difende autori che scrivono per una necessità puramente interiore e non per mestiere. Pubblica il suo primo romanzo *Una Vita* nel 1893 presso il piccolo editore triestino Ettore Vram, seguito nel 1898 dal secondo romanzo, *Senilità*, uscito a puntate su *L'Indipendente*. Solo successivamente, nel 1923, pubblica *La Coscienza di Zeno*, iniziato nel 1919.<sup>1</sup>

Svevo ha contribuito allo sviluppo della letteratura italiana con la realizzazione di opere che si concentrano su temi esistenziali come l'incapacità di adattarsi a un ambiente sociale ostile, l'introspezione psicologica dei personaggi.<sup>2</sup> Di conseguenza, una costante nelle sue opere sarà sempre l'interesse per la soggettività dell'individuo e la complessità della psiche, infatti, proprio come Pirandello, Svevo si concentra sull'analisi dei contrasti interiori che provocano una scissione dell'io. La formazione da autodidatta ha consentito a Svevo di accogliere l'influenza di numerose suggestioni letterarie e filosofiche del tempo. Basti ricordare la lunga e piacevole lettura di opere come *Il Piacere* di D'Annunzio, cui si accompagna quella di autori stranieri come Stevenson, Tolstoj, Wilde, Hardy, tra gli altri, e a cui si aggiunge la grande ammirazione per l'autore di *Madame Bovary*, in cui egli riconosce un vero e proprio maestro.<sup>3</sup> È rilevante, inoltre, ricordare l'influenza di grandi esponenti del naturalismo, da cui Svevo riprende, ad esempio, il canone dell'impersonalità del narratore. Sarebbe,

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Tellini, *Letteratura italiana. Un metodo di studio*, Le Monnier Università, Firenze, 2011, p. 439.

<sup>2</sup> Cfr. Ivi, p. 441.

<sup>3</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1993, pp. XIII-XIV.



però, errato parlare di una vera e propria appartenenza a tale movimento, come si vede a partire dall'assenza delle tipiche descrizioni documentarie di Zola, sostituite invece da descrizioni rapide ed essenziali, di personaggi e di luoghi. E questi luoghi, sempre ricchi di connotazioni sociali e culturali, sono abitati da personaggi inetti, sia su un piano psicologico sia letterario,<sup>4</sup> il che denota una prospettiva di indagine narrativa decisamente novecentesca e innovativa rispetto ai canoni della tradizione del romanzo.

D'altra parte, rilevante è l'interesse dell'autore triestino delle idee filosofiche di Schopenhauer;<sup>5</sup> di Nietzsche dal quale probabilmente deriva il concetto della pluralità dell'io, nonché un atteggiamento polemico contro la società borghese; di Darwin e soprattutto di Freud, di cui fu pionieristicamente conoscitore e che influisce senz'altro nella rappresentazione del personaggio narrativo dell'inetto, in particolare nella *Coscienza di Zeno*, che in certo modo è anche un trattato sulla nevrosi dell'uomo contemporaneo.

## 1.1 Senilità

*Senilità* è il secondo romanzo di Svevo, composto tra il 1892 e il 1897 e pubblicato a Trieste nel 1898, inizialmente sul quotidiano *L'Indipendente* e successivamente a spese dell'autore. A causa dello scarso successo suscitato dall'opera, l'autore si ritirò in un silenzio letterario per oltre un ventennio, ovvero fino al 1927, periodo successivo alla pubblicazione de *La Coscienza di Zeno*. Quest'ultima opera ottenne delle critiche nettamente positive da parte di numerose figure importanti della scena culturale italiana, tra cui Eugenio Montale. Il terzo romanzo garantì un enorme successo a Svevo, non solo in Italia, ma anche in Europa, e gli procurò l'ammirazione di autori quali Joyce, Larbaud e Crémieux. Stupito

---

<sup>4</sup> Ivi, pp. XVI-XIX.

<sup>5</sup> Ivi, p. XVIII.

dall'accoglienza giunta in maniera imprevista, l'autore iniziò a interrogarsi sul motivo di tale preferenza tra i suoi romanzi, in quanto era consapevole che l'opera non si conformava ai gusti dei diversi critici europei, in particolare al gusto dei critici francesi.<sup>6</sup> Risulta interessante come col passare del tempo tale situazione si capovolse, in quanto in epoca più contemporanea *La Coscienza di Zeno* iniziò a godere di maggiori favori soprattutto nei lettori e critici di sinistra e d'avanguardia, mentre *Senilità* fu preferita dai critici di destra e da lettori più conservatori.<sup>7</sup> I motivi del successo della *Coscienza di Zeno* si spiegano prendendo in considerazione il fatto che l'avanguardia letteraria europea penetra in Italia in ritardo rispetto al resto d'Europa (un esempio eclatante è la traduzione integrale dell'*Ulisse* di Joyce che appare soltanto nel 1960). Viceversa la struttura apparentemente armonica, classica e conservatrice di *Senilità* fu preferita da alcuni al romanzo psicanalitico. Inizialmente *Senilità* venne analizzato come se fosse un esperimento naturalistico<sup>8</sup>, in realtà si tratta di un romanzo che già alla fine dell'Ottocento si mostra innovativo rispetto ai canoni della tradizione.

*Senilità* presenta un'impostazione da romanzo sentimentale borghese, basata sul rapporto tra donna, amore e gelosia<sup>9</sup>. Il protagonista è Emilio Brentani, un impiegato con interessi letterari che conduce una vita estremamente monotona insieme alla sorella Amalia. La sua esistenza viene totalmente sconvolta dal momento in cui incontra la giovane Angiolina di cui si innamora follemente. Questa passione risulta talmente smisurata da impedirgli di rendersi conto che la ragazza non solo non nutre lo stesso

---

<sup>6</sup> Cfr. L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con altri inediti di Italo Svevo*, in Anita Pittoni (a cura di), Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1958, p. 217.

<sup>7</sup> Cfr. E. Saccone, *Senilità Di Italo Svevo: Dalla 'Impotenza Del Privato' Alla 'Ansiosa Speranza* in «Italian Issue», vol. 82, no. 1, 1967, pp. 1-55, p. 2.

<sup>8</sup> Ivi, p. 3.

<sup>9</sup> Cfr. G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore* in «Italica», vol. 67, no. 3, 1990, pp. 353-370, p. 354.

coinvolgimento, ma è, invece, costantemente attratta da altri uomini, tra cui Stefano Balli, amico di Emilio e oggetto del folle amore di Amalia.

Una caratteristica di questo romanzo è da ritrovarsi nel fatto che i personaggi si possono realmente individuare in alcune figure molto vicine a Italo Svevo, non a caso la prima lettrice di questo romanzo fu proprio la giovane sulla quale si basa il personaggio di Angiolina<sup>10</sup>. Emilio Brentani potrebbe rappresentare proprio l'autore, mentre l'amico Stefano Balli sarebbe il pittore Umberto Veruda, stretto conoscente di Svevo. Per quanto riguarda i personaggi femminili, si ha una situazione interessante: Angiolina, come viene ricordato dalle memorie della moglie dello scrittore, sarebbe ispirata a Giuseppina Zergol, una sarta dai capelli scuri che scappò a Trieste con il cassiere infedele di una banca, così come Angiolina scappa con un banchiere fraudolento; mentre Amalia potrebbe, almeno in parte, rappresentare la sorella di Svevo, Ortensia, morta in giovane età. D'altronde l'autobiografismo è rintracciabile anche nella *Coscienza di Zeno*. In Svevo non si può parlare di "imitazione" della realtà, in quanto egli utilizza, talvolta in modo ludico, figure reali sulle quali costruire dei personaggi fittizi<sup>11</sup>.

### 1.1.1 La condizione della donna alla fine del XIX secolo

*Senilità* e *La coscienza di Zeno*, opere che verranno più avanti analizzate, si collocano in un arco cronologico che comprende rispettivamente gli anni compresi tra il 1892-1897 e il periodo che va dal 1870 al 1916. Lo sfondo è per entrambi Trieste ed è interessante soffermarsi sulle trasformazioni che visse la città fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento. L'ultimo decennio dell'Ottocento, in particolare, portò numerose novità, a partire da una rapida crescita industriale che generò, come in altre zone del

---

<sup>10</sup> Cfr. E. Saccone, *Senilità Di Italo Svevo: Dalla 'Impotenza Del Privato' Alla 'Ansiosa Speranza*, cit., p. 7.

<sup>11</sup>Ivi, p. 7.

Nord d'Italia, inevitabilmente un esodo dalla campagna verso la città. Ciò fu accompagnato, da un punto di vista politico, dalla nascita del movimento socialista che valorizzava i diritti dei lavoratori in una prospettiva laica, talvolta mettendo decisamente in discussione il predominio della Chiesa cattolica. I mutamenti che ciò comportò, tuttavia, modificarono molto limitatamente la vita delle donne, che vivevano ancora in una condizione giuridica, economica e sociale nettamente inferiore rispetto a quella degli uomini. Da un punto di vista geografico, è necessario ricordare come l'Italia sia in quegli anni divisa a livello regionale, di conseguenza la condizione delle donne variava da regione a regione. Un esempio si può vedere considerando la grande influenza esercitata dalla Chiesa nell'Italia Settentrionale, mentre nel Meridione erano ancora vigenti pratiche pagane e precristiane. L'influenza della Chiesa ebbe una parte fondamentale nell'affermazione del ruolo della donna, poiché contribuì a consolidare una visione della donna solo ed esclusivamente madre: figura silenziosa, paziente e dotata della massima abnegazione. E a garantire la diffusione di tale visione fu di fondamentale importanza che alle madri cattoliche venne affidato il compito di combattere la pericolosa secolarizzazione provocata dalla Rivoluzione francese e l'avanzata del socialismo ateo.

Nell'ambito della realtà civile, la posizione giuridica delle donne dipendeva dal codice Pisanelli, introdotto nel 1865 (e in vigore fino agli anni Settanta del Novecento). Tale codice sottolineava una posizione subalterna all'interno delle famiglie, in quanto venivano affermati simili diritti tra i sessi, ma l'indiscussa autorità dell'uomo era spesso presente tra le righe di molti articoli. Anche in questo caso si tratta comunque di una realtà che presenta delle differenze a livello diastratico e diatopico, basti ricordare come i mariti delle famiglie più umili si rivolgevano alle mogli dandogli del *tu*, mentre esse erano tenute a rispondere con del *voi*. Ma la situazione delle donne italiane si osserva in maniera più diretta considerando l'elemento della maternità: la figura generosa e premurosa, che rivolge ai figli un amore incondizionato

al punto di accoglierli nel proprio nido a tempo indeterminato, influenza la percezione che sia gli italiani sia gli stranieri hanno delle donne italiane. Questa visione della mamma italiana consolida la credenza che il matrimonio e la maternità siano l'unico destino naturale per una donna. Ne consegue una naturale segregazione nell'ambiente domestico e l'esclusione da qualunque tipo di attività o di svaghi. Del resto, la maggior parte degli svaghi erano comunque destinati esclusivamente agli uomini, e venivano realizzati nelle osterie, nei circoli o nelle case di tolleranza, mentre le donne potevano limitarsi ad andare al lavoro o a messa. È necessario sottolineare come questa sia stata una realtà esclusivamente italiana, in quanto le donne di altri Paesi presentavano delle realtà molto più avanzate, come le Americane che ai primi del Novecento frequentavano ormai da tempo le sale da tè, i parchi pubblici o il teatro.

Grande importanza ebbe la scuola: a partire dalla Legge Casati del 1859 si istituì il sistema scolastico pubblico dello Stato liberale, che aveva come obiettivo la gestione dell'educazione dei bambini di entrambi i sessi, e che venne perfezionato nel 1883, concedendo pieni diritti alle ragazze di iscriversi ai licei, ginnasi e istituti professionali. Tuttavia, questo nuovo tentativo di inclusione non portò grandi risultati, poiché a causa dei pregiudizi verso questa nuova istruzione mista, soltanto poche ragazze poterono iscriversi. Resta comunque molto diffusa l'usanza da parte di molte ragazze di studiare a casa con un'istitutrice.

Proprio in questo contesto si vede la nascita dei primi grandi traguardi raggiunti dalle donne: la prima domenica di dicembre del 1880 nasce a Milano la Lega promotrice degli interessi femminili, fondata da Anna Maria Mozzoni e Paolina Schiff, che lottava per questioni come il suffragio femminile e la parità di retribuzione. Ciò diede inizio allo sviluppo di gruppi e organizzazioni formati da un numero sempre più grande di attiviste che lottarono per questioni vitali, tra cui la riforma del diritto di famiglia e del linguaggio di genere. Tuttavia, si tratta comunque di ideologie che ritengono

che «la vittoria sociale della donna sarà una vittoria materna»<sup>12</sup>, in quanto è ancora considerata una verità indiscussa che il ruolo della donna sia circoscritto all'ambiente domestico.<sup>13</sup>

Infine, poche donne decisero di aderire a partiti politici, semplicemente perché i costumi dell'epoca, tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, volevano che esse frequentassero gruppi esclusivamente femminili. Una novità fu la dichiarazione da parte del partito socialista di essere apertamente a favore dell'emancipazione femminile. Questo non senza alcune contraddizioni, chiaramente legate ai pregiudizi degli uomini. Ad esempio, iniziarono a diffondersi idee provenienti dalla tradizione filosofica positivista relative alle presunte minori dimensioni del cervello femminile e all'inferiorità biologica della donna.

Nonostante queste grandi contraddizioni relative alla situazione delle ragazze e delle donne, la fine del XIX secolo rappresenta un primo momento di grande innovazione, che intese mettere in discussione le disparità di genere e favorire lo sviluppo dei primi passi del movimento femminista.<sup>14</sup>

### 1.1.2 La rappresentazione della donna in *Senilità*

Risulta in questo contesto utile, a questo punto, focalizzare l'attenzione sull'immagine della donna che compare nel secondo romanzo di Italo Svevo, pubblicato proprio nell'ultima parte del diciannovesimo secolo e dunque nel periodo che poc'anzi si è sinteticamente descritto, ricco di cambiamenti sociali e politici che permettono la maturazione anche in Italia delle prime spinte dei movimenti di emancipazione delle donne, proprio mentre a livello

---

<sup>12</sup> A. Buttafuoco, M. Zancan (a cura di), *Vite esemplari. Donne nel primo Novecento, Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 151.

<sup>13</sup> P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, Laterza Editore, Bari, 2011, p. 40-43.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 3-30.

privato e pubblico esse sostanzialmente risultano escluse e emarginate rispetto ai diritti fondamentali.

*Senilità* presenta uno scapolo intellettuale borghese e maturo e una ragazza dalla bellezza ammaliante e dalla reputazione promiscua. È possibile osservare come alla base del racconto si trovi una visione alquanto stereotipata della donna, dell'amore e del matrimonio; non a caso le due figure femminili rappresentano per il protagonista Emilio Brentani due poli totalmente opposti: la donna-casa, portatrice di sicurezza, Amalia; e la donna-avventura, simbolo di sensualità, Angiolina. Questa distinzione è una caratteristica così radicata nella cultura italiana da apparire a un lettore dell'epoca di Svevo come un'ovvietà, ma è in realtà una contrapposizione usata dall'autore per rivelare il reale animo del protagonista e della popolazione maschile degli ultimi anni del XIX secolo.<sup>15</sup> A ogni modo, non mancano occasioni in cui queste due dimensioni si uniscano, come nel momento in cui Emilio mostra il desiderio di integrare l'immagine dell'amata a un'immagine materna, portatrice di sicurezza, quando riferisce ad Angiolina come:

Vorrei ammalarmi per essere curato da te. Oh, sarebbe bellissimo! - disse lei che in certe ore si sarebbe prestata a tutti i suoi desideri. Naturalmente bastò quella frase per annullare qualunque sogno<sup>16</sup>.

Ciò sembra richiamare l'originale scopo a cui il romanzo avrebbe dovuto essere destinato: originariamente programmato come un manuale per l'educazione sentimentale di Angiolina, il suo protagonista potrebbe sottolineare in maniera indiretta come gli uomini interessati all'educazione

---

<sup>15</sup> Cfr. L. Benedetti, *Vivere Ed Essere Vissuti: Amalia in Svevo's Senilità* in «Italice», vol. 68, n. 2, 1991, pp. 204-216, p. 213.

<sup>16</sup> I. Svevo, *Senilità*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 149.

sentimentale delle giovani debbano tenersi ben lontani dall'intento di sedurle, come invece aveva fatto Emilio.

Inoltre, questa visione piuttosto stereotipata delle due figure femminili si potrebbe risolvere nella tradizionale consapevolezza e accettazione del tacito beneplacito secondo cui uno stile di vita libertino non eluda a un uomo la possibilità di giungere a nozze, indipendentemente dalla presenza o meno di un'amante.<sup>17</sup> In particolare, la mentalità borghese determina uno stile di vita basato su valori convenzionali nei quali si immergono sia l'autore sia i suoi personaggi, talvolta denunciandoli, ma mai separandosene. Infatti Emilio tenta in continuazione di mascherare le proprie convenzioni tramite anche discorsi retorici: «[...] se egli avesse avuto coraggio... egli si sarebbe presa la sua bionda fra le braccia, se la sarebbe stretta al petto e l'avrebbe portato attraverso la vita»<sup>18</sup>. «Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo»<sup>19</sup>. Interessante però il nodo del racconto e cioè la dipendenza di Emilio da Angiolina, che non tarda a mostrarsi al lettore. In questo contesto il protagonista consolida sempre di più una visione dell'amata che oscilla tra una figura angelica e una figura astuta e lasciva.<sup>20</sup> Questa visione della donna permette di vedere a pieno alcune delle tipiche visioni piccolo-borghesi che dominavano la società del tempo, secondo la quale Angiolina avrebbe dovuto disperarsi per essere stata sedotta e abbandonata.

La novità di *Senilità* consiste proprio nella decisione di Angiolina di ribellarsi a tale visione tradizionale e di opporre la visione di una nuova donna, più forte, che contrasta la religione delle donne oneste e che non rinnega gli stereotipi femminili, ma li usa a suo favore. Si ha la creazione di una donna in grado di sfruttare la propria bellezza nonostante la tendenza degli uomini

---

<sup>17</sup> G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore*, cit., p. 355.

<sup>18</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 18.

<sup>19</sup> Ivi, p. 5.

<sup>20</sup> Cfr. G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore*, cit., p. 357.



di ridurla a un oggetto senza anima, a un mero bozzetto scultoreo considerato solo da un punto di vista estetico, come tenta di fare Stefano Balli. Infatti, è proprio a partire dal personaggio di Balli che è possibile sviluppare numerosi spunti di riflessione relativi alla concezione di Svevo sulle donne: egli rappresenta la conferma vivente di ciò che viene generalmente definito come il fatto che essere un bell'uomo non significa necessariamente essere un bravo scultore. Si presenta come autore di un'arte «tanto poco femminile», il che sottolinea il proprio atteggiamento di dominatore e di superiorità nei confronti delle donne che vengono sempre e unicamente ridotte a un mero oggetto, una forma plastica da plasmare.<sup>21</sup> Risulta, però, ironico come di fronte a questo atteggiamento si pieghi anche il protagonista Emilio, uomo e intellettuale, probabilmente poiché vede nell'amico una sorta di figura paterna. In ogni caso, questo atteggiamento di prepotenza permette di comprendere come Balli vada a rappresentare esattamente ciò di cui Guido Speier si rende portavoce ne *La Coscienza di Zeno*: le teorie weiningeriane che intendono le donne come esseri intellettualmente inferiori. Le teorie misogine di Otto Weininger si basano sull'elaborazione di una scienza dei caratteri che ha come obiettivo dimostrare, su basi scientifiche e filosofiche, la presenza nell'individuo di una dicotomia tra un principio maschile e uno femminile: il primo sarebbe presente come forma attiva, cosciente, dotata di senso logico e di genialità, mentre il secondo sarebbe presente come una forma passiva, priva di logica e caratterizzata da vizi, come vanità e avidità<sup>22</sup>, elementi che hanno a lungo contribuito a consolidare alcuni stereotipi sulla femminilità<sup>23</sup>, riducendo ad esempio la donna unicamente a uno strumento riproduttivo<sup>24</sup>. Ma se *La Coscienza di Zeno* permette di esaminare l'opinione di Svevo sulle teorie di

---

<sup>21</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. XXXIV.

<sup>22</sup> Cfr. E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"* in «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 41, no. 2, 2012, pp. 83-90, p. 88.

<sup>23</sup> Cfr. O. Jespersen, *Language: its nature, development, and origin*, Henry Hold & Company, New York, 1992, pp. 247-248.

<sup>24</sup> Cfr. E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"*, cit., p. 85.

Weininger, in *Senilità* alle idee di Freud, cui probabilmente Svevo si era avvicinato avendo tradotto proprio nel 1900 un saggio freudiano sul sogno, si affiancano quelle di August Bebel<sup>25</sup> relative alla donna e alla sessualità. Bebel ritiene che:

ogni essere umano ha il diritto [...] di dover soddisfare quegli istinti che sono intimamente connessi con la sua più intima essenza, e che costituiscono anzi l'essere suo. Se ciò viene impedito o reso impossibile da leggi o pregiudizi sociali, ne seguirà un arresto di sviluppo nella vita dell'individuo e quindi una stagnazione [...].<sup>26</sup>

E ancora Bebel, tramite statistiche effettuate sui pazienti dei manicomi del tempo, osserva come la mancanza della manifestazione dell'eros porti generalmente alla follia.<sup>27</sup> La familiarità di Svevo con queste riflessioni sembra personificarsi in Amalia, la cui mancata realizzazione del desiderio e la conseguente repressione culmina nella follia e successivamente nella morte.

La rappresentazione della donna in Svevo viene espressa anche da una precisa scelta linguistica, in quanto egli decide di far parlare le sue figure

---

<sup>25</sup> August Ferdinand Bebel (1840-1913) è stato uno scrittore e un politico tedesco. Animato da ideologie marxiste e contrario all'anarco-sindacalismo, è stato uno degli organizzatori delle prime associazioni operaie in Germania, nonché uno dei massimi dirigenti del Partito socialdemocratico tedesco. Tra le sue opere si ricordano *Die Frau und der Sozialismus* del 1883 e i tre volumi autobiografici che si fanno portavoce della storia del partito socialdemocratico tedesco, *Aus meinem Leben* del periodo compreso tra il 1910-1914.

<sup>26</sup> Cfr. A. Bebel, *La donna e il socialismo: la donna nel passato, nel presente e nell'avvenire*, Roma: La nuova sinistra edizioni Savelli, Roma, 1973, p. 42.

<sup>27</sup> Nell'opera *La Donna e il Socialismo*, August Bebel sostiene che gli istinti sessuali siano connessi al matrimonio e alla creazione di nuovi membri della società. Egli osserva come lo sfogo di tali istinti sia più semplice per gli uomini poiché dotati di qualità intellettive più elevate rispetto alle donne, per poi osservare come, nel caso in cui un uomo non riuscisse a realizzare il proprio istinto, una soluzione ugualmente soddisfacente sarebbe una totale immersione nel lavoro. Siccome ciò è negato alle donne (sia per la morale del tempo che vietava una libertà sessuale, sia per le limitate possibilità lavorative), esse sono destinate a non raggiungere il compimento del proprio istinto: di fronte a questa situazione, l'unica soluzione concepibile per il genere femminile è il matrimonio.

femminili non in toscano, ma il dialetto triestino: «Ella toscaneggiava con affettazione e ne risultava un accento piuttosto inglese che non toscano»<sup>28</sup>. Un'altra caratteristica della comunicazione è l'uso di termini latini, che solitamente vengono usati per riti e funzioni religiose, ma adesso fungono da maschere linguistiche che nascondono la falsità di Angiolina, sottolineando una sorta di desacralizzazione.<sup>29</sup> Ciò ci rivela il tentativo di Angiolina di utilizzare una lingua che non sia quella usata quotidianamente.

Compiendo un passo indietro, è possibile soffermarsi sulla struttura del romanzo. Non è una struttura totalmente originale, in quanto è possibile ritrovare una storia molto simile anche in altre opere letterarie, anche successive cronologicamente, come *La noia* di Moravia: sono opere basate su un personaggio borghese che intraprende una relazione con una giovane donna alquanto promiscua, ma ciascun autore sviluppa questo tema e dà forma ai personaggi coinvolti nella relazione in maniera totalmente particolare: sia Emilio Brentani che Antonio Dorigo (di *La Noia*) sono uomini che non vivono una simile relazione con l'obiettivo di evadere dalla noia della propria vita, bensì si tratta di un'esperienza di passione, di illusione e di delusione.

### 1.1.3 Personaggi femminili

Il personaggio di Angiolina non viene presentato in maniera dettagliata, infatti del suo passato viene narrato ben poco e sempre e soltanto in maniera obliqua, tramite racconti e pettegolezzi che Emilio conosce dall'amico Sorniani. Ma anche queste brevi informazioni, in corrispondenza del consolidarsi del rapporto tra i due, finiscono per essere selezionate da parte del protagonista, che decide di scartarne alcune perché intestardito a

---

<sup>28</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 33.

<sup>29</sup> Cfr. S. Lucamente, *Le periferie della letteratura: da Verga a Tabucchi by Gian Paolo Biasin* in «Annali d'Italianistica», vol. 17, 1999, pp. 352–55, p. 353.

«conoscere con esattezza l'accaduto»<sup>30</sup>. Di conseguenza, del personaggio tanto amato da Emilio vengono fornite solo informazioni incerte, a volte derivate da impressioni e convinzioni di Emilio, a volte da pettegolezzi di terzi.

L'aspetto fisico di Angiolina viene presentato, invece, con attenzione, a partire dalla faccia misteriosa che tenta di anticipare la duplicità del personaggio, con una rappresentazione che non corrisponde alla reale essenza della giovane. È evidente come la caratteristica principale della giovane sia una bellezza stravolgente, tanto più se associata a una sorta di purezza infantile:

Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal tanto oro che la fasciava.<sup>31</sup>

Particolare è l'identificazione del volto di Angiolina con due colori: l'azzurro e il giallo. L'associazione della ragazza con l'azzurro si spiega facilmente con l'associazione della giovane alla divinità dell'amore, Afrodite, o ai colori della tradizione cristiana. Dall'altro lato, si nota il colore giallo, ripetuto più volte nel corso del romanzo. Ciò avviene poiché il giallo rappresenta il colore del sole e dell'oro, un colore che, sia da un punto di vista scientifico sia da un punto di vista materiale, assume una connotazione positiva relativa alla prosperità e all'abbondanza. Infatti Angiolina viene descritta come «alta e grande». In realtà, il giallo può talvolta diventare anche un colore equivoco,

---

<sup>30</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. XXXIV.

<sup>31</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 6.

rivelatore di inganni e tradimenti, non a caso Giotto decide di colorare di giallo il mantello di Giuda nell'atto di baciare Cristo.<sup>32</sup>

Tuttavia, bisogna far differenza tra il giallo-oro riservato unicamente ad Angiolina e il giallo-malato che caratterizza tutti gli altri personaggi (dal Volpini, alla sorellina della giovane, al paesaggio che accompagna la sofferenza di Amalia). «[...] La sua bocca purissima, le gengive rosse, i denti solidi e bianchi, uno scrigno di pietre preziose legate e distribuite da un artefice inimitabile, la salute»<sup>33</sup>.

Tutte queste caratteristiche sembrano far nascere nel protagonista un desiderio di sfida al fine di ottenere tale incontenibile bellezza, che si trova in netto contrasto con la cautela della borghesia di allora. Ciò permette di rappresentare Angiolina come una facile preda del desiderio di tutti gli altri uomini e, per questo motivo, ancora più desiderabile.<sup>34</sup> Tutto ciò viene sottolineato ulteriormente dall'abbigliamento della ragazza - con un vestito bianco che «esagerava il figurino di allora... domandava l'occhiata» -, o dal modo di adornare il viso, con un rossetto che ricordava «una striscia di sangue rosso che gridava sui denti»<sup>35</sup>.

Queste prime descrizioni di Angiolina rimandano alla natura furba e maliziosa della giovane, come è possibile vedere a partire dal rosso delle labbra. Il rosso è esattamente il colore che rappresenta al meglio Angiolina, richiamando sia una vera e propria morale religiosa alla quale tenta di aggrapparsi la ragazza (nella tradizione ebraica il nome Adamo significa rosso e vivente), sia alla giovinezza alla quale tenta di aggrapparsi Emilio (nella tradizione culturale slava rosso indica il concetto di vita e di bello). Davanti a simili elementi rivelatori della realtà, la cecità di Emilio non fa altro che rendere la storia solida e compatta. Di conseguenza, la visione che

---

<sup>32</sup> Affresco della Cappella degli Scrovegni di Padova.

<sup>33</sup> Ivi, p. 17.

<sup>34</sup> Cfr. G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore*, cit., p. 361.

<sup>35</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 28.

Emilio ha sviluppato della sua amata viene presentata attraverso uno specchio deformante che mostra solo e unicamente una realtà non vera, anche quando il vero volto di Angiolina viene smascherato.

Solo successivamente si ha una descrizione relativa agli occhi di Angiolina, cioè di occhi fiammeggianti, capaci di bruciare l'animo di chi li osserva. Infatti Stefano Balli, il primo a notare lo sguardo della giovane, ne rimane totalmente colpito. È proprio questo riferimento all'ardore ciò che al meglio descrive lo sguardo e l'animo sospettoso e ambiguo di Angiolina: «oh quegli occhi là non crepitavano. Guardavano le cose, gravi e fissi»<sup>36</sup>.

Dall'altro lato, si ha il personaggio di Amalia, che rappresenta esattamente il polo opposto di Angiolina. È un personaggio che viene presentato tramite il suo legame col fratello e la funzione che svolge per lui. Viene infatti ricordato come:

Una sola sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. Dei due, era lui l'egoista, il giovine; ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa.<sup>37</sup>

Viene subito presentata come una donna «lunga, secca, incolore»<sup>38</sup>, circondata sempre da colori tenui, scuri e consumati, per cui Balli sosteneva che era nata grigia. Svevo compie una scelta specifica quando decide di associare ad Amalia il grigio, piuttosto che il nero o il marrone, infatti Kandinsky afferma:

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 149.

<sup>37</sup> Ivi, p. 5.

<sup>38</sup> Ivi, p. 16.

il grigio è privo di risonanza e immobile. [...] è dunque immobilità che è inconsolabile. Quanto più il grigio si fa scuro, tanto più si accentuano l'inconsolabilità e l'oppressione soffocante. Se invece dà nel chiaro, una specie di aria, di possibilità di respiro, penetra nel colore stesso, che contiene in sé un certo elemento di celata speranza.<sup>39</sup>

Non a caso il colore grigio veniva spesso associato proprio alla città di Trieste del tempo, che fa da sfondo al romanzo, dominata dall'inquinamento industriale e dall'uso di materiali come cemento e asfalto.

Al grigiore della figura della donna vengono però poste in contrapposizione delle mani «bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali dedicava tutte le sue cure»<sup>40</sup>, che diventano simbolo di un desiderio nascosto che si manifesta col progredire del romanzo. Anche in questo caso vengono fornite poche informazioni relative all'aspetto fisico, sostituito invece da caratteristiche relative all'atmosfera che da lei viene emanata, dalle quali emerge una donna poco attraente, ma dal grande animo e di ampia intelligenza. Grande attenzione viene dedicata a un abito indossato dalla giovane, ovvero l'abito celeste indossato in onore della presenza di Balli: la decisione di abbandonare il suo tipico grigiore per un abito azzurro non è solo mosso da un vano tentativo di affascinare l'amico del fratello, ma è soprattutto espressione di una speranza che potrebbe portare un enorme cambiamento nella propria vita, che la potrebbe condurre alla felicità. Ma, in particolare, la scelta dell'abito celeste di Amalia non può far a meno che creare nella mente del lettore un'associazione involontaria con gli abiti e i colori di Angiolina. Tuttavia, non appena la speranza di attirare l'amore di Stefano Balli svanisce, Amalia subito torna al suo solito grigiore.

---

<sup>39</sup> V. Kandinskj, *Spirituale nell'arte*, De Donato, Bari, 1972, p. 69.

<sup>40</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 16.

#### 1.1.4 La duplicità di Angiolina e Ange

Al lettore risulterebbe semplice osservare come all'interno del romanzo i due personaggi femminili siano totalmente distinti tra loro. In realtà, Angiolina e Amalia una caratteristica in comune la presentano: entrambe sono raffigurate da Emilio come prototipi di donne ideali che, in effetti non sono: una donna-angelo la prima e una donna-madre la seconda.

La rappresentazione del personaggio di Angiolina richiama una immagine del genere femminile molto in voga al tempo, soprattutto nell'arte pittorica, ovvero una visione culturalmente negativa secondo cui la donna perde la dolcezza e l'armonia che l'ha sempre contraddistinta per assumere la fisionomia del male e della seduzione. Basti pensare alla Salomé di Gustave Moreau del 1876 o alla Lilith di Remy de Gourmont del 1892. In realtà, tale figura della *femme fatale* non è altro che l'espressione della potenza patriarcale e delle sue capacità paralizzanti, risultato di un immaginario maschile che, come viene ricordato da Freud, proietta sulla donna i propri sogni e la paura dei propri impulsi erotici<sup>41</sup>. E ciò corrisponde esattamente alla visione che Svevo fornisce di Angiolina, che è uno dei personaggi più singolari mai rappresentati da Svevo poiché, apparentemente superficiale e meschino, nasconde una complessità e un'emancipazione che raramente è stata rappresentata nelle opere letterarie del tempo.

Angiolina svolge un duplice ruolo nei confronti di Emilio: da un punto di vista esterno rappresenta un oggetto di desiderio e di gratificazione immediata, da un punto di vista interno contribuisce al processo di autoidentificazione dell'uomo.

Considerandone la funzione esterna, la scelta da parte del protagonista di una donna alquanto ambigua come oggetto di desiderio non fa altro che

---

<sup>41</sup> Cfr. I. Bonvicini, *Con le sue donne fatali, maestose e seducenti Gustav Klimt ha contrastato l'ipocrisia borghese*, in <<https://thevision.com/cultura/gustav-klimt/>> (ultima consultazione: 20 giugno 2022)



garantirgli un sentimento di trasgressione e di avventura al quale, successivamente, subentra una vera e propria passione quasi ossessiva che genera in Emilio il desiderio (o il bisogno) di avere il controllo totale sulla donna, di poterla cambiare e trasformare per sottolinearne il possesso esclusivo. Questa prima funzione svolta dalla giovane va a fornire soddisfazione e godimento istantaneo al protagonista; subito dopo, tuttavia, subentra un sentimento di impotenza di fronte alla consapevolezza dell'impossibilità di avere davvero la giovane, il che permette di dare massimo sfogo al vittimismo del protagonista.

Dall'altro lato, Angiolina assume una grande importanza anche se si considera la sua funzione interna, la quale si manifesta come un insieme di possibilità: di scoperta, conquista e vitalità. Quindi, offre la possibilità di vivere una nuova giovinezza ed evadere dal senso di senilità che continua a divorare Emilio.<sup>42</sup>

Angiolina è un personaggio totalmente egoista, la cui vera intenzione è unicamente ottenere il miglior guadagno possibile dai migliori pretendenti. Una situazione talmente evidente non appare chiara al protagonista, che invece preferisce creare una realtà totalmente nuova in cui rifugiarsi: non con la sua amata, ma con Ange. Ange (*angelo* in francese) è una donna fragile e debole, alla ricerca di qualcuno che sia in grado di amarla e di guidarla nel mondo, alla ricerca di una vita giusta e Emilio è convinto di poter rappresentare quel raggio di speranza di cui la ragazza ha tanto bisogno. Invece, ciò che caratterizza principalmente il personaggio di Angiolina è la sua presa di potere. La relazione che contraddistingue la ragazza rispetto a Emilio è una relazione di dipendenza i cui ruoli risultano perfettamente chiari al lettore. Angiolina è consapevole dell'influenza che esercita non solo su Emilio, ma su tutti gli uomini ed è in grado di sfruttare le sue carte migliori al fine di non far affievolire tale dipendenza: il

---

<sup>42</sup> Cfr. G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore*, cit., p. 359.

matrimonio con il sarto e la sua sottintesa verginità, ne è esempio. Emilio è sempre l'ultimo a venire a conoscenza di qualunque novità relativa alla giovane, il che permette al lettore di vedere con chiarezza ciò che il protagonista non riesce a notare, poiché accecato dal simulacro di Angiolina. La ragazza diventa un vero e proprio simbolo attraverso cui Emilio è in grado di vivere.

Ciò che contraddistingue Angiolina è anche la propria capacità di mentire: mente con le parole, con le azioni, con gli sguardi, ma prima di tutto, mente con la bellezza del proprio corpo. In realtà, l'abitudine di mentire potrebbe essere considerata come una qualità che i due protagonisti hanno in comune, con la differenza che quella di Emilio non è una menzogna, ma, come la definirebbe Sartre, una malafede, poiché mente prima di tutto a se stesso illudendosi di una realtà che non esiste. In questo senso, le menzogne fabbricate da Emilio non vengono percepite come vere menzogne, poiché egli non è attivamente consapevole della loro finzione. Al contrario, Angiolina non è in malafede, anzi «era una mentitrice ostinata benché, in verità, non conoscesse l'arte di mentire», poiché mente non per ingannare, ma per salvaguardare la propria libertà dal desiderio di possesso che gli uomini generano: «Era facile farla cadere in contraddizione. Ma quando tale contraddizione le era stata provata, ella tornava con fronte serena ai suoi primi asserti, perché, in fondo, alla logica non ci credeva»<sup>43</sup>. Come tutti i bugiardi, Angiolina è consapevole della realtà idealizzata da Emilio e della sua complicità dovuta alla sua incapacità di vedere le cose così come sono. Un esempio si può osservare nel momento in cui, entrando nella camera di Angiolina, Emilio vede la presenza di molte fotografie a lei care o nel momento in cui riesce a comprendere che i mutamenti nel registro dell'amata sono dovuti alla presenza di altri uomini al suo fianco: ciò suscita una fugace consapevolezza nel protagonista, che subito si appresta a

---

<sup>43</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 190.

neutralizzare al fine di proteggere la propria cecità e l'angelica visione di Ange.

