



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne

Tesi di Laurea

*La Noia di Moravia e L'ennui di Kahn:
analisi del romanzo e del suo adattamento
cinematografico*

Relatore
Prof Luigi Marfè

Laureanda
Emma Bonato
n° matricola 1230985 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

*O tenerezza umana,
dove sei?*

*Forse solo
nei libri.*

Izet Sarajlić

Indice

Introduzione	7
1. Alberto Moravia	9
1.1. La vita	9
1.2. I temi	13
1.3. Lo stile	17
1.4. Il cinema moraviano e <i>La Noia</i>	19
2. <i>La Noia</i> di Moravia, la riproduzione italiana ed il film «infedele»	25
2.1. <i>La Noia</i> : trama ed analisi	25
2.2. <i>La Noia</i> di Damiano Damiani: analogie e differenze rispetto al romanzo moraviano	32
2.3. La noia in Francia: <i>L'ennui</i> di Cedric Kahn	37
3. I personaggi moraviani e quelli francesi	45
3.1. Dino e Martin	45
3.1.1 L'intellettuale che si degrada per amore	45
3.1.2 Il pittore: Dino	47
3.1.3 Il docente di filosofia: Martin	50
3.2. Cecilia Rinaldi e Cécilia	52
3.2.1. <i>La Femme Fatale</i> Cecilia Rinaldi	56
3.2.2. I personaggi femminili in Moravia	61
3.2.3. Cécilia	65
3.3. Balestrieri e Leopold Meyers sul concetto dell' <i>eros</i> senile	67
Conclusioni	71
Bibliografia	73
Filmografia	79

Introduzione

Alla base di questa tesi vi sono lo studio e il confronto tra uno dei romanzi cardine della letteratura italiana del Novecento di stampo esistenzialista, *La Noia* dello scrittore romano Alberto Moravia, e il corrispettivo adattamento cinematografico realizzato dal regista francese Cedric Kahn, *L'ennui*, considerato dai Cahiers du Cinéma come il settimo miglior film del 1998.

La motivazione che mi ha spinto ad approfondire la questione riguarda il mio interesse sul tema della *femme fatale*, di origini molto antiche: il personaggio della donna fatale mi affascina da quando l'ho incontrata durante i miei studi liceali: in particolare, dal momento in cui ho studiato e visto l'opera *Giuditta decapita Oloferne*¹ dell'artista Artemisia Gentileschi. Nel romanzo moraviano è presente questo *topos* che corrisponde ad un esempio singolare di donna fatale nel Secondo Dopoguerra. Mi sono allora focalizzata su questo scritto, venendo poi a conoscenza dell'adattamento cinematografico di Kahn. Dopo la visione del film, ho constatato gli interessanti cambiamenti del regista dal romanzo del 1960, non solo discostamenti che riguardano lo spazio e il tempo del racconto (da una Roma degli anni Sessanta ad una Parigi di fine anni Novanta), ma anche riguardo al modo in cui i personaggi vengono trasposti da Kahn.

Gli obiettivi di questa tesi sono fondamentalmente tre. Il primo è quello di introdurre lo scrittore romano Alberto Moravia, focalizzandosi sugli aspetti fondamentali dei suoi scritti e su *La Noia*, opera pubblicata nel 1960 che offre grandi spunti per un'analisi sul mondo borghese e sul concetto di noia, vista come una mancanza di rapporto con la realtà. Il secondo obiettivo riguarda l'analisi delle trasposizioni cinematografiche del romanzo, mostrando analogie e differenze. Il terzo è quello di far interagire i personaggi dell'opera con quelli dell'adattamento cinematografico: come viene rappresentato Dino nella realtà degli anni Novanta francese? E Cecilia, invece? L'approccio di Cedric Kahn risulterà fedele al romanzo moraviano?

¹ A. Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1620, olio su tela, 146,5 x 108 cm, Firenze, Uffizi, 1890 n. 1567.