D'altronde, bisogna comunque ricordare che la menzogna ha avuto origine da Emilio, in quanto il rapporto stabilito tra i due all'inizio della loro relazione non prevedeva alcuna forma di fedeltà o di possesso, da parte di entrambi. Emilio però agisce di propria iniziativa con la creazione di Ange. Introdotta questa nuova entità, Angiolina non ha fatto altro che confermare e rafforzare i tipici stereotipi della donna bisognosa di affetto e protezione tanto importanti per Emilio: proiettando una figura che non le appartiene per nulla, Angiolina si è liberata di ogni responsabilità.<sup>44</sup> Di fronte alla possibilità di diventare un oggetto posseduto esclusivamente da un uomo, con tutto ciò che ne consegue (un processo di rieducazione e di trasformazione al fine di esser conforme all'uomo, ovvero al marito), la ragazza si serve di un meccanismo di difesa, di una morale personale, tramite scuse, giustificazioni e bugie<sup>45</sup>, il che permette di comprendere come Angiolina viva una verità totalmente separata da quella di Emilio. E non appena viene colta in flagrante nella menzogna, mostra consapevolezza di questa separazione, come si può notare quando Emilio l'accusa di avere avuto rapporti con diversi uomini, tra cui anche Balli: «Il Balli si vanta; non è vero niente». I lapsus consentono poi di mettere in luce sempre di più la consapevolezza delle azioni di Angiolina e la sua agitazione di fronte a una possibile perdita di libertà. Quindi, rifiutando di lasciarsi possedere e trasformare, Angiolina rinnega la realizzazione del sogno di Emilio di un possesso esclusivo e mantiene la propria posizione indipendente, che in realtà non ha mai perso, chiudendo la struttura ciclica che ha fatto vivere al protagonista: ha concesso all'uomo passione e illusione del potere per poi ricondurlo alla senilità della realtà nella quale da sempre vive<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. XLVI.

<sup>45</sup> Cfr. G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore*, cit., p. 362.

<sup>46</sup> Ivi, p. 368.

Tutte le bugie e le finzioni offerte da Angiolina sono fondamentali per Emilio e per la sua sopravvivenza, affinché possa rifugiarsi in una realtà di speranza. Tuttavia, il desiderio di rieducare una giovane che vive in un chiaro schema borghese (con una famiglia protettiva, un lavoro che la tiene lontana dal protagonista, degli amici) va a rappresentare per il protagonista un'autopunizione legata a una vera e propria angoscia e disprezzo di se stessi<sup>47</sup>.

Ciò permette di comprendere come, nonostante il romanzo termini con Angiolina che decide di fuggire con un banchiere disonesto, Emilio non riesca a riacquistare la vista e lasciar stare la cecità che fino ad allora lo ha dominato: riconosce «una strana metamorfosi» in Angiolina, alla cui straordinaria bellezza attribuisce adesso anche «tutte le qualità di Amalia», ma al tempo stesso non riesce a separarsi da Ange, di cui deve necessariamente conservare l'immagine angelica che gli fornisce rassicurazione e speranza:<sup>48</sup>

Anni dopo s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. [...] Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità di Amalia [...] divenne triste, sconsolatamente inerte [...] Egli la vide dinanzi a sé come su un altare [...] e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato.<sup>49</sup>

### 1.1.5 La donna nascosta

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 362.

<sup>48</sup>Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. XLVI.

<sup>49</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 220.

Un personaggio totalmente diverso da Angiolina è Amalia. Ciò emerge già a partire dalle prime pagine del romanzo, ovvero dal momento in cui ai colori accesi e giovanili di Angiolina si contrappone il pallore e la freddezza della sorella di Emilio, reclusa in un grigio bovarismo.<sup>50</sup>

La rappresentazione di Amalia viene espressa in maniera piuttosto particolare: raramente viene riferito al lettore il suo punto di vista, preferendo riferire impressioni e riferimenti elaborati da Emilio o da Balli. Di conseguenza, è un personaggio che viene presentato principalmente in maniera trasversale, esattamente come avviene con il personaggio di Carla in *La Coscienza di Zeno*. E proprio come Carla, anche Amalia è solo all'apparenza un personaggio semplice e immediato da comprendere, in quanto nasconde un lato di sé molto più complesso e rivelatore, testimoniato dal modo in cui, nei rari momenti in cui è possibile venire a conoscenza del suo punto di vista, essa si manifesta portatrice di un'enorme intensità, come il forte sentimento d'amore per Balli. Queste rivelazioni assumono un carattere estremamente tragico proprio perché si trovano in netto contrasto con il punto di vista che domina il romanzo e che riferisce solo un aspetto della ragazza<sup>51</sup>. La caratteristica principale che domina lo sviluppo del personaggio, ciò che fa scaturire in lei il desiderio di amore e di vita, non è legato ai due uomini della sua vita, Emilio e Balli, ma dipende ancora una volta dalla presenza di Angiolina, una ragazza vivace, solare e forte. Tuttavia, Amalia è ben consapevole della propria differenza da Angiolina, infatti non è di lei che si parla, e neanche di Ange, ma di una terza versione della giovane reinventata da Amalia, versione nella quale essa vede l'unica donna a cui possa ispirarsi<sup>52</sup>:

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 15.

<sup>51</sup> Cfr. L. Benedetti, *Vivere Ed Essere Vissuti: Amalia in Svevo's Senilità*, cit., p. 207.

<sup>52</sup> Ivi, p. 212.

Invece quella donna che abbatteva tutti gli ostacoli somigliava ad Amalia stessa. Nelle sue mani lunghe e bianche essa sentiva una forza enorme, tale da spezzare le più forti catene. Nella sua vita non c'erano più catene; ella era del tutto libera, e nessuno le richiedeva né risoluzione, né forza, né amore. Come avrebbe finito coll'espandersi quella grande forza chiusa in quel debole organismo?<sup>53</sup>

Proprio da questo passo appare evidente come Amalia tenti di trovare un riscatto dal proprio grigiore, impadronendosi di una nuova energia. Quindi, la vera causa del cambiamento di Amalia è legata ad Angiolina.<sup>54</sup>

Infatti, Amalia non fa altro che incarnare una riproduzione devitalizzata e quasi segregata di Emilio (come è possibile intuire a partire dalla somiglianza fonetica dei nomi), i due infatti vivono situazioni analoghe, trovandosi sullo stesso piano e nella stessa situazione: così come Emilio presta tutte le sue attenzioni ad Angiolina, Amalia concentra il suo interesse su Stefano Balli.<sup>55</sup> Entrambi cercano di colmare le proprie insoddisfazioni e il grigiore della propria quotidianità attraverso un sogno, che per Amalia consiste nello sprigionarsi dell'istinto e del desiderio,<sup>56</sup> il che richiama le teorie di Freud con cui Svevo aveva già molta familiarità. Però, i due fratelli vivono queste situazioni con consapevolezza differenti, in quanto Amalia riesce a comprendere e ad accettare il rifiuto da parte dall'amato, mentre Emilio continua fino all'ultima pagina del romanzo a vivere una realtà idealizzata. È proprio la rappresentazione di Angiolina fornita da Emilio ad Amalia che trasforma la sorella da passiva ascoltatrice a donna desiderosa di ravvivare il proprio destino: l'esempio di Angiolina, una donna disposta a far tutto pur di stare con l'uomo che ama non badando ad alcun tipo di pregiudizio, suscita in Amalia un sentimento nuovo. Di fronte a questa situazione, risulta ancora più evidente il parallelismo che si viene a formare con l'esperienza

---

<sup>53</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 69.

<sup>54</sup> Cfr. L. Benedetti, *Vivere Ed Essere Vissuti: Amalia in Svevo's Senilità*, cit., p. 208.

<sup>55</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. XXXV.

<sup>56</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 112.

vissuta dal fratello, mentre si comprende anche la differenza più grande tra i due fratelli: da un lato, a Emilio è concesso di inseguire la sua avventura poiché mosso dalla passione; dall'altro lato, Amalia viene sacrificata al luogo domestico poiché la sua aspirazione di allontanarsene viene giudicata come isterica.<sup>57</sup> Quindi, Amalia diventa simbolo di una donna che perde la propria stabilità mentale a causa dell'impossibilità di dare sfogo a un istinto che la rigida educazione ricevuta e le convenzioni sociali le hanno insegnato a reprimere.<sup>58</sup>

Infatti, la vera essenza di Amalia inizia a esplicitarsi a partire dai suoi soliloqui notturni, che diventano rivelatori dei reali desideri della giovane. E di fronte a tale situazione Emilio cerca di allontanare un aspetto lontano e spaventoso che ritiene non abbia alcun legame con la sorella, ovvero la sua sessualità. In realtà, questo lato della ragazza è presente in maniera quasi intermittente nel corso del romanzo, a partire dall'eccessiva cura che dedica alle proprie mani, fino ad arrivare al tentativo di modificare il suo aspetto fisico al fine «di piacere al Balli». Una prima rivelazione di questo lato nascosto di Amalia è visibile a partire da una fotografia nella stanza di Angiolina ritraente una donna seminuda, nella quale Emilio riconosce un'amica della sorella; l'immagine genera, per la prima volta, un legame tra Amalia e la sessualità.

E questa sessualità nascosta della giovane esplode alla fine del romanzo, in concomitanza con il peggioramento della malattia che mostra a pieno le conseguenze di un'esistenza quasi segregata.

Amalia seduta sulla sponda del letto, coperta della sola corta camicia, non s'era avvista della venuta del fratello e continuava a fregare con le mani le gambe sottili

---

<sup>57</sup> Cfr. L. Benedetti, *Vivere Ed Essere Vissuti: Amalia in Svevo's Senilità*, cit., p. 211.

<sup>58</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 214.

come fucelli. Dinanzi a quella nudità Emilio ebbe la sorpresa ed il fastidio di trovarla somigliante a quella di un ragazzo malnutrito.<sup>59</sup>

Di fronte a questa visione, Emilio vuole semplicemente fuggire poiché è in realtà consapevole che il corpo della sorella rappresenta tutto ciò che fino a quel momento era stato censurato. Questo poiché al tempo l'eros era un argomento impossibile da affrontare pubblicamente per una donna, qualcosa che doveva essere confinato solo alla propria coscienza interiore<sup>60</sup> o alla follia. Non a caso, la vera fisionomia di Amalia riesce a trovare sfogo e a svilupparsi solo e unicamente in un contesto delirante: «Se tu lo vuoi, voglio anch'io». Alla fine dell'opera, Amalia diventa un tutt'uno con questo suo lato deplorabile, al punto che la sua morte non viene vissuta come un lutto, ma piuttosto come un elemento funzionale per il liberamento da una passione vergognosa<sup>61</sup>.

Risulta caratteristico come nel culmine del suo delirio Amalia pronunci «Noi due, qui, tranquilli, uniti, noi due soli»: non è chiaro il destinatario di questa sua esclamazione, potrebbe trattarsi tanto di Balli quanto del fratello<sup>62</sup>. Sarebbe infatti possibile notare la presenza delle teorie di Freud, che osserva come un uomo «diventerà veramente libero e perciò felice nella vita amorosa solo colui che abbia superato il rispetto dinanzi alla donna e si sia abituato all'idea dell'incesto con la madre o con la sorella»<sup>63</sup>. Osservando tale teoria al contrario, da un punto di vista femminile, si spiegherebbe il motivo dell'ambiguità nell'affermazione di Amalia e l'unione della figura dell'amato e del fratello.

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 176.

<sup>60</sup> Ivi, p. 129.

<sup>61</sup> Ivi, p. 221.

<sup>62</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. XLIII.

<sup>63</sup> S. Freud, S. Candreva, E. Sagittario (a cura di), *Psicologia della vita amorosa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 54.



## 1.2 La coscienza di Zeno

È il 17 febbraio 1926 quando Italo Svevo scrive una lunga lettera a Eugenio Montale in cui descrive la genesi del suo terzo romanzo, *La Coscienza di Zeno*. Lo definisce «tutt'altra cosa dei romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia. [...] ci misi tre anni a scriverlo»<sup>64</sup>. La creazione di quest'opera si basa sul tentativo dell'autore di immedesimarsi nel protagonista, fino ad adottare lo stesso modo di camminare, le stesse abitudini e facendo vivere a lui avventure che somiglino alle sue, o che le ricordino. Nonostante l'eccellenza del risultato, tale metodo si è rivelato difficile per l'autore, che in proposito scrive:

Se avessi la fortuna di vivere sì a lungo da poter scrivere qualche cosa d'altro, io non m'imbarcherei più in una simile avventura. Ci vuole altra abilità della mia e io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida di stuona.<sup>65</sup>

La difficoltà relativa al processo creativo non ha impedito all'opera di raggiungere il risultato di un romanzo fra i più rappresentativi del Novecento letterario non solo italiano.

Pubblicato per la prima volta nel 1923, *La Coscienza di Zeno* è soggetto all'influenza delle innovazioni scientifiche e sociali della propria epoca, a partire proprio dalle teorie freudiane e dalla conoscenza della psicanalisi e dell'inconscio, sulla cui base si sviluppa l'intero romanzo. Il protagonista dell'opera è Zeno Cosini, un anziano borghese che vive coi proventi di un'azienda commerciale avuta in eredità dal padre, ma gestita da un amministratore esterno a causa della sua scarsa attitudine manageriale.

---

<sup>64</sup> Ivi, p. L.

<sup>65</sup> Ibidem.

Zeno rappresenta il tipico inetto: è un uomo che si autoconvince di essere malato e che narra in successione i progressi e regressi della propria condizione. Infatti, l'opera non presenta una vera e propria trama, ma si basa su un insieme di capitoli legati da un unico filo, ovvero dalla vita di Zeno. Ciò che caratterizza il personaggio principale e lo distingue da tutti gli altri è il suo sdoppiamento, in quanto da un lato si ha lo Zeno che racconta, un uomo anziano, ricco e abbiente che ricorda le esperienze del suo passato, mentre dall'altro lato si trova lo Zeno del presente, malato e incapace di inserirsi nella realtà sociale.

Nel romanzo si incontra evidentemente il tema della moltiplicazione dell'io, il che trova origine nella letteratura fantastica dell'Ottocento europeo per poi entrare all'interno della narrativa del Novecento, valorizzando i temi della crisi dell'identità dell'individuo e dell'artista e la contraddittoria complessità della psiche. La frammentazione della coscienza è proprio ciò che caratterizza l'opera di Proust e di Joyce; lo sdoppiamento tra la coscienza e il lato oscuro dell'inconscio caratterizza anche i romanzi di Conrad, mentre l'instabilità dell'io porta alla diffusione novecentesca del tema della metamorfosi, narrato in modi diversi partendo da Franz Kafka e arrivando a Virginia Woolf.

I diversi capitoli del romanzo di Svevo rappresentano le diverse fasi della malattia del personaggio, nonché i diversi livelli della sua inettitudine, a partire dal vizio del fumo e dalla sua incapacità di portare a termine il tentativo di rinunciarvi in quanto la sua convinzione di essere malato permette di sottrarsi alla responsabilità della salute e della vita. Fa seguito il capitolo sulla morte del padre: la vicenda del lutto sottrae a Zeno anche l'ultimo desiderio di ottenere un miglioramento nella propria vita, generando così un senso di senilità a soli 30 anni. Successivamente viene raccontata l'esperienza del matrimonio e il rapporto con la moglie, rapporto tormentato poiché l'obiettivo iniziale del protagonista sarebbe stato sposare la sorella più gradevole. Si arriva poi al rapporto con la giovane amante, che egli

decide di intraprendere al fine di sfuggire al tedio della sua vita coniugale, ed è un rapporto costruito sulla visione idealizzata di una donna che crede di poter controllare. Il romanzo si conclude con il capitolo *Psico-Analisi*, ovvero con il racconto del momento decisivo in cui il paziente si ribella alla terapia e alla figura del medico, mettendo in evidenza nelle ultime pagine come egli senta di essere guarito: «Io sono guarito! Non solo non voglio fare la psico-analisi, ma non ne ho neppure bisogno. [...] Io sono sano, assolutamente!»<sup>66</sup>.

Quest'opera permette di riflettere su numerosi temi<sup>67</sup>. Una delle caratteristiche della storia è senz'altro la presenza della figura dello psicoanalista. Questa figura non è da intendersi come un dio in grado di fornire una spiegazione a tutto, in quanto è insito nell'indole umana avere degli elementi che è impossibile sapere o che sfuggono. Zeno talvolta riflettere in maniera molto simile a Dostoevskij ne *Il Diario di Uno scrittore*:

non c'è nulla di più piacevole che parlare della propria malattia, pur di trovare un ascoltatore; e quando si comincia è ormai impossibile non mentire; è una cosa che serve perfino di cura all'ammalato.<sup>68</sup>

La complessità dell'animo di Zeno influenza la sua capacità di instaurare un rapporto con la realtà che lo circonda, a partire dalla relazione che instaura con tre delle figure principali della propria vita: l'amata, la moglie e l'amante. Nonostante ciascuna di queste donne venga rappresentata nel romanzo con delle caratteristiche differenti, esse presentano un elemento in comune, ovvero la mancata corrispondenza tra la loro essenza apparente e la loro essenza reale.

---

<sup>66</sup> I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 378.

<sup>67</sup> Cfr. L. Fontanella, *La Coscienza di Zeno* (introduzione in), Giunti Editore, 2021, p. 20.

<sup>68</sup> Cfr. M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. LIX.

### 1.2.1 La condizione della donna negli anni Venti del Novecento

*La coscienza di Zeno* è una delle opere letterarie italiane che esprimono lo spirito europeo del primo dopoguerra. Essa viene pubblicata nel 1923, in un clima differente rispetto all'epoca in cui si svolgono le vicende narrate, cioè gli ultimi decenni del XIX secolo. Prendendo in considerazione la realtà storico e sociale nella quale Svevo fu in grado di comporre quest'opera, è possibile comprendere l'ironia e la serietà con cui i suoi personaggi si esprimono nella realtà quotidiana su questioni ancora contraddittorie per quell'epoca.

L'Italia del secondo ventennio del Novecento non era solo sconvolta dalle conseguenze della Grande Guerra, ma anche dagli effetti dell'avvento del fascismo e della sua ideologia. Durante la guerra le donne avevano svolto un ruolo di grande importanza, sia come membri della Resistenza che come lavoratrici, ottenendo per la prima volta una visibilità che andava oltre le fotografie di attrici estendendosi alle semplici operaie, alle conduttrici di tram e alle crocerossine. Questi riconoscimenti, pure esteriori ma non irrilevanti, non portarono però a un vero e proprio cambiamento nella vita delle donne e nella mentalità, però rappresentarono in certo modo un punto di svolta per l'affermazione di un primo imporsi delle idee emancipazioniste. Una testimonianza di questo accenno al cambiamento si può vedere a partire dal fatto che le donne, pure ancora destinate per eccellenza al ruolo di madri, venivano rappresentate in modo diverso: non più la rappresentazione di una donna che accudisce i figli in fasce, bensì una donna che sostiene i figli adulti oramai diventati soldati. Ma questa situazione cambiò con l'avvento di un fascismo più radicale, quando i fascisti ristabilirono i tradizionali ruoli di genere, soprattutto nella sfera privata: «La

guerra sta all'uomo, come la maternità sta alla donna»<sup>69</sup>. Il pensiero fascista vedeva l'uomo come virile e bellicoso e la donna come una figura angelica che si deve occupare del focolare e della procreazione dei figli: «Il Fascismo è maschio»<sup>70</sup>. Così sulla stampa e nei discorsi pubblici si iniziò a propagandare l'idea che la maternità fosse un servizio da rendere alla patria, un vero e proprio dovere, facendo rientrare qualunque ideologia femminista in una mentalità del passato, e ciò fu confermato con i Patti Lateranensi del 1929. Questa immagine della donna venne ulteriormente sottolineata dalla campagna demografica del fascismo, nel contesto di un calo del tasso di natalità, che venne inteso da Mussolini come un'emergenza nazionale, principalmente perché la forza dell'Italia in guerra era legata alla forza demografica. Per sostenere la gravità della situazione si fece ricorso anche alle scienze sociali, appellandosi alle tesi darwiniste sulla sopravvivenza del più forte e sulla necessità di aumentare le dimensioni della popolazione. Questa battaglia demografica non solo aumentò l'importanza che veniva data al ruolo della maternità, ma diede un motivo in più per limitare la presenza femminile nel mondo del lavoro e diminuire l'età minima per il matrimonio.

Una questione importante fu anche l'istruzione. Il regime considerava importante che le bambine frequentassero la scuola elementare, più che per l'istruzione perché sarebbero state più facilmente esposte a una grande dose di propaganda fascista. Invece, l'istruzione post-elementare era vista in maniera tutt'altro che positiva. Inoltre, la Riforma Gentile del 1923 istituì per la prima volta il liceo femminile triennale, una scuola priva di sbocchi lavorativi e universitari, basata sull'istruzione di materie "femminili", tra cui il canto e l'educazione domestica, e quando venne introdotto un liceo misto non venne accolto positivamente a causa di un imbarazzo radicato nella

---

<sup>69</sup> B. Mussolini, *Scritti e Discorsi*, vol. IX, Ulrico Hoepli, Milano, 1934, p. 98.

<sup>70</sup> Cfr. S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma, 2004, p. 84.

mentalità di ambo i sessi. In ogni caso, la presenza delle ragazze nelle scuole crebbe sempre di più.

Un altro bersaglio del fascismo fu ovviamente l'occupazione femminile. Proprio Mussolini affermò che il lavoro era potenzialmente pericoloso per le donne perché avrebbe potuto renderle sterili, senza contare la diffusione dell'idea che le donne avevano rubato il lavoro agli uomini i quali, nel frattempo, combattevano coraggiosamente al fronte. Come conseguenza, le donne vennero escluse sia da numerosi incarichi lavorativi che dalla frequentazione di alcune materie scolastiche, come l'italiano, la filosofia e il latino. Ma tutto ciò non impedì alle donne di svolgere ugualmente dei lavori, riconosciuti e retribuiti: le occupazioni più comuni per le donne degli anni Venti e Trenta furono nell'industria (cartiera, chimica, alimentare, tipografica e tessile), negli alberghi e nelle locande, oppure come balie. E inoltre la possibilità per le donne di frequentare molti più luoghi e scuole miste diede la possibilità a ragazzi e ragazze di venire in contatto in maniera più semplice e diretta, permettendo loro di conoscersi prima del matrimonio.<sup>71</sup>

Tutte queste innovazioni generarono un contesto storico totalmente differente rispetto a quello del secolo precedente, ma contemporaneamente si consolidò una visione arcaica della donna fascista. Comunque, il fascismo non riuscì ad arrestare i naturali sviluppi del femminismo, che fu in grado di trovare degli sbocchi anche in un periodo totalmente buio e ciò rappresentò solo il punto di partenza per un movimento che iniziava a imporsi in ogni sfera della vita pubblica e privata.

### 1.2.2 La rappresentazione della donna nella *Coscienza di Zeno*

---

<sup>71</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., pp. 112-137.

Italo Svevo presenta nelle sue opere una visione dei rapporti tra uomo e donna prettamente maschile e *La Coscienza di Zeno* non rappresenta un'eccezione<sup>72</sup>. Egli filtra il suo atteggiamento nei confronti della donna attraverso gli occhi di Zeno, che, in certo modo, a sua volta incarna gli stereotipi dell'individuo maschile italiano del tempo e ciò si può intendere anche attraverso le conversazioni che il protagonista sostiene con altri personaggi maschili o attraverso semplici riflessioni sul rapporto tra i sessi che compaiono nel romanzo. Un primo esempio può essere offerto da alcune conversazioni che Zeno intraprende con altri uomini riguardo il ruolo che dovrebbe assumere una donna e una moglie, osservando come sia necessario scegliere «una donna giovine [poiché] sarà più facile educarla»<sup>73</sup>.

Altro esempio è rappresentato dalle teorie dell'amico Guido, secondo il quale le donne non hanno possibilità di intelligenza o di intelletto poiché non sono in grado di ricordare.<sup>74</sup> Le idee di Guido Speier sono strettamente collegate alle teorie di Otto Weininger, di cui si è parlato in precedenza. Svevo conosceva bene le teorie del filosofo viennese (le cui opere al giorno d'oggi vengono considerate ovviamente antifemministe, nonché antisemite), motivo per cui, tra le diverse fonti letterarie da cui potrebbe aver preso spunto per rappresentare le sue figure femminili, senz'altro il saggio *Sesso e Carattere* di Weininger possiede una rilevanza.<sup>75</sup> Il libro ebbe un'ottima ricezione nel contesto italiano dei primi decenni del Novecento, fino al punto da essere utilizzato come testo principale per comprendere temi quali la sessualità e l'ebraismo. Il motivo è da ritrovarsi semplicemente nella familiarità e nella rassicurazione che il messaggio maschilista forniva a una società dalla mentalità prettamente misogina come quella del tempo.

---

<sup>72</sup> Cfr. E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"*, cit., p. 88.

<sup>73</sup> I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, cit., p. 116.

<sup>74</sup> Ivi, p. 127.

<sup>75</sup> Cfr. E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"*, cit., p. 87.

Il rapporto tra Svevo e le ideologie di Weininger è per certi versi ambiguo: il filosofo basa le proprie idee su una totale glorificazione dell'uomo e una riduzione utilitaristica della donna; invece, nonostante tutte le donne de *La Coscienza di Zeno* e di *Senilità* siano sempre caratterizzate da uno sguardo misogino, il maschilismo dello scrittore triestino è ironico per molti versi e può apparire talvolta critico, anche se l'autore non si discosta sostanzialmente dall'atteggiamento maschilista che caratterizza l'Italia negli anni in cui fu scritto e pubblicato il romanzo.<sup>76</sup> Infatti, il distacco di Svevo dalle ideologie di Weininger non è dovuto a un vero e proprio disaccordo, ma alla decisione di:

[...] fornire un esempio concreto della sua ideologia, permeata da un indistinto e generalizzato pessimismo rivolto all'universalità degli esseri umani: la degradazione, la debolezza, l'inettitudine costituiscono una tara congenita che uniforma tutti gli individui collocandoli sullo stesso piano, indistintamente dal loro sesso. [...] Svevo ha saputo comunque servirsi della sua conoscenza di Weininger, sfruttando soprattutto le potenzialità letterarie della fatale e malefica figura femminile weiningeriana e facendo proprie alcune delle violente invettive alle donne espresse dal filosofo viennese; in altri termini, l'autore piega queste teorie filosofiche alle sue esigenze letterarie.<sup>77</sup>

Di conseguenza, è interessante osservare come:

se Weininger si inserisce a pieno titolo nel filone dell'irrazionalismo decadente che ha caratterizzato la fine dell'Ottocento e gli ultimi decenni dell'Impero asburgico, la sensibilità di Svevo anticipa una concezione dell'uomo e del mondo molto più

---

<sup>76</sup> Cfr. Ivi., p. 88.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 87-88.



moderna e negativa, che prenderà maggiore consistenza nei decenni successivi del Novecento e che resta [...] segnata dall'esperienza del primo conflitto mondiale.<sup>78</sup>

L'autore nel corso dell'opera fa riferimento e ironizza più di una volta sia su Weininger sia su Freud, il che sottolinea come sia stato in grado di individuare e comprendere a pieno i limiti delle teorie di entrambi.<sup>79</sup> La prospettiva di Freud, come è noto, infatti è anch'essa orientata a considerare la questione della sessualità dal punto di vista maschile.

Svevo ha probabilmente utilizzato alcune delle riflessioni di Weininger a proposito della donna in funzione delle proprie esigenze letterarie, mantenendo da esse anche una certa distanza per quello che riguarda i toni più accesamente misogini. Certo, il concetto della ridotta intelligenza del genere femminile pare proprio essere espresso nella figura di Carla, che sogna di diventare una famosa cantante, mentre Alberta, la sorella di sua moglie, rappresenta il tentativo di una vera emancipazione attraverso lo studio e l'affermazione professionale. La prospettiva weiningeriana si mostra quando Zeno sottolinea il fallimento negli obiettivi delle due ragazze con un'enorme soddisfazione: viene, infatti, informato di come Alberta sia stata costretta a fidanzarsi in seguito al fallimento della carriera e osserva più di una volta come Carla continui a non raggiungere alcun miglioramento nel canto. Tuttavia, non bisogna dimenticare che si tratta sempre di osservazioni che Zeno scrive nel suo diario psicanalitico in cui il travestimento ironico della menzogna è proprio una chiave di stile, oltre che un connotato esistenziale. Gli esiti negativi dei sogni delle due ragazze vengono presentati come qualcosa di inevitabile, il che sottolinea l'impossibilità per il genere femminile di allora di cimentarsi nell'arte e nella scienza, nonché in qualunque altra attività di dominio prettamente maschile. D'altra parte l'ideologia del filosofo viennese e l'importanza che viene data

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 90.

<sup>79</sup> Cfr. Ivi, p. 89.

all'intelletto e alla fermezza del carattere maschile vengono smentite e smorzate costantemente dall'inettitudine del protagonista,<sup>80</sup> che non riesce a portare a termine gli studi universitari o a imparare bene a suonare il violino e che subisce eventi malgrado la sua volontà. Anche durante il viaggio di nozze non nutre il minimo interesse per le opere d'arte che visita sottolineando ironicamente, ma anche tragicamente, la sua incapacità di vivere e di apprezzare la bellezza:

Non bastava mica essere stati a Palazzo Pitti, ma bisognava passare per tutte quelle innumerevoli sale, fermandosi almeno qualche istante dinanzi ad ogni opera d'arte. Io rifiutai d'abbandonare la prima sala e non vidi altro, addossandomi la sola fatica di trovare pretesti alla mia infingardaggine.<sup>81</sup>

Un esempio della rappresentazione del femminile in Svevo si può osservare già a partire da uno dei primi incontri con Alberta che, parlando dei propri studi, esprime come trovi difficile il latino. A tale informazione Zeno non si stupisce affatto, in quanto dichiara come un'ovvietà che «era una lingua che non faceva per le donne»<sup>82</sup>, e come egli pensasse che «già dagli antichi romani le donne avessero parlato l'italiano»<sup>83</sup>. Tale ovvietà viene smentita dopo non molto, quando l'autore fa pronunciare a Zeno una frase in latino che Alberta è costretta a correggergli. Ciò permette di osservare come Svevo rappresenti in maniera ironica e quasi patetica Zeno e le ideologie di cui si fa portavoce.

Inoltre, molto spesso il protagonista tende a rivolgere delle osservazioni poco gradevoli sul conto delle donne per andare, in realtà, a elogiare alcune caratteristiche proprie, come ad esempio nel momento in cui sceglie la

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 89.

<sup>81</sup> I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, cit., p. 65.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem.

fanciulla che sarebbe potuta diventare sua moglie pensando che «non avrebbe rifiutato un uomo intelligente, non brutto, ricco e di buona famiglia»<sup>84</sup>, sottolineando come questi aspetti superficiali rappresentino le uniche qualità che egli abbia da offrire. Infine, se non fosse per gli stereotipi o per le convenzionali ideologie sulle donne e sul ruolo da loro svolto, Zeno non avrebbe compiuto determinate scelte: non avrebbe scartato Augusta perché brutta, non avrebbe pensato di poter avere il controllo su Carla, non avrebbe pensato che Ada si sarebbe accontentata di lui. Di conseguenza, è possibile rilevare come, non solo le figure femminili, ma anche le opinioni che le riguardano, nel romanzo siano funzionali per comprendere la realtà e per dare uno scopo alla vita del protagonista: «Le donne sanno sempre quello che vogliono. Non ci furono esitazioni né per parte di Ada che mi respinse, né dall'Augusta che mi prese, e neppure da Carla, che mi lasciò fare».<sup>85</sup>

### 1.2.3 Personaggi femminili

Nella *Coscienza di Zeno* sono presenti diversi personaggi femminili, ma soltanto cinque si trovano a diretto contatto con il protagonista e svolgono un ruolo importante nel racconto. Il narratore riporta prima le impressioni che queste donne producono nell'animo del protagonista e il modo in cui vengono da lui percepite nel corso del romanzo, e successivamente presenta al lettore alcune caratteristiche di esse che Zeno è riuscito a cogliere solo in età avanzata, riavvolgendo il filo delle vicende vissute e osservandole in maniera distaccata e più oggettiva. Al lettore è dato conoscere unicamente ciò che Zeno decide di riportare nel proprio diario e ciò che Zeno anziano riesce a cogliere, il che non corrisponde alla realtà

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 69.

<sup>85</sup> Ivi, p. 167.

oggettiva dei personaggi femminili che sono rappresentati sempre attraverso il filtro della coscienza del protagonista.

Le figure femminili che esercitano una grande influenza sulla vita di Zeno sono le sorelle della famiglia Manfredi, contraddistinte tutte dal nome con l'iniziale A: Augusta, Ada, Alberta e Anna. Si potrebbe osservare che ciò sottolinea una distanza e lontananza anche "alfabetica" di esse da Zeno. E questa grande distanza viene sottolineata ulteriormente proprio da Anna, la più piccola della famiglia, quando, dopo averlo osservato a lungo, urla a gran voce «è vero ch'è pazzo, pazzo del tutto?»<sup>86</sup>.

La prima delle sorelle Manfredi che viene presentata è proprio la futura moglie di Zeno, Augusta, la cui descrizione fisica risente della situazione psicologica nella quale egli si trova in quel momento<sup>87</sup>. Zeno prevedeva, infatti, di incontrare una donna incantevole, ma la vista di una figura lontana dalle sue aspettative lo induce immediatamente a criticarla in un intervallo di tempo tanto breve quanto basta per superare l'uscio della stanza:

Ecco che delle quattro fanciulle dalla stessa iniziale una ne moriva in quanto mi riguardava. [...] La prima cosa che in lei si osservava era lo strabismo tanto forte che, ripensando a lei dopo di non averla vista per qualche tempo, la personificava tutta.<sup>88</sup>

Dunque, l'intera figura e l'essenza di Augusta vengono ridotte a un unico elemento, lo strabismo, che la differenzia dalle altre sorelle. La presentazione prosegue con la descrizione dei capelli «non molto abbondanti, biondi, ma di un colore fosco privo di luce»<sup>89</sup> e della figura «non

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 67.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ivi, p. 61.

<sup>89</sup> Ibidem.

disgraziata, pure un po' grossa per quell'età»<sup>90</sup>. Quindi, l'immagine che ne deriva di Augusta sembra ben lontana dalla donna in salute e femminile che invece sta cercando Zeno. A questa descrizione sgraziata e poco piacevole della primogenita viene subito contrapposta la presenza leggiadra e dolce dell'ultima sorellina, Anna, con «capelli inanellati, luminosi, lunghi e sciolti sulle spalle!»<sup>91</sup> e il suo aspetto da «angioletta pensierosa [...] di quel pensiero come se lo figurava Raffaello Sanzio»<sup>92</sup>. L'arrivo della piccola non fa altro che anticipare un crescendo di grazia e bellezza rappresentato dall'ingresso delle altre sorelle. La prima e l'ultimogenita sono le prime a varcare l'uscio della porta poiché legate da un medesimo elemento: la bruttezza di Augusta sarà rivelatrice, col matrimonio, di una infinita bontà d'animo, mentre la figura angelica di Anna sarà rivelatrice di un carattere tutt'altro che docile e composto, al punto che Zeno la definisce dolce solo «finché stava zitta»<sup>93</sup>. Anna è il personaggio femminile che influenza di meno la vita di Zeno tra le sorelle Manfredi, ma allo stesso tempo risulta l'unica, o almeno la prima, a comprendere la pazzia del protagonista e a avere il coraggio infantile di renderlo noto e umiliandolo di fronte al resto della famiglia. Ciò permette di comprendere come Anna possa essere considerata un personaggio rivelatore per il lettore proprio perché non filtra i propri pensieri prima di esprimerli, per via della giovane età.

Successivamente si assiste all'ingresso delle altre due sorelle che si distinguono da Augusta in quanto «ambidue brune e alte e slanciate»<sup>94</sup>. I capelli bruni non solo si pongono in contrasto con il biondo dei capelli delle prime, ma sottolineano anche la luce che le due giovani portano all'interno della stanza, una luce di speranza e di salute per Zeno. Alberta viene descritta con caratteristiche infantili, con la sua pelle rosea e trasparente

---

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ivi, p. 62.

<sup>94</sup> Ivi, p. 63.

dei suoi diciassette anni. Ada, infine, che era «già una donna»<sup>95</sup>, aveva occhi seri, una faccia «un poco azzurra»<sup>96</sup> e capelli ricci e raccolti con eleganza. Tali elementi richiamano i tipici canoni della bellezza femminile del primo Novecento: occhi e capelli scuri, uno sguardo penetrante, pelle bianchissima e un corpo sinuoso sono solo alcune delle caratteristiche che la donna ideale avrebbe dovuto possedere, non a caso dei caratteri simili si possono ritrovare in numerose rappresentazioni pittoriche del tempo, basti pensare alla Giuditta I e Giuditta II di Klimt (rispettivamente del 1901 e 1909).

Questo aspetto etereo di Ada genera immediatamente in Zeno un *coup de foudre*, anche se in realtà lo Zeno narratore ammette che gli si è presentata una scelta limitata: scartata Augusta per la sua bruttezza, Anna e Alberta per la giovane età, l'unica possibile scelta era inevitabilmente Ada. Così Zeno si convince di essere innamorato della ragazza dalla bellezza e dolcezza incomparabili e decide di fare tutto quanto è in suo potere per sposarla.

Nell'articolazione dell'intreccio narrativo compare poi un'altra donna, Carla, l'amante. La ragazza si introduce nel romanzo in maniera improvvisa e sul suo conto vengono date due informazioni indispensabili per una giovane dell'epoca: la condizione sociale («una povera fanciulla»<sup>97</sup>, mantenuta con la madre dalla carità pubblica) e l'aspetto esteriore («"è bella?" domandai ridendo. "bellissima"»<sup>98</sup>).

Fin dalla prima presentazione di Carla, l'immagine che ne deriva è quella di una giovane donna educata nella familiarità della propria casa (il che era una consuetudine all'epoca, data la propensione delle donne a frequentare le scuole) e che approda per la prima volta nel mondo degli adulti, come viene riportato dalle impressioni iniziali di Zeno, il quale fornisce al lettore una descrizione fisica molto dettagliata della giovane. Innanzitutto viene

---

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ivi, p. 64.

<sup>97</sup> Ivi, p. 153.

<sup>98</sup> Ibidem.

descritto l'appartamento dell'anziana madre, caratterizzato da uno sfondo di semplicità e squallore, che mette ancor di più in risalto la freschezza e purezza della ragazza<sup>99</sup>. Tuttavia, al volto aggraziato della giovane, ai suoi modi di fare gentili e alla sua voce musicale<sup>100</sup> si affianca subito dopo una «testa [...] di donna [...], di donna che vuole piacere»<sup>101</sup> e una «gonna troppo corta per la moda dell'epoca»<sup>102</sup>, che tentava di farla «sembrare più giovine di quanto non fosse»<sup>103</sup>. Ciò permette di osservare come questa visione angelica di Carla esista soltanto nella mente di Zeno, tanto che in realtà si dimostra una persona differente e dal carattere tutt'altro che debole e indifeso. Dal momento in cui Zeno inizia a frequentare con regolarità la casa della sua amante viene reso noto al lettore che: «Carla era tutt'altro che dolce con la madre che perciò aveva una paura folle di parlare troppo dei fatti della figlia coi suoi protettori»<sup>104</sup>. Si osserva, dunque, come le due figure che dovrebbero fornire supporto e sostegno a Carla nello spietato mondo degli adulti siano schiave dei velati ordini della ragazza. Di conseguenza, la perfetta e angelica visione di Carla, necessaria per la vita trasgressiva di Zeno, non esiste se non nella sua immaginazione come una giovane fanciulla inesperta che necessita del suo aiuto.

#### 1.2.4 La donna madre

A un primo sguardo sembrerebbe quasi che i personaggi femminili rappresentati da Svevo siano piuttosto stereotipati, come il personaggio della moglie fedele che attende il rientro in casa del marito o il personaggio dell'amante più giovane che vede nelle attenzioni di un uomo più adulto una

---

<sup>99</sup> Cfr. Ivi, pp. 153-154.

<sup>100</sup> Ivi, p. 155.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ivi, p. 193.

fonte di sicurezza. In realtà, le donne rappresentate presentano molte sfaccettature.

Innanzitutto, è possibile vedere come esistano ben due tipi di donne, totalmente distinte e opposte tra di loro, ma in un qual modo collegate: la moglie e l'amante. La figura della moglie rappresentata in *Augusta* ha la fondamentale funzione di aiutare, sostenere e guidare lo sposo nelle scelte quotidiane e in decisioni altrimenti troppo complicate senza pretendere nulla in cambio, spesso neanche l'amore. Quindi, la moglie rappresenta una fonte di stabilità, sicurezza, autocontrollo, il che corrisponde al ruolo della donna nella società italiana del primo Novecento.<sup>105</sup> Nel romanzo di Svevo, nel momento in cui *Augusta* viene scelta, *Zeno* sembra in un certo modo "sacrificarsi" alle norme del costume borghese, compiendo tra l'altro un atto di "generosità" nei confronti di una giovane che un altro uomo difficilmente avrebbe voluto sposare. *Augusta*, che non rientra nello stereotipo di bellezza femminile, sarebbe a sua volta costretta ad accontentarsi di qualunque uomo. Successivamente però ad *Augusta* viene attribuito il merito di essere un punto di riferimento, di essere una figura stabile e concreta, in grado di compiere nel migliore dei modi il suo ruolo di moglie, garantendo la salute dell'inetto marito proprio grazie alle sue doti di pazienza e di controllo. Gli iniziali aspetti negativi che caratterizzano *Augusta* vengono dunque, dopo il matrimonio, ridimensionati e anzi lei appare l'unica possibile compagna del protagonista per la sua saggezza e misura, di fronte alla variabilità dell'umore e del comportamento che contraddistingue invece *Zeno*.

Sicurezza, consolazione e dedizione verso il marito sono d'altronde gli attributi che una madre avrebbe nei confronti di un figlio e ciò spiega la dipendenza che *Zeno* sviluppa rispetto ad *Augusta*, come in una sorta di regressione:

---

<sup>105</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., pp. 40-41.



Quando la paura di morire mi assillava, mi rivolgevo ad Augusta per averne conforto come quei bambini che porgono al bacio della mamma la manina ferita. Essa trovava sempre delle nuove parole per confortarmi.<sup>106</sup>

Quando Augusta accetta la proposta di matrimonio di Zeno si esprime proprio in questi termini: «Voi, Zeno, avete bisogno di una donna che voglia vivere per voi e vi assista. Io voglio essere quella donna»<sup>107</sup>.

Augusta permette oltretutto al protagonista di interrogarsi sulla propria condizione di salute, e ciò già dalla prima visita a casa Manfredi, quando egli dichiara a se stesso di essere come ossessionato dal desiderio di stare «dietro alla salute, alla legittimità»<sup>108</sup> e dunque di volersi impegnare seriamente a prender moglie proprio per garantire la propria salute mentale e il proprio ruolo nella società. In seguito saranno il matrimonio, il viaggio di nozze e l'ottima salute di Augusta ad influenzare il protagonista al punto da fargli credere in un miglioramento della propria condizione di salute e di nevrosi e di star procedendo addirittura verso la felicità<sup>109</sup>. Proprio la bontà di Augusta provoca la sensazione di benessere e di felicità, una bontà che potrebbe incarnare, come detto, un connotato della figura materna. Il miglioramento della condizione di salute del protagonista è legato, inoltre, all'illusione fornitagli da Augusta di essere diventato il patriarca della famiglia che non era mai riuscito a essere. È evidente come la trama della narrazione e la costruzione dei personaggi sia fortemente influenzata dalle scoperte della psicanalisi freudiana. La figura di Augusta evidenzia, infatti, la sindrome edipica del protagonista così come descritta da Sigmund Freud che nello stesso contesto sviluppa la teoria della rimozione. Secondo la quale esistono nell'individuo nevrotico alcuni ricordi o alcune situazioni che, per evitare il dolore o per favorire il piacere, vengono messi da parte e

---

<sup>106</sup> I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, cit., p. 142.

<sup>107</sup> Ivi, p. 119.

<sup>108</sup> Ivi, p. 61.

<sup>109</sup> Cfr. E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"*, cit., p. 90.

rimangono celati nell'inconscio producendo una condizione di latente malattia, che può essere superata nel momento in cui il soggetto per un motivo scatenante si trova a dover fare i conti con ciò che ha rimosso e che deve elaborare, integrando la latenza dell'inconscio con la coscienza. L'intero racconto di Zeno si basa sulla rappresentazione di rimozioni che nel loro complesso definiscono il carattere nevrotico del protagonista e la sua inettitudine a vivere, a prendere decisioni. In questo contesto si colloca anche il matrimonio con Augusta, che viene scelta per casualità visto il rifiuto delle altre sorelle nel giorno in cui Zeno si presenta in casa delle giovani, convinto di volere a tutti i costi prender moglie anche per superare la antica ostilità e incomprendimento con la figura paterna, onnipotente agli occhi di Zeno, al punto da impedirgli qualsiasi scelta consapevole e autonoma. Da tutto ciò emerge come il discorso sulla figura femminile nel racconto sia molto complesso e articolato nella trattazione ironica di Svevo, che descrive e critica a suo modo la vecchia morale borghese basata sul patriarcato<sup>110</sup>. Il complesso edipico, di cui si è detto prima, non solo comporta uno spostamento dell'affetto in forma morbosa dalla madre alla sposa, ma nel caso particolare impedisce a Zeno di essere pienamente consapevole della scelta matrimoniale e dunque di spiegare a se stesso il motivo per cui Augusta (il bene) sia l'unica sua possibile compagna di vita. Di qui la dipendenza inconscia da Augusta che dà anche adito a sottomissione, noia, monotonia al punto che Zeno decide di trovarsi un'amante. Sembra, quindi, che per Svevo il matrimonio non rappresenti altro che un gradino in più verso la paralisi: non appena un individuo arriva al matrimonio e alla formazione di una famiglia, egli diventa quasi un ingranaggio della macchina sociale che provvede immediatamente alla sua spersonificazione, costringendolo a una vita di mera finzione. La paralisi a cui fa riferimento Svevo non è altro che la proiezione di un malessere che deriva dalla società borghese che, in questo caso, è personificata nella

---

<sup>110</sup> Cfr. V. Rapaccini, *Il Complesso di Edipo*, in «Studi Cattolici», 2017, p. 865-866.

figura della moglie. Secondo questa visione è proprio Augusta a creare una condizione di disagio e di impossibilità di adattamento alla vita, subito dopo essere stata un doppio della figura materna.

Il disagio prodotto dalle convenzioni borghesi nel romanzo di Svevo, come nelle opere di Pirandello, provoca nei personaggi un vero sdoppiamento di personalità in due caratteri opposti, ovvero la personalità pubblica, la maschera che l'uomo mostra ai propri conoscenti e nella società in cui vive; e la personalità privata, la reale essenza dell'individuo, che il lettore, nel caso di Svevo, potrebbe conoscere attraverso la tramatura psicoanalitica del racconto, anche se Svevo nell'ultimo capitolo del libro vanifica anche questa possibilità mostrando tutt'altro che fiducia nei confronti della terapia freudiana, la quale risulta in definitiva utile per raccontare piuttosto che per curare<sup>111</sup>.

### 1.2.5 Oggetto proibito e oggetto di desiderio

L'unica via di fuga dalla monotonia per il protagonista della *Coscienza di Zeno* consiste nell'infrangere sistematicamente e inconsciamente i dogmi della moralità borghese cedendo al proprio istinto e alle proprie passioni: di qui l'innamoramento per Carla di cui si racconta in un capitolo del romanzo. Il personaggio di Carla sembra essere sempre collegata alla figura di Augusta, la moglie, di cui rappresenta il polo complementare e opposto. Carla incarna la passione, il peccato, il rischio, la precarietà, la libertà dalle costrizioni della società borghese di cui Augusta è l'incarnazione. Carla è l'oggetto proibito di Zeno, ed è un personaggio tutt'altro che semplice.

Carla sviluppa una dipendenza da Zeno molto simile a quella che questi ha nei confronti di Augusta, ma in un contesto differente. Inizialmente si instaura un vero e proprio rapporto di mercificazione tra i due, come se il

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 867.

guadagno e la vita della ragazza dipendessero dal protagonista, al punto da renderla completamente sottomessa. In realtà, anche in questo caso la dipendenza si sviluppa in senso contrario, poiché questa costante mercificazione risulta utile per Carla, ma indispensabile anche per Zeno che con l'amante può vivere lo spazio e il tempo della trasgressione. La ragazza è molto più complicata di quanto non riesca a cogliere il protagonista: i suoi modi capricciosi e la malizia con cui manovra i suoi amanti, al fine di estorcerne del denaro, la rendono un personaggio weiningeriano<sup>112</sup>. In particolare, il capitolo *La Moglie e l'Amante* consente infatti una riflessione sul costume borghese e il confronto tra le due donne. Augusta intuisce nei ritardi e negli atteggiamenti bizzarri del marito una possibile situazione spiacevole nei propri confronti, ma, come vuole il buon costume borghese, decide di affrontare il problema con delicatezza e bontà. Dall'altro lato, invece, non appena Carla riesce a individuare una via d'uscita dalla sua condizione di indigenza, la intraprende con grande forza di volontà e una grande tenacia senza guardarsi indietro. Risulta interessante come il personaggio della ragazza sembri quasi richiamare i tratti di un'altra figura di Svevo, quella di Angiolina di *Senilità*, portandoli all'estremo.

Se Carla consente a Zeno di sperimentare la trasgressione, Augusta, col suo atteggiamento materno, sviluppa nel protagonista sensi di colpa, così che le due donne rappresentano gli unici mezzi tramite i quali l'inetto sveviano è in grado di provare delle emozioni che non siano legate al proprio malessere psichico.

Oltre alle figure complementari di Augusta e Carla, è possibile individuare anche un altro personaggio particolarmente interessante nel romanzo, ovvero Ada. Ada, la sorella di Augusta, è l'"oggetto" desiderato da Zeno, "oggetto" inarrivabile. Ada è però anche l'antagonista di Zeno, in quanto è l'unico personaggio che si oppone in maniera irremovibile ai piani dell'uomo, ovvero al matrimonio che rifiuta. Ada è dotata di capacità di valutazione:

---

<sup>112</sup> Cfr. E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"*, cit., p. 90.

giudica, infatti, Zeno troppo diverso da lei e incapace di cambiare. Infine, è dotata di un fascino che va ben oltre l'aspetto fisico, motivo per cui viene adorata come una donna angelo:

Naturalmente non le abbellisco alterandone i tratti, ma faccio come un mio amico pittore delicatissimo, che quando ritrae delle donne belle, pensa intensamente anche a qualche altra bella cosa per esempio a della porcellana finissima.<sup>113</sup>

Ada è quasi una fanciulla divina per la quale Zeno ha avuto un vero e proprio colpo di fulmine che, però, non è destinato a durare, infatti dopo il matrimonio con Augusta si rende conto di non provare più desiderio per lei, nonostante la veda tutte le sere: per Zeno, Ada resta la figura della donna irraggiungibile e proibita.

Anche il rapporto che lega Ada a Zeno è un rapporto di dipendenza. La conquista di Ada diventa il motivo su cui l'uomo concentra tutta la propria esistenza, rendendola il centro del proprio universo e lasciando che il suo comportamento influenzi il suo umore e i suoi comportamenti. Infatti, dal momento in cui la ragazza rifiuta la proposta di matrimonio, il protagonista perde il senno della ragione e tenta disperato di rimediare alla propria umiliazione chiedendo la mano di tutte le sorelle Manfredi, per poi sposare Augusta, unica ad avere accettato la proposta. Ada appare come una figura nettamente diversa sia da Augusta sia da Carla, poiché non presenta né l'altruismo e il sentimento di apparente sottomissione della prima, né la forza e la durezza della seconda.

Le figure femminili rappresentate da Svevo nel romanzo incarnano l'immagine della donna del primo Novecento; donne chiuse in stereotipi superficiali, che in realtà costituiscono i pilastri della famiglia, donne che

---

<sup>113</sup> I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, cit., p. 70.

sanno prendere decisioni nonostante la società non consenta loro di esprimersi liberamente, di manifestare i propri diritti, i propri talenti, le proprie qualità.

### 1.3 Donne a confronto

I chiarimenti appena forniti relativi alle figure femminili rappresentate in alcune delle principali opere di Italo Svevo permettono di comprendere la complessità della situazione femminile dell'Italia della fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

L'indiscusso legame tra *La Coscienza di Zeno* e *Senilità* permette di individuare dei nessi tra le figure femminili: Augusta-Amalia e Carla-Angiolina. Queste coppie di personaggi svolgono dei ruoli simili, ma al tempo stesso presentano delle differenze. Augusta e Amalia diventano simbolo del sacrificio compiuto dalle donne dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento al fine di rispettare le convenzioni morali borghesi: accudire il marito e reprimere la propria sessualità. La differenza principale tra le due è che Augusta incarna l'elemento della donna-madre, la cui bontà d'animo e generosità ha il compito di dar senso alla vita del marito; mentre Amalia è simbolo di quella visione tradizionale che vede la donna come essere puro e incontaminato. Il secondo parallelo riguarda Carla e Angiolina, dove l'una risulta essere la versione più tenue dell'altra. Entrambe le ragazze sono soggette ad un'idealizzazione da parte di un uomo che le reclude in un universo al quale non appartengono; entrambe si rifiutano di essere ridotte a un mero oggetto proibito e decidono di prendere in mano la situazione, sfruttando il potere del loro protettore a proprio vantaggio.

## **2. Il mondo femminile nella narrativa di Alberto Moravia**

Alberto Moravia nacque nel 1907 come Alberto Pincherle a Roma da una famiglia borghese formata da Carlo Pincherle, pittore e architetto di origine ebraica, e Teresa Iginia De Marsanich, di origine dalmata di religione cattolica. Fin da giovane la famiglia gli fornì una cultura molto vasta, a partire dallo studio del francese fino alla lettura di classici della letteratura italiana e straniera:

Mio padre possedeva le opere complete di Goldoni nella magnifica edizione del 1900, nonché Shakespeare, Molière, Ariosto, Manzoni ecc. Mia madre leggeva per lo più libri moderni, ma senza un criterio preciso: si faceva consigliare dai librai. Le davano D'Annunzio, leggeva D'Annunzio. [...] Mi ricordo che una volta mi disse: "Ti ho portato un libro che mi ha raccomandato il libraio, un certo Klipping." Invece era Kipling! Insomma, mia madre era ignorante, ma con un forte desiderio di migliorare. Mio padre era laureato in architettura e in ingegneria e non desiderava sapere più di quello che sapeva.<sup>114</sup>

Inoltre, Moravia ebbe l'occasione di venire in contatto con importanti personalità della scena letteraria italiana, in particolare grazie ai salotti letterari organizzati dalla zia Rosselli:

---

<sup>114</sup> A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 17.

Invitava personaggi della cultura: professori di università, intellettuali, scrittori. [...] La famiglia di mia zia Rosselli mi faceva un effetto strano come di gente veramente per bene [...]. Non ero affatto fascista, ma avevo la sensibilità moderna che era propria anche dei fascisti e comunque delle giovani generazioni.<sup>115</sup>

Trascorse in famiglia un'infanzia serena, sebbene a tratti solitaria a causa di una grave forma di tubercolosi ossea che lo costrinse a letto per cinque anni, tre dei quali trascorsi fuori dalla penisola. Questo periodo gli diede la possibilità di approfondire la propria formazione letteraria sia con opere classiche sia contemporanee, sviluppando un orizzonte più vasto e fornendogli uno spessore intellettuale.<sup>116</sup> In questo modo ereditò le diverse caratteristiche dei più grandi autori, a partire dal pessimismo rinascimentale, fino alle avanguardie europee osservate in prospettiva antropologica<sup>117</sup>. In particolare, una grande influenza derivò dalla narrativa russa:

Io avevo come ideale di vivere come i personaggi di Dostoevskij tra i quali ci sono molti emarginati ma anche molte duchesse e molti salotti. Dostoevskij aveva una tale influenza su di me che non soltanto lo ammiravo, ma pensavo che non potevo scrivere nulla di originale. Lui aveva già scritto tutto quello che avrei potuto scrivere io. [...] Dostoevskij è stato il romanziere degli emarginati.<sup>118</sup>

Dostoevskij per Moravia rappresentava il massimo romanziere a cui ispirarsi e la sua ammirazione fu tale da definirlo il creatore dell'esistenzialismo: gli

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 19.

<sup>116</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, introduzione ad Alberto Moravia, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, Bompiani, Milano, 2000, pp. VII-XXII, p. VIII.

<sup>117</sup> Cfr. Ivi, p. VIII.

<sup>118</sup> A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 34.



riconobbe il merito di aver sostituito il rapporto tra individuo e società (tipico di Dickens, Flaubert e Tolstoj), con il rapporto dell'individuo con se stesso.<sup>119</sup>

Moravia ammirò anche molti scrittori italiani, tra cui Goldoni, di cui apprezzava la ricchezza del dialogo; Boccaccio, a cui riconosceva la magia di narratore; e Manzoni. Il legame con quest'ultimo fu particolarmente importante, poiché lo definì un «romanziero mediocre [ma] un grande scrittore». Dell'autore dei *Promessi sposi* ammirava la prosa moderna, ma sosteneva che vi fosse una grande differenza tra l'essere scrittori e l'essere romanzieri: Moravia affermava che sia sempre possibile nascere favolista, mossi dal desiderio di raccontare, ma solo grazie al talento e al senso dell'arte è possibile diventare scrittori.<sup>120</sup>

Infine, Moravia fu affascinato anche dall'avvento del surrealismo, soprattutto dalle scoperte sul sogno e sull'inconscio:

E questo spiega anche una cosa, che i miei romanzi, a tutt'oggi, partecipano di un'ambiguità che li distingue, cioè sono realistici, ma al tempo stesso simbolici. Un po' come erano i surrealisti.<sup>121</sup>

Sebbene l'interesse per l'inconscio sia un tratto che accomuna l'autore a Italo Svevo (come è stato visto in precedenza ne *La coscienza di Zeno*), Moravia non nutrì mai un interesse verso la psicoanalisi e si limitò al concetto di sogno:

Semmai direi che scrivo libri e i miei libri sono dei sogni, di cui però posseggo la chiave. *Gli indifferenti*, per esempio, non è la storia della mia famiglia, è una specie di sogno in cui si riflette l'esperienza dell'insopportabilità della vita di famiglia quale

---

<sup>119</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>120</sup> Ivi, p. 103.

<sup>121</sup> Ivi, pp. 35-36.

avevo conosciuta. [...] Per esempio, nel caso della *Ciocciara*, parlo della guerra perché ho fatto l'esperienza della guerra.<sup>122</sup>

Lasciò Roma nel 1925 per dirigersi verso Bressanone e iniziare la composizione del suo primo romanzo, *Gli Indifferenti* (1929). Negli anni Venti venne a contatto con alcuni autori della scena letteraria italiana, tra cui Corrado Alvaro e Massimo Bontempelli, e iniziò a collaborare con la rivista "Novecento"<sup>123</sup>: nel terzo e ultimo numero della rivista, il 20 febbraio 1928, compare un suo breve racconto sottoforma di dialogo intitolato *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca*, che segna il primo ingresso dell'autore sulla scena letteraria italiana<sup>124</sup>. Avendo ottenuto un enorme successo, iniziò la collaborazione con importanti riviste letterarie e a partecipare alle riunioni di prestigiosi salotti letterari, tra cui quelli di Margherita Sarfatti<sup>125</sup>. Durante la Seconda Guerra Mondiale vennero bloccate le pubblicazioni di alcune opere dell'autore, il quale fu costretto a scrivere articoli con uno pseudonimo (sia perché ebreo, sia perché sgradito al regime fascista) e infine a lasciare Roma<sup>126</sup>.

Scrivere con uno pseudonimo durante il periodo fascista gli diede la possibilità di riportare su alcuni articoli della rivista *Prospettive* la sua concezione di letteratura e di romanzo. Per Moravia la letteratura doveva

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 107.

<sup>123</sup> Nella rivista "I Lupi", un quindicinale del Novecento fascista fondato a Roma a opera di Gian Gaspare Napolitano e Aldo Bizzarri, nel mese di gennaio del 1928 compare un'inserzione dal titolo *Risposta a tutte le polemiche*, che riferisce come «con la primavera del 1928 si inizieranno a cura delle case editrici 'Sapientia' di Roma e 'Lucerna' di Ancona le Edizioni '900' dirette da Massimo Bontempelli». Si presenta poi una lista di 12 opere suddivise in "Romanzi, Novelle e Teatro", a partire da *Il figlio di due madri* di Bontempelli, fino a *Cinque persone e due giorni* attribuito ad Alberto Moravia.

<sup>124</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, introduzione ad Alberto Moravia, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, cit., p. 1657.

<sup>125</sup> Margherita Grassini Sarfatti (1880-1961) è stata la prima donna in Europa a occuparsi di critica d'arte. Formatasi sulle ideologie di Marx, Turati e Anna Kuliscioff, si impegnò a favore dell'uguaglianza tra gli uomini e contro le discriminazioni sessiste, per poi diventare responsabile del quotidiano politico *L'Avanti*, presso il quale conobbe Benito Mussolini, con cui instaurò una relazione della durata di un ventennio.

<sup>126</sup> Cfr. N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti* in «Italice», vol. 80, no. 2, 2003, pp. 209–28, p. 223.

essere severa, responsabile e portatrice di un dramma profondo. Inoltre, sosteneva che il romanzo dovesse nascere dalla polemica dell'uomo contro il mondo e che la sua grandezza derivasse dalla sincerità e profondità etica dell'autore.<sup>127</sup>

La narrativa si regge non già sulla scrittura ma sulla struttura cioè sui fantasmi; [...] nella narrativa i rapporti tra i fantasmi hanno la stessa importanza che nella poesia hanno i rapporti tra le parole.<sup>128</sup>

Tale definizione della narrativa permette di comprendere il rapporto di Moravia con il realismo. Infatti sono due gli elementi che caratterizzano la sua inventiva: il realismo e l'attualità. È un autore che sente il bisogno di cancellare il passato e di dedicarsi al presente, sente di essere condannato all'attualità. Questa condanna si vede a partire dal modo in cui egli organizza il proprio lavoro narrativo, che non è strutturato né in maniera lineare, né a spirale, ma si basa su una serie di frammenti, cioè le stratificazioni delle diverse fasi nelle quali Moravia sperimentava con nuovi temi o nuove forme di attualità.<sup>129</sup> È proprio Moravia ad affermare che «lo scrittore è imprevedibile, come la vita»<sup>130</sup>.

Nonostante Moravia non abbia mai smesso di evolversi nel corso della sua carriera, non si può definire come uno scrittore sperimentale, infatti in sessant'anni ciò che muta non è il modo espressivo in cui realizza le sue opere, ma la loro struttura. Nell'arco di sessant'anni utilizza la forma del racconto (*Inverno di un malato*, 1930), del romanzo breve (*Agostino*, 1944) o del saggio (*La noia*, 1960) incentrato sulla conoscenza e definizione della

---

<sup>127</sup> Cfr. G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere: 1927-1947*, Bompiani, Milano, 1986, pp. XXXV-XLI, p. LII.

<sup>128</sup> Ivi, p. XXXVI.

<sup>129</sup> Ivi, p. XXXVII.

<sup>130</sup> Ivi, p. XXXIX.

condizione umana piuttosto che su un intento narrativo. Non resta neanche estraneo all'utilizzo di diverse tecniche narrative, come l'intreccio o l'imbroglio (*Le ambizioni sbagliate*, 1937; *Il conformista*, 1951), si cimenta in deformazioni della realtà (*L'epidemia*, 1944) e introduce nei suoi romanzi una componente di polemica politica (*La mascherata*, 1941).

Ma tra queste strutture e tecniche narrative permangono sempre delle costanti: un'alienazione sociale, un interesse che non va oltre il denaro e il sesso, una mancanza di autenticità nella giornata e nei rapporti tra i personaggi. Ciò avviene perché le componenti di fondo del mondo rappresentato da Moravia sono le medesime, indipendentemente dall'ambiente da lui scelto, infatti i personaggi di estrazione popolare (*La ciociara*, 1957) non differiscono molto da quelli del mondo borghese (*Gli indifferenti*).

Le opere di Moravia si suddividono in tre periodi: gli inizi, dopo la Grande Guerra, il primo quindicennio del dopoguerra e il periodo successivo alla pubblicazione de *La Noia* nel 1960. Il primo periodo si apre con il romanzo *Gli indifferenti*, e si conclude, per così dire, con la pubblicazione di *Agostino* nel 1944.

Le prime opere di Moravia sono caratterizzate da una predisposizione moralistica come ne *La mascherata*, romanzo grottesco e satirico di stampo politico, il cui protagonista, un dittatore sudamericano dai modi rozzi, è riconoscibile in Mussolini; come ne *L'amante infelice*, racconto aggiunto alla raccolta *Bella vita* del 1943, che si concentra su un amore non corrisposto di un giovane per una ragazza sfuggente e incentrato su temi quali il desiderio, la frustrazione e la disperazione.

In questo ventennio, l'amore, che ingloba anche l'attrazione sessuale, ha in Moravia un valore perfettamente contrario a quello che ha, per esempio, in

Lawrence e in tanti altri narratori natural-decadenti è un fatto mentale che si trasforma in pena esistenziale attraverso itinerari tortuosi di sublimazione e autocondanna, intimamente sado-masochisti, che ricordano da vicino lo Svevo di *Senilità*. E di tipo metasveviano è anche il compenso finale: l'offerta compensativa di un'altra donna non amata ma desiderabile. Questa nota di sensualità naturale, [...] ci dà un'altra conferma concettuale dello sviluppo in cui prospera l'arte dello scrittore: la realtà prende sempre le sue rivincite sulle velleitarie utopie.<sup>131</sup>

Anche i saggi di natura politica si concentrano sull'utopia. Un esempio ne è *La speranza* (1944), che più per la prospettiva politica, appare come un testo fondamentale proprio per il sentimento utopico che lo anima. Da tale testo si evince come per Moravia la speranza non sia un sentimento vago e oscuro, ma come sia fonte dei momenti più logici, volontari e coerenti dell'uomo: «che cos'è mai la speranza logica, volontaria e razionale se non l'utopia?»<sup>132</sup>

Nella seconda fase narrativa di Moravia si ha un netto cambiamento. Secondo Pampaloni, il tormento e il rigorismo delle responsabilità subiscono ora una profonda mutazione morfologica. I personaggi iniziano a perdere il rigore morale che li ha caratterizzati nella fase precedente, deterministica diventa la vita in generale piuttosto che avvenimenti dettati dal caso o da incastri psicologici, il vizio e il peccato iniziano a convivere, il ritmo della narrazione diventa più lento. Si ha:

---

<sup>131</sup> Ivi, p. LII.

<sup>132</sup> Ivi, p. LIV.

l'abbandono al "sapore vero della vita, fatto di blanda noia, di disponibilità e di speranza", nel quale "anche gli uomini più neri, nel loro intimo, possono essere bianchi."<sup>133</sup>

È ciò che succede con gli ultimi romanzi: *Agostino*, un'opera che tratta della prima scoperta da parte di un adolescente della carica degli impulsi vitali, visti in maniera negativa come non-purezza e corruzione; *La romana*, che segna il passaggio al secondo periodo artistico.

Questa seconda fase della produzione letteraria di Moravia si apre con il ciclo romano (tra cui si ricordano *L'imbroglione*, 1937; *I sogni del pigro*, 1940; *Agostino*, 1944; *La romana*, 1947; *L'amore coniugale*, 1947; *La disubbidienza*, 1948). Temi cari a Moravia, quali la sessualità, l'alienazione borghese e l'incomunicabilità diventano ricchi di valore sociale e simbolico. Ciò che cambia rispetto al periodo precedente non è solo il quadro sociale, ma anche il rapporto dell'autore con l'attualità. Compone in questa seconda fase i romanzi *La disubbidienza* e *L'amore coniugale*, caratterizzati dall'elemento della premonizione di un evento irreparabile, un evento che non colpisce soltanto l'individuo, ma anche la famiglia e l'intero ordine sociale. Ciò che si percepisce è un bisogno di vivere inteso come bisogno d'indipendenza in *Disubbidienza* e di conoscenza intima in *Amore coniugale*.<sup>134</sup>

La terza fase della produzione di Alberto Moravia è il ciclo ideologico (che comprende opere tra cui *L'automa*, 1962; *L'uomo come fine*, 1964; *L'attenzione*, 1965; *Una cosa è una cosa*, 1967), che ha inizio con la pubblicazione di *La noia* nel 1960. In questa fase Moravia sente le influenze di autori come Marx e Freud. A temi come l'estraneità, la passività di fronte all'esistenza e l'insensatezza del vivere si aggiungono l'alienazione

---

<sup>133</sup> Ivi, p. LVII.

<sup>134</sup> Cfr. A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Opere: 1948-1968*, Bompiani, Milano, 1989, pp. VII-XXII, p. XI.

borghese, la sessualità, l'incomunicabilità, temi che diventano fondamentali nel loro valore sociale e simbolico:

Da critico del paleo-capitalismo borghese de *Gli indifferenti* Moravia [passa] alle nuove e più sofisticate ambiguità e menzogne della società neocapitalista e del benessere.<sup>135</sup>

Espressione di questo stato d'animo è *La noia* del 1960, romanzo che fornisce un ritratto dell'uomo contemporaneo. Il romanzo ha come protagonista un pittore incapace di venire a contatto con la realtà che lo circonda e dominato da un sentimento di noia, che sottolinea la contrapposizione tra il benessere della società e il malessere degli uomini<sup>136</sup>. Infatti, il protagonista individua la causa del suo malessere proprio nell'agiatazza in cui vive e cerca di evaderne trasferendosi in un ambiente modesto intraprendendo una relazione sessuale con una giovane, ma il denaro torna sempre a perseguitarlo. Il denaro domina la nuova società italiana degli anni Cinquanta e Sessanta ed è rappresentato da Moravia attraverso la sessualità e l'erotismo spinti talvolta al loro limite.

## 2.1 Gli indifferenti

È il 1° giugno del 1928 quando su un foglio quindicinale intitolato "L'Interplanetario" compare l'avviso di una futura pubblicazione a opera di un nuovo autore romano:

---

<sup>135</sup> Cfr. G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere: 1927-1947*, cit., p. LVIII.

<sup>136</sup> Cfr. Alberto Moravia, *Treccani*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia>> (ultima consultazione: 18 agosto 2022)

Alberto Moravia, giovanissimo scrittore, collaboratore di "900" e nostro redattore, pubblicherà nei primi mesi del prossimo anno un fortissimo romanzo per i tipi di una casa editrice milanese. Ancora però non ne ha fissato il titolo, che sarà: *Cinque persone e due giorni*, oppure *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci*. Noi gli consigliamo il primo.<sup>137</sup>

Il 2 maggio 1929 venne pubblicato *Gli indifferenti*. Riguardo il processo di composizione e pubblicazione dell'opera, Moravia ricorda come:

Partecipai un giorno a una riunione redazionale del "900". [...] venne deciso che ciascuno di noi doveva produrre, entro un certo termine, un romanzo per motivi di linea culturale e di gruppo. L'unico che lo scrisse fui io: d'altra parte ci stavo lavorando da un pezzo.<sup>138</sup>

Infatti Alberto Moravia stava lavorando a *Gli Indifferenti* da quando aveva sedici anni e mezzo.<sup>139</sup> La composizione iniziò quando lasciò il sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo, dove trascorse più di un anno per curare la rara forma di tubercolosi di cui era affetto, e si diresse a Bressanone per la convalescenza. Nell'autunno nel 1925 si dedicò unicamente alla stesura delle prime pagine del romanzo, interrompendo così la composizione di altri testi fino al 1928. Le sue condizioni di salute non migliorarono costringendolo a scrivere sdraiato a letto<sup>140</sup>: «una mattina, a letto, ho iniziato *Gli indifferenti* con la frase esatta con cui restò: 'Entrò Carla'»<sup>141</sup>. Moravia iniziò a scrivere con la convinzione che la massima realizzazione

---

<sup>137</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, introduzione ad Alberto Moravia, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, cit., p. 1658.

<sup>138</sup> Cfr. Id., *Moravia*, Longanesi, Milano, 1971, pp. 37-38.

<sup>139</sup> Cfr. A. Moravia, *La giovane letteratura indifferente*, in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano, 2021, p. 319.

<sup>140</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, introduzione ad Alberto Moravia, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, cit., p. 1959.

<sup>141</sup> A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 22.



dell'arte fosse la tragedia, quindi decise di scrivere un'opera che avesse delle caratteristiche sia di un romanzo sia di un dramma, utilizzando le tre unità aristoteliche di tempo, spazio e azione per dar vita a un romanzo con pochi personaggi, pochi luoghi e un tempo limitato. Tutto ciò richiama alcune opere letterarie la cui struttura sembra basarsi sugli atti di una tragedia teatrale, in particolare richiama la complessità e la stravaganza di Dostoevskij. Ma la presenza del romanziere russo non si nota solo tramite la struttura del romanzo, in quanto:

Bisogna dire che per tutto il periodo in cui ho scritto *Gli indifferenti* e mi consideravo un personaggio di Dostoevskij, agivo secondo le idee di Dostoevskij. [...] Per tutto il periodo che ho scritto *Gli indifferenti* io scrivevo un romanzo che non era dostoevskiano, questa è la cosa piuttosto curiosa. Mi consideravo invece un personaggio di Dostoevskij nella vita, nell'azione.<sup>142</sup>

Ne *Gli indifferenti* grande influenza si nota da parte de *I fratelli Karamazov*<sup>143</sup>. Però, se Ivan Karamazov assassina il padre sostenendo che se «Dio non esiste, tutto è permesso»<sup>144</sup>, Michele Ardengo non riesce ad uccidere Leo proprio perché non ha alcuna giustificazione superiore. «Il problema [...] era dunque l'azione dell'intellettuale: mancando un riferimento assoluto, può l'intellettuale, agire da un punto di vista politico, sociale e privato?»<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 35.

<sup>143</sup> *I Fratelli Karamazov* (1879) è l'ultimo romanzo di Fëdor Dostoevskij. Narra le vicende della famiglia Karamazov, composta da tre fratelli molto diversi, ma accomunati da un disprezzo nei confronti del padre al punto di compiere un parricidio, del quale viene accusato il fratello maggiore. Vengono affrontati i temi dei grandi dibattiti etici dell'Impero Russo del XIX secolo, come il ruolo di Dio e la religione, il libero arbitrio e la moralità.