L'area di interesse nel campo letterario è la letteratura comparata: infatti, vengono presi in esame un romanzo italiano del 1960 e una riproduzione cinematografica. È presente, quindi, una relazione tra più campi di conoscenza, come esplica il comparatista Remo Ceserani²: in questo caso, la relazione è tra letteratura e cinema. La maggior parte delle informazioni e delle note proviene da saggi e da libri che spiegano l'autore in questione. Inoltre, Moravia stesso era solito rilasciare interviste, come quelle con Enzo Siciliano e con Alain Elkann, che mi sono state di grande aiuto per capire al meglio la sua prosa.

Questo elaborato è diviso in tre capitoli: il primo è intitolato *Alberto Moravia* e tratta la vita, i temi, lo stile, il rapporto che l'autore ha con il cinema e una rapida rassegna delle due trasposizioni cinematografiche delle sue opere.

Il secondo capitolo prende in esame la trama dettagliata del romanzo *La Noia* e del film "infedele" del regista Cedric Kahn. Tuttavia, un paragrafo è dedicato alla prima trasposizione cinematografica realizzata da Damiano Damiani nel 1963: la critica lo considera come un film poco riuscito. Il paragrafo affronta le poche differenze che sono presenti rispetto al romanzo e il motivo per cui non è apprezzato dai cinefili.

Il terzo e ultimo capitolo entra nel merito della questione, analizzando i personaggi cardine de *La Noia*. I *topoi* presenti in relazione al protagonista e al personaggio femminile sono l'intellettuale che si distrugge per l'oggetto amoroso e la *femme fatale*. Dopo un'analisi attenta di queste due tematiche, ci si chiede come Kahn affronti i due personaggi nel film, quali elementi mette in risalto e quali elimina. L'ultimo paragrafo si concentra su un personaggio secondario, ma che ha un legame con i due protagonisti; l'amore senile è la tematica che viene analizzata, centrale per capire al meglio la figura presa in questione. Anche in questo caso ci si chiede come Kahn modifichi e riadatti il personaggio.

² R. Ceserani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Manuali Laterza, Roma, 1999, p. 295.

1. Alberto Moravia

1.1 La vita

Grazie al romanzo *Gli Indifferenti*³, Alberto Moravia, nato Alberto Pincherle, entra a far parte del panorama letterario italiano del XX secolo. La genialità dell'opera spicca immediatamente tra il pubblico intellettuale di quegli anni. Lo studioso Ferroni parla di Moravia come «una presenza costante nella cultura e nella vita intellettuale di questo secolo: egli è uno degli scrittori che più hanno agito su un vasto pubblico, specie tra anni Cinquanta e Sessanta, una immagine corrente della problematica culturale contemporanea, un vero e proprio modello di comportamento intellettuale».⁴

Nasce a Roma, in via Sgambati, nel 1907. Consapevole della sua posizione agiata, l'autore definisce la sua infanzia come quella «di un bambino della borghesia, che gioca con le sorelle, va a letto preso, parla francese con la governante. La vita molto normale di un bambino anormale».⁵

All'età di nove anni, nel 1916, il piccolo Moravia si ammala di coxite tubercolare, che lo costringe a studiare a casa. Si tratta di «un'inflammatione dell'articolazione dell'anca di natura infettiva, da streptococco o stafilococco, oggi assai rara, generata da tubercolosi ossea che si diffonde all'articolazione».⁶ Egli stesso racconta, nelle varie interviste, che, nel 1924, all'età di sedici anni, è la zia Amelia Rosselli a convincere i genitori a mandarlo al sanatorio a Cortina d'Ampezzo poiché le cure a casa non sono adeguate. La lettura ha sempre fatto parte della vita dello scrittore, soprattutto a causa della posizione supina in cui è costretto a stare durante la malattia. Si appassiona principalmente ad autori come Dostoevskij, Joyce, Manzoni, Goldoni, Shakespeare.

Oltre alla lettura, un'altra occupazione durante la malattia è naturalmente la scrittura. I rapporti epistolari che intrattiene con la zia Amelia Rosselli hanno un grosso

³ A. Moravia, *Gli Indifferenti*, Bompiani, Milano 2005.