<sup>144</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Garzanti, Milano, 1979, vol. II, p. 619.

<sup>145</sup> A. Moravia, *La giovane letteratura indifferente*, in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 320.

Per Moravia la scrittura doveva essere «un surrogato delle esperienze che non [aveva] fatto e non [riusciva] a fare»<sup>146</sup>. Il romanzo vede la completa realizzazione dopo tre o quattro stesure, che presentavano caratteristiche diverse rispetto alla versione definitiva. Inizialmente la scansione temporale comprendeva due giorni distinti l'uno dall'altro, ma la decisione finale dell'autore di ravvicinare le due giornate andò a fornire una descrizione veritiera e dettagliata della vita quotidiana di una famiglia borghese e a sottolineare l'impostazione teatrale che domina l'intero romanzo, intuibile fin dai titoli originari: *Cinque persone e due giorni* e *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci* sembrano scandire la suddivisione temporale e i personaggi sulla scena. Un titolo alternativo, *La palude*, venne preso in considerazione solo per poco tempo<sup>147</sup>, per poi lasciare spazio a *Gli indifferenti* che al meglio racchiudeva il fulcro della storia: un sentimento di indifferenza intesa come una condizione psicologica che priva l'individuo di sentimenti ed emozioni, rendendolo disumano<sup>148</sup>. Inoltre, una delle caratteristiche di questa opera è il concepimento di uno spazio narrativo concentrato, all'interno del quale si sperimentano tutte le possibilità di movimento e di coinvolgimento di un numero limitato di elementi. Questo spazio ristretto, però, non ha le dimensioni di una realtà metafisica o metastorica, ma è l'emblema di una società borghese in cui i personaggi rispettano la logica di un ambiente di cui sono diventati parte<sup>149</sup>.

L'opera venne pubblicata a spese dell'autore presso la casa editrice Alpes<sup>150</sup> in seguito al rifiuto da parte della casa editrice Sapiientia, che aveva definito

---

<sup>146</sup> Id., *Ricordo de "Gli indifferenti"* in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 314.

<sup>147</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, introduzione ad Alberto Moravia, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, cit., p. 1660.

<sup>148</sup> Cfr., N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, cit., p. 213.

<sup>149</sup> Cfr. C. De Matteis, *Il romanzo italiano del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1984, p. 125.

<sup>150</sup> Alpes è una casa editrice fondata a Milano nel 1929. Venne fondata da Franco Ciarlantini, futuro presidente della Federazione nazionale fascista industriale editori, e presieduta da Arnaldo Mussolini e fu la casa editrice del regime fascista, presso la quale vennero editati tutti i discorsi del duce tra il 1922 e il 1926.

l'opera «una nebbia di parole»<sup>151</sup>. Infatti, dopo la pubblicazione l'opera ricevette diverse e numerose critiche che portarono lo stesso Moravia a nutrire dei dubbi sulla propria opera, ritenendo che fosse «un libro sentimentale, difettoso nella costruzione, mal scritto, mal pensato, ineguale, affrettato, che alcuni dei personaggi non esistevano che gli altri personaggi avrebbero potuto essere approfonditi»<sup>152</sup>.

*Gli indifferenti* si focalizza sui membri di una famiglia della borghesia romana in decadenza, Mariagrazia, Carla e Michele Ardengo, e due strette conoscenze, Lisa e Leo Merumeci, legati tra di loro da un sentimento di insoddisfazione e immobilità: sono protagonisti e allo stesso tempo spettatori passivi della propria vita, estranei a se stessi. Quest'opera viene riconosciuta come il primo romanzo esistenzialista europeo, si concentra su temi come la solitudine, la sconfitta, l'incomunicabilità, l'alienazione della società. Moravia ha ripetuto più volte come l'obiettivo principale della composizione del romanzo non fosse fornire una rappresentazione veristica della società corrotta della Roma borghese degli anni Venti<sup>153</sup>, ma la rappresentazione della corruzione morale come causa di un'immobilità negli uomini. L'opera si concentra sul confronto tra i personaggi posti in un unico ambiente, rivelando una situazione grottesca e pietosa<sup>154</sup> e l'atteggiamento di estraneità da parte dell'autore, non nel senso che egli si spoglia di affettività, sono proprio i personaggi in sé a essere privi di affetto. Questo atteggiamento di Moravia può essere inteso come una espressività negativa del mondo: l'indifferenza del romanzo è attribuita prima di tutto alla figura dell'intellettuale dell'Italia degli anni Venti rappresentato da Michele. Lo stesso Moravia sosteneva di essere un indifferente<sup>155</sup>, dato il proprio

---

<sup>151</sup> E. Siciliano, *Moravia*, cit., pp. 37-38.

<sup>152</sup> A. Moravia, "Gli indifferenti" giudicato dall'autore, appendice in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 310.

<sup>153</sup> Cfr. A. Moravia, *La giovane letteratura indifferente*, in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 315.

<sup>154</sup> Cfr. G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere: 1927-1947*, cit., p. XLII.

<sup>155</sup> Cfr. A. Moravia, *La giovane letteratura indifferente*, appendice in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 322.

atteggiamento nei confronti del governo italiano e della guerra di Etiopia<sup>156</sup>, e riteneva che la composizione de *Gli indifferenti* avrebbe potuto aiutarlo a rendersi conto di questa situazione.

Ciò che caratterizza il romanzo è una mancanza di movimento drammatico, oltre a piccoli colpi di scena non ci sono azioni vere e proprie: i tentativi di azione, come i tentativi da parte di Michele di fermare i piani di Leo (dall'ingiuria fino al tentativo di ucciderlo) contribuiscono a dare l'impressione non di un dramma, bensì della sua parodia. Basti pensare a come Michele si dimentichi di caricare la pistola prima di sparare a Leo. Una situazione analoga, seppur con modalità distinte, coinvolge anche il personaggio ritratto da Svevo ne *La coscienza di Zeno* in cui il protagonista, dopo la morte dell'odiato cognato, decide di partecipare al suo funerale, ma si ritrova per sbaglio alla commemorazione funebre di un altro uomo.

E questo effetto parodico si evidenzia ancora di più ne *Gli indifferenti* osservando la teatralità dei personaggi. Nonostante il personaggio più teatrale sia Mariagrazia, il fulcro del romanzo si trova in Michele: egli rappresenta un anti-eroe della riflessione, un personaggio che soffre di non riuscire a esteriorizzare, ma è anche consapevole del ruolo che sta interpretando e la consapevolezza di non riuscire a trovare una via di fuga da questa immobilità genera in lui un sentimento di angoscia che lo tormenta e dal quale deve evadere a ogni costo.

---

<sup>156</sup> Allo scoppio della guerra di Etiopia del 1935 e di fronte alla situazione politica europea dominata da Hitler, Mussolini e Stalin, Moravia decise di partire per l'America e restarvi per sette o otto mesi, attendendo la fine della guerra in Etiopia. Successivamente soggiornò due mesi in Messico, per poi tornare a New York e, infine, poté far ritorno a Roma. Di fronte a questa situazione Moravia, nell'articolo *La giovane letteratura "indifferente"* de "Il pericolo che ci raduna" nel 1985, sottolinea come: «ero molto giovane, ero stato malato ed avevo potuto vivere solo in Italia, non guadagnavo niente e non potevo vivere in esilio. Andavo spesso a Parigi, ma non ero molto contento di quello che pensavano gli esiliati politici, ero piuttosto estremista e in realtà non sapevo bene quello che volevo... altrimenti vi sarei rimasto. Ho aspettato fino alla guerra di Spagna».

*Gli Indifferenti* è il dramma della ricerca d'una ragione assoluta d'azione e di vita [...], [senza la] giustificazione superiore dei nostri atti... non esistiamo e non esiste la realtà.<sup>157</sup>

Ma la ricerca di una ragione di vita senza la quale l'uomo non può esistere, non fa altro che richiamare un sentimento di utopia, infatti il romanzo si può definire espressione di un "realismo utopico", come emerge osservando il personaggio di Michele che, nonostante sogni ad occhi aperti cercando di inseguire la sua ragione di vita, non riesce mai a distaccarsi dalla realtà. Oppure si può parlare di utopia anche quando Michele dichiara: «Un po' di fede... e avrei ucciso Leo... ma ora sarei limpido come una goccia d'acqua»<sup>158</sup>: questa limpidezza a cui fa riferimento, questa liberazione da tutti i peccati non è nient'altro che un'utopia, un'utopia dell'innocenza<sup>159</sup>. La caratteristica di Moravia consiste nel far nascere diversi interrogativi e riflessioni, lasciando al lettore il compito di trovare delle soluzioni, e anche di immedesimarsi nel mondo femminile<sup>160</sup>.

### 2.1.1 La condizione della donna durante il fascismo

La composizione de *Gli indifferenti* iniziò circa nel 1923, quando il fascismo si stava imponendo in Italia. Infatti l'anno prima, tra turbolenze sociali che sfiorarono lo scoppio di una guerra civile, Benito Mussolini riuscì ad impadronirsi del potere e nel 1925 instaurò una dittatura destinata a durare un ventennio. È stato osservato nel precedente capitolo come l'instaurazione del fascismo portò dei grandi cambiamenti nella vita degli Italiani, soprattutto nel ruolo assegnato alle donne: i fascisti, concentrandosi

---

<sup>157</sup> G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere: 1927-1947*, cit., p. XLII.

<sup>158</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 290.

<sup>159</sup> Cfr. G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere: 1927-1947*, cit., p. XL-XLI.

<sup>160</sup> Cfr. T. Habrle, D. Moscarda, *Le inette. Analisi di alcune protagoniste dell'immaginazione letteraria di Alberto Moravia*, in *Studia Polensia* n. 5, Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola, Pula-Pola, 2016, p. 39.

sui ruoli di genere e intervenendo direttamente nella sfera privata e familiare, avevano l'obiettivo di recuperare l'orgoglio maschile che, in seguito ad alcuni eventi politici, tra cui la disfatta di Caporetto, era stato duramente colpito. L'ideologia secondo la quale «il fascismo è maschio»<sup>161</sup> comportava che l'uomo fosse virile e che la donna fosse l'angelo del focolare; innanzitutto vista come figura di madre, avrebbe dovuto mettere al mondo quanti più figli maschi per assicurare soldati alla patria.

Nei primi anni della nascita del fascismo il movimento non apparve particolarmente misogino, infatti il suo programma prevedeva anche il suffragio femminile. La situazione cambiò nel 1921, quando il movimento si trasformò nel Partito Nazionale Fascista, un vero e proprio partito politico che ridusse sempre di più il suo sostegno alle donne. Ci furono comunque alcune iniziative dedicate alle donne, ma nessuna che guardasse ai loro interessi. Nel 1925 fu concesso il suffragio femminile, ma solo a categorie ristrette di donne, tra cui vedove o madri di caduti in guerra e donne che avevano reso servizio durante la guerra. Nel 1927 il partito sottolineò l'alto valore sociale della maternità, ma solo in funzione del lancio della campagna demografica: vennero creati dei gruppi femminili, ma erano sezioni dei Fasci di combattimento confinate ad attività di propaganda e assistenza sociale. Questi gruppi femminili, denominati Fasci femminili, videro l'adesione di donne dalla piccola borghesia fino all'aristocrazia, scelta dovuta più ad un'appartenenza di classe che di genere.<sup>162</sup> Questo contesto vide la nascita di un nuovo tipo di femminismo tutto italiano, denominato femminismo latino, che si differenziava da quello straniero perché non si concentrava sulla parità dei diritti, ma sul dovere materno delle donne nei confronti della patria. Infatti, il fascismo non vedeva la differenza come complementarità

---

<sup>161</sup> S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, cit., p. 84.

<sup>162</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., pp. 149-154.

e collaborazione tra uomini e donne, ma come «gerarchia sessuale e subordinazione femminile»<sup>163</sup>.

Negli anni Trenta ci fu un'elevata crescita del tesseramento al punto che il Partito Nazionale Fascista venne riconosciuto come il primo partito politico italiano ad aver ottenuto un tesseramento femminile di massa. I motivi per cui le donne decisero di iscriversi a organizzazioni fasciste potevano essere dovuti a un sentimento di lealtà nei confronti del partito, alla necessità di iscriversi agli uffici di collocamento, o alla necessità di accedere a molti servizi per cui la tessera era richiesta (e che per questo assunse il soprannome di "tessera del pane"). I gruppi femminili si espansero al punto che nel 1932 venne introdotto l'obbligo per ogni sezione del partito di avere un Fascio femminile. Dopo un reclutamento di massa, venne chiesto alle donne di mostrare attivamente il proprio sostegno al fascismo attraverso attività di assistenza sociale, le quali servivano più che altro per esibire al ceto più povero l'altruismo del regime.<sup>164</sup>

A fascismo inoltrato, le organizzazioni femminili autonome iniziarono ad avere destini diversi e a rispecchiare le opinioni delle donne del tempo. Le attività antifasciste divennero sempre più frequenti e con loro la partecipazione delle donne. Anche nelle comunità clandestine le attività erano suddivise in base al genere, ad esempio gli uomini si occupavano di reclutamento e propaganda, mentre molte donne si dedicavano al lavoro di assistenza nel Soccorso rosso, aiutando i prigionieri politici e le loro famiglie. In alcuni casi vennero loro affidati anche compiti rischiosi che potevano costare la vita o il carcere: erano anche ottimi corrieri, perché avevano minori probabilità rispetto agli uomini di destare sospetti.<sup>165</sup> Un esempio è Adele Bei, condannata a diciotto anni di carcere per attività politica e che al processo dichiarò: «Sapevo e so che la mia attività contribuiva a spezzare il

---

<sup>163</sup> V. De Grazia, *How fascism ruled women: Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 210-239, p. 238.

<sup>164</sup> Cfr., P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., p. 157.

<sup>165</sup> Cfr. Ivi, p. 142.

regime di oppressione e di fame che il fascismo esercita»<sup>166</sup>. In ogni caso, il numero delle donne coinvolte fu piuttosto modesto, mentre molto più numerosa fu la partecipazione delle donne nelle organizzazioni cattoliche. Se Papa Pio X fu contrario all'attivismo femminile e Papa Benedetto XV lo incoraggiò con la speranza di far adattare la Chiesa ai cambiamenti avvenuti con la politica di massa, Papa Pio XI, assunto al pontificato nel 1922, sostenne l'idea di organizzare le donne cattoliche in favore dell'obiettivo di ricristianizzare la società e rafforzare la famiglia. Tuttavia, l'ideologia si basava sempre su una donna intesa come madre, ponendosi quindi contro ogni forma di modernità<sup>167</sup>. Le donne erano tenute a esercitare autocontrollo e ad astenersi dall'esibire tratti tipicamente femminili, come vanità e sentimentalismo, e a concentrarsi solo su obiettivi religiosi.<sup>168</sup>

È proprio questa la situazione storica che domina il contesto nel quale Moravia compone la sua prima opera: questa sintesi relativa alla storia delle donne italiane nei primi anni del regime è fondamentale al fine di comprendere l'attenzione che Moravia rivolge ai suoi personaggi femminili. Nonostante il discorso dell'autore riguardi una critica della morale borghese in senso ampio, si tratta comunque di una critica che non risparmia nessuno, né uomini né donne, cosicché sia i protagonisti sia le protagoniste della sua opera subiscono le conseguenze di tale periodo storico.

### 2.1.2 La rappresentazione delle donne ne *Gli indifferenti*

Al fine di comprendere in che modo la donna sia stata rappresentata nella letteratura degli anni Venti, è necessario tenere in considerazione l'atteggiamento assunto dalle donne durante questo periodo: i regimi

---

<sup>166</sup> L. Mariani, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, De Donato, Bari, 1982, p. 92.

<sup>167</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., p. 146.

<sup>168</sup> Cfr. Ivi, pp. 144-150.



totalitari cercano sempre di rafforzare le dicotomie di genere presenti al loro interno, ma durante il fascismo emerge un duplice atteggiamento:

come riproduttrici della razza, dovevano incarnare i ruoli tradizionali, essere stoiche, silenziose, e sempre disponibili; come cittadine e patriote, dovevano essere moderne, cioè combattive, presenti sulla scena pubblica e pronte alla chiamata.<sup>169</sup>

Nonostante sia stata data molta importanza al ruolo attivo delle donne durante il regime fascista, non bisogna sottovalutare il fatto che il regime fosse sempre attento a far in modo che non venisse mai messa in discussione la supremazia maschile e non venissero alterati i ruoli di genere.<sup>170</sup>

Infatti, l'Italia fascista forniva principalmente due immagini di donne: «una era la donna-crisi: era cosmopolita, urbana, scarna, isterica, decadente e sterile. L'altra era la donna-madre, era nazionale, rurale, floridamente robusta, tranquilla e prolifica»<sup>171</sup> (traduzione mia). La prima tipologia di donna si legava alla visione negativa che aveva il fascismo dell'urbanizzazione, in quanto una metropoli troppo sviluppata era controproducente per lo sviluppo delle famiglie e, quindi, della Nazione. Il compito delle donne si riduceva ad avere quanti più bambini per aumentare la popolazione italiana e contrastare gli effetti della modernizzazione. Gaetano Polverelli<sup>172</sup> ha descritto in maniera negativa una donna

---

<sup>169</sup> V. De Grazia, *How fascism ruled women: Italy 1922-1945*, cit., p. 204.

<sup>170</sup> Cfr. L. Benadusi, *Storia del fascismo e questioni di genere*, in «Studi storici», vol. 55, no. 1, 2014, pp. 183-95, p. 195.

<sup>171</sup> N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, cit., pp. 210-239.

<sup>172</sup> Gaetano Polverelli (1896-1960) è stato un politico e giornalista italiano, nonché capo dell'ufficio stampa di Mussolini e ministro della cultura popolare durante l'ultima fase del governo fascista.

«eccessivamente magra e mascolinizzata»<sup>173</sup>, ovvero ciò che la storica Victoria De Grazia definisce donna-crisi. Ciò non faceva altro che sottolineare come la debolezza del corpo femminile indicasse anche una debolezza mentale e morale e, di conseguenza, un'inferiorità rispetto agli uomini. Questa contrapposizione viene incarnata in tutte e tre le figure femminili de *Gli indifferenti*, ma viene rappresentata attraverso lo sguardo di Moravia che, da autore di origini ebraiche e antifascista, mirava attraverso la rappresentazione di tale stereotipo a produrre un effetto paradossale e a esprimere una critica allo stereotipo stesso: Mariagrazia, donna-madre, rappresenta la superficialità e l'esteriorità; Carla, la figlia, invece, sembra essere il suo contrario; Lisa sembra più di tutte sfumare i confini tra mascolinità e femminilità, infatti quando incontra Michele per l'ultima volta indossa:

una cravatta vivace, non molto fresca, male annodata, le pendeva dal collo, dei bottoni di smalti raffiguranti ciascuno una testa di cane, ornavano i polsini. [...] Ma in contrasto con questa maschile acconciatura, il petto florido gonfiava la camicia e la carne rosea e bionda delle spalle esplodeva nella trasparenza del velo, tra le due bretelline bianche e volgari della sottoveste.<sup>174</sup>

È importante considerare come uno degli obiettivi del fascismo fosse un tentativo di creare una "nuova Italia" che dava grande importanza ai ceti intellettuali. Nelle prime fasi del regime, gli intellettuali svolsero una funzione fondamentale: furono organizzatori e stimolatori di dibattiti ed ebbero ruoli di vitale importanza per la sopravvivenza del regime. L'importanza che veniva attribuita alla cultura si nota all'interno del romanzo nell'atteggiamento goffo di Mariagrazia di apparire più colta di quanto non

---

<sup>173</sup> Ivi, p. 212.

<sup>174</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 235.

lo sia, da perfetta donna borghese fascista. Un esempio è la limitata e superficiale conoscenza delle opere teatrali e dei loro autori.

### 2.1.3 Personaggi femminili

Moravia ha più volte sottolineato come il suo romanzo non abbia alcun intento politico e si limiti unicamente all'espressione della moralità e alla creazione dell'«arte per l'arte»<sup>175</sup>, tuttavia, sono presenti nel romanzo degli elementi che richiamano inevitabilmente la realtà fascista dell'Italia degli anni Venti<sup>176</sup>. Carla rappresenta la donna-crisi per eccellenza: appena varca l'uscio della stanza le vengono attribuite delle caratteristiche che rendono il suo corpo una minaccia per gli altri. Le «gambe dai polpacci storti»<sup>177</sup> sottolineano un'immagine quasi deforme, il «ventre piatto»<sup>178</sup> è un segno dell'infertilità, suggerita anche dalla «valle di ombra»<sup>179</sup> tra i due seni che dovrebbero invece rappresentare la femminilità e la riproduzione e che invece nel caso di Carla evidenziano una sproporzionata deformità, sottolineata dalle braccia sottili e dall'enorme testa che sembra quasi non reggersi sul collo sottile.<sup>180</sup> La sua forma gracile e la corporatura «dinoccolata e malsicura»<sup>181</sup> richiama subito un oggetto della stanza, una statuetta di Buddha con una «testa mobile»<sup>182</sup>. La metamorfosi di Carla in un oggetto inanimato, che sia un Buddha, un manichino o una marionetta,

---

<sup>175</sup> N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, cit., p. 212.

<sup>176</sup> Cfr. Ivi, p. 213.

<sup>177</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 8.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> Cfr. N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, p. 220.

<sup>181</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 7.

<sup>182</sup> Ibidem.

intende marcare, già dalla prima pagina del romanzo, l'indifferenza del corpo stesso, non solo l'indifferenza come attitudine morale.<sup>183</sup>

Inoltre, varcando l'ingresso della stanza, Carla si pone in una penombra illuminata soltanto dalla fioca luce di una lampada, che la segue quasi in ogni momento del romanzo. La funzione della lampada non è solo di fare luce sul mondo interiore di Carla, ma anche di sottolineare i colori spenti che la circondano. Al marrone, al verde e a qualunque altro colore privo di vitalità raramente se ne alternano altri. L'unica eccezione è il bianco, un non-colore simbolo di innocenza che si ritrova sia nel chiarore della luce sia nei mobili della sua stanza, rimasta quasi del tutto invariata fin da quando era una bambina.

Questa immagine di Carla viene ripresa anche nel racconto *Cinque sogni*, un capitolo escluso dalla narrazione de *Gli indifferenti* e pubblicato in un secondo momento su *L'interplanetario*<sup>184</sup> per poi, successivamente, essere incluso come appendice al romanzo. In questo racconto vengono presentati la famiglia Ardengo, Lisa e Leo immersi in un sonno profondo e ne vengono narrati i sogni: nel suo sogno Carla viene descritta come una fanciulla piena di speranze, indossa dei vestiti femminili che la pongono in una via di mezzo tra un'immagine infantile e l'immagine di una donna. L'innocenza di bambina è rappresentata da «un ricco vestitino da sera, bianco e pesante di perle, di calzare scarpini di raso»<sup>185</sup>, un'innocenza di bambina che ormai Carla non ha più e che ha deciso di abbandonare, l'innocenza di una Carla che non dimostra la sua età, bensì una decina di anni in meno. La natura femminile è enfatizzata da un'immagine particolarmente pregnante - «[teneva] in mano, aperto e ondeggiante, un ventaglio di penne di struzzo»<sup>186</sup> - che si pone in contrasto con l'immagine quasi eterea

---

<sup>183</sup> Cfr. N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, cit., p. 212.

<sup>184</sup> Cfr. A. Moravia, *Cinque sogni*, appendice in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 301.

<sup>185</sup> Ivi, p. 304.

<sup>186</sup> Ibidem.

precedentemente fornita. La vanità è un elemento, infatti, che sembra appartenere più a Mariagrazia che a Carla. Invece, nel sogno di Leo Carla assume un'immagine totalmente diversa. Passa dalla figura di una cameriera fedele a un macabro corpo senza vita e senza volto, colorato solo da lunghe calze nere e due macchie nere sul petto bianco.<sup>187</sup> Questa immagine sembra concludere lo sviluppo di Carla raggiungendo il suo climax: l'indifferenza che l'ha caratterizzata per tutto il romanzo diventa realtà, subendo una metamorfosi che la trasforma in un oggetto senz'anima colorato solo di bianco e nero.

Il secondo personaggio da prendere in considerazione è Mariagrazia. Moravia la descrive con un viso «abbondantemente incipriato e dipinto»<sup>188</sup> e con una maschera «stupida e patetica»<sup>189</sup> e, soprattutto, con un viso immobile che emerge dall'ombra. Ciò anticipa non solo l'immutabilità del personaggio, ma anche il desiderio di restare all'oscuro della realtà del mondo. Mariagrazia rappresenta la borghesia italiana degli anni Venti il cui unico interesse è l'apparire e l'avere – in questo non v'è differenza fra uomini e donne – e la frivolezza del personaggio viene sottolineata dal momento in cui mente sugli anni compiuti da Carla al suo compleanno al fine di poter sembrare più giovane agli occhi di Leo. Inoltre, questa ossessione dell'apparire non fa altro che mettere in evidenza le conoscenze limitate di Mariagrazia, infatti in un'occasione in cui cerca di esprimere la sua ammirazione per il teatro sbaglia l'autore dell'opera *La maschera e il volto*<sup>190</sup> e la attribuisce a Luigi Pirandello. Questo elemento della maschera anticipa la decisione di Moravia di farne indossare una a Mariagrazia in ogni scena, che sia attraverso il trucco o attraverso un sorriso di convenienza. In questo

---

<sup>187</sup> Cfr. Ivi, p. 306.

<sup>188</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 11.

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> *La maschera e il volto* (scritta nel 1913 e rappresentata nel 1916) è un'opera teatrale di Luigi Chiarelli e viene ricordata come la prima opera del teatro grottesco contemporaneo. Si concentra sulle vicende del conte Paolo Grazia che, scoprendo i tradimenti della moglie, la costringe a lasciare la città per poi sostenere di averla uccisa, in modo da ottenere rispetto e ammirazione dai suoi conoscenti per aver difeso il proprio onore.

modo si genera, proprio attraverso il personaggio di Mariagrazia, un costante gioco di finzioni che attraversa l'intero romanzo.

L'essenza tragica di Mariagrazia viene esplicitata soprattutto dal momento in cui l'amante Leo la paragona ai figli. Questo paragone viene percepito come un'accusa e una profonda offesa alla quale Mariagrazia sente di doversi difendere, affermando in maniera molto aspra di non essere come le altre donne, di essere «troppo buona, troppo discreta, troppo generosa»<sup>191</sup> con una sicurezza quasi inaspettata. Sicurezza che durerà solo un attimo, per poi ritornare nella sua maschera.

Ultimo personaggio a entrare nella stanza è Lisa, il cui ingresso sembra interrompere non solo la serietà del discorso, ma anche l'oscurità dei toni della stanza: appare vestita di azzurro e argento e ha i capelli chiari. Sono gli stessi toni indossati da Angiolina in *Senilità* di Italo Svevo, che sottolineano il suo fascino e la sua grazia, ma che non caratterizzano il personaggio di Lisa, la quale forzatamente cerca di avere fascino e grazia agli occhi di Michele. Per Lisa l'interesse per la condizione socio-economica passa in secondo piano rispetto al suo unico obiettivo: riuscire a conquistare Michele, sebbene sia consapevole che si tratti di una mera illusione che non potrà rimedio alla decadenza della sua vita.

#### 2.1.4 Il corpo come mezzo di evasione

Il fascino del personaggio di Carla deriva dalla sua opposizione paradossale alla tradizionale e misogina visione della donna fascista: lei è la donna-crisi,<sup>192</sup> non la madre, ed è un personaggio senz'anima, che riesce ad identificarsi solo con oggetti inanimati. La visione di un corpo senz'anima che diventa un tutt'uno con gli oggetti che la circondano richiama il concetto

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 20.

<sup>192</sup> Cfr. N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, cit., p. 222.

di indifferenza che domina Michele e Carla: se il primo prova a evadere dall'indifferenza attraverso l'arte, la seconda prova ad evadere attraverso l'atto corporeo. Carla decide di instaurare, infatti, una relazione segreta con l'amante della madre con la speranza che questo possa segnare l'inizio di una vita nuova, per poi rimanerne delusa e diventare una mera copia di Mariagrazia. Un primo rapporto di Carla con il proprio corpo si ha nel momento in cui si guarda allo specchio nella sua camera. Mentre si chiede se accettare o no le *avances* di Leo, osserva per la prima volta il suo corpo senza vestiti. Gli specchi sono un elemento ricorrente nel romanzo, ma sembrano avere un significato più intenso per Carla. Il suo guardarsi allo specchio segna innanzitutto una dissociazione, la contrapposizione tra il suo personaggio e la sua immagine riflessa. Carla si specchia per avere una conferma della propria esistenza come individuo. Non a caso è presente un richiamo allo specchio anche in *Cinque sogni*: la "nuova vita" di Carla diventa un oggetto vero e proprio disposto sul tavolo come un ornamento, per poi frantumarsi per terra in mille schegge «brillanti, brillanti, brillanti»<sup>193</sup>. Nel suo guardarsi nello specchio si percepisce una mancanza d'identità e una paura del cambiamento, accompagnati da una volontà di auto-analizzarsi. Infatti, le prime cose che Carla osserva nello specchio sono tutti quegli aspetti del proprio corpo che dovrebbe migliorare, dai capelli, alle gambe, al petto.

La rappresentazione del corpo della ragazza fornita da Moravia è quella di un automa, meccanico e indifferente; è come se la donna di quegli anni fosse costretta a irrigidire la propria profonda identità – se non è una madre, assume le sembianze di un'inutile e insensibile marionetta:

Ella entrò e subito macchinalmente andò a guardarsi nel grande specchio dell'armadio: nulla di anormale nel suo volto, fuorché gli occhi stanchi, segnati,

---

<sup>193</sup> Cfr. A. Moravia, *Cinque sogni*, appendice in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 305.

eppure misteriosamente scintillanti; un alone tra azzurro e nero li circondava, e i loro sguardi profondi pieni di speranze e di illusioni la turbavano come se fossero partiti da un'altra persona.<sup>194</sup>

L'identificazione con un corpo inanimato (e indifferente) riguarda tutti i personaggi del romanzo, ma il riflesso di Carla assume un significato diverso: non si confronta con un manichino o una bambola, ma con se stessa. Man mano che si toglie i vestiti il suo corpo inizia ad assumere vita propria, «osservò chinandosi che anche i grossi seni si muovevano per conto loro, là, sotto i suoi occhi»<sup>195</sup>. La relazione di Carla col proprio corpo è presentata da Moravia come se fosse un rapporto inseparabile: il riflesso del suo corpo sembra allontanarsi da un significato metaforico e avvicinarsi a un significato più materiale. Crede che concedersi a Leo possa portare un cambiamento nella sua vita, ma finirà per diventare una mera replica di Mariagrazia senza neanche accorgersene.

All'immagine di Carla che decide di usare il corpo per cambiare vita, Moravia ne associa altre tre distinte per temperamento, vicissitudini o destino. La prima immagine è il riferimento biblico alla Storia di Susanna<sup>196</sup>, presente nel romanzo attraverso il famoso dipinto di Rembrandt<sup>197</sup>: la storia si concentra su una figura femminile dal carattere forte, che decide di non piegarsi alle *avances* di due uomini, accettando così la propria condanna con coraggio. La sicurezza e il coraggio di una simile figura si trova in totale

---

<sup>194</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 40.

<sup>195</sup> Ivi, p. 42.

<sup>196</sup> La *Storia di Susanna* è un racconto in greco composto verso la metà del II secolo a.C. da un autore ebreo anonimo e, sebbene nelle attuali bibbie cattoliche costituisca il capitolo 13 del libro di Daniele, la storia compare solo in alcune versioni greche. La storia narra che nella Babilonia del VI secolo a.C. due anziani giudici si innamorarono di Susanna, donna giovane e casta, minacciandola di denunciarla per adulterio se non avesse ceduto alle loro *avances*. In virtù del suo carattere tenace, Susanna accettò la denuncia e la conseguente condanna a morte da parte del tribunale, per poi essere salvata dall'intervento di Daniele che smascherò i due uomini.

<sup>197</sup> *Susanna e i vecchioni* (1647) è un dipinto realizzato in olio su tela dal pittore olandese Rembrandt, conservata alla Gemäldegalerie di Berlino.



contrapposizione con l'indifferenza di Carla e con il suo modo di gestire il proprio corpo e il proprio destino. La seconda immagine è il riferimento a Lucrezia, matrona romana moglie di Collatino. Moglie fedele, donna pacata e figura amata dal popolo romano, la leggenda narra che si tolse la vita in seguito a una terribile violenza subita da Sesto Tarquinio. Se la prima figura si trova in contrasto con l'indifferenza di Carla, il richiamo a Lucrezia sembra anticipare la morte metaforica dell'animo della ragazza. Quella di Carla non è una violenza fisica, ma una violenza della speranza per la straziante consapevolezza che la sua vita non cambierà neanche dopo essersi concessa a Leo. Infine, la terza immagine riguarda la prostituta incontrata da Michele in passato. Il corpo di questa "donna pubblica", percepito come un oggetto dalla società, non incarna l'indifferenza, bensì aiuta a evaderla. Questa donna presenta molte caratteristiche fisiche simili a Carla, ma ciò che la distingue da tutti gli altri personaggi sono le lacrime versate a causa della recente perdita della madre, che la rendono l'unico personaggio umano della narrazione.<sup>198</sup>

### 2.1.5 La maschera borghese

Fin dalle prime pagine del romanzo *Mariagrazia* viene presentata come una donna opportunistica che non si rassegna al proprio declino socio-economico. È consapevole della reale situazione della propria famiglia, ma preferisce indossare una maschera e far finta che nulla sia cambiato, nascondendo l'angoscia e mostrandosi come una donna forte e sicura di sé. È mossa da un egoismo e un materialismo che le rendono impossibile anche instaurare un rapporto con i figli che, al contrario, temono di diventare come lei<sup>199</sup>. Il ruolo di Mariagrazia è quello di mostrare l'inevitabilità di uno sviluppo al

---

<sup>198</sup> Cfr. N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti*, cit., p. 222.

<sup>199</sup> Cfr. T. Habrle, D. Moscarda, *Le inette. Analisi di alcune protagoniste dell'immaginazione letteraria di Alberto Moravia*, cit., p. 41.

quale tutti sono destinati: lei cerca di aggrapparsi a Leo per avere un sostegno economico e per non perdere la propria posizione perché è l'unica opzione che una donna poteva, in quei tempi, avere per sopravvivere; allo stesso modo Carla sceglie Leo proprio per non fare la stessa fine della madre, ma così facendo non fa altro che compiere un passo in avanti verso lo stesso identico destino, testimoniato dalla scena finale del romanzo. L'effetto che deriva da Mariagrazia è quello di un personaggio patetico che vive di mere finzioni e illusioni e che tenta di assumere un ruolo nella società, tentativi che costantemente la rendono ridicola, arrivando al punto di:

[incarnare la] commedia di una società che sta perdendo ogni legame con la realtà autentica della vita e si appunta ai gesti, alle parole, agli atteggiamenti più esteriori e insulsi per salvarsi dal naufragio.<sup>200</sup>

La sua è una chiusura al mondo, un rifiuto di vedere la realtà, l'unica soluzione è indossare una maschera e interpretare un ruolo che la possa aiutare a mantenere la propria posizione socio-economica. Mariagrazia si può descrivere come un burattino, un attore teatrale che recita per tutto il corso delle vicende. L'unico momento in cui Moravia rivela la sua reale essenza è espresso in *Cinque sogni*, racconto escluso dalla narrazione de *Gli indifferenti* e inserito successivamente come appendice del romanzo. Spoglia Mariagrazia della sua maschera e ne rivela il volto reale, visibile nell'unico momento in cui non deve recitare:

---

<sup>200</sup> G. Pandini, *Invito alla lettura di Moravia*, Mursia, Milano, 1993, pag. 65.

[dorme] colle spalle e il petto grossi e disfatti trattiene in una camiciola di velo, delle ciocche nude di capelli sul volto disadorno, la fronte madida di sudore e tre macchie nere e macere al posto degli occhi e della bocca.<sup>201</sup>

Nel sogno ripercorre un'altra volta la sua storia e il suo amore per Leo e per il suo *status* sociale: sogna di inseguire invano un Leo fuggente, che si nasconde in ogni stanza della casa per poi alzarsi in volo, fare il giro della stanza e dimenticarsi di lui, mentre un pubblico la ammira e la invidia da lontano. Quando si rende conto che i complimenti e lo stupore del pubblico le hanno fatto perdere di vista Leo, si rende conto di averlo perduto per sempre.

La finzione e la teatralità presente nel romanzo si possono analizzare prendendo in considerazione anche un altro personaggio: Lisa, l'amica di famiglia. È un personaggio simile a Mariagrazia, infatti è consapevole della decadenza della società borghese dell'Italia degli anni Venti, ma la affronta con un atteggiamento diverso e meno patetico dell'amica: la preoccupazione principale di Lisa non è la decadenza economica, bensì la sua vita sentimentale. Nel corso del romanzo il suo obiettivo è convincere in ogni modo il giovane Michele a restare con lei e a non abbandonarla. Se da un lato Mariagrazia non accetta la decadenza della famiglia, dall'altro lato Lisa non accetta il rifiuto di Michele<sup>202</sup>. Quindi, queste due donne rappresentano a pieno gli unici due aspetti di cui una donna della borghesia si sarebbe dovuta preoccupare, la posizione socio-economica e la posizione sentimentale: Mariagrazia insegue Leo per una sicurezza economica e Lisa insegue Michele per una sicurezza sentimentale.

I personaggi femminili de *Gli indifferenti* sono totalmente diversi tra di loro, ma sono accomunati dall'elemento dell'indifferenza che condiziona le loro

---

<sup>201</sup> A. Moravia, *Cinque sogni*, appendice in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 302.

<sup>202</sup> Cfr. T. Habrle, D. Moscarda, *Le inette. Analisi di alcune protagoniste dell'immaginazione letteraria di Alberto Moravia*, cit., p. 42.

vite. Nonostante alcuni tentativi di evasione, per alcune di loro la realtà sarà destinata a restare immutata, concludendo le vicende nello stesso modo in cui sono iniziate: Lisa tenta ancora di ammaliare Michele, Mariagrazia indossa ancora la sua maschera, invece Carla subirà una regressione, in quanto la sua indifferenza raggiungerà livelli talmente elevati da farla diventare una copia della madre.

## 2.2 La ciociara

*La ciociara* è il romanzo che conclude il periodo "romano" delle opere di Alberto Moravia, che si estende dal 1947 al 1957. Moravia aveva iniziato a scrivere questo romanzo già dal 1946, ma fu costretto a fermarsi dopo solo un'ottantina di pagine, per poi riprenderlo circa dieci anni dopo. Moravia voleva riportare nel romanzo alcuni degli eventi vissuti in prima persona durante il periodo della guerra, in particolare la fuga da Roma dai nazifascisti che lo condusse a Fondi nel 1943. Il suo piano iniziale sarebbe stato andare incontro agli alleati e superare la linea del fronte, ma fu costretto a rifugiarsi con la moglie Elsa Morante nei pressi di Fondi, dove vissero senza acqua corrente e luce elettrica per circa un anno. Interessante è la testimonianza rilasciata da uno dei contadini con cui Moravia ha condiviso il rifugio:

La giornata del signor Alberto era questa. Alle sette di mattina saliva sulla montagna insieme a due o tre giovani sfollati, dove il pericolo d'essere intercettati dai tedeschi che perlustravano la zona era minore. Poi al tramonto tornavano alla capanna. Stava volentieri a parlare con gli altri sfollati, ma la maggior parte del tempo lo passava a scrivere sui suoi quaderni. Si metteva dentro la baracca, a volte anche la signora Elsa gli faceva compagnia. Passò qui tutta l'invernata, fino a maggio. La signora Elsa, invece, appena poteva scappava a Roma. È andata via

un paio di volte ed è tornata con altri vestiti più pesanti e con qualcosa da mangiare. Passato l'inverno, a primavera inoltrata, se ne andarono.<sup>203</sup>

Sono proprio queste esperienze vissute da Moravia a fare da sfondo ai capitoli più significativi de *La ciociara*: il fascismo della Roma degli anni Quaranta e la guerra vissuta da lontano, ma a breve distanza dal fronte, si intrecciano con le vicende delle protagoniste.<sup>204</sup> L'impossibilità dell'autore di allontanarsi da questi eventi lo costrinse a posporre il romanzo, per poi riprenderlo dopo circa un decennio e concluderlo nel 1957. In una lettera al suo editore Bompiani del dicembre 1956, Moravia descrive il suo romanzo come «una cronaca della guerra, un libro sugli orrori della guerra [...] Il titolo più appropriato sarebbe Lo stupro. Anzi addirittura, alla maniera classica: 'Lo stupro d'Italia'»<sup>205</sup>. Di fronte a un'opera che fornisce uno sguardo sulla cruda realtà dell'Italia della Seconda Guerra Mondiale, il pubblico ebbe reazioni diverse. Da un lato, venne apprezzata proprio per questa sua nuda sincerità da parte della critica straniera;<sup>206</sup> dall'altro lato, le crude descrizioni poste sullo sfondo di una visione laica della realtà vennero amaramente criticate, fino ad accusare la rivista che lo pubblicò di reato di pubblicazione oscena.<sup>207</sup>

Una delle obiezioni più amare fu rivolta alle «crudezze lessicali [...] ingiustificate»<sup>208</sup>, sia da parte di critici letterari, come il polemista barese

---

<sup>203</sup> D. Marrocco, *Testimonianza*, in A. Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano, 2021, p. 15.

<sup>204</sup> Cfr. A. Debenedetti, *Cesira, quel fiore sgargiante nel buio della ragione*, prefazione in A. Moravia, *La ciociara* in «I grandi romanzi», vol. 4, Corriere della Sera, Milano, 2002.

<sup>205</sup> T. Tornitore, *Storia del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano, 2021, p. 17.

<sup>206</sup> Il segretario dell'Accademia svedese Anders Österling, che si occupa della distribuzione dei Premi Nobel, ha scritto una recensione lusinghiera su *La ciociara* descrivendolo come l'opera di Moravia più importante in grado di mostrare nuovi aspetti dell'autore e che gli avrebbe potuto garantire un Premio Nobel.

<sup>207</sup> Cfr. T. Tornitore, *Storia del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., pp. 24-25.

<sup>208</sup> Ivi, p. 27.

Triggiani<sup>209</sup>, che addirittura dichiarò «il fuoco distrugga *La ciociara*»<sup>210</sup>; che del clero. Il vescovo e sei parroci della Diocesi di Veroli-Frosinone chiesero un controllo da parte della censura indicando *La ciociara* come opera dal contenuto pornografico. Oltre alle immagini, venne ritenuto scabroso anche il linguaggio. La prima parte della narrazione è caratterizzata dalla presenza di espressioni anche volgari tipiche del linguaggio del popolo<sup>211</sup>, esse si riducono nel corso della narrazione sia perché Moravia riprende il romanzo dopo più di un decennio, sia perché il personaggio di Cesira, la protagonista, subisce una trasformazione attraverso un «tirocinio per acquisire una coscienza e [...] una "pietas" umana, per ritornare persona da quell'automa che era»<sup>212</sup>.

Si ritrovano ne *La ciociara* temi cari al Moravia diciassettenne: si ha la descrizione di una solitudine e una sofferenza che non derivano più dall'ambiente familiare, ma da un mondo crudele, artefice di una tragedia collettiva che comprende la guerra e le persecuzioni.<sup>213</sup> Moravia non è riuscito a privare completamente il romanzo da ogni traccia autobiografica, infatti nella seconda parte dell'opera sono presenti dei motivi ideologici che l'autore cerca di proiettare sulle figure del popolo e del proletariato, mosso da una coscienza del dolore e dell'ingiustizia.<sup>214</sup> Moravia, ricordando gli anni di turbamenti intellettuali e politici dovuti alla situazione mondiale, afferma:

con *La ciociara* si chiude idealmente la [mia] fase di apertura e di fede senza incrinatura nei confronti del comunismo. [...] Si consumava dentro di me l'identificazione tra comunista e intellettuale. In altri termini il personaggio di

---

<sup>209</sup> Domenico Triggiani (1929-2005) è stato uno scrittore, drammaturgo, regista e critico teatrale che compose opere sia in italiano standard sia in dialetto barese. Viene ricordato per la sua produzione teatrale, in particolare con l'atto unico *Papà, a tutti i costi* del 1954.

<sup>210</sup> T. Tornitore, *Critica del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano, 2021, p. 27.

<sup>211</sup> Cfr. Ivi, pp. 28-29.

<sup>212</sup> T. Tornitore, *Storia del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 27.

<sup>213</sup> Cfr. G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere: 1927-1947*, cit., p. XLII.

<sup>214</sup> Cfr. A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Opere: 1948-1968*, cit., p. 101.

Michele, il Michele de *Gli indifferenti* si conclude là, ne *La ciociara*. Non a caso il protagonista del romanzo l'ho chiamato appunto Michele.<sup>215</sup>

La lunga pausa nella composizione del romanzo fu dovuta anche a una crisi creativa: dopo il grande successo del *Conformista*, *La romana* e *Racconti romani*, Moravia prese la decisione di ritornare a un registro neorealista aggiungendo la figura del giovane intellettuale: «non a caso ho battezzato il protagonista maschile del romanzo Michele... [...] il Michele de *Gli indifferenti*, attraverso tutte le esperienze che poteva offrire il mondo chiuso e asfittico del fascismo, lui, un personaggio borghese e in rivolta, muore nel tentativo di salvare la gente»<sup>216</sup>.

Le figure femminili sono rappresentate in maniera totalmente diversa. Con l'esperienza della guerra e con il pericolo della morte le donne vengono a contatto con la brutalità e la spietatezza del mondo, le cui violenze non risparmiano nessuno. La guerra e l'assedio di Roma spingono le due donne protagoniste del romanzo a scappare nella Ciociaria, intraprendendo un viaggio che permetterà loro di comprendere la crudeltà che le circonda. Moravia descrive il viaggio delle due donne abbandonando la tradizionale terza persona in favore di una narrativa più moderna in prima persona, scegliendo così di comunicare la sua sfiducia verso la realtà.<sup>217</sup>

Moravia costruisce un universo parallelo in cui le donne «ritornano alla natura»<sup>218</sup>, in un clima di innocenza e in un ambiente primordiale mosso ancora dalla speranza<sup>219</sup>. È proprio nel momento in cui le donne sono

---

<sup>215</sup> E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982, p. 82.

<sup>216</sup> T. Tornitore, *Storia del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 24.

<sup>217</sup> La scelta stilistica di utilizzare la prima persona per *La ciociara* viene spiegata da Del Buono: «Oggi non possiamo più scrivere: 'egli pensò', perché non possiamo sapere cosa pensi una terza persona dal momento che non c'è più un pensiero o modo di pensare comune a tutti gli uomini; possiamo scrivere solo: 'io pensai'». (in O. Del Buono, *Moravia*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 51)

<sup>218</sup> T. Tornitore, *La critica del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., pp. 30-31.

<sup>219</sup> Cfr. A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Opere: 1948-1968*, cit., p. 103.

costrette a lasciare questo ambiente utopico, con l'arrivo degli anglo-americani, che la crudeltà della realtà prende il sopravvento. Di fronte a questa situazione, l'unico atteggiamento che le due donne possono assumere è la rassegnazione: in una chiesa abbandonata, davanti all'altare e a una figura rovesciata della Madonna, le due donne subiscono la violenza da parte di alcuni soldati marocchini. Questo è l'episodio che sconvolge l'intera vicenda del romanzo e rappresenta in maniera cruda e reale la spietatezza della guerra e le conseguenze che ha lasciato. Le due donne presentano una forza d'animo e una spiccata volontà di vivere, sempre mosse da un'amara determinazione e consapevolezza del proprio destino, senza perdere allo stesso tempo il contatto con se stesse.

*La ciociara* è la storia di Cesira, contadina della Ciociaria, e della figlia Rosetta durante l'ultimo periodo della seconda guerra mondiale quando l'occupazione tedesca cerca di fermare l'avanzata degli Alleati in Italia. Cesira, donna furba e determinata, per migliorare la sua condizione economica, decide di trasferirsi a Roma, dove si sposa e ha una bambina, ma l'intensificarsi della guerra la costringe a ritornare con la figlia nelle terre natali, abbandonando la città e il suo amato negozio. Durante il periodo trascorso lontano dalla città, le due donne vengono in contatto con diversi personaggi, tra cui ladri, contadini, soldati e un giovane intellettuale, Michele. Solo quando inizia a diffondersi la notizia della liberazione di Roma, le due decidono di tornare in città con l'illusione che i pericoli siano finiti.

L'opera viene definita un romanzo di formazione proprio per il cambiamento subito dalle due protagoniste nel corso delle vicende. Cesira racconta gli avvenimenti vissuti con la figlia adolescente con un'ansia costante. Un sentimento di attesa e di paura riempie già le prime pagine del romanzo, «e non sapevo che proprio a Roma mi aspettava la disgrazia»<sup>220</sup>, «ma nello stesso tempo avevo non so che presentimento non soltanto di un'assenza più lunga ma anche di qualche cosa di triste che mi spettasse

---

<sup>220</sup> A. Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2021, p. 77.



nell'avvenire»<sup>221</sup>. Questo sentimento di attesa è presente in particolare nella parte centrale del romanzo, riguardante il periodo trascorso tra le montagne di Sant'Eufemia, e che ha una narrazione molto più lenta rispetto all'introduzione e alla conclusione del romanzo. Questa struttura più dinamica all'inizio e alla fine e più lenta al centro è dovuta alla volontà di Moravia di trasmettere con ogni mezzo la monotonia della vita da rifugiati e, in secondo luogo:

[di] ricreare un clima [...] di monotona attesa speranzosa, affinché quando il lettore pensa di poter finalmente allentare la tensione, venga scosso ancor più duramente non solo dal colpo di scena drammatico, ma anche dal ritmo accelerato assunto dagli eventi che si accavallano nel finale.<sup>222</sup>

### 2.2.1 La condizione delle donne durante la seconda guerra mondiale e nel dopoguerra

Moravia iniziò a comporre *La ciociara* subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale per poi riprenderla dopo circa un decennio, concludendo negli anni Cinquanta un romanzo ambientato nell'Italia del 1943.

L'Italia entrò in guerra il 10 giugno del 1940 a sostegno della Germania credendo di poter raggiungere la vittoria nel giro di pochi mesi, al punto da non sentire neanche la necessità di mobilitare i civili. La chiamata alle armi iniziò molto lentamente in quanto l'Italia non era in grado economicamente di affrontare una guerra, tanto da non disporre neanche di sufficienti attrezzature militari. Con la mobilitazione degli uomini, la mole di lavoro e di responsabilità delle donne aumentò: nei centri urbani vennero incoraggiate ad assumere alcuni incarichi pubblici negli uffici, nei trasporti

---

<sup>221</sup> T. Tornitore, *Storia del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., pp. 24-25.

<sup>222</sup> T. Tornitore, *La struttura*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 31.

e nei servizi postali; nelle industrie ci fu molta più richiesta di manodopera; nelle campagne le contadine dovettero svolgere il lavoro agricolo solitamente svolto dagli uomini. Questi cambiamenti non portarono grandi innovazioni nell'occupazione femminile, infatti nel 1941 soltanto settantatremila degli oltre sei milioni di donne mobilitabile erano state effettivamente avviate al lavoro.<sup>223</sup> Nel 1942 ci furono nuovi tentativi di incoraggiare le donne a lavorare e i Fasci femminili intensificarono le loro attività assistenziali ma, al contrario di altre nazioni belligeranti, non furono mai chiamate sul fronte di guerra, se non in funzione di crocerossine.

La vita quotidiana divenne difficile, le razioni dei prodotti diminuivano e reperire cibo a sufficienza per la propria famiglia risultava sempre più difficoltoso, al punto che i cittadini furono costretti a far ricorso al mercato nero. Alcune donne di città si dedicarono al commercio, iniziarono a viaggiare verso le campagne per riempire intere valige di qualsiasi genere alimentare disponibile e per rivenderlo una volta tornate in città. Questa situazione portò a un capovolgimento dei rapporti di forza tra città e campagne: la scarsità di prodotti alimentari e la difficoltà di reperirli, il problema dell'inflazione e i continui bombardamenti sulle città spinsero molti Italiani a spostarsi fuori dai centri urbani e in campagna. Nel 1942 fu lo stesso Mussolini a invitare gli Italiani a sfollare le città, causando un caotico esodo e un conseguente ulteriore aumento dei prezzi di affitto chiesti agli sfollati. In questo periodo l'opinione pubblica divenne sempre più critica nei confronti del governo.<sup>224</sup>

Nel 1943 lo sbarco degli Alleati in Sicilia del 10 luglio e il colpo di Stato del 25 luglio misero fine alla dittatura del Duce e portarono all'instaurazione del nuovo governo di Badoglio, ma l'Italia rimase ancora in una situazione complessa: la parte settentrionale e centrale non solo era occupata dai tedeschi e dai sostenitori della nuova Repubblica Sociale Italiana di

---

<sup>223</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., p. 175.

<sup>224</sup> Cfr. Ivi, pp. 179-180.

Mussolini, ma vide anche lo scoppio di una feroce guerra civile tra questi ultimi e i sostenitori della Resistenza. La Resistenza, movimento che riconosceva la legittimità della nuova repubblica e voleva separarsi dal passato fascista, venne percepito come un fenomeno che avrebbe potuto garantire maggiore emancipazione alle partigiane e alle donne del dopoguerra, infatti si vide la partecipazione di molte donne appartenenti a diverse fasce d'età e diverse classi sociali. Nonostante anche le attività svolte nella Resistenza fossero suddivise in base ai ruoli di genere, affidando alle donne ancora una volta attività di assistenza (come aiutare gli Ebrei o i soldati in fuga), non mancarono occasioni in cui le donne svolsero ruoli attivi e pericolosi, come la partecipazione alle quattro giornate di Napoli.<sup>225</sup>

A sud del fronte la situazione non era migliore. I bombardamenti e la guerra civile erano finiti, ma la carestia persisteva e l'inflazione continuava a salire. L'arrivo degli Alleati non fece altro che peggiorare la situazione: erano gli unici ad avere denaro a sufficienza per poter mangiare e vivere bene, ma le loro spese contribuivano ulteriormente all'aumento dei prezzi. Questa grave situazione economica portò alla diffusione di furti e prostituzione, alla quale molte donne facevano ricorso come unica possibilità di sopravvivere. Le truppe alleate attraversando l'Italia commisero vere e proprie atrocità: «La liberazione non l'ho mai festeggiata, perché sono ricordi che non posso scordà. [...] che liberazione era quella?»<sup>226</sup> sono le parole di Gabriella Gribaudo, una delle migliaia di donne che, dopo la battaglia di Montecassino del 1944, fu violentata dai *goumiers*, truppe nordafricane appartenenti alle formazioni francesi. Ciò avvenne soprattutto perché alcuni soldati francesi si identificavano non come liberatori, ma come conquistatori, e ritenevano che un comportamento brutale fosse legittimo.<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> Insurrezione popolare di massa contro gli occupanti nazisti svoltasi tra il 28 settembre e il 1° ottobre del 1943.

<sup>226</sup> Cfr. G. Gribaudo, *Guerra totale. Tra le bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, p. 528.

<sup>227</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., p. 190.

La seconda guerra mondiale stravolse totalmente il ruolo tradizionale della donna: sul fronte di guerra le donne ora operavano con le bande armate e combattevano contro gli invasori, mentre nelle città dovevano compiere scelte di natura politica, ovvero supportare l'ideologia fascista o il nuovo governo Badoglio. Il periodo successivo alla fine della guerra fu complesso. Il ritorno in patria degli uomini destabilizzò i nuovi ruoli assunti dalle donne, che dovettero abbandonare l'autonomia decisionale conquistata e accettare la tradizionale gerarchia domestica e la perdita del posto di lavoro. Il tutto in una situazione economica critica che dalla seconda metà degli anni Quaranta causò un netto peggioramento della qualità della vita. L'Italia riuscì a riprendersi solo grazie all'*European Recovery Program* del 1947, detto "piano Marshall", che versò tredici miliardi di dollari sull'economia europea e italiana fino al 1951. Proprio in quest'ultimo anno avvenne un altro evento fondamentale: la fondazione della CECA, la Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio, col compito di coordinare la produzione e i prezzi di settori potenzialmente strategici, seguita nel 1957 dalla Comunità Economica Europea, col compito di creare un mercato comune<sup>228</sup>.

Tutti questi fattori portarono a una crescita economica estremamente rapida, il cosiddetto "miracolo economico"<sup>229</sup>. Questa crescita portò gran parte della popolazione a migrare dalle campagne verso le città, il che comunque non eliminò la povertà popolare. La grande produzione e il nuovo consumismo portò una maggiore accessibilità verso i mezzi di trasporto e i mezzi di comunicazione. Per la prima volta i media raggiunsero tutti gli strati della popolazione: il cinema era considerato uno svago molto popolare, i periodici erano sempre più consultati e l'importazione dei nuovi film di Hollywood presentò agli spettatori una realtà molto distante da quella

---

<sup>228</sup> Cfr. T. Amodio, *Unione Europea: processo evolutivo e politiche*, Gechi, Gechi, 2017, p. 35.

<sup>229</sup> Il miracolo economico italiano avvenne tra il 1958-1963 e fu un periodo di crescita estremamente rapida che produsse trasformazioni culturali e sociali, cambiamenti che in altri Paesi europei avvennero nell'arco di un secolo. La crescita economica portò un cambiamento sia della produzione sia una nuova cultura consumistica.

dell'Italia. I film americani mostravano delle immagini di donne sensuali, come le *pin-up*, ma anche donne forti che fumavano, indossavano i pantaloni e guidavano le automobili.

In questo periodo di povertà prima e di aumento economico dopo, le donne raggiunsero importanti traguardi. Gli anni della Resistenza avevano contribuito a legittimare la partecipazione delle donne alla politica, in particolare si vide l'iscrizione delle donne a due partiti: la Democrazia cristiana e il Partito Comunista Italiano. Questi partiti presentavano ideali simili sui ruoli di genere, infatti sostenevano il suffragio femminile ed esaltavano il ruolo materno della donna. La DC vedeva le donne nel tradizionale ruolo di mogli e madri e si concentrava tanto sui loro diritti quanto sui loro doveri, mentre il PCI sosteneva ufficialmente l'emancipazione della donna, sebbene principalmente da un punto di vista economico. Temi come la disuguaglianza nel matrimonio e il divorzio non vennero mai affrontati. Tuttavia, anche in questo caso, si ha la visione di una donna che, oltre ad essere una lavoratrice, deve essere una moglie e una madre.

Le donne raggiunsero un grande obiettivo solo nel 1946, votando per la prima volta. La legge sul suffragio venne approvata durante la guerra, in un momento complesso e delicato, e venne approvata dal governo Bonomi nel 1945 «all'unanimità, praticamente senza discussione»<sup>230</sup>. I motivi che portarono le donne a ottenere il voto in questo momento piuttosto che negli anni precedenti vanno individuati nel valoroso ruolo svolto dalle partigiane in guerra e nel fatto che nelle altre democrazie parlamentari il suffragio femminile fosse già presente da tempo. L'approvazione del provvedimento venne spinta soprattutto dal Partito Comunista Italiano, che considerava il suffragio femminile parte integrante della modernizzazione, e dalla Democrazia cristiana, che pensava che le elettrici avrebbero seguito le

---

<sup>230</sup> A. Galoppini, *Il lungo viaggio verso la parità. I diritti civili e politici delle donne dall'Unità ad oggi*, Tacchi, Pisa, 1992, p. 179.

indicazioni del clero e avrebbero garantito loro la vittoria. L'ex-partigiana Zelinda Resca in seguito alle elezioni del 2 giugno 1946 ricorda:

Finalmente potevamo votare. Era una rivincita, una rivincita come donne, che non avevamo mai potuto far niente. Le nostre mamme che non avevano mai potuto dire una parola, questa era un'occasione.<sup>231</sup>

In parlamento vennero elette pochissime donne: in tutti i partiti erano pochi gli uomini che accettavano le candidature femminili e molto spesso le donne stesse tendevano a preferire l'elezione di uomini piuttosto che di altre donne, poiché ritenevano che potessero assolvere meglio all'incarico. Le prime donne elette in parlamento assunsero una posizione ambigua perché, nonostante potessero intervenire su argomenti di ogni genere, venivano relegate solo alla discussione degli interessi femminili. Le donne rappresentavano solo il 3,7% dei deputati dell'Assemblea costituente, ma la loro presenza fu comunque determinante per garantire la discussione di temi sulla parità dei sessi. All'articolo 3 che sanciva:

Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali.

Venne aggiunta una nuova condizione:

è compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno

---

<sup>231</sup> A. Rossi-Doria, *Diventare cittadine*, Bibrink, Roma, 2006, p. 105.

sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese.

Erano comunque ancora presenti degli articoli legislativi ambigui e che rispettavano i valori cattolici, come l'articolo 37: «la donna lavoratrice ha gli stessi diritti e, a parità di lavoro, le stesse retribuzioni che spettano al lavoratore» precisando però che:

Le condizioni di lavoro devono consentire l'adempimento della sua essenziale funzione familiare e assicurare alla madre e al bambino una speciale adeguata protezione.

La questione del divorzio fu molto complicata. Nilde Iotti<sup>232</sup> cercò invano di far inserire il divorzio nella Costituzione, ma per la sua approvazione si dovette aspettare fino al 1970.

L'approvazione delle leggi in favore dei diritti delle donne fu un processo difficoltoso, spinto da deputate e senatrici che sostenevano che i principi della Costituzione fossero in contrasto con le leggi ancora in vigore in Italia. Nel 1950 venne approvato il primo atto legislativo a favore delle donne, che riguardava la protezione delle lavoratrici madri. Molte leggi vennero approvate tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, in pieno miracolo economico, tra cui ad esempio la "legge Merlin" del 1958, che vietò l'esercizio della prostituzione e stabilì pene severe per la tratta delle donne e l'adescamento. Nel 1959 le donne vennero ammesse per la prima volta nelle forze di polizia, sebbene non potessero intervenire in reati

---

<sup>232</sup> Nilde Iotti (1920-1999) è stata una politica italiana, la prima donna a esercitare la presidenza della Camera dei Deputati per tre volte consecutive. Mossa dagli ideali del PCI, si arruolò nella Resistenza, inizialmente come corriere. Nel 1946 venne eletta membro dell'Assemblea Costituente facendo parte della Commissione del 75, incaricata della stesura della Costituzione.

contro la moralità e ai procedimenti giudiziari riguardanti donne e minori. Nel 1964 venne abolito il "coefficiente Serpieri", un sistema di valutazione secondo cui il lavoro di una contadina equivaleva soltanto a una percentuale prestabilita di quello di un uomo. L'approvazione di questi decreti legislativi rivolti ai diritti femminili rappresenta una vittoria fondamentale per le donne, ma per l'approvazione di riforme più drastiche, quali l'abolizione della disparità nella sfera privata e il diritto d'aborto, si dovranno aspettare gli anni Settanta.<sup>233</sup>

### 2.2.2 La rappresentazione della donna ne *La ciociara*

Moravia è forse l'autore italiano della prima metà del XX secolo che più si è avvicinato alla rappresentazione di una figura femminile che anticipa la rivoluzione femminista. Cesira, contadina della Ciociaria, appare subito come il personaggio più forte e spavaldo del romanzo: è realista, consapevole del valore del denaro e di cosa fare per riuscire a sopravvivere. Questo personaggio si trova in totale contrasto con la figura della donna venerata durante il Ventennio fascista: non è donna-madre, ma neanche donna-crisi, è una nuova raffigurazione di donna moderna, una donna reale e consapevole della propria solitudine del mondo.

La novità del personaggio di Cesira non risiede nella rappresentazione della donna forte e risoluta, caratteristiche già appartenenti alle donne dell'Italia della prima guerra mondiale e del ventennio fascista, ma è lo spazio che Moravia le assegna all'interno del romanzo. È una donna forte che sa mantenere da sé la famiglia, sa gestire un'attività, è in grado di farsi rispettare e sa andare avanti senza il supporto di un uomo. Anzi, rifiuta in ogni modo l'idea di avere un uomo accanto: «volevo soltanto star tranquilla e non mancar di nulla»<sup>234</sup>. Anche il suo ruolo di madre risulta scandaloso

---

<sup>233</sup> Cfr. P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, cit., pp. 258-262.

<sup>234</sup> A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 80.



secondo gli standard della cultura fascista. Prima di tutto, non si ha né l'immagine di una madre che accudisce i figli in culla, né una madre che supporta i figli soldati in guerra: si ha una madre del popolo che cresce la figlia femmina fornendole un'educazione e mostrandole la vita vera, scappando dalla guerra e facendo di tutto per proteggerla. Significativo è anche l'atteggiamento della Chiesa, che durante il periodo fascista serviva come strumento per rafforzare i tradizionali ruoli di genere. Un esempio è la risposta del prete alla confessione di Cesira di essere esausta di farsi malmenare dal marito: «il prete, da vero prete, mi consigliò di aver pazienza e dedicare le mie sofferenze alla Madonna»<sup>235</sup>. Questi tradizionali ruoli di genere non appartengono al personaggio di Cesira, che in più di un'occasione sottolinea: «io darei qualsiasi uomo per il negozio e l'appartamento... perché mai loro dovrebbero essere diversi da me?»<sup>236</sup>.

### 2.2.3 Personaggi femminili

È proprio Cesira a descriversi al lettore, sottolineando già dalle prime pagine come non abbia bisogno dell'aiuto di nessuno, né di un narratore né di altri personaggi che la descrivano: è consapevole di chi è, del suo aspetto e non ha motivo per non esserne fiera. Il suo aspetto rispecchia perfettamente quello di una donna della zona della Ciociaria, con capelli e occhi scuri, corporatura robusta e dal carattere forte.

faccia tonda, gli occhi neri, grandi e fissi, i capelli neri che mi crescevano fin quasi sugli occhi, stretti in due trecce fitte fitte simili a corde. Avevo la bocca rossa come il corallo e quando ridevo mostravo due file di denti bianchi, regolari e stretti.

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 81.

<sup>236</sup> Ivi, p. 83.

Ero forte allora e sul cercine in bilico sulla testa, ero capace di portare fino a mezzo quintale.<sup>237</sup>

Cesira è un personaggio estremamente elaborato e dettagliato, infatti non è casuale neanche la scelta dei colori da parte di Moravia. La descrizione della bocca «rossa come il corallo»<sup>238</sup> presenta da un lato il colore rosso, simbolo di passione, dall'altro lato il corallo, elemento prezioso che richiama un valore economico. Però, oltre a sottolineare il suo aspetto seducente, il rosso è anche simbolo di sangue e dolore. La descrizione fisica di Cesira anticipa al lettore i due elementi che segneranno la sua vita nel corso della narrazione, cioè l'importanza dei soldi, all'inizio, e il sacrificio, alla fine.

La ciociara per quanto sia seducente, non è per nulla una donna superficiale e ciò si intuisce a partire dal modo in cui descrive il corredo preparato con molto affetto dalla madre, «come ad una signora»<sup>239</sup>: ha origini umili ed è molto grata ai genitori per averle permesso di vivere al meglio delle loro possibilità, comportamento che adotta anche con Rosetta. L'essenza di Cesira viene sottolineata anche dal linguaggio che usa, che rispecchia il suo *status* sociale: usa una sintassi semplice e talvolta ripetitiva, con termini di uso quotidiano e gerghi dialettali. Moravia fa usare a Cesira un linguaggio da popolana per trattare questioni delicate e temi esistenziali senza mai ridurne il significato:

Eh, sì, siamo piante e non uomini, o meglio più piante che uomini e dalla terra dove siamo nati viene tutta la nostra forza e se l'abbandoniamo non siamo più piante né uomini ma straccetti leggeri che la vita può sbattere di qua e di là secondo il vento delle circostanze.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 77.

<sup>238</sup> Ibidem.

<sup>239</sup> Ivi, p. 78.

<sup>240</sup> Ivi, p. 182.

Anche Rosetta viene presentata dalla madre e la prima cosa che viene riferita è la loro differenza: «io pensavo che non rassomigliava davvero a me che non avevo paura di niente né di nessuno. Anche fisicamente, del resto, Rosetta non mi rassomigliava»<sup>241</sup>. La descrizione fisica corrisponde al suo carattere dolce e innocente:

aveva un viso come di pecorella, con gli occhi grandi, di espressione dolce e quasi struggente, il naso fine che le scendeva un poco sulla bocca e la bocca bella e carnosa che sporgeva però sul mento ripiegato, proprio come quello delle pecore. E i capelli ricordavano il pelo degli agnelli, di un biondo scuro, fitti fitti e ricci, e aveva la pelle bianca, delicata, sparsa di nei biondi.<sup>242</sup>

Questa descrizione oltre che a dare un'immagine quasi angelica di Rosetta, introduce il suo legame con gli animali presente in tutto il testo, in particolare gli animali più deboli e indifesi, simboli di innocenza e di sacrificio che l'accompagneranno nel lungo viaggio.

#### 2.2.4 La rappresentazione di una donna intrepida

Cesira è senza dubbio uno dei personaggi più cari a Moravia: è una donna che conosce bene la sofferenza, la paura, la tentazione ed è proprio questa sua conoscenza del mondo che le permette di avere la forza di andare avanti e superare ogni avversità. È una donna forte che non si lascia intimidire:

---

<sup>241</sup> Ivi, p. 90.

<sup>242</sup> Ibidem.

A uno dei venditori che mi dava più fastidio degli altri e s'intignava a farmi delle proposte e voleva regalarmi la roba per forza un giorno gli corsi dietro con uno spillone e per fortuna intervennero le guardie, altrimenti glielo piantavo nella schiena.<sup>243</sup>

Descritta come una donna che si fa notare per il suo aspetto appariscente, Moravia non trascura nessun elemento che possa far comprendere il carattere della protagonista, un esempio è la sua totale indifferenza nei confronti del fascismo:

Di Mussolini, del resto, non mi era mai importato nulla, mi era antipatico con quegli occhiacci e quella bocca prepotente che non stava mai zitta e ho sempre pensato che le cose gli incominciarono ad andar male dal giorno che si mise con la Petacci, perché, si sa, l'amore fa perdere la testa agli uomini anziani e Mussolini era ormai nonno...<sup>244</sup>

Ritorna il tema dell'indifferenza: «è vero che c'era la guerra, ma io della guerra non sapevo nulla, siccome non avevo che quella figlia, non me ne importava nulla»<sup>245</sup>. Cesira considera la guerra fin dall'inizio solo da un punto di vista economico, apprezzandola perché le permette di guadagnare qualcosa in più, indipendentemente dalla situazione politica. Tutto ciò al fine di garantire un futuro prospero alla figlia, che usa come capro espiatorio.<sup>246</sup> Una donna della periferia di Roma non ha altra scelta che guadagnare da sé una vita dignitosa per lei e sua figlia, focalizzandosi unicamente su ciò che le permette di andare avanti. Questo atteggiamento di Cesira indica l'im maturità politica della maggior parte degli Italiani in tempo di guerra, al

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 79.

<sup>244</sup> Ivi, p. 86.

<sup>245</sup> Ivi, p. 81.

<sup>246</sup> Cfr. J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*. In «Italice», vol. 61, no. 3, 1984, pp. 207–19, p. 217.

punto da rendere il romanzo una testimonianza importante da poter affiancare alle trattazioni degli storici professionisti.<sup>247</sup>

Il senso di indifferenza generale sembra essere espresso in maniera esplicita da Michele, un giovane mosso da ideali politici. Michele rappresenta una delle figure cardine de *La ciociara* poiché è totalmente diverso da tutti gli altri personaggi maschili del romanzo: se gli altri uomini denotano violenza, meschinità, distruzione, egli è un intellettuale che considera la guerra come un'apocalisse che non risparmia nessuno. Tenta di insegnare agli altri personaggi la compassione e l'empatia, è quindi un personaggio che si fa rappresentante della coscienza morale, quando afferma:

[Cesira, Rosetta] siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi... finché crederemo di essere vivi, perché abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure, i nostri affarucci, [...] saremo morti, stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora incominceremo ad essere appena appena vivi.<sup>248</sup>

Fin dalle prime pagine viene affiancato a Cesira un personaggio, il marito Vincenzo, un bottegaio il cui unico ruolo è quello del marito che vive una vita comoda con Cesira e divertente con diverse donne, per poi passare a miglior vita dopo aver reso Cesira madre di una bambina, Rosetta. Il suo non è mai stato un matrimonio felice, ma Cesira gli è sempre stata fedele. Infatti, nonostante Cesira rappresenti una donna moderna e indipendente, ha comunque una visione tradizionale della vita di coppia. Non solo resta fedele al marito nonostante i suoi continui tradimenti e l'assenza di amore

---

<sup>247</sup> Cfr. Id., *Cesira, quel fiore sgargiante nel buio della ragione*, prefazione in A. Moravia, *La ciociara*, cit.

<sup>248</sup> Id., *La ciociara*, cit., p. 222.

nel matrimonio, ma avrà un senso di colpa per la sua unica esperienza dopo la morte del marito, non ritenendosi più una donna onesta:

mi sentivo anch'io sgangherata come la vita, e ormai capace di fare qualsiasi cosa, anche rubare, anche ammazzare, perché avevo perduto il rispetto di me stessa e non ero più quella di prima.<sup>249</sup>

In seguito a questo disprezzo per se stessa, Cesira sembra riporre tutte le sue speranze e il suo riscatto nella figlia.<sup>250</sup> Un'importante caratteristica di Cesira è l'indissolubile legame con la figlia Rosetta, al punto da far risultare la ragazza quasi come un prolungamento di se stessa. D'altronde, Cesira ha cercato di dare a Rosetta tutto ciò che i suoi genitori hanno fornito a lei e che lei in prima persona avrebbe voluto avere: un carattere pacato, un'educazione e una stabilità economica, per quanto possibile<sup>251</sup>. Tutte le sue preoccupazioni si concentrano solo su Rosetta, infatti diverse sono le situazioni in cui cerca di non farle sentire il peso della guerra, dicendole «le solite cose che [...] non erano vere: che a Roma c'era il Papa, che i tedeschi avrebbero vinto presto la guerra, che non c'era d'aver paura»<sup>252</sup>.

Questo legame tra le donne è destinato a spezzarsi: dopo aver affrontato insieme paure e difficoltà, le due sono costrette a separarsi dopo che Rosetta subisce uno stupro da parte di soldati marocchini in una chiesa nella quale volevano riposare prima di tornare a casa, a Roma. A questo punto Cesira è consapevole che l'unico modo in cui può aiutare Rosetta è permetterle di sviluppare da sola la forza e la capacità di superare il trauma. Simbolo di questa straziante separazione madre-figlia è una scena che

---

<sup>249</sup> Ivi, p. 96.

<sup>250</sup> Cfr. T. Tornitore, *La critica del testo*, in A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 31.

<sup>251</sup> Cfr. J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*, p. 209.

<sup>252</sup> A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 84.