⁴ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana – Il Novecento*, Einaudi scuola, Milano, 1991, p. 430.

⁵ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 18.

⁶ A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli*, a cura di Simone Casini, Bompiani, Milano, 2010, p. 16.

impatto sul suo desiderio di diventare scrittore, desiderio che in realtà è sempre stato insito in lui: alla domanda di Alain Elkann “che cosa volevi fare?”, Moravia risponde:

Lo scrittore. Però non ero affatto sicuro che lo sarei diventato⁷.

Infatti, dal 1925 al 1928, Moravia si cimenta nella scrittura del romanzo: egli rivela che, grazie ad esso, ha veramente imparato l'arte della scrittura. Il successo, come citato in precedenza, arriva nel 1929 con la pubblicazione de *Gli Indifferenti*⁸: riesce a farlo a spese del padre. Recandosi a Milano, inaugura il periodo di incontri con i più grandi intellettuali di quel periodo, come Massimo Bontempelli e Corrado Alvaro. Da quel momento in poi, Moravia collabora con le migliori riviste di quel tempo, da *La Stampa* ad *Oggi*, che gli permettono anche di essere inviato in Inghilterra⁹.

Nel 1935, invitato da Giuseppe Prezzolini, viaggia oltreoceano, alla *Columbia University* di New York per tenere delle conferenze. Moravia descrive così la “grande mela”:

Rimasi però ugualmente ammirato dai sublimi grattacieli di New York. Le navi attraccavano in una zona poco prima di Wall Street. [...] Ero del tutto ignaro di come funzionano le cose in America¹⁰.

Prima di partire per l'America, però, pubblica *Le ambizioni sbagliate*¹¹, un romanzo che narra la storia del matrimonio di un giovane giornalista e la figlia di borghese; la figura maschile viene considerata, quindi, un arrampicatore sociale che sceglie la donna con cui stare solamente per convenienza. In quegli anni il fascismo prende piede in Italia e causa non pochi problemi all'uscita integrale del romanzo. Gli eventi storico-politici sono molto importanti per il Moravia scrittore: si nota ciò

⁷ Ivi, p. 40.

⁸ A. Moravia, *Gli Indifferenti*, cit.

⁹ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 85.

¹⁰ Ivi, p. 110.

¹¹ A. Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, Mondadori, Milano, 1935.

soprattutto nel colloquio tra Enzo Siciliano e l'autore. Il suo discorso «tende sempre a riportare all'interno delle coordinate e degli emblemi della cultura quel che ha vissuto»¹².

Dopo varie storie d'amore, nel 1937 incontra Elsa Morante (1912-1985). Anche in questa occasione, la politica italiana occupa un ruolo fondamentale per la relazione tra i due scrittori:

In qualche modo il mio rapporto con Elsa è stato fin da principio legato a situazioni politiche: il '37 è stato l'anno in cui Hitler è venuto a Roma, poi c'è stato negli anni successivi l'asse Roma-Berlino, le leggi razziali [...]. Ora ripensandoci Elsa è stata veramente la donna con la quale ho vissuto il periodo più politico e più pubblico della mia vita. Ho così un ricordo di Elsa tutto attraversato dalle tragiche vicende di quegli anni. Forse anche per questo il nostro rapporto è stato particolarmente drammatico.¹³

Nel 1941 i due si uniscono in matrimonio, che finisce nel 1962. Negli anni di sposalizio, vivono un periodo a Capri, luogo in cui Moravia si dedica alla scrittura di *Agostino*¹⁴. Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, i due si rifugiano in Cioccaria, luogo di forte ispirazione per la scrittura del romanzo *La Ciociara*.¹⁵

Con la Liberazione, lo scrittore torna nella sua città d'origine, Roma. Marco A. Bazzocchi, nel manuale *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*¹⁶ distingue due diversi periodi letterari di Moravia: tra questi «c'è un nucleo intermedio di opere circoscritte al cosiddetto periodo romano, durante il quale l'autore si dedica ad affrescare [...] la multiforme e varia realtà italiana, dalle classi popolari sino alla media e ricca borghesia cittadina».¹⁷ Uno di questi scritti è l'opera *I racconti romani*¹⁸,

¹² E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Longanesi, Milano, 1971, p. 130.