Moravia fornisce come per dare voce ai sentimenti di Cesira. Quando Cesira entra nel rifugio trova una capra supina con un capretto: «Io pensai che questa capra giacesse così immobile per far poppare il capretto ma, poiché mi fui avvicinata, vidi che la capra, invece, era morta»<sup>253</sup>. Come verrà illustrato in seguito, il simbolo della capra è di vitale importanza per Rosetta e viene adesso usato da Cesira come un'immagine per esprimere l'inutilità e l'inevitabile esasperazione che prova. Tutto ciò per sottolineare l'inevitabile separazione delle due donne.

*La Ciociara* è la storia del viaggio di Cesira dall'indifferenza, alla morte, all'illuminazione, alla rinascita. Soltanto quando vivrà la sofferenza e l'impossibilità di agire, comprenderà il vero significato della violenza che sconvolge l'Italia.<sup>254</sup>

### 2.2.5 La capra e l'agnello

Moravia presenta Rosetta legandola a due simboli sacrificali, l'agnello e la capra, tradizionalmente associati a funzioni premonitrici e sacrificali e che in questo caso vengono usati per delineare il carattere di Rosetta. Questi due simboli sono ripetuti così spesso nel corso della narrazione al punto che il lettore è in grado di associarli automaticamente a Rosetta. In questo modo Moravia anticipa la tragedia anche da un punto di vista stilistico. L'associazione diretta tra Rosetta e la fragilità della capra è espressa dalla ragazza che afferma:

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 398.

<sup>254</sup> Cfr. J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*, p. 218.

anch'io sono fatta di carne e questa carne di cui sono fatta non è poi tanto diversa dalla carne di questa capra... che colpa ne ha lei se è una bestia e non può [...] difendersi?<sup>255</sup>

Non a caso, la scena dell'uccisione della capra va a sua volta ad anticipare la crudeltà della violenza subita da Rosetta<sup>256</sup>. Un altro elemento che anticipa il destino che la attenderà è la visione delle flotte aeree osservate da Cesira:

Queste tracce rosse parevano proprio rasoiate nel cielo, con il sangue che sgorgava un momento dalle ferite e poi subito cessava. Vedevano dapprima la rasoiate: quindi ci arrivava il botto di partenza; subito dopo, udivamo proprio sulle nostre teste un miagolio arrabbiato e soffiato; quasi nello stesso tempo... giungeva lo scoppio d'arrivo, fortissimo, che faceva rintonare il cielo come una stanza vuota.<sup>257</sup>

Si forma in questo modo un vero e proprio parallelismo tra la violenza subita dalla ragazza e gli orrori che la guerra ha portato in Italia. Ciò che è avvenuto a Rosetta trasforma il romanzo dalla storia di due vittime di stupro a un'allegoria dell'Italia stuprata dalla guerra. Le scene delle flotte aeree degli Alleati e dell'uccisione della capra vengono descritte con una precisione e una crudeltà talmente elevate da dare l'impressione che la scena dello stupro sia già stata raccontata.<sup>258</sup>

Il forte legame tra Rosetta e l'agnello sacrificale si ha poi all'interno della chiesa, dove avverrà la violenza:

---

<sup>255</sup> A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 235.

<sup>256</sup> Cfr. J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*, cit., p. 211.

<sup>257</sup> Id., *La ciociara*, cit., p. 334.

<sup>258</sup> Cfr. J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*, cit., p. 213.



Non sorprenderà notare che a questo punto Rosetta incarna la similitudine che le si riferisce attraverso tutto il romanzo, diventando letteralmente il capro espiatorio della violenza della guerra: l'altare e la chiesa sembrano sottolineare il carattere rituale e sacrale dell'azione, mentre a un altro livello l'azione stessa sconsacra, desacralizza il luogo in cui è compiuta.<sup>259</sup>

A sottolineare tale contrasto vi è il fatto che Rosetta è sempre stata religiosa, ha ricevuto dalle suore un'educazione rigorosamente cattolica, per poi subire violenza proprio all'interno di un luogo ritenuto sicuro e proprio quando il peggio della guerra sembra scampato: non viene violentata né da nazisti, né da fascisti, ma dai liberatori.

Questo trauma porta come conseguenza la necessità di Rosetta di separarsi dalla madre per poter elaborare e superare il trauma.<sup>260</sup> Questa separazione viene espressa da Moravia attraverso un'immagine: Cesira osserva come «i capretti che avevano ricominciato a poppare ora da una ora dall'altra di esse e già si erano del tutto dimenticati della madre morta»<sup>261</sup>. Non a caso subito dopo viene descritto l'umore «apatico, indifferente, distante»<sup>262</sup> di Rosetta: ormai nulla è in grado di farle provare qualcosa, tutto è indifferente, persino la notizia della morte di Michele, reazione che preoccupa la madre:

Pensai che ormai lei non provava più nulla come chi si è fatto una bruciatura e ci viene il callo e poi può mettere la mano sopra i carboni accesi e non sente niente.<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 213.

<sup>260</sup> Cfr. Ivi, p. 214.

<sup>261</sup> A. Moravia, *La ciociara*, cit., p. 402.

<sup>262</sup> Ibidem.

<sup>263</sup> Ivi, p. 413.

Un'altra immagine che anticipa il futuro di Rosetta è la scena del bombardamento che distrugge il loro rifugio, quando un soldato americano le si avvicina per cercare di parlarle:

vedendo Rosetta seduta sui sassi, immobile e attonita, sostò a parlare. Lei non rispondeva e lo guardava; lui prima le parlò in inglese, poi in italiano, alla fine si tolse dalla tasca una sigaretta, gliel'infilò in bocca e se ne andò. E Rosetta restò com'era, con il viso sbaffato di fango nero e secco e quella sigaretta in bocca, penzolante dalle labbra, che sarebbe stato perfino una cosa comica se non fosse stato soprattutto triste.<sup>264</sup>

Attraverso questa immagine Moravia non fa altro che anticipare al lettore il destino di Rosetta, ovvero diventare una prostituta.

La separazione tra le due donne porta alla veloce crescita di Rosetta, mutazione che viene rappresentata con un unico simbolo: il reggicalze. Il reggicalze va a sostituire gli elastici sopra il ginocchio delle ragazzine e fa sembrare Rosetta una persona nuova in un corpo nuovo. In particolare, tale cambiamento trova la sua massima dimostrazione dal momento in cui confessa alla madre di avere avuto una relazione clandestina non solo con Clorindo, ma anche con altri uomini. A questo punto prende il sopravvento in Cesira un sentimento di disperazione e soprattutto di rassegnazione, una rassegnazione forte, determinata e consapevole:

La "ciociara" guardava la figlia cambiare sotto i suoi occhi e darsi agli uomini con amara determinazione, come se nel rapporto fisico cercasse una vita che, per essere completa, deve essere riconquistata con la cancellazione di ogni residuo di innocenza.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 372.

<sup>265</sup> A. Moravia, E. Siciliano (a cura di), *Opere: 1948-1968*, cit., p. 104.

Rosetta non è più la ragazzina dell'inizio del romanzo, un angelo innocente che non ha mai risposto male o mancato di rispetto alla madre, ma subisce le conseguenze della guerra e decide di adattarsi alle atrocità da essa derivate.<sup>266</sup>

Il personaggio di Rosetta non è semplice, diventa portavoce di una triste realtà che ha sconvolto migliaia di Italiani. Infatti, tutti questi parallelismi che Moravia fa con Rosetta non si limitano a descrivere l'esperienza vissuta solo da un personaggio, ma hanno una funzione più profonda: «ciò che i macellai fanno agli animali, ciò che i cacciatori fanno alla preda, ciò che le persone fanno alle persone, le nazioni alle nazioni – è sempre la medesima cosa: violenza»<sup>267</sup>. (traduzione mia)

Quest'immagine di innocenza iniziale che la caratterizza e che la potrebbe far apparire come la Lucia manzoniana del ventesimo secolo<sup>268</sup> viene brutalmente capovolta dalla tragedia degli eventi, trasformandola in una testimone della crudele realtà dell'Italia della Seconda Guerra Mondiale.

### 2.3 Confronto tra donne

La descrizione dei personaggi femminili dei due romanzi, *Gli indifferenti* e *La ciociara*, permette di osservare come le donne del primo romanzo siano una critica verso la decadenza morale dell'Italia degli anni Venti, mentre le donne del secondo romanzo siano simbolo della violenza subita da una Nazione distrutta dalla guerra. I personaggi dei due romanzi vivono in un contesto storico che vede l'Italia cambiata sotto la dominazione fascista. Alle protagoniste femminili appartenenti alla società borghese del primo

---

<sup>266</sup> Cfr. D. Moscarda, *Le figure femminili nelle opere di Alberto Moravia* [Tesi di Laurea], Pola, Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola, Pula-Pola, 2016, p. 68.

<sup>267</sup> J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*, cit., p. 216.

<sup>268</sup> Cfr. Ivi, p. 207.

romanzo viene lasciata la libertà di pensare a cose frivole, mentre alle protagoniste del secondo romanzo viene lasciata la libertà di sopravvivere.

Se Mariagrazia incarna la visione di donna-madre e Carla incarna la donna-crisi, Cesira non incarna a pieno nessuno dei due canoni. All'inizio sembra ricoprire il ruolo di donna-madre, occupandosi del marito e restandogli fedele, mentre della donna-crisi se ne ritrova una traccia solo nella sua necessità di sopravvivenza per mantenere se stessa e la figlia. Tuttavia, si può vedere nell'elemento dell'indifferenza un legame tra Mariagrazia e Cesira. Mariagrazia presenta una totale indifferenza nei confronti della realtà che la circonda e la sua unica preoccupazione è il mantenere la sua posizione socio-economica. Allo stesso modo, Cesira nella prima parte del romanzo mostra un'indifferenza nei confronti della situazione politica, preoccupandosi solo di raggiungere una posizione economica migliore, sfruttando le difficoltà economiche altrui. La differenza tra i due personaggi consiste nel fatto che Mariagrazia non muterà in alcun aspetto, mentre Cesira subirà un'evoluzione fino a una rinascita.

Un altro confronto che si può analizzare è tra Carla e Rosetta. Le due presentano molte differenze, a partire dall'aspetto esteriore: Carla ha un corpo gracile e deforme che la rende la donna-crisi per eccellenza, mentre il corpo robusto e il viso dolce di Rosetta alludono a una corporatura perfetta secondo i canoni di bellezza femminili dell'Italia degli anni Quaranta, ed è il simbolo della floridità e della docilità tipici della donna-madre. Se l'aspetto del loro corpo è ciò che distingue Carla e Rosetta, l'utilizzo che decidono di farne è ciò che le accomuna. Dopo la violenza subita, Rosetta assume un atteggiamento molto simile a quello di Carla, infatti si rifugia in un'apatia e un'indifferenza dalle quali non riesce più ad evadere. Quindi, allo stesso modo in cui Carla decide di utilizzare il suo corpo nel tentativo di evadere dall'indifferenza che la domina, Rosetta decide di intraprendere rapporti carnali con la speranza di poter evadere dall'apatia. Oltre a queste

caratteristiche, le donne di Moravia presentano delle differenze non solo fisiche, ma soprattutto caratteriali che le allontanano tra di loro.

Si può concludere che, sebbene siano distinte tra di loro, queste figure femminili rappresentate da Moravia nel corso della sua carriera sono caratterizzate ciascuna dalla propria storia, dalla propria ideologia e dal proprio modo di reagire di fronte alle esperienze della vita, ma restano tutte collegate a un *fil rouge*, ovvero i temi tipici della scrittura di Moravia, quali l'alienazione, l'indifferenza e la violenza.

### **3. Analisi espressiva e stilistica**

Nei capitoli precedenti è stato osservato in che modo i personaggi femminili di Italo Svevo e Alberto Moravia siano stati presentati dal punto di vista psicologico, fisico e ideologico. Questo capitolo si concentrerà sulla loro caratterizzazione espressiva e stilistica.

Ci si soffermerà, quindi, su aspetti che caratterizzano la scrittura di Italo Svevo e Alberto Moravia, prendendo in considerazione anche i diversi esponenti della scena letteraria che hanno influenzato la loro produzione narrativa, per poi analizzare le caratteristiche tramite le quali i personaggi femminili sono in grado di esprimere se stessi e la propria interiorità. In questo contesto si terranno in considerazione studi svolti nell'ambito della linguistica nel corso del XX secolo, con l'obiettivo di indagare il linguaggio delle donne reali in relazione ai personaggi femminili dei romanzi: le osservazioni svolte da Jens Otto Harry Jespersen, le teorie di Robin Tolmach Lakoff e più di recente la riflessione di Patrizia Violi, consentono di individuare alcune caratteristiche tipiche di un registro espressivo femminile

e dunque di sviluppare qualche osservazione sul modo in cui parlano le donne nei romanzi scritti da uomini. Perciò ci si soffermerà, seppur non ampiamente, su alcuni campioni testuali di *Gli indifferenti* e di *Senilità* al fine di rilevare se e con quale frequenza le caratteristiche del linguaggio femminile individuate dagli studiosi sopra citati siano riscontrabili nelle opere dei due autori.

### 3.1 Italo Svevo

Le influenze letterarie sull'opera dello scrittore triestino sono assai varie: dal Naturalismo francese alla narrativa russa, in particolare Dostoevskij, fino alla narrativa modernista di introspezione psicologica (Proust e Joyce) per nominare solo alcuni punti di riferimento. Svevo vive in una città, Trieste, geograficamente e storicamente appartenente all'Impero austro-ungarico, marginale rispetto alla penisola e ricca di influenze provenienti dalla Mitteleuropa: ciò non è irrilevante per una valutazione delle soluzioni espressive e stilistiche adottate nella scrittura narrativa da Svevo. La condizione di perifericità si riscontra proprio nell'espressione linguistica triestina, caratterizzata da un bilinguismo che varia dall'uso del tedesco al dialetto. Tale particolarità linguistica è proprio ciò che caratterizza la scrittura di Svevo, infatti la conoscenza della lingua italiana, ereditata dalla madre, produce nella narrativa la costruzione di una lingua in certo modo artificiale e slegata dalla lingua nazionale. Un esempio si trova nell'utilizzo di alcune strutture grammaticali: «nelle particelle che legano un infinito alla forma nominale o verbale che lo regge, Svevo rimane, più che sordo, indifferente»<sup>269</sup>: «Gli altri sono tutti a dormire. Avrei fatto veramente bene di andarci anch'io perché questa notte ho dormito assai poco»<sup>270</sup>, «Non farei meglio di ritornare a casa?»<sup>271</sup>. Svevo, «insensibile alla lingua in senso largo

---

<sup>269</sup> G. Devoto, *Le correzioni di Italo Svevo*, Fratelli Parenti, Firenze, 1938, p. 7.

<sup>270</sup> B. Maier, *Epistolario*, Dall'Oglio, Milano, 1966, p. 164.

<sup>271</sup> I. Svevo, *Una vita*, Garzanti, Milano, 2003, p. 7.

manzoniana, evita pure la soluzione veristico-popolare» e «assume un linguaggio convenzionale [...], una lingua borghese, cioè composita e contraddittoria, anti-letteraria e realistica»<sup>272</sup>.

Nel corso della sua carriera letteraria Svevo cerca di far sempre rispettare ai suoi personaggi le convenzioni grammaticali e espressive del tempo, ma ciò non sottrae alla narrazione la presenza di crepe, discontinuità e anomalie linguistiche, che vanno a sottolineare un rinnovamento nella concezione narrativa e stilistica e un allontanamento dal romanzo naturalista.<sup>273</sup>

La posizione storico-geografica della città di Trieste non solo offre a Svevo un'occasione per la rappresentazione della crisi della civiltà borghese occidentale con tutte le sue esperienze artistiche, scientifiche e morali, ma in questo complesso clima culturale si possono anche identificare alcune caratteristiche dello scrittore: una componente ebraica, caratterizzata da irrequietezza e insoddisfazione che sfociano in un senso di inferiorità dove l'unica soluzione è la rassegnazione ad un destino inevitabile; una componente filosofico-morale, in particolare legata alle influenze di Schopenhauer e di Freud.<sup>274</sup>

Queste non furono le uniche influenze che ebbero un grande impatto su Svevo. L'autore triestino ebbe una lunga amicizia con James Joyce, amicizia che iniziò a Trieste nel 1906, quando Svevo decise di frequentare le lezioni di lingua inglese tenute presso la Berlitz School dall'autore irlandese, appena esule dalla sua patria. Tale amicizia si consolidò fino a sfociare nello scambio di commenti e opinioni sulle rispettive opere, tantoché fu proprio Joyce a incoraggiare Svevo affinché concludesse *La coscienza di Zeno* e a far conoscere l'opera all'estero. Una traccia del rapporto tra i due autori è presente anche in alcune opere dello scrittore irlandese, in particolare

---

<sup>272</sup> A. Leone de Castris, *Italo Svevo*, Nistri Lischi, Pisa, 1959, pp. 303-304.

<sup>273</sup> C. De Matteis, *Il romanzo italiano del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1984, p. 20.

<sup>274</sup> Ivi., p. 23.

tramite la somiglianza tra Svevo e Stephen Dedalus<sup>275</sup>: «Tale prototipo era quasi sicuramente Ettore Schmitz, il cui nonno proveniva dall'Ungheria, e il quale portava i baffi che Joyce diede a Bloom, e come Bloom aveva una moglie e una figlia»<sup>276</sup> (traduzione mia). Infatti, quando in un'intervista a James Joyce del 1954 Daniel Brody chiese «Capisco perché la controparte del tuo Stephen Dedalus dovrebbe essere ebreo, ma perché è figlio di un ungherese?» la risposta dell'autore fu «perché lo era»<sup>277</sup> (traduzione mia).

Tale legame si può osservare a partire dai temi centrali che accomunano le opere dei due autori, ovvero l'insoddisfazione per la vita dei personaggi e la paralisi. Dal punto di vista narrativo, invece, conseguenza di questo stretto legame è stata l'adozione da parte di Svevo della spiccata riflessione critica. È importante sottolineare però che Svevo è stato in grado di restare distante dall'autore irlandese per quanto riguarda le soluzioni espressive estreme del monologo interiore e del flusso di coscienza, mantenendo una sua individualità. Quella di Svevo è comunque una scrittura in cui «si rispecchia la tormentata ricerca di una propria definizione, quel punto fermo della personalità che accomuna tematicamente tutta la letteratura triestina del Novecento»<sup>278</sup>.

Una delle particolarità di Svevo che affascinò Joyce fu il modo in cui il concetto del tempo era stato trattato all'interno de *La coscienza di Zeno*. Si tratta di un tempo sospeso, un tempo che oscilla tra passato e presente e privo di speranza per il futuro, quindi, un tempo della coscienza: il tempo è presente nei romanzi di Svevo come una struttura fluida che sfugge le leggi

---

<sup>275</sup> Stephen Dedalus è il protagonista e antieroe di *Portrait of the artist as a young man* (1916) e uno dei principali personaggi di *Ulysses*.

<sup>276</sup> R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford, 1982, p. 374.

<sup>277</sup> Id., *The Limits of Joyce's Naturalism*, *The Sewanee Review*, vol. 63, no. 4, 1955, pp. 567–75.

<sup>278</sup> E. Moscarda Mirković, *Polifonia plurilinguistica, interculturale e intertestuale nella produzione letteraria di Carolus L. Cergoly*, Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola, Pula-Pola, 2016, p. 48.



oggettive della successione ordinata degli eventi, per essere incluso nella coscienza dell'individuo e scandito in base alle sue esigenze.

Sono stati analizzati in precedenza due dei tre romanzi di Svevo, *Senilità* e *La coscienza di Zeno*. In realtà, l'autore ha affermato di «non aver scritto in tutta la sua vita che un solo romanzo»<sup>279</sup>: i tre romanzi, per quanto distinti tra di loro, sono accomunati da un unico protagonista osservato in diverse fasi della sua esistenza e nel rapporto che instaura con la realtà. Alfonso Nitti di *Una vita* è un uomo molto giovane, Emilio Brentani di *Senilità* ha superato i trentacinque anni, quindi ha raggiunto un'età matura, Zeno Cosini de *La coscienza di Zeno* ha quasi raggiunto i sessant'anni e, infine, il protagonista di alcuni frammenti del quarto romanzo dell'autore, il *Vecchione*, ha raggiunto le ultime fasi della sua vita.

### 3.1.1 Stile espressivo dei personaggi femminili

*La coscienza di Zeno* è un romanzo totalmente diverso dalle altre opere di Svevo sia per la sua genesi, in quanto nasce come un «un attimo di forte e travolgente ispirazione»<sup>280</sup>, sia a livello stilistico. Tale differenza è dovuta al fatto che la vera protagonista dell'opera è la coscienza del narratore, che trova sfogo attraverso una spiccata, ma saggia, ironia, e ciò crea un ordine temporale unico in cui passato e presente si uniscono. È proprio sullo sfondo di questo «tempo ammalato»<sup>281</sup> che viene presentata una serie di personaggi femminili apparentemente secondari che influenza in maniera decisiva la vita del protagonista.

Anche la struttura di *Senilità* è molto particolare: si concentra su uno spazio limitato in cui si muovono pochi personaggi, ma se da un lato la fabula è ridotta al minimo, dall'altro lato l'intreccio è molto complesso a causa delle

---

<sup>279</sup> C. De Matteis, *Il romanzo italiano nel Novecento*, cit., p. 23.

<sup>280</sup> I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1968, p. 808.

<sup>281</sup> A. Robbe-Grillet, *Il Nouveau Roman*, Milano, Sugar, 1965, p. 105.

combinazioni di situazioni diverse che emergono dagli incontri tra i personaggi. Il risultato è una funzionalità narrativa nella quale ciascun personaggio sembra necessario per lo svolgimento del racconto, ed è proprio questo elemento che contribuisce alla definizione dell'io dei personaggi femminili.

Da ciò è possibile comprendere come nelle opere di Italo Svevo le donne svolgano un ruolo indispensabile per lo svolgimento delle vicende, nonostante la loro presenza all'interno dei romanzi sia limitata rispetto alla prevalenza del protagonista maschile. Anche se queste donne sono importanti all'interno dei romanzi, Svevo si sofferma sulla loro interiorità solo in maniera indiretta: effettua un uso limitato delle strutture dialogiche, di conseguenza l'interiorità delle donne dei suoi romanzi non viene riferita al lettore in prima persona, ma principalmente attraverso il narratore: «Le chiese scusa; non s'era spiegato bene e, coraggiosamente, ripeté con altre parole quello che già aveva detto. Ella non rilevò la nuova offesa, ma conservò per qualche tempo un tono risentito»<sup>282</sup>; «Un'altra volta mi lasciai indurre da un amico a restar fuori di casa fino alle due di notte. Trovai Augusta che m'aspettava e che batteva i denti dal freddo avendo trascurata la stufa. Ne seguì anche una sua lieve indisposizione che rese indimenticabile la lezione inflittami»<sup>283</sup>, e così via. In particolare, ai personaggi femminili che svolgono ruoli secondari o che partecipano solo brevemente alla narrazione molto spesso non viene affidato un discorso, né diretto né indiretto, ma vengono fatti esprimere sempre attraverso brevi riassunti a opera del narratore o del protagonista:

Poi la vecchia timorosa si sporse [...]. Carla non c'era, ed essa si profferse di andar a prendere la chiave dello studio per ricevermi in quella stanza ch'essa riteneva fosse la sola degna di ricevermi. Ma io le dissi di non scomodarsi, entrai nella sua

---

<sup>282</sup> I. Svevo, *Senilità*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 19.

<sup>283</sup> Id., *La coscienza di Zeno*, cit., p. 144.

cucina e sedetti senz'altro su una sedia di legno. Sul focolare, sotto ad una pentola, ardeva un modesto mucchio di carbone. Le dissi di non trascurare per causa mia la cucinatura della cena. Essa mi assicurò. [...] La signora rimase in piedi ad onta ch'io ripetutamente l'avessi invitata di sedere. Bruscamente le raccontai ch'ero venuto a portare alla signorina Carla una bruttissima notizia: il Copler era moribondo. Alla vecchia caddero le braccia e subito sentì il bisogno di sedere<sup>284</sup>.

Ciò permette di sottolineare come l'espressione dell'interiorità dei personaggi femminili resti in un qual modo collegata a una visione maschile, sia perché viene riferita attraverso Svevo narratore, sia perché anche le emozioni e le decisioni delle donne vengono sempre considerate solo in funzione dei protagonisti maschili. Di conseguenza, Svevo ha un modo di rappresentare l'io delle sue protagoniste piuttosto tradizionale rispetto alle opere di Moravia, come si dirà in seguito.

Le occasioni in cui Svevo fa esprimere le donne attraverso un lungo discorso diretto, seppure rare, non sono mai superficiali, al contrario viene usato principalmente per comunicare sentimenti o situazioni ricche di significato: «Per chi viveva e perché? Visto ch'egli non voleva ancora comprendere e la guardava estatico, ella disse tutto il proprio dolore: "Neppur tu hai più bisogno di me"»<sup>285</sup>, «Dinanzi al mio dolore essa si ricompose e si mise a guardarmi commossa, riflettendo intensamente. Il suo sguardo somigliava ad una carezza che non mi faceva piacere. "io devo dunque sapere e ricordare che voi non mi amate?" domandò»<sup>286</sup>. Infatti, uno dei più lunghi scambi dialogici presenti in *Senilità* tra Emilio e la sorella è la conversazione, che verrà analizzata in seguito e che i due sostengono riguardo le sempre più sporadiche visite di Stefano Balli, in quanto Amalia decide per la prima

---

<sup>284</sup> Id., *Senilità*, cit., p. 23.

<sup>285</sup> Ivi, p.24.

<sup>286</sup> Id., *La coscienza di Zeno*, cit., p.118.

volta di prendere una salda posizione e invita il fratello a fare lo stesso, mostrando dunque un netto distacco dall'inettitudine di Emilio.

Una caratteristica della scrittura di Svevo, riscontrabile soprattutto in *Senilità*, è un'interiorizzazione del paesaggio esterno da parte dei personaggi attraverso espedienti stilistici rappresentati non da complesse connessioni sintattiche, ma solo da alcune apposizioni, come in:

La luce lunare non ne mutava il colore. Gli oggetti dai contorni divenuti più precisi non s'illuminavano, si velavano di luce. Vi si stendeva un candore immoto, ma di sotto, il colore dormiva intorpidito, fosco, e persino nel mare che ora lasciava intravedere il suo eterno movimento, baloccandosi con l'argento alla sua superficie, il colore taceva, dormiva. Il verde dei colli, i colori tutti dalle case rimanevano abbrunati e la luce di fuori, inaccolta, distinta, un effluvio che saturava l'aria, era bianca, incorruttibile, perché nulla in lei si fondeva.<sup>287</sup>

### 3.2 Alberto Moravia

Moravia, nato a Roma da una famiglia borghese, fin da giovane si trova in contatto con quell'ambiente che verrà aspramente criticato all'interno delle sue opere. Tale legame con la classe borghese gli fornisce una visione disillusa della società contemporanea, il che lo porta ad assumere nei suoi romanzi uno sguardo realistico che gli permette di focalizzarsi sullo smascheramento di alcuni concetti e atteggiamenti, come l'ipocrisia, l'egoismo e la vanità. Moravia aveva una grande curiosità per tutto ciò che rientrava nella sfera sociale, infatti il suo obiettivo era rappresentare un'antropologia della società borghese basandosi non su tesi precostituite, ma solo sulla propria ragione. Dal punto di vista stilistico, questo obiettivo si riscontra nella scrittura di Moravia poiché egli si basa su un realismo critico

---

<sup>287</sup> Id., *Senilità*, cit., p.21.

che, unito al razionalismo, dà luogo all'acuto sarcasmo antiborghese che domina le opere dell'autore.

Questa tendenza trova origine a partire dal suo primo incontro con il decadentismo, che egli definisce come «qualcosa che era nell'aria, i costumi della borghesia, le letture. Avevo quindici anni, stavo quasi per morire e le mie letture preferite erano Dostoevskij e Rimbaud»<sup>288</sup>. Il grande interesse nutrito nei confronti di questi due autori spiegherebbe la struttura che ha caratterizzato il suo primo romanzo, *Gli indifferenti*, basato sulla fusione della tecnica teatrale con la narrativa, proprio come fece Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov*. Oltre ai grandi autori della letteratura russa e francese, nel corso della sua carriera Moravia fece riferimento anche ai grandi classici del teatro, tra cui soprattutto Goldoni, Shakespeare e Molière.<sup>289</sup>

Precedentemente descritto come moralista laico, è possibile vedere Moravia anche da un punto di vista differente, infatti Gadda sottolinea come egli «ci [proponga] dei problemi di costume. Sfiora ed irrita le nostre posizioni o disposizioni eticizzanti. Più che moralista (nell'accezione parenetica) lo direi un pre-moralista, cioè un epico del fenomenalismo dei rapporti umani»<sup>290</sup>. È proprio sui rapporti umani che si costruiscono le opere dell'autore: Moravia rappresenta dei personaggi tutt'altro che positivi, che indossano una maschera e assumono un determinato ruolo al fine di ambientarsi nella società in cui vivono. Risultato è una narrazione che vede uomini e donne sempre caratterizzati da un aspetto cupo e tetto su uno sfondo altrettanto incolore.<sup>291</sup>

Nelle sue prime opere e soprattutto ne *Gli indifferenti*, il tono della narrazione non nasconde la presenza di un giudizio moralistico freddo e disincantato, in particolare nella rappresentazione dei rapporti che si

---

<sup>288</sup> A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 16.

<sup>289</sup> Cfr. Ivi, p. 30.

<sup>290</sup> C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, Garzanti, Milano, 1977, p. 226.

<sup>291</sup> Cfr. C. De Matteis, *Il romanzo italiano nel Novecento*, cit., p. 127.

instaurano tra i personaggi, ad esempio tramite le motivazioni psicologiche: «Data e accettata come inconfutabile l'esistenza di certi costumi e di certa società, lo scrittore passa a descrivere i contrasti che ne derivano, e li descrive da un punto di vista di pura osservazione, di pura esposizione, cioè li narra»<sup>292</sup>. Proseguendo in questa direzione, nella sua prima opera Moravia non porta avanti le norme della struttura romanzesca, la quale resta sempre legata a una concezione realistica di stampo ottocentesco, ma invece si distingue dalla tradizione tramite la sua costruzione narrativa, l'invenzione tematica e la struttura teatrale, rendendo *Gli indifferenti* un'opera unica a livello nazionale ed europeo.

Riguardo la modalità di creazione di un testo, Moravia si pone sempre come obiettivo essere chiaro e al tempo stesso complesso, cercando di mantenere tutte le complicazioni e contraddizioni della realtà per poi rappresentarle con chiarezza e precisione al lettore. Questo obiettivo, secondo l'autore, può essere raggiunto solo attraverso la propria voce o stile, in quanto solo in questo modo si è in grado di esprimere il carattere, il pensiero o gli stati d'animo che si vogliono trasmettere attraverso la scrittura.<sup>293</sup> La prosa di Moravia è il risultato di un lavoro che unisce la ragione e l'azione, due elementi sempre collegati tra di loro. Egli ritiene che «l'azione è una cosa razionale di per sé: quando agisci, anche quando sbagli, devi credere di fare la cosa giusta. [...]»<sup>294</sup>.

A livello linguistico, la situazione de *Gli indifferenti* è molto particolare: Moravia ricorda di aver scritto *Gli indifferenti* come

un canto, con dei trattini al posto della punteggiatura come ad indicare il passaggio da un verso all'altro. [...] Il manoscritto degli *Indifferenti* non aveva punteggiatura. L'ho aggiunta dopo, come si aggiunge il sale alla minestra. [...] L'ho aggiunta dopo

---

<sup>292</sup> M. Alicata, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 115.

<sup>293</sup> Cfr., A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 104.

<sup>294</sup> Ivi, p. 103.

che l'ho finito. Infatti, se leggi *Gli indifferenti*, vedrai che la punteggiatura è molto irregolare.<sup>295</sup>

In realtà, la situazione cambia totalmente dal momento in cui la gestione editoriale viene affidata a Valentino Bompiani: nel 1947 Bompiani decide di voler avviare le trattative per *Gli indifferenti* e avviare la pubblicazione in edizione speciale delle *Opere di Alberto Moravia*, offerta che l'autore accolse subito. Così, l'anno seguente vennero concessi a Bompiani tutti i diritti italiani ed esteri del romanzo. Nel 1949 viene pubblicata la prima edizione della collana *Pegaso letterario* che, come sottolinea Moravia, presenta «alcuni errori di stampa»<sup>296</sup>. Nonostante avesse voluto correggere tali errori in prima persona nelle edizioni successive, ciò non fu mai possibile e le edizioni non videro mai correzioni a opera di Moravia.

Le alterazioni che ha subito il testo originale nel corso del tempo non sono molto evidenti, ma comunque non sono trascurabili in quanto si vede, per esempio, l'eliminazione di forme in disuso o rare che sono generalmente considerate tratti della scrittura di Moravia in quei determinati anni di formazione. La punteggiatura si rinnova in senso additivo aumentando le pause che chiariscono incisi e nodi sintattici, invece la frammentazione dei capoversi viene diminuita rispetto all'edizione originale realizzata dall'autore. Le varianti formali utilizzate da Moravia vengono sostituite con alcune forme più aggiornate, ad esempio «campagnuolo» diventa «campagnolo»<sup>297</sup>, «una film» diventa «un film»<sup>298</sup>, «chauffer» diventa «autista»<sup>299</sup>, e allo stesso modo vengono sostituite anche alcune forme verbali, come «scomparì» in «scomparve»<sup>300</sup>. Una caratteristica di Moravia è quella dell'utilizzo di diminutivi, tra cui «corridoietto» trasformato in

---

<sup>295</sup> Cfr. Ivi, p. 33.

<sup>296</sup> A. Moravia, F. Serra, *Romanzi e racconti: 1927-1940*, Bompiani, Milano, 2000, p. 1664.

<sup>297</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano, 2016, p. 5.

<sup>298</sup> Ivi, p. 14.

<sup>299</sup> Ivi, p. 189.

<sup>300</sup> Ivi, p. 288.

«corridoio»<sup>301</sup>, «poltroncina» in «poltrona»<sup>302</sup>. Dall'altro lato si trova anche una preferenza per il rinforzo ritmico piuttosto che un istinto vocale del testo: «tutti i giorni, tutti i giorni, tutti i giorni» viene diminuito in «tutti i giorni, tutti i giorni»<sup>303</sup>, «la solita luce, quella luce senza illusioni» in «la solita luce senza illusioni»<sup>304</sup>, «la falsità d'un uomo... troviamo di fronte alla falsità più odiosa» si trasforma in «la falsità più odiosa»<sup>305</sup>, «in fondo al corridoio oscuro di destra» in «in fondo al corridoio oscuro»<sup>306</sup>. Nella versione originale, Moravia fa ricorso a un'ampia serie di aggettivi, che vengono eliminati: «la sua vecchia vita» si riassume in «la sua vita»<sup>307</sup>, «e poi con certi goffi gesti» in «poi con gesti»<sup>308</sup>. Le distinzioni più grandi si possono trovare in alcune parti del brano che differiscono totalmente dalle prime versioni di Moravia, come in: «si accorse di una macchia rossa rotonda, sul collo. Dapprima non capì cosa fosse, se la fregò» diventa «si accorse di una macchia rossa, se la fregò»<sup>309</sup>, «e poi, ecco, il salotto borghese, lo stesso odor di polvere e di chiuso, la stessa tenda abbassata, gli stessi mobili, gli stessi tappeti» diventa «e poi, ecco, la stessa tenda abbassata, gli stessi tappeti»<sup>310</sup>. Infine, la riproposta della prima edizione permette di correggere alcuni errori del testo corrente: «La madre continuava il suo monologo: "troppo buona", ripeteva, "troppo buona... e pensare che ti ho sempre fatto tutto il bene che potevo... questa è gratitudine" soggiunse con enfasi guardando il cielo, poi sospirò: "Bah! Ci vuole pazienza... mi servirà per un'altra volta." "Troppo buona" diceva Lisa con un sorriso alto e sprezzante, "troppo buona tu?"» viene corretto come

---

<sup>301</sup> Ivi, p. 159.

<sup>302</sup> Ivi, p. 172.

<sup>303</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>304</sup> Ivi, p. 16.

<sup>305</sup> Ivi, p. 253.

<sup>306</sup> Ivi, p. 155.

<sup>307</sup> Ivi, p. 8.

<sup>308</sup> Ivi, p. 45.

<sup>309</sup> Ivi, p. 109.

<sup>310</sup> Ivi, p. 95.



«La madre continuava il suo monologo: "troppo buona" diceva Lisa con un sorriso alto e sprezzante, "troppo buona tu?"»<sup>311, 312</sup>

Nel corso della carriera di Moravia la sua forma romanzesca è sempre stata protesa a rappresentare l'esperienza della coscienza borghese, con la differenza che nei primi romanzi ciò viene eseguito da un punto di vista realistico e quotidiano, mentre negli ultimi romanzi da un punto di vista metaforico. Infatti, è stato osservato in precedenza come *La ciociara* abbandoni il tipico moralismo laico che ha caratterizzato i primi romanzi dell'autore e adotti una moralità di tipo religioso, conferendo allo stesso giudizio storico una dimensione provvidenzialistica che quasi richiama Manzoni. Però, se dal punto di vista ideologico *La ciociara* rappresenta una svolta nella produzione dell'autore, dal punto di vista formale sia lo schema sociale sia la tessitura linguistica restano legati a un'impostazione moraviana:<sup>313</sup> se si ha una novità attraverso, ad esempio, la destrutturazione della forma romanzesca adottata nella stesura delle prime opere, tale novità non raggiunge l'aspetto linguistico, che resta fermo alla neutralità stilistica dei primi testi e, inoltre, viene accentuata da un carattere saggistico.<sup>314</sup>

### 3.2.1 Lo stile espressivo delle donne

*La ciociara* chiude una seconda fase della produzione narrativa dell'autore: si concentra su un rapporto più comprensivo con la società e con la storia tramite personaggi con un passato duro e opprimente. Ciò che distingue le narrazioni di questa fase narrativa di Moravia rispetto a *Gli indifferenti* è una concezione esistenzialista della vita, ovvero una visione della vita caratterizzata da un sentimento di gratitudine e da una consapevolezza dell'insensatezza del destino: tale disillusione e riconoscenza è proprio ciò

---

<sup>311</sup> Ivi, p. 195.

<sup>312</sup> Cfr. A. Moravia, F. Serra, *Romanzi e racconti: 1927-1940*, cit., pp. 1663-1666.

<sup>313</sup> Cfr. C. De Matteis, *Il romanzo italiano nel Novecento*, cit., p. 134.

<sup>314</sup> Ivi, p. 136.

che caratterizza i personaggi femminili della fase narrativa più matura di Moravia.

Sebbene le opere di Moravia siano mosse da un'incrinatura ideologica che ha finito per prevaricare sulla sua immagine di narratore, ne *Gli indifferenti* si nota qualcosa in più, in quanto l'autore «[si] era messo in mente di scrivere un romanzo che avesse al tempo stesso le qualità di un'opera narrativa e quelle di un dramma. Un romanzo con pochi personaggi, con pochissimi luoghi, con un'azione svolta in poco tempo»<sup>315</sup>. Si tratta dunque di un romanzo incentrato su scambi dialogici, sul non detto e sulla base di queste caratteristiche tutti i commenti, le analisi e gli interventi dell'autore sono espressi in una perfetta oggettività. Sono proprio questi gli aspetti che caratterizzano le prime opere dell'autore e tramite i quali i personaggi femminili sono in grado di esprimere la propria interiorità:

Carla guardava queste cose con uno stupore tranquillo; nessun pensiero passava attraverso la sua contemplazione: ella stava seduta sul suo letto, nella sua camera, la luce era accesa, ogni cosa era al suo posto come le altre sere, ecco tutto... Incominciò a spogliarsi, si tolse le scarpe, il vestito, le calze... tra questi atti abitudinari osserva furtivamente intorno, vedeva ora una testa irsuta di bambola [...] e quella luce; quella luce speciale, tranquilla, familiare che a forza d'illuminarli pareva essere negli oggetti stessi della stanza da certe mezze tendine molto candide dava un senso piacevole e lievemente angoscioso di sicurezza. [...] era probabile che fuori di quelle mura fosse la notte, ma ella ne era separata da quella luce, da quelle cose in modo che poteva ignorarla... e pensare di essere sola, sì, completamente sola e fuori dal mondo<sup>316</sup>.

Caratteristica della scrittura di Moravia è un vasto uso dei dialoghi tra i personaggi, attraverso i quali i personaggi femminili hanno la possibilità di

---

<sup>315</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, p. 14.

<sup>316</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 41.

esprimere la loro reale essenza in prima persona, invece di essere mediate dall'intervento di un narratore. I dialoghi svolgono un ruolo fondamentale nella scrittura di Moravia poiché è possibile comprendere emozioni e pensieri dei personaggi non solo attraverso le parole, ma anche attraverso i loro silenzi, che talvolta appaiono più intensi delle parole:

"Ma le sei amica." "Come si fa?" disse la madre; "non si può mica dir sempre la verità in faccia alla gente... le convenienze sociali obbligano spesso a fare tutto l'opposto di quel che si vorrebbe... se no chissà dove si andrebbe a finire..." Faceva dei gesti come per dire 'comprendimi, è proprio così': inarcava le sopracciglia, torceva la bocca; ma il volto di Carla s'induriva, ella si sforzava di non guardare quella maschera materna; 'Un po' più di verità' avrebbe voluto gridare 'sarebbe meglio'. "Ma la falsità per la falsità" continuò la madre, "l'ipocrisia sistematica, come fa Lisa... ecco, è una cosa che non ammetto... [...]" Carla la osservò quasi con compassione; la maniera faticosa, dolorosa con la quale la madre scavava nell'errore queste sue costruzioni, le ispirava sempre una disgustata pietà. [...] "Ti assicuro mamma" disse Carla "che a me non fa questo effetto" "Tu non puoi capire" disse la madre; "certe cose ti sfuggono... [...]"<sup>317</sup>

Proprio come Svevo, Moravia pone molta attenzione anche alla descrizione fisica delle sue protagoniste soffermandosi in particolare sul modo in cui esse indossano gli indumenti e il loro modo di porsi, dalla presenza impacciata di Carla fino all'aspetto talvolta innocente e talvolta partecipe di Cecilia Rinaldi, il che anticipa al lettore le caratteristiche psicologiche dei personaggi femminili:

Entrò Carla; aveva indossato un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'uscio per fargliela salire di un buon

---

<sup>317</sup> Ivi, p. 61.

palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno le gambe; ma ella non se ne accorse e si avanzò con precauzione guardando misteriosamente davanti a sé, dinoccolata e malsicura.<sup>318</sup>

Ebbi modo di osservarla con una certa attenzione, se non altro perché mi accorsi quasi subito che lei osservava me. Sempre vestita da ballerinetta secondo la moda del momento, con una leggera camicetta sbuffante e una gonna molto corta e ampia che pareva sostenuta da una crinolina, ella dava l'idea di un fiore capovolto, dalla corolla sbilenca e oscillante, che andasse in giro camminando sopra i pistilli.<sup>319</sup>

I complessi aspetti interiori delle protagoniste dei romanzi vengono espressi dall'autore tramite uno stile semplice: «la scrittura del romanzo può andare da un massimo di un linguaggio personale ad un massimo di impersonalità ma deve pur sempre essere oggettiva e comunicativa»<sup>320</sup>.

Moravia utilizza uno stile narrativo che non vuole creare effetti lirici, ma che si basa sulla successione di periodi, caratterizzati dall'utilizzo di parole semplici e comuni in contrapposizione a una sintassi elaborata: ogni proposizione corrisponde a una osservazione psicologica, la cui sequenza genera l'espressione di un vero stato d'animo dei protagonisti:

Finalmente queste parole dolenti non ebbero più alcun significato, s'accorse di non pensar più a nulla, di essere nuda, di star seduta sulla sponda del letto; la lampada brillava, intorno gli oggetti stavano al loro posto di tutte le sere; dell'esaltazione di poco prima non le restava che un'amarezza vuota; le pareva di essersi con isforzo avvicinata al centro puro del suo problema e poi di averlo inspiegabilmente perso di vista.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Ivi, p. 7.

<sup>319</sup> A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano, 2017, p. 54

<sup>320</sup> A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 102.

<sup>321</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 43.

Rispetto a Italo Svevo, Moravia fornisce una rappresentazione dell'interiorità dei propri personaggi femminili molto più moderna, attraverso ad esempio l'utilizzo di dialoghi, di impressioni e di una narratrice che racconta in prima persona la propria visione del mondo. Inoltre, ciò che differenzia principalmente l'espressione dell'io delle protagoniste moraviane rispetto alle protagoniste sveviane è la vasta presenza del monologo interiore. Nelle sue ultime opere Moravia inizia a sentire l'influenza della narrativa del Novecento, la quale poneva grande attenzione non solo sulla struttura dialogica, ma soprattutto sul ruolo svolto dal monologo interiore all'interno della narrazione, il che lo spinse ad adottare una prosa ancora più scarna. Riguardo alla narrativa di Moravia, alla domanda «Si può dire che la tua narrativa, da 1934 fino alla *Donna Leoparda*, che stai ancora scrivendo, abbia delle caratteristiche nuove?»<sup>322</sup> Moravia risponde:

Io credo di non essere molto cambiato dagli *Indifferenti* in poi. Forse la scrittura si è fatta più asciutta e meno magmatica, ma i temi che tratto sono rimasti sostanzialmente gli stessi. [...] Si è fatta più asciutta perché probabilmente sono diventato più intellettualistico.<sup>323</sup>

Un esempio è il monologo interiore che caratterizza le sensazioni e i timori di Adriana de *La romana* (1947):

Pensavo che ero uscita da un buio senza fine e che sarei rientrata presto in un altro buio egualmente illimitato e che questo mio breve passaggio sarebbe stato contrassegnato soltanto da atti assurdi e causali. Allora capivo che la mia angoscia

---

<sup>322</sup> A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 277.

<sup>323</sup> Ibidem.

non era dovuta alle cose che facevo, ma [...] al nudo fatto del vivere, che non era né male né bene, ma soltanto doloroso e insensato<sup>324</sup>.

Infine, una caratteristica della rappresentazione dei personaggi femminili alla quale Moravia fa spesso ricorso è l'utilizzo della *coincidentia oppositorum*, ovvero un meccanismo attraverso il quale un personaggio perde le caratteristiche che lo definiscono tale e si trasforma in un essere inanimato. Ciò avviene con Cecilia Rinaldi, che ripete sempre le stesse azioni, priva di alcunché di autentico e di naturale; con Carla Ardengo, la cui indifferenza la trasforma in un personaggio senz'anima, come incarnato nel sogno di Leo nel racconto dei *Cinque sogni*; con Rosetta, la cui violenza l'ha privata di ogni forma di innocenza e di speranza per il futuro.<sup>325</sup>

### 3.3 Analisi

#### 3.3.1 Studi sul linguaggio di genere

La società e la cultura occidentale hanno da sempre visto uomini e donne come due categorie di genere inequivocabilmente definite da tratti comportamentali e psicologici diversi e questa visione ha influenzato la struttura della società per secoli, fino ad arrivare ai nostri tempi.

Ciò che è rimasto totalmente invariato nel corso della storia sono gli stereotipi comportamentali per ambo i generi: tra i tratti più comuni attribuiti alle donne si trovano la modestia, l'educazione, l'empatia, il sostegno nei confronti degli altri e, non meno importante, il rispetto. Gli stereotipi più comuni vedono gli uomini come esseri più aggressivi, diretti, sicuri di sé e violenti, che utilizzano parole più dure e con frasi più brevi, mentre le donne vengono considerate molto calme, gentili, socievoli e con una migliore

---

<sup>324</sup> A. Moravia, *La romana*, Milano, Bompiani, 1947, pp. 212-213.

<sup>325</sup> Cfr. L. Petrarca, *La psicologia del personaggio nei romanzi La noia e Gli indifferenti di Alberto Moravia* [Tesi di Laurea], Università Ca' Foscari Venezia, 2018, p. 25.

capacità nel descrivere oggetti o situazioni, motivo per cui utilizzano più aggettivi e pronomi. La lingua rappresenta infatti uno dei primi elementi soggetto a pregiudizi insieme a diversi valori sociali e culturali, siccome andiamo a rappresentare tutti i nostri valori e ideali attraverso la scelta del vocabolario.

La maggior parte dei primi lavori e delle ricerche riguardo il linguaggio di genere si basava su una spiegazione normativa che affermava che le donne abbiano una maggior tendenza verbale rispetto agli uomini, perché dalle donne ci si aspetta che sappiano socializzare sul piano socio-emotivo. Più recentemente la scrittura femminile è stata oggetto di studio, di teorie e di ricerche che hanno sviluppato il discorso intorno alla differenza di genere in modo molto articolato<sup>326</sup>:

I primi studi sull'argomento risalgono ai primi anni del ventesimo secolo, sia in campo sociale e letterario che linguistico. È il periodo in cui Virginia Woolf pubblicò *Una stanza tutta per sé* nel 1926, saggio che cercava di smontare il linguaggio patriarcale che dominava il mondo letterario, per dare una nuova valutazione alla figura della scrittrice.<sup>327</sup> Nel campo della linguistica, invece, uno dei primissimi studi risale al 1922, quando il linguista danese Otto Jespersen<sup>328</sup> pubblicò *Language: its Nature, Development and Origin*, più di 90 anni fa (sono gli anni Venti in cui scrivono anche Svevo e Moravia), momento che segna l'inizio per il grande sviluppo della discussione sulla lingua e sul genere. Questo scritto ha da allora ricevuto numerose critiche, infatti al giorno d'oggi l'opera di Jespersen risulta poco accurata o semplicemente errata. Tuttavia bisogna tenere in considerazione il contesto in cui tale opera è stata composta e che i modelli di argomentazione scientifica-sociale non erano ancora sufficientemente sviluppati, infatti

---

<sup>326</sup> Cfr. V. L. Bergvall, J. M. Bing, A.F. Freed, *Rethinking language and gender research: Theory and practice*, Longman, London, 1966, p. 217.

<sup>327</sup> Cfr. K. Greene, D. L. Rubin, *Gender typical style in written language, Research in the Teaching of English*, Vol. 26, No. 1, National Council of Teachers of English, 1992, p. 13.

<sup>328</sup> Otto Jespersen (1860-1943) fu un linguista e glottoteta danese, nonché fondatore dell'"International Phonetic Association".

Jespersen conduce la propria ricerca utilizzando il metodo dell'introspezione, basato sulle proprie osservazioni e intuizioni<sup>329</sup>, per poi arrivare a una conclusione: egli non fa affidamento su un'evidenza empirica, ma su verità generalmente riconosciute dalla cultura del tempo. L'opera *Language: its Nature, Development and Origin* venne pubblicata nel 1922 in vari libri. Egli sostiene che le differenze di genere all'interno della lingua non fanno altro che riflettere meri tabù linguistici, osservando come forme associate a un linguaggio femminile siano tipiche di gruppi socialmente più deboli. Fornisce numerose riflessioni che risulterebbero oggi totalmente discutibili: affronta, ad esempio, il tema dell'innovazione linguistica per poi concludere che gli uomini siano i principali rinnovatori della lingua; va ad analizzare anche come, in tutte le culture, le donne più degli uomini evitino di imprecare e dire volgarità, parlino più iperbolicamente, con più semplicità e tendano a lasciare molte più frasi incomplete a causa della loro limitata conoscenza del vocabolario, per poi dimostrare attraverso un esperimento come le donne abbiano una maggior conoscenza di un vocabolario culinario e del vestiario.<sup>330</sup> Nonostante le numerose affermazioni discutibili, egli fu comunque uno dei primi linguisti a concentrarsi sull'argomento, fornendo in questo modo una prima base da andare ad analizzare, perché studiosi del tempo ignoravano oppure sminuivano l'importanza di tale ambito di ricerca.<sup>331</sup>

Successivamente, a partire dagli anni '60, si afferma un nuovo settore interdisciplinare, la sociolinguistica, che ha come oggetto lo studio sistematico del linguaggio in quanto fenomeno sociale. Questa nuova disciplina pone ora attenzione anche sulle conseguenze che fenomeni non

---

<sup>329</sup> Cfr. D. Brouwer, M. Gerritsen, D. De Haan, *Speech Differences between Women and Men: On the Wrong Track?*, *Language in Journal*, Vol. 8, No. 1, Cambridge University Press, 1979, p. 35.

<sup>330</sup> Cfr. O. Jespersen, *Language: its Nature, Development, and Origin*, Henry Hold & Company, New York, 1992, pp. 247-248.

<sup>331</sup> Cfr. M. Thomas, *Otto Jespersen and 'The Woman', then and now*, *Historiographia Linguistica*, John Benjamins Publishing Company, 2013, pp. 400-402.



linguistici esercitano sulla lingua, come la classe sociale, l'età, l'occupazione, ma non si estende ancora alla variabile del sesso.<sup>332</sup>

Una posizione storiografica relativa agli studi sulla lingua e genere venne concettualizzata a partire dagli anni '70 e '90, cioè con le teorie di Robin Tolmach Lakoff<sup>333</sup>, linguista considerata l'iniziatrice della linguistica femminile con l'opera *Language and Women's Place*. In tale opera, Lakoff afferma che le donne sono soggette a una discriminazione linguistica in due modi: nel modo in cui la lingua viene insegnata e il modo in cui la lingua le tratta. Osserva come il modo di parlare femminile abbia delle caratteristiche riscontrabili in tutti i livelli della lingua, dal livello grammaticale, al sintattico, all'intonazione. Alcuni degli elementi osservati da Lakoff si osservano, ad esempio, a partire dal modo, o meglio l'espressività, in cui viene detto come ci si sente: ciò si collega al modo in cui ai bambini viene insegnato a comportarsi, in quanto le bambine vengono spesso indirizzate ad un comportamento più docile e resiliente, mentre dai bambini viene accettato qualsiasi tipo di comportamento. In generale, secondo Lakoff le principali caratteristiche del linguaggio femminile si ricollegano all'ideologia, molte volte comunemente accettata, secondo la quale le donne siano più cortesi degli uomini, ad esempio, evitando di affermare una propria scelta o opinione per non rischiare di risultare poco "gradevole".<sup>334</sup> Ciò avviene perché il "grado di gradevolezza" di una donna risulta minore con l'aumentare del suo comportamento di dominanza, in quanto tale comportamento appare come tendente al controllo, ovvero una forma negativa di influenza: disaccordo diretto, spunti per aggressioni verbali e non verbali, come interruzioni, alzare la voce, e puntare il dito verso gli altri. Questo grado di dominanza risulta essere tollerato maggiormente in

---

<sup>332</sup> Cfr. P. Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue Edizioni, Verona, 1992, p. 96.

<sup>333</sup> Robin Tolmach Lakoff (1942-) è una professoressa di linguistica all'università della California, Berkeley.

<sup>334</sup> Cfr. R. T. Lakoff, *Language and woman's place text and commentaries*; Oxford University Press Inc, Oxford, 1966, pp 43-51.

individui che occupano uno *status* più alto all'interno della società, di conseguenza ancora una volta più negli uomini che nelle donne. Risultato è l'adozione di una *polite language* (lingua di cortesia), ovvero una lingua dotata di alcune caratteristiche che riflettono lo *status* femminile, tra cui si trova l'utilizzo di *mitigatori* (come "forse", "credo"), *amplificatori* ("davvero", "molto"), eufemismi ("lady" piuttosto che "woman"), degli usi lessicali specifici (nella lingua inglese si trovano ad esempio "adorable", "lovely", "charming") e domande retoriche (le *tag-questions*). Infatti viene osservato come le donne utilizzino delle forme interrogative lì dove gli uomini ne userebbero di dichiarative (e allo stesso modo utilizzando delle risposte in una forma interrogativa). In realtà, numerosi studi empirici ritengono che sia più appropriato definire tutte queste caratteristiche non come una *polite language*, ma più come una *powerless language* (lingua priva di potere) tipica di chiunque si trovi sul fondo della scala delle relazioni sociali.<sup>335</sup> Lakoff ha elaborato delle ideali regole della cortesia, che si basano su due principi: sii chiaro, il che fa riferimento al Principio di cooperazione di Grice<sup>336</sup> e sii cortese. Quest'ultimo si basa a sua volta su alcune regole<sup>337</sup>:

- il rispetto delle distanze formali, ad esempio, in italiano l'utilizzo della 3a persona al posto della 2°, il che sottolinea come lo *status* sociale degli interlocutori non sia paritario;
- lasciare facoltà di scelta, esibendo tratti di esitazione e incertezza tramite, ad esempio, un'intonazione interrogativa.<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Cfr. V. L. Bergvall, J. M. Bing, A.F. Freed, *Rethinking language and gender research: Theory and practice*, cit., p 217.

<sup>336</sup> Tale principio si articola in quattro massime: 1. massima della quantità, riferisci solo quanto è necessario; 2. massima della qualità, riferisci solo ciò che è vero; 3. massima della relazione, sii pertinente; 4. massima del modo, sii perspicuo, non essere ambiguo, non essere oscuro.

<sup>337</sup> Lakoff identifica anche una terza regola, ovvero mostrare simpatia attraverso, ad esempio, soprannomi o battute. Tuttavia, siccome ciò è possibile solo all'interno di gruppi i cui membri abbiano una parità di genere e di status sociale, non può essere applicato al linguaggio femminile, che resta circoscritto unicamente alle prime due regole.

<sup>338</sup> Cfr. P. Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, cit., p. 107.

Se Jespersen e Lakoff sono stati soltanto alcuni degli studiosi che hanno dato rilevanza al linguaggio di genere, la studiosa Patrizia Violi<sup>339</sup> si è posta un ulteriore interrogativo e ha cercato di stabilire in che modo la differenza sessuale fosse rappresentata all'interno della lingua italiana e in che modo la teoria linguistica ne rendeva conto in merito al linguaggio delle donne. Partendo dalla più evidente suddivisione all'interno della lingua italiana, gli studi di Violi si soffermano sulla categoria del genere. L'obiettivo era definire in primo luogo la relazione che lega il maschile e il femminile, ovvero una relazione non di parità, ma di derivazione in cui il femminile è ricavato dal maschile come una sua negazione; in secondo luogo, si osservano le diverse connotazioni associate alle due categorie:

Mentre dire donna rimanda sempre ad una connotazione sessuale, perché il termine è marcato, uomo vuol dire «persona», «essere umano». [...] Nella stessa struttura linguistica è iscritta l'attitudine a pensare il maschile come universale. [...] Per poter porre la questione del soggetto femminile e delle forme differenziate di soggettività non specularmente ridotte a quelle maschili, bisogna innanzitutto che la differenza non sia occultata, ma sia riconosciuta come il luogo di una specificità che implica per gli uomini e per le donne modalità diverse di esperienza, percorsi non simmetrici e non riducibili.<sup>340</sup>

Quindi, vista la diversa posizione occupata da uomini e donne di fronte alla lingua, sarebbe opportuno soffermarsi di meno sull'inadeguatezza della donna in relazione al linguaggio, e di più sull'inadeguatezza del linguaggio nei confronti della donna.<sup>341</sup> Interrogarsi su quale sia la lingua usata dalle donne implica una riflessione sulle forme che marcano tale differenza nella lingua: la lingua stabilisce nella sua struttura dei ruoli sessuali che vengono

---

<sup>339</sup> Patrizia Violi (1949-) è una linguista e semiologa italiana, nonché professoressa all'Università di Bologna.

<sup>340</sup> Ivi, p. 110.

<sup>341</sup> Ivi, p. 13.

poi assunti dai parlanti, ne consegue che per essere uomini o per essere donne bisogna necessariamente esprimersi in un determinato modo. E questo modo per le donne prevede ancora una volta il concetto di cortesia, visto però:

non [come] un tratto socio-linguistico che caratterizza senza ambiguità un codice femminile, ma piuttosto un elemento che marca una determinata situazione (ancor più che uno status sociale) e che è ugualmente usato da uomini e donne quando si trovano a parlare ad un interlocutore che ha, in quella specifica situazione, più potere di loro.<sup>342</sup>

Un secondo tratto spesso sottolineato come tipico del registro linguistico delle donne è un maggiore purismo e conservatorismo linguistico: le donne sarebbero più legate alla norma linguistica e all'ipercorrettismo, facendo quindi riferimento a forme più prestigiose, il che sembrerebbe essere in contrapposizione con la loro posizione di subordinazione. Ciò può essere spiegato con il fatto che abbiano la tendenza a usare forme più standard per compensare questa loro subordinazione attraverso segnalazioni linguistiche di *status*.<sup>343</sup>

Tuttavia, si tende a considerare un registro femminile facendo riferimento a un modello descrittivo di tipo correlazionale, in cui i tratti linguistici, fonologici, lessicali o stilistici, sono messi in relazione al sesso dei parlanti in maniera indipendente dal contesto di utilizzo e il risultato è uno "stile" femminile fondato su regole astratte.

Il linguaggio assume una funzione puramente riproduttiva della realtà esterna, che non può che rispecchiare e riprodurre le dinamiche di potere a esso preesistenti. Quindi «se la differenza linguistica è il riflesso

---

<sup>342</sup> Ivi, pp. 103-104.

<sup>343</sup> Ivi, p. 110.

deterministico delle differenze di ruoli sociali, essa è decifrabile unicamente come scarto negativo di una situazione sociale di inferiorità»<sup>344</sup>. Il rapporto della donna con il linguaggio è intrinsecamente contraddittorio, perché la costringe a usare un sistema di rappresentazione ed espressione che la esclude e la mortifica. Quindi, il linguaggio delle donne che viene così presentato si limita a una descrizione di stili e registri di uso linguistico che sono più significativi a livello di una ricognizione del carattere discriminatorio presente nella lingua.

Al fine di comprendere il registro linguistico usato dalle donne sarebbe utile considerare una linguistica dell'enunciazione, così da spiegare il processo che produce gli enunciati e come il soggetto si manifesti in essi. In questo modo, ad esempio, la prevalenza di frasi interrogative, espressioni modalizzanti, costruzioni sintattiche che mettono al centro del discorso l'interlocutore, diventano forme di una strategia di enunciazione che tende a nascondere il soggetto che produce il discorso per articolarsi dietro l'interlocutore.

Inoltre, è stato detto che il comportamento dell'uomo è più centrato sul livello contenutistico informativo e quello della donna è più attento alla relazione. La donna chiacchiera, divaga, è gentile. Il suo scambio comunicativo sembra non avere altro fine, altro senso, al di là di se stesso, nessuna pretesa di porsi come contenuto in sé. Ciò non significa tuttavia che alla donna siano attribuibili caratteristiche di maggiore soggettività e all'uomo di maggiore oggettività nei loro discorsi. Al contrario, in molti casi è proprio l'uomo a produrre enunciati più fortemente marcati dal punto di vista della soggettività dell'enunciazione, visto che l'uomo tende assai più della donna a porre al centro del proprio discorso la sua stessa enunciazione, invece il discorso delle donne è più neutro, risulta una tendenza a distanziarsi dal proprio discorso, a non assumersene pienamente la responsabilità, a modalizzarlo in forma dubitativa, (attraverso domande,

---

<sup>344</sup> Ivi, p. 120.

richieste di conferma, forme dubitative e attenuative delle proprie affermazioni, eufemismi, eccetera), costruendo così il proprio discorso essenzialmente come un mezzo per instaurare e mantenere la relazione con l'interlocutore<sup>345</sup>.

### 3.3.2 Campionatura testuale nella narrativa di Italo Svevo

Prendendo in considerazione le osservazioni relative al registro espressivo-linguistico femminile di cui si è discusso nel paragrafo precedente, si procederà ad analizzare brevi estratti testuali dai romanzi con l'obiettivo di mettere in opera la metodologia nel contesto della narrativa di Italo Svevo e Alberto Moravia. Tuttavia, l'opera di Italo Svevo presenta un ridotto numero di scambi dialogici rispetto all'opera di Alberto Moravia, quindi al fine di eseguire un'analisi equa verranno adesso presi in considerazione due estratti di *Senilità* e uno solo de *Gli indifferenti*.

#### Capitolo IV

"Io non dico di no, – disse Angiolina per rabbonirlo, – sarebbe magnifico, ma..." S'interruppe; pensò che poiché egli tanto desiderava di vederla entusiasmata di quella montagna che essi, certo, non avrebbero mai vista, sarebbe stata una sciocchezza di non compiacerlo: "Sarebbe molto bello – e ripeté la frase con un crescendo di entusiasmo. Ma egli non distolse gli occhi dalla lividura dell'aria, offeso anche più da quella finzione tanto trasparente da sembrare uno scherzo; finché ella non lo attirò a sé. – Se vuoi una prova, domani, subito, partiamo e vivo sola con te per sempre". In uno stato d'animo identico a quello della mattina, egli ripensò al Balli: "Lo scultore Balli vuole fare la tua conoscenza".

"Davvero? – chiese essa giocondamente. – Anch'io" e pareva volesse correre subito in cerca del Balli.

"Me ne è stato parlato tanto da una signorina che gli voleva bene, che da lungo tempo ho il desiderio di conoscerlo. Dove mi ha vista da desiderare di conoscermi?" Non era cosa

---

<sup>345</sup> Cfr. Ivi, p. 165.

nuova ch'ella, in faccia a lui, dimostrasse dell'interessamento per gli altri uomini, ma come era doloroso!

"Non sapeva nemmeno che tu esistessi! – disse egli bruscamente. – Ne sa quanto io gliene dissi." Sperava di averle fatto dispiacere mentre invece ella gli fu molto grata di aver parlato di lei.

"Chissà, però – disse con accento comiccissimo di diffidenza – che cosa tu gli avrai detto di me."

"Gli dissi che sei una traditrice," disse egli ridendo. La parola li fece ridere di cuore e furono immediatamente di buon umore e di buona armonia. Si lasciò abbracciare lungamente, e, tutt'ad un tratto molto commossa, gli mormorò nell'orecchio: *Sce tèm bocú*". Egli ripeté questa volta con tristezza: "Traditrice". Ella rise di nuovo fragorosamente, ma poi trovò qualche cosa di meglio. Baciandolo, gli parlò sulla bocca, e, con una grazia ch'egli non dimenticò più, una voce dolce, supplichevole, che mutava timbro, gli chiese più volte: "Non è vero che non è vero ch'io sia quella tal cosa?". Perciò anche la chiusa della serata fu deliziosa. Bastava un gesto indovinato da Angiolina per annullare ogni dubbio, ogni dolore. Al ritorno egli si rammentò che il Balli aveva da portar con sé una donna e s'affrettò di parlarne. Non parve ch'ella ne provasse dispiacere; poi però si informò con un aspetto di indifferenza che non poteva esser simulato, se quella donna fosse molto amata dal Balli.

"Non credo, – disse egli sinceramente, lieto di quell'indifferenza. – Il Balli ha un modo strano di amare le donne; le ama molto ma tutte ugualmente quando gli piacciono."

"Deve averne avute molte? – chiese essa pensierosa. E qui egli credette di dover mentire. – Non lo credo." La sera appresso dovevano trovarsi al giardino pubblico in quattro. I primi sul posto furono Angiolina ed Emilio. Non era troppo gradevole d'attendere all'aperto, perché, senza che fosse piovuto, il terreno era umido per lo scirocco. Angiolina volle celare la sua impazienza sotto un aspetto di malumore, ma non le riuscì d'ingannare Emilio il quale fu preso da un intenso desiderio di conquistare quella donna ch'egli non sentiva più sua. Fu noioso invece, lo sentì ed ella non mancò di farglielo sentire anche meglio. Stringendole il braccio, egli le aveva chiesto: "Mi vuoi bene almeno quanto iersera?".

"Sì! – disse lei bruscamente – ma non sono mica cose che si dicano ad ogni istante." Il Balli capitò dall'Acquedotto al braccio di una donna grande come lui.

"Com'è lunga!" disse Angiolina emettendo subito su quella donna l'unico giudizio che a quella distanza se ne poteva fare. Avvicinandosi, il Balli presentò: "Margherita! Ange". Tentò nell'oscurità di vedere Angiolina e s'avvicinò con la faccia tanto che allungando le labbra avrebbe potuto baciarla.

“Veramente è Ange?” Non ancora soddisfatto, accese un cerino e illuminò con esso la rosea faccia che, seria, seria, si prestò all’operazione.<sup>346</sup>

## Capitolo IX

“Non vedo dunque che ci sia una ragione di piangere” disse Emilio timidamente. Avrebbe ora voluto far cessare quelle confidenze che con tanta leggerezza aveva provocate. La parola non guariva Amalia; ne inaspriva il dolore. In questo ella non gli somigliava.

“Non ho ragione di piangere quando vengo trattata in questo modo? Egli fugge come se io gli fossi corsa dietro.” Di nuovo aveva gridato, ma, dallo sforzo, fu subito spossata. Le parole di Emilio erano capitate proprio inaspettate perché, dopo tanto tempo, egli ancora non aveva trovato un contegno. Un’altra volta ella cercò di attenuare l’impressione che tutta la scena doveva aver prodotta su Emilio.

“La mia dolcezza è la causa prima della mia agitazione – disse poggiando la testa sulle due mani. – Non m’hai già vista piangere per cose molto meno importanti?”

Senza dirselo, ambedue corsero col pensiero a quella sera in cui ella era scoppiata in pianto solo perché quell’Angiolina le portava via il fratello. Si guardarono molto seri. Allora, ella pensò, aveva davvero pianto per nulla, e proprio perché ancora non aveva conosciuto lo scoramento senza rimedio in cui ora si trovava. Egli, invece, ricordò quanto quella scena fosse somigliata a questa, e sentì un nuovo peso piombare sulla propria coscienza. Questa scena era evidentemente la continuazione dell’altra. Ma Amalia aveva deciso.

“Credo che tocca a te difendermi, newvero? Ora non mi pare che tu possa continuare ad essere l’amico di chi m’offende senza alcun motivo.”

“Egli non t’offende” protestò Emilio.

“Pensa come vuoi! Ma egli deve ritornare in questa casa o tu saresti obbligato a voltargli le spalle. Da parte mia poi, ti prometto ch’egli non troverà niente di mutato nel mio contegno; farò uno sforzo e lo tratterò diversamente da quello che si merita.” Emilio dovette riconoscere ch’ella aveva ragione e disse che, pur non annettendo alla cosa tanta importanza da indurlo a rompere i rapporti con Balli, le avrebbe fatto capire che intendeva vederlo frequentare di nuovo casa sua. Neppure questa promessa bastò alla mite Amalia.

---

<sup>346</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 46-49.



“A te dunque pare un’inezia l’insulto fatto a tua sorella? Comportati allora come ti pare e piace, ma anch’io farò a modo mio. – Minacciava fredda e sdegnosa. – Domani mi raccomanderò all’agenzia qui di faccia per un posto da governante o da serva.”

C’era tanta freddezza nelle sue parole da far credere nella serietà della sua intenzione.

“Ho forse detto di non voler fare quello che tu desideri? – disse Emilio spaventato. – Domani parlerò con Balli, e se domani stesso non viene da noi, io saprò allentare i miei rapporti con lui.”

Quell’allentare suonò male ad Amalia. “Allentare? Farai quello che vorrai.” S’alzò e, senza salutarlo, andò nella sua stanza ove ancora ardeva la candela ch’ella c’aveva portata la prima volta che vi si era rifugiata.<sup>347</sup>

Il primo estratto preso in considerazione è tratto dal capitolo IV di *Senilità*: una breve conversazione in cui il protagonista Emilio Brentani invita Angiolina a seguirlo in un viaggio in montagna; mentre l’estratto del IX capitolo si concentra su una conversazione tra Emilio e la sorella Amalia riguardo Stefano Balli.

Una delle prime caratteristiche che si può notare nel linguaggio dei personaggi femminili è l’adozione di una *polite language*, una forma di cortesia e di “impersonalità” con costruzioni sintattiche che mettono al centro del discorso l’interlocutore. Ciò emerge a partire dall’uso e dalla scelta dei pronomi. Nei due estratti è presente un totale di 34 pronomi pronunciati dai personaggi femminili, rispettivamente 12 nel primo estratto e 22 nel secondo, in contrapposizione a un totale di 15 pronomi utilizzati da personaggi maschili, 8 nel primo estratto e 7 nel secondo. I principali pronomi utilizzati sono pronomi personali soggetto («Io non dico di no»<sup>348</sup>, «Egli deve ritornare in questa casa»<sup>349</sup>), pronomi personali oggetto («dove

---

<sup>347</sup> Ivi, pp. 120-121.

<sup>348</sup> Ivi, p. 47.

<sup>349</sup> Ivi, p. 121.

mi ha vista da desiderare di conoscermi?»<sup>350</sup>, «Ora tocca a te difendermi»<sup>351</sup>), pronomi complemento («Egli fugge come se io gli fossi corsa dietro»<sup>352</sup>), particelle pronominali («Ne sa quanto io gliene dissi»<sup>353</sup>), di cui solo 3 rivolti all'interlocutore nel primo estratto e 6 nel secondo estratto («che cosa tu gli avrai detto di me»<sup>354</sup>).

Inoltre, è possibile individuare:

- proposizioni interrogative. Nei due dialoghi, le donne pronunciano 9 proposizioni interrogative, 4 nel primo estratto e 5 nel secondo, di cui la maggior parte vengono usate per confermare qualcosa detto in precedenza («Davvero? – chiese essa giocosamente»<sup>355</sup>, «Allentare? Farai quello che vorrai»<sup>356</sup>) o fungono da domande retoriche, con l'obiettivo di porre attenzione sull'interlocutore e le sue reazioni («credo che tocca a te difendermi, nevvvero?», «Non ho ragione di piangere quando vengo trattata in questo modo?»<sup>357</sup>). È inoltre presente una domanda indiretta in «Chissà però [...] che cosa tu gli avrai detto di me»<sup>358</sup>. Tra gli interrogativi solo uno è funzionale alla conversazione («Dove mi ha vista da desiderare di conoscermi?»<sup>359</sup>). Dall'altro lato, Emilio pone solo 2 interrogativi.
- Proposizioni volitive esortative. Negli estratti sono presenti unicamente 2 proposizioni esortative, entrambe pronunciate da una donna («Pensa come vuoi!»<sup>360</sup>, «Comportati allora come ti pare e piace»<sup>361</sup>).
- Proposizioni avversative, ovvero l'affermazione di qualcosa seguita da una frase che ne limita o modifica le condizioni. Nei due estratti ne sono presenti

---

<sup>350</sup> Ivi, p. 47.

<sup>351</sup> Ivi, p. 121.

<sup>352</sup> Ivi, p. 120.

<sup>353</sup> Ivi, p. 47.

<sup>354</sup> Ibidem.

<sup>355</sup> Ibidem.

<sup>356</sup> Ivi, p. 121.

<sup>357</sup> Ivi, p. 120.

<sup>358</sup> Ivi, p. 47.

<sup>359</sup> Ibidem.

<sup>360</sup> Ivi, p. 121.

<sup>361</sup> Ibidem.

2, «Sì! [...] ma non sono mica cose che si dicano ad ogni istante»<sup>362</sup> nel primo estratto, e «comportati come ti pare e piace, ma anche io farò a modo mio»<sup>363</sup> nel secondo estratto.

In questo caso un ruolo particolare è svolto dagli avverbi (5), di cui in particolare l'avverbio di negazione, usato dai personaggi femminili di Svevo per ben 3 volte per introdurre una proposizione interrogativa. A ciò fa seguito una locuzione avverbiale («Chissà, però, [...] che cosa tu gli avrai detto di me»<sup>364</sup>) e una locuzione temporale («Ora non mi pare che tu possa continuare ad essere l'amico di chi m'offende senza alcun motivo»<sup>365</sup>).

Dal punto di vista lessicale, la situazione di questi estratti è molto diversa rispetto alla situazione dell'estratto di Moravia, in quanto non sono presenti molte caratteristiche: sono presenti delle forme di mitigazione sottoforma di 3 verbi condizionali («Sarebbe magnifico, ma...»<sup>366</sup>, «tu saresti obbligato a voltargli le spalle»<sup>367</sup>) e un'espressione che richiama un desiderio («Me ne è stato parlato tanto da una signorina che gli voleva bene, che da lungo tempo ho il desiderio di conoscerlo»<sup>368</sup>). I personaggi maschili invece non ne pronunciano affatto.

Una caratteristica particolare di questi estratti, non riscontrabile in Moravia, è l'utilizzo della lingua francese. L'espressione *je t'aime beaucoup* pronunciata da Angiolina rappresenta un esempio della concezione secondo la quale le donne tentino di utilizzare delle forme più prestigiose al fine di avvalorare la propria posizione all'interno della conversazione. Di conseguenza, l'utilizzo di tale espressione si trova in linea con il personaggio

---

<sup>362</sup> Ivi, p. 48.

<sup>363</sup> Ivi, p. 121.

<sup>364</sup> Ivi, p. 47.

<sup>365</sup> Ivi, p. 121.

<sup>366</sup> Ivi, p. 47.

<sup>367</sup> Ivi, p. 121.

<sup>368</sup> Ivi, p. 47.

di Angiolina, che fa uso di tali espressioni e forestierismi più volte nel corso della narrazione, e viene sottolineato dalla decisione di Svevo di riportare l'espressione come «Sce tèm bocù»<sup>369</sup>.

Dal punto di vista testuale, la prima caratteristica da notare è l'utilizzo molto frequente di elementi che sostengono la modulazione. La modulazione è un fenomeno linguistico che consiste nel cambiamento di una forma attraverso un cambiamento semantico, si divide in rafforzamento e mitigazione, entrambi tipicamente associati a un registro femminile<sup>370</sup>. Per mitigazione si intende un fenomeno linguistico che vede l'utilizzo di elementi lessicali o sintattici per indebolire un atto linguistico, al fine di esprimere ambiguità, cautela o indecisione<sup>371</sup>.

- I diversi elementi linguistici con funzione di mitigante presenti all'interno degli estratti sono alcuni fenomeni di modalizzazione, come segnali discorsivi («da parte mia poi, ti prometto ch'egli non troverà niente di mutato nel mio contegno»<sup>372</sup>), 1 verbo modale («deve averne avute molte?»<sup>373</sup>), 1 eufemismo («Non è vero che non è vero ch'io sia quella tal cosa?»<sup>374</sup>) e *hedges*, ovvero una mitigazione che agisce sull'atto illocutorio. Questi sono presenti sottoforma di 2 verbi di percezione («Ora non mi pare che tu possa continuare ad essere l'amico di chi m'offende senza alcun motivo»<sup>375</sup>), oltre le forme verbali al tempo condizionale osservate in precedenza nell'analisi lessicale. Negli estratti si presentano per 3 volte in totale, usato per mitigare la forza illocutoria di un atto o per ottenere

---

<sup>369</sup> Ibidem.

<sup>370</sup> Caffi distingue tre tipologie di mitigazione: *bushes*, ovvero la mitigazione focalizzata sulla proposizione che funge come parametro di precisione; *shields*, ovvero la mitigazione focalizzata sull'origine deittica della proposizione; *hedges*, termine coniato per la prima volta da Robin T. Lakoff.

<sup>371</sup> Cfr. M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone, R. Savy, *La comunicazione parlata*, Liguori Editore, Napoli, 2006, pp. 922-933, p. 922.

<sup>372</sup> Ivi, p. 121.

<sup>373</sup> Ivi, p. 48.

<sup>374</sup> Ibidem.

<sup>375</sup> Ivi, p. 121.

un'approvazione da parte dell'interlocutore («Credo che tocca a te difendermi, nevero?»<sup>376</sup>).

- Per rafforzamento si intende il fenomeno inverso: si usano elementi lessicali o sintattici non per indebolire un atto linguistico, ma per inferire un atteggiamento valutativo nei confronti di qualcosa. Tale fenomeno viene generalmente utilizzato al fine di aumentare la credibilità e validità di una enunciazione,<sup>377</sup> come si vede in «sarebbe molto bello»<sup>378</sup>, enunciato pronunciato da Angiolina nel tentativo di convincere Emilio della felicità del suo invito.

Sembrerebbe che in Svevo paradossalmente, pur essendo i romanzi ambientati in decenni precedenti, le donne appaiano meno "sottomesse" agli schemi espressivi convenzionali della loro classe sociale. Un esempio è una frequenza minore di fenomeni di mitigazione tramite forme verbali al condizionale: se in Moravia tali fenomeni caratterizzano quasi ogni interazione tra i personaggi, indipendentemente dal genere dell'interlocutore, in Svevo essi appaiono solo sporadicamente. D'Altronde, Angiolina è un personaggio decisamente prevaricante rispetto al protagonista maschile: la sua presunta sottomissione si riflette anche nel linguaggio, infatti si serve di forme espressive convenzionalmente associate alle donne al fine di rientrare nell'immagine della donna graziosa e affabile. Tuttavia, né Angiolina né Amalia presentano mai un eccessivo uso di caratteristiche o espressioni stereotipate, come un eccessivo utilizzo dei pronomi.

### 3.3.3 Campionatura testuale della narrativa di Alberto Moravia

---

<sup>376</sup> Ibidem.

<sup>377</sup> Cfr. M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone, R. Savy, *La comunicazione parlata*, Liguori Editore, Napoli, 2006, pp. 922-933, p. 922.

<sup>378</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 47.

## Capitolo VI

“Avrei voluto” ella disse cominciando a mangiare, “fare per questo giorno di Carla un pranzo come lo intendo io, con tutte le specialità, insomma un pranzo in regola... ma come si fa? Oggi-giorno tutto questo non è più possibile... ho una cuoca che senza essere cattiva non arriva ad essere buona... si ha un bel dirle... fate così e così... la passione le manca... ora quando la passione non c'è tutto manca.”

“Hai ragione” approvò Michele con gravità ironica, “proprio così... senza la passione non si fa nulla... io per esempio, per quanto mi sia sforzato di dare uno schiaffo a Leo, non ci sono riuscito... mi manca la passione.”

“Che c'entra questo?” interruppe la madre facendosi rossa per la stizza; “che c'entra Leo?... Si parla della cuoca... ah, Michele, tu sei sempre uguale a te stesso... anche in un giorno come questo, nel giorno in cui è nata tua sorella, quando si dovrebbe dimenticare tutto e rallegrarci sinceramente, tu invece parli di schiaffi, di litigi... non ti correggerai dunque mai?”

“Lo lasci dire, cara signora” proferì Leo senza alzare gli occhi dal piatto; “tanto per me fa lo stesso... non lo sento.”

“Mi tacerò, madre, mi tacerò”, esclamò Michele che aveva capito a tempo di avere toccato un tasto falso; “non dubitare... sarò muto come un pesce, non turberò più questa festa...”

Tornò il silenzio; la cameriera entrò e tolse i piatti; poi la madre, che non aveva cessato di fissare con quei suoi occhi indagatori l'amante, si voltò: “S'è divertito ieri sera, Merumeci?”.

Leo diede un'occhiata alla fanciulla come per dirle: ‘Ecco, ci siamo’; ma Carla non gli rispose; udì l'uomo domandare “Dove? Quando?” e sentì nello stesso istante un piede premere il suo, là sotto la tavola; si morse le labbra; questa meschina doppiezza le dava un senso di grande oscurità, avrebbe voluto alzarsi, gridare la verità.

“Dove?” rispondeva intanto la madre, “con Lisa... diamine!”

“Mah... se lei trova ci sia qualche cosa di divertente nell'accompagnare una persona a casa sua.”

“Io no” protestò la madre con un riso malizioso; “io in certe compagnie mi ci annoio francamente... ma lei sì, lei quelle compagnie le cerca, vuol dire che le piacciono.”

Leo stava già per rispondere quando, con la sua consueta inopportunità, Michele intervenne: “Ah, madre” esclamò parodiando le parole che Mariagrazia aveva proferito prima; “tu sei sempre uguale a te stessa... anche in un giorno come questo, nel giorno in

cui è nata tua sorella, no scusa, tua figlia, quando si dovrebbe dimenticar tutto e rallegrarci sinceramente, tu invece parli di Lisa, di accompagnamenti... non ti correggerai dunque mai?".

Questa buffoneria fece sorridere contro voglia Carla e ridere francamente Leo: "Bene, Michele" gridò quest'ultimo; ma la madre si offese: "Cosa c'entri tu?" disse volgendosi al figlio; "io posso parlare quanto mi pare di cose mie a Merumeci, senza che per questo tu debba metter bocca".

"Ma in un giorno come questo?"

"Cosa c'entra?" La madre alzò con furore le spalle. "Io non ho fatto che accennare... e del resto" ella soggiunse, "parliamo pure d'altro... solamente lei Merumeci è avvertito d'ora in poi di scegliere qualche altro luogo per incontrare le sue amanti... io non tengo una casa di appuntamenti... ha capito!"

Era la prima volta che Mariagrazia si abbandonava a tali violenze; allora avvenne un fatto impreveduto; Carla che durante queste scene si era sempre taciuta: "Io vorrei sapere una cosa" incominciò; le parole e il tono si sforzavano di parer calmi, ma le contrazioni del volto puerile, un certo rossore, e la durezza inconsueta degli occhi rivelavano un'ira profonda; "vorrei sapere, mamma, se tu ti accorgi di quello che dici... questo solo vorrei sapere".

La madre la guardò come si guarda un fenomeno vivente: "Ah questa è nuova!... ora non sarò più neppure libera di parlare".

"Vorrei sapere" insistette Carla, e la voce era già più alta, vibrava, un tremito era su quelle labbra; "se tutto questo dovrebbe essere permesso..." chinò un poco la grossa testa e fissò la madre negli occhi, stranamente, di sotto in su.

Per un istante ci fu un silenzio; quei tre si guardavano in volto, stupiti e incomprensivi; forse soltanto Leo ebbe in quel momento una vaga percezione dello stato d'animo di Carla; per guardar meglio la madre ella si era messo un po' di fianco alla tavola, stava come rannicchiata sulla sedia dallo schienale troppo alto, le spalle magre parevano più strette, la testa più grossa... sembrava che si preparasse a saltare; 'Una piccola furia,' egli pensò osservandola: 'ora si slancia contro Mariagrazia e le lacera la faccia con le unghie'. Ma queste catastrofiche previsioni non dovevano avverarsi; Carla non fece che alzare la testa: "Questo vorrei sapere" ripeté, "e se sia possibile continuare così, tutti i giorni, con questa noia, e non cambiare mai e non lasciar mai queste miserie e compiacerci di tutte le stupidità che ci passano per la testa, e discutere e litigarci sempre per le stesse ragioni e non staccarci mai da terra, neppure di tanto" ella alzò la palma della mano sulla tavola, gli occhi adirati le si empivano di lacrime, tremava; "ora" ella soggiunse raddrizzandosi del tutto,

“vorrei sapere da te se tutto questo è... bello... tu non te ne accorgi... ma dovresti vederti in uno specchio mentre parli, mentre discuti, allora ti vergogneresti di te stessa e capiresti fino a qual punto si possa arrivare con la gioia e con la stanchezza e quanto si possa desiderare una nuova vita completamente differente da questa...” e un po’ rossa in volto e lacrimosa, senza neppure sapere quel che facesse si servì dal piatto che la cameriera le porgeva.

Alfine la madre si riebbe dal suo stupore: “Ah bene, è il colmo” esclamò, “sarà dunque mia figlia che dovrò da oggi rivolgermi per avere il permesso di parlare?... io ti stavo a sentire ma mi pareva di sognare... è il colmo”.

“A me pare” disse tranquillamente Michele “che Carla abbia appena sfiorata la verità... tutto questo è più che noioso, e schifoso... ma protestare non serve a nulla, meglio farci l’abitudine.”

“Non esageriamo” disse Leo conciliante, “Carla non ha voluto dire questo.”<sup>379</sup>

L’estratto è tratto dal capitolo VI de *Gli indifferenti* e riguarda una conversazione tra i membri della famiglia Ardengo e Leo Merumeci in occasione della cena del compleanno di Carla. In questa conversazione una delle prime caratteristiche che si può notare da parte di Carla e di Mariagrazia è l’adozione di una *polite language*.”. Ciò si può vedere a partire dall’utilizzo e dalla scelta dei pronomi. In questo breve estratto le donne pronunciano 46 pronomi, che comprendono pronomi personali soggetto («solamente lei Merumeci è avvertito d’ora in poi di scegliere qualche altro luogo per incontrare le sue amanti»<sup>380</sup>, «io in certe compagnie mi ci annoio francamente»<sup>381</sup>), pronomi personali oggetto («ma lei sì, lei quelle compagnie le cerca, vuol dire che le piacciono»<sup>382</sup>), pronomi riflessivi («non cambiare mai e non lasciar mai queste miserie e compiacerci di tutte le

---

<sup>379</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 68-70.

<sup>380</sup> Ivi, p. 69.

<sup>381</sup> Ibidem.

<sup>382</sup> Ibidem.



stupidità che ci passano per la testa»<sup>383</sup>, «sarà dunque a mia figlia che dovrò da oggi rivolgermi per avere il permesso di parlare?»<sup>384</sup>), particelle pronominali («litigarci sempre per le stesse ragioni e non staccarci mai da terra»<sup>385</sup>, «cosa c'entra questo?»<sup>386</sup>), di cui ben 19 sono rivolte all'interlocutore («tu non te ne accorgi... ma dovresti vederti in uno specchio mentre parli, mentre discuti, allora ti vergogneresti di te stessa»<sup>387</sup>). Questi valori risultano significativi se messi a confronto con la quantità di pronomi utilizzati invece dai personaggi maschili, che ne pronunciano solo 19.

Inoltre, è possibile identificare:

- proposizioni interrogative. Nel dialogo tra i personaggi, le donne pronunciano 9 proposizioni interrogative, di cui la maggior parte non contribuiscono allo sviluppo della conversazione e del dialogo, ma vengono usate ancora una volta per porre attenzione sull'interlocutore o per ribadire qualcosa avvenuto in precedenza («dove? [...] con Lisa... diamine!»<sup>388</sup>, «ma come si fa?»<sup>389</sup>). Tali proposizioni sono affiancate da 3 domande indirette («vorrei sapere [...] se tutto questo dovrebbe essere permesso»<sup>390</sup>, «vorrei sapere da te se tutto questo è... bello»<sup>391</sup>, «questo vorrei sapere»<sup>392</sup>), di cui una sola come interrogativo funzionale alla conversazione («S'è divertito ieri sera, Merumeci?»<sup>393</sup>). Dall'altro lato, gli uomini ne usano 4, di cui 2 sono delle ripetizioni usate per schernire Mariagrazia.
- Proposizioni volitive esortative: le donne pronunciano 3 proposizioni volitive («è avvertito d'ora in poi di scegliere qualche altro luogo per incontrare le sue amanti»), mentre gli uomini 1.

---

<sup>383</sup> Ivi, p. 70.

<sup>384</sup> Ibidem.

<sup>385</sup> Ibidem.

<sup>386</sup> Ivi, p. 68.

<sup>387</sup> Ivi, p. 70.

<sup>388</sup> Ivi, p. 69.

<sup>389</sup> Ivi, p. 68.

<sup>390</sup> Ivi, pp. 69-70.

<sup>391</sup> Ivi, p. 70.

<sup>392</sup> Ibidem.

<sup>393</sup> Ivi, p. 68.

All'interno dell'analisi sintattica si possono notare altri elementi, soprattutto in posizione iniziale all'interno del sintagma o del periodo. È stato osservato come le donne ricorrano spesso all'utilizzo di avverbi per introdurre una nuova proposizione, richiamando quindi ciò che è stato espresso in precedenza. Nell'analisi di questo capitolo si possono identificare solo 4 avverbi usati in questo modo («ora quando la passione non c'è tutto manca»<sup>394</sup>), seguite da 17 congiunzioni («e non cambiare mai e non lasciare mai queste miserie»<sup>395</sup>).

In un'analisi lessicale la prima cosa da individuare è l'utilizzo di un vocabolario particolare, ma nel caso di un registro femminile non esiste un vero e proprio vocabolario *esclusivo* utilizzato dalle donne. È stato sostenuto da diversi studiosi come il registro femminile sia caratterizzato da una preferenza per alcune forme lessicali piuttosto che altre perché convenzionalmente accettate con più facilità, ma questo non sembra riguardare il caso di Moravia.<sup>396</sup>

Dall'altro lato, è possibile osservare l'utilizzo di alcuni termini o alcune espressioni per sembrare più gradevoli o, generalmente, più cortesi. Esempi di *polite language* si possono trovare a partire dalla scelta delle forme verbali: la scelta dei verbi condizionali è attribuita molto di più ai personaggi femminili, con 12 ripetizioni («si dovrebbe dimenticare tutto»<sup>397</sup>, «vorrei sapere»<sup>398</sup>) che agli uomini – una sola volta come imitazione di ciò che Mariagrazia ha pronunciato precedentemente. Ciò risulta quindi all'interno di un contesto in cui appare necessario per Mariagrazia e Carla mantenere gentilezza e cortesia.

---

<sup>394</sup> Ibidem.

<sup>395</sup> Ivi, p. 70.

<sup>396</sup> Cfr. P. Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, cit., p. 97.

<sup>397</sup> Id., *Gli indifferenti*, cit., p. 68.

<sup>398</sup> Ivi, p. 69.

Dal punto di vista testuale, la prima caratteristica da notare è l'utilizzo molto frequente di elementi che sostengono la modulazione, in particolare la mitigazione. I diversi elementi linguistici con funzione di mitigante presenti all'interno dell'estratto sono alcuni fenomeni di modalizzazione, come verbi modali («dovrebbe essere permesso»<sup>399</sup>), e *hedges*. Nell'estratto si presentano per 4 volte in totale, usati per mitigare il significato di una frase («parliamo pure d'altro»<sup>400</sup>) per mitigare il riscontro da parte dell'interlocutore («questo solo vorrei sapere»<sup>401</sup>). Inoltre, si possono riscontrare anche degli *hedges performatives*, ovvero «non ho fatto che accennare»<sup>402</sup>.

Nel tentativo di Moravia di descrivere le azioni e i comportamenti delle donne del romanzo *Gli Indifferenti*, pubblicato nel pieno del regime fascista e ritraente l'alta borghesia romana del periodo, appare complessivamente fedele a stereotipi espressivi e linguistici. Dunque, nonostante apparentemente i personaggi femminili moraviani siano in certo modo emancipati rispetto alle convenzioni sociali dell'epoca, il loro modo di esprimersi appare legato ad alcune convenzioni – tra cui convenzioni borghesi. Ciò è testimoniato dalla presenza di una serie di segnali, quelli che emergono dalle analisi, che le collocano in certo modo in una posizione subalterna rispetto ai personaggi maschili. Un esempio di questi segnali è il ricorso a numerose forme pronominali, tra cui soprattutto forme alla seconda persona singolare, oppure l'utilizzo del periodo ipotetico, proposizioni interrogative e forme avverbiali per introdurre una frase. Di particolare importanza è la presenza del fenomeno della mitigazione, sia attraverso *hedges* sia forme verbali al modo condizionale, utilizzato al fine di far risultare meno aggressive le protagoniste e dunque rispecchiare lo

---

<sup>399</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 69.

<sup>400</sup> Ibidem.

<sup>401</sup> Ibidem.

<sup>402</sup> Ibidem.

stereotipo di gentilezza e affabilità femminile. Inoltre, significativa è la tendenza di Mariagrazia a parlare per proverbi. Se una simile strategia narrativa era in Verga espressione di una cultura arcaica e di una antica saggezza popolare, nel caso di Mariagrazia diventa indice di un linguaggio impoverito e tendente alla banalità, il che rappresenta il linguaggio assunto dalle donne borghesi nelle tipiche conversazioni da salotto.

### 3.3.4 Schema di confronto per un'analisi sintattica dei due autori

Al fine di riassumere i risultati dell'analisi espressivo-stilistica condotta sui testi di Italo Svevo e Alberto Moravia, si forniscono degli schemi che consentono di visualizzare i principali elementi di confronto su cui si sono basati i paragrafi precedenti. Ciò permette di avere una visione più chiara delle differenze tra i due autori in relazione agli stereotipi legati a un registro femminile.

	Pronomi	Avverbi	Proposizioni Interrogative	Proposizioni Volitive	Proposizioni Avversative
<i>Gli indifferenti</i>	45	5	9	3	0
<i>Senilità</i>	34	5	9	2	2

#### Analisi Testuale

	Mitigazione	Mitigazione (di cui Verbi Condizionali)	Rafforzamento
<i>Gli indifferenti</i>	4	12	0
<i>Senilità</i>	6	3	1

## **CONCLUSIONE**

Questo studio ha cercato di osservare in che modo i personaggi femminili venissero rappresentati nella letteratura del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, in particolare nei romanzi di Italo Svevo e Alberto Moravia. A tal fine, è stata condotta un'analisi di due romanzi di ciascun autore, *Senilità* e *La coscienza di Zeno* per Svevo e *Gli*

*indifferenti* e *La ciociara* per Moravia, in cui sono state osservate le principali caratteristiche delle protagoniste delle opere e in che modo queste riflettessero la reale situazione vissuta dalle donne in un determinato contesto storico – la fine del XIX secolo, la Prima Guerra Mondiale, l'ascesa al potere del fascismo e il secondo dopoguerra.

I risultati di queste analisi mostrano la rappresentazione di diverse figure femminili, che si estendono da ruoli quasi stereotipati fino alle prime rappresentazioni di donne moderne e indipendenti. Italo Svevo raffigura dei personaggi femminili apparentemente semplici, ma in realtà molto articolati: in *Senilità* è stato possibile osservare la poliedricità del personaggio di Angiolina e come le sue doti manipolative nascondano un sentimento di indipendenza e un rifiuto di esser posseduta da alcun uomo. Il suo ruolo di oggetto del desiderio del protagonista è solo apparente, poiché è consapevole di come egli l'abbia idealizzata e abbia creato una versione di sé che non corrisponde alla realtà, al che decide di prendere in mano la situazione lasciandogli credere di avere il controllo; dall'altro lato si ha il personaggio di Amalia, la cui inutilità e grigiore diventano simbolo della repressione della sua reale essenza, portandola alla follia e alla morte. Ne *La coscienza di Zeno* si è osservato il contrasto tra tre figure femminili che incarnano tre ruoli distinti – Augusta, la moglie fedele e paziente, Carla, l'amante che porta alla trasgressione e Ada, l'oggetto del desiderio inarrivabile. Sebbene sembrino dei ruoli femminili piuttosto stereotipati, incarnano delle figure indispensabili per la vita di Zeno, senza le quali non riuscirebbe a sopravvivere. Nelle opere di Alberto Moravia, invece, la situazione risulta essere più articolata, realizzando dei personaggi femminili totalmente immersi nella realtà e società in cui vivono. Ne *Gli indifferenti* si è osservata la complessità dell'animo di Carla, che crede di poter utilizzare il proprio corpo per evadere dalla paralisi che la domina, e l'ipocrisia di Mariagrazia e Lisa, entrambe partecipi della finzione che domina la classe borghese, ma spinte da interessi diversi – il prestigio della classe sociale la

prima e l'amore la seconda. Infine, è stata analizzata *La ciociara*, il romanzo con la protagonista più moderna e indipendente delle opere analizzate. È stato osservato come Cesira rappresenti uno dei primi personaggi che possano anticipare la rivoluzione femminista dei decenni successivi, infatti i suoi unici obiettivi sono gestire la sua attività commerciale, all'inizio del romanzo, e difendere la figlia durante il periodo di viaggio e di rifugio. Dall'altro lato si ha la figlia Rosetta, il cui ruolo di agnello sacrificale viene concretizzato al momento della violenza subita in chiesa e l'avvento dell'apatia.

Successivamente è stata condotta un'analisi stilistico ed espressiva al fine di osservare in che modo le figure femminili esternino la loro interiorità. È stato così osservato come le protagoniste di Alberto Moravia si esprimano in maniera molto più dinamica rispetto alle protagoniste di Italo Svevo: egli affida spesso al narratore la descrizione dell'animo delle donne, mentre Moravia fa uso di scambi dialogici e di monologhi interiori, cosicché da dare l'impressione che le donne possano comunicare al lettore in modo più diretto. Inoltre, è stata condotta un'analisi per osservare se questi personaggi femminili adottino un linguaggio che presenti delle caratteristiche tipicamente associate a un registro femminile. Ne risulta che sia Italo Svevo sia Alberto Moravia abbiano utilizzato alcuni tratti femminili, come l'utilizzo della mitigazione e delle proposizioni interrogative.

Questi risultati sono perlopiù coerenti con la condizione sociale cui erano sottoposte le donne nel corso dei rispettivi periodi storici. Alla fine dell'Ottocento i tentativi verso un'emancipazione femminile erano solo agli inizi, di conseguenza alle donne veniva affidata una condizione di inferiorità rispetto agli uomini: questa concezione si potrebbe verificare nella convinzione di Emilio Brentani di dover fornire sostegno alla sua Angiolina. Nel periodo che vede l'avvento del fascismo si ha una diffusione dell'ideologia secondo cui le donne debbano essere solo mogli e madri, come si vede dal ruolo ricoperto da Augusta. La situazione è diversa per

Carla e Mariagrazia, poiché si tratta di due esponenti della borghesia – l'indifferenza che le domina rispecchia a pieno l'indifferenza che assale l'intera società borghese durante il ventennio fascista. Nel periodo della seconda guerra mondiale e del dopoguerra le donne rivestirono ruoli prettamente maschili. Ciò più di tutto viene rappresentato nell'esperienza di Cesira, a partire dal traffico clandestino dei beni alimentari.

La letteratura italiana vede la presenza di numerosi altri personaggi femminili che segnarono una svolta verso l'emancipazione e una raffigurazione meno stereotipata delle donne, basti pensare a *La romana* dello stesso Moravia, oppure a *La storia* (1974) di Elsa Morante o anche alla commedia teatrale *Filumena Marturano* (1946) di Eduardo De Filippo. Questa ricerca si è concentrata unicamente sui personaggi femminili da me ritenuti più rappresentativi della narrativa italiana in un preciso periodo storico, ovvero il periodo delle prime grandi conquiste per il femminismo italiano.

In conclusione, i personaggi femminili analizzati sono caratterizzati da un'apparente fragilità, una forza d'animo e una sicurezza in se stesse. Ad una prima lettura, possono apparire come personaggi semplici, rivelandosi invece tutt'altro che superficiali e caratterizzati da molte sfaccettature che le distinguono dai personaggi della narrativa italiana precedente.

Tutto ciò ci permette di osservare non solo la comparsa sul piano letterario di nuove figure femminili che si discostano dallo stereotipo, ma soprattutto lo sviluppo di una nuova concezione della donna che cerca di avvicinarsi sempre di più al raggiungimento dell'indipendenza.



## BIBLIOGRAFIA

### Italo Svevo

- I. Svevo, *Una vita* (1892), Garzanti, Milano, 2003;  
I. Svevo, *Senilità* (1898), Feltrinelli, Milano, 2014;  
I. Svevo, *La Coscienza di Zeno* (1923), Feltrinelli, Milano, 2022;

### Alberto Moravia

- A. Moravia, *Gli indifferenti* (1929), Bompiani, Milano, 2016;  
A. Moravia, *La ciociara* (1957), Bompiani, Milano, 2021;  
A. Moravia, *La noia* (1960), Bompiani, Milano, 2017;

### Bibliografia generale

- M. Alicata, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968;  
T. Amodio, *Unione Europea: processo evolutivo e politiche*, Gechi, Gechi, 2017;  
A. Bebel, *La donna e il socialismo: la donna nel passato, nel presente e nell'avvenire*, Roma: La nuova sinistra edizioni Savelli, Roma, 1973;  
S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma, 2004;  
L. Benadusi, *Storia del fascismo e questioni di genere, Studi Storici*, vol. 55, no. 1, 2014;  
L. Benedetti, *Vivere Ed Essere Vissuti: Amalia in Svevo's Senilità* in «Italice», vol. 68, n. 2, 1991;  
V. L. Bergvall, J. M. Bing, A.F. Freed, *Rethinking language and gender research: Theory and practice*, Longman, London, 1966;  
D. Brouwer, M. Gerritsen, D. De Haan, *Speech Differences between Women and Men: On the Wrong Track?, Language in Journal*, Vol. 8, No. 1, Cambridge University Press, 1979;  
M. Bucholtz, R. T. Lakoff, *Language and woman's place text and commentaries*; Oxford University Press Inc, Oxford, 2004;  
A. Buttafuoco, M. Zancan (a cura di), *Vite esemplari. Donne nel primo Novecento, Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1988;

- N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in Gli Indifferenti* in «Italice», vol. 80, no. 2, 2003;
- V. De Grazia, *How fascism ruled women: Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley, 1992;
- C. De Matteis, *Il romanzo italiano del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1984;
- G. Devoto, *Le correzioni di Italo Svevo*, Fratelli Parenti, Firenze, 1938;
- R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford, 1982;
- Id., *The Limits of Joyce's Naturalism*, The Sewanee Review, vol. 63, no. 4, 1955;
- A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990;
- L. Fontanella, *La Coscienza di Zeno* (introduzione in), Giunti Editore, 2021;
- C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, Garzanti, Milano, 1977;
- A. Giannini, M. Pettorino, M. Vallone, R. Savy, *La comunicazione parlata*, Liguori Editore, Napoli, 2006;
- K. Greene, D. L. Rubin, *Gender typical style in written language, Research in the Teaching of English*, Vol. 26, No. 1, National Council of Teachers of English, 1992;
- G. Gribaudi, *Guerra totale. Tra le bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005;
- T. Habrle, D. Moscarda, *Le inette. Analisi di alcune protagoniste dell'immaginazione letteraria di Alberto Moravia*, in Studia Polensia n. 5, Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola, Pula-Pola, 2016;
- O. Jespersen, *Language: its nature, development, and origin*, Henry Hold & Company, New York, 1992;
- V. Kandinskij, *Spirituale nell'arte*, De Donato, Bari, 1972;
- J. Kozma-Southall, *Omen and Image: Presage and Sacrifice in Moravia's La Ciociara*. In «Italice», vol. 61, no. 3, 1984;
- M. Lavagetto, F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, I. Svevo, *Romanzi*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1993;
- A. Leone de Castris, *Italo Svevo*, Nistri Lischi, Pisa, 1959;
- S. Lucamente, *Le periferie della letteratura: da Verga a Tabucchi by Gian Paolo Biasin* in «Annali d'Italianistica», vol. 17, 1999;
- B. Maier, *Epistolario*, Dall'Oglio, Milano, 1966;
- L. Mariani, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, De Donato, Bari, 1982;
- G. Miceli-Jeffries, *Per Una Poetica Della Senilità: La Funzione Della Donna in Senilità e Un Amore* in «Italice», vol. 67, no. 3, 1990;

- A. Moravia, A. Debenedetti (prefazione di), *La ciociara*, «I grandi romanzi», vol. 4, Corriere della Sera, Milano, 2002;
- A. Moravia, G. Pampaloni, *Realista utopico, Opere: 1927-1947*, Bompiani, Milano, 1986;
- A. Moravia, F. Serra (a cura di), *Romanzi e racconti: 1927-1940*, Bompiani, Milano, 2000;
- D. Moscarda, *Le figure femminili nelle opere di Alberto Moravia* [Tesi di Laurea], Pola, Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola, Pula-Pola, 2016;
- E. Moscarda Mirković, *Polifonia plurilinguistica, interculturale e intertestuale nella produzione letteraria di Carolus L. Cergoly*, Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola, Pula-Pola, 2016;
- B. Mussolini, *Scritti e Discorsi*, vol. IX, Ulrico Hoepli, Milano, 1934;
- G. Pandini, *Invito alla lettura di Moravia*, Mursia, Milano, 1993;
- L. Petrarca, *La psicologia del personaggio nei romanzi La noia e Gli indifferenti di Alberto Moravia* [Tesi di Laurea], Università Ca' Foscari Venezia, 2018;
- V. Rapaccini, *Il Complesso di Edipo*, in «Studi Cattolici», Milano, 2017;
- E. Saccone, *Senilità Di Italo Svevo: Dalla 'Impotenza Del Privato' Alla 'Ansiosa Speranza* in «Italian Issue», vol. 82, no. 1, 1967;
- E. Siciliano, *Moravia*, Longanesi, Milano, 1971;
- Id., *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982;
- Id., *Indifferenza e speranza*, introduzione ad Alberto Moravia, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, Bompiani, Milano, 2000;
- E. Sposato, *Weininger ne "La Coscienza di Zeno"* in «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 41, no. 2, 2012;
- I. Svevo, B. Maier (a cura di), *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, Dall'Oglio, 1968;
- G. Tellini, *Letteratura italiana. Un metodo di studio*, Le Monnier Università, Firenze, 2011;
- M. Thomas, *Otto Jespersen and 'The Woman', then and now, Historiographia Linguistica*, John Benjamins Publishing Company, 2013;
- L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con altri inediti di Italo Svevo*, in Anita Pittoni (a cura di), Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1958;
- P. Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue Edizioni, Verona, 1992;
- P. Wilson, *Italiane: Biografia del Novecento*, Laterza Editore, Bari, 2011.

## RIASSUNTO

Questo lavoro di tesi di laurea magistrale si concentra sulla rappresentazione dei personaggi femminili nella narrativa italiana dalla fine dell'Ottocento fino al secondo dopoguerra e si propone come obiettivo l'analisi delle loro principali caratteristiche e in che modo queste riflettessero la reale situazione vissuta dalle donne. A tal fine, sono stati presi in considerazione due autori significativi del Novecento letterario: Italo Svevo e Alberto Moravia. Il primo capitolo si concentra sulle figure femminili di *Senilità* (1898) e de *La coscienza di Zeno* (1923). Della prima opera sono state analizzate Angiolina e Amalia al fine di osservare in che modo queste riflettessero le rappresentazioni delle donne diffuse nella fine dell'Ottocento, dalla *femme fatale* alla segregazione dell'eros femminile, mentre del secondo romanzo sono stati analizzati in particolare Augusta, Carla e Ada e i ruoli che svolgono nella vita del protagonista, in un contesto caratterizzato dall'avvento del fascismo. Il secondo capitolo si concentra sui personaggi femminili de *Gli indifferenti* (1929) e *La ciociara* (1956). De *Gli indifferenti* sono state osservate le diverse rappresentazioni della donna diffuse durante il Ventennio fascista e in che modo queste fossero presenti nel romanzo attraverso Carla, Mariagrazia e Lisa, mentre de *La ciociara* si è osservata la rappresentazione di Cesira, una donna moderna e indipendente, tipica del periodo della Seconda guerra mondiale e del Dopoguerra. Infine, il terzo capitolo propone un'analisi linguistica ed espressiva di alcuni brevi estratti di *Senilità* e *Gli indifferenti* al fine di osservare in che modo le figure femminili si esprimano. Sono quindi stati presi in considerazione alcuni dei principali studi condotti nel corso del XX secolo che hanno come obiettivo l'identificazione dell'esistenza di un registro principalmente femminile, al fine di osservare se i personaggi di Italo Svevo e Alberto Moravia lo rispettino o superino tali stereotipi.

Parole chiave: Italo Svevo, Alberto Moravia, femminismo italiano, fascismo, *Senilità*, *Gli indifferenti*, Robin Tolmach Lakoff, personaggi femminili

## ABSTRACT

This Master thesis focuses on the representation of female characters in Italian literature from the end of the 18<sup>th</sup> century until the second post-war period and its purpose is the analysis of their main features and whether they reflected the real condition women were living in. Therefore, two authors who have contributed significantly to 20th-century Italian literature have been taken into consideration: Italo Svevo and Alberto Moravia. The first chapter focuses on female characters in *Senilità* (1898) and *Zeno's Conscience* (1923). The first novel analyses Angiolina and Amalia to observe to which degree they reflected the representation of women generally promoted towards the end of the 19<sup>th</sup> century, from the figure of the *femme fatale* to the segregation of female eros; the second novel specifically observes Augusta, Carla and Ada and which roles they play in the main character's life, in a context dominated by the rise of fascism. The second chapter focuses on female characters from *The time of indifference* (1929) and *La ciociara* (1957). From *The time of indifference*, it is possible to see the different ways in which women were commonly represented during the Fascist period and to which degree these are included in the novel through Carla, Mariagrazia and Lisa; in *La ciociara* the main focus is on the representation of Cesira, a modern and independent woman, typical of the Second world war and post-war period. Lastly, the third chapter provides a linguistic and expressive analysis of short passages taken from *Senilità* and *The time of indifference* in order to observe how female characters express themselves. Therefore, this thesis takes into account the main research, conducted throughout the 20<sup>th</sup> century, with the purpose of identifying the existence of a mainly-female language to observe whether the characters of Italo Svevo and Alberto Moravia respected it or overcame such stereotypes.

Keywords: Italo Svevo, Alberto Moravia, Italian feminism, fascism, *Senilità*, *The time of indifference*, Robin Tolmach Lakoff, female characters