¹³ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 160.

¹⁴ A. Moravia, *Agostino*, Documento, Roma, 1943.

¹⁵ A. Moravia, *La Ciociara*, Bompiani, Milano, 1953.

¹⁶ Marco A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021.

¹⁷ Ivi, p. 289.

¹⁸ A. Moravia, *I racconti romani*, Bompiani, Milano, 1954.

importante per rappresentare la voce del sottoproletariato che si contrappone al mondo corrotto del dopoguerra.

Nel 1960 pubblica *La Noia*¹⁹ grazie al quale riceve il premio Viareggio.

Nel 1962, dopo la separazione con Elsa Morante, inizia a frequentare la scrittrice Dacia Maraini: proprio nello stesso anno riscuote grande successo il primo romanzo della giovane, *La vacanza*²⁰. Durante l'intervista con Elkann, Moravia risponde ad alcune domande sulla relazione con la Maraini, commentando gli anni assieme a lei come i migliori della sua vita. Si sofferma sulle due personalità opposte dei due, che però sono funzionali:

Io credo che ciò che vale in un rapporto coniugale non siano i punti in comune bensì la complementarità di caratteri diversi o anche opposti. Come appunto nel caso di Dacia e me. Siamo molto diversi ma la nostra unione ha avuto l'originalità di due diversità che si completavano.²¹

I due viaggiano molto in Oriente tra Cina, Giappone e Corea: Moravia è il corrispondente del Corriere della Sera. Nel frattempo, continua a scrivere saggi su riviste e romanzi, come *La vita interiore*.²²

Dopo Dacia Maraini, si lega sentimentalmente a Carmen Llera, con cui si sposerà nel 1986. Due anni prima, nel 1984, entra in politica come europarlamentare nella lista del PCI, carica che assume per cinque anni.

Alberto Moravia muore il 26 settembre 1960 nella sua casa a Roma.

¹⁹ A. Moravia, *La Noia*, Bompiani, Milano, 2021.

²⁰ D. Maraini, *La vacanza*, prefazione di Alberto Moravia, Lerici, Milano, 1962.

²¹ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 291.

²² A. Moravia, *La vita interiore*, Bompiani, Milano, 1978

1.2. I temi

Il tema è il luogo di intersezione tra il testo e il referente esterno, ovvero «quel delicato meccanismo che filtra il rapporto fra letteratura e realtà»²³. Come suggerisce Domenichelli, «i temi costituiscono la tradizione in quanto memoria collettiva e immaginario inteso come insieme di figure in cui prende forma, si rappresenta l'esperienza secondo modalità epocalmente valide e definibili»²⁴. Utilizzando un atteggiamento interpretativo, la tematizzazione mette in risalto l'autore, in questo caso Alberto Moravia, la soggettività creatrice, il testo ed infine il lettore, il quale è capace di individuarne il senso.²⁵

Se si adotta un approccio biografico, il realismo borghese è il movimento che può essere coerente con tutti gli scritti moraviani, già dalla pubblicazione de *Gli Indifferenti*. Analizzare in poche righe questo “-ismo” risulta complicato perché, «come la realtà, è multiplo ed evanescente»²⁶. Il Novecento ha approfondito due diverse interpretazioni del realismo, grazie al noto scritto *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*²⁷ di Erich Auerbach e grazie ai saggi di Lukàcs. L'approccio dei due è differente: mentre il primo utilizza un metodo estremamente diacronico, focalizzandosi su un *excursus* che parte dal mondo omerico fino a Proust, Lukàcs si limita ad analizzare l'Ottocento, da Balzac al realismo russo. Proprio grazie all'autore de *La commedia umana*²⁸ il movimento in Francia inizia a prendere piede. Come fa notare Federico Bertoni nel saggio *Realismo e letteratura*²⁹, molti critici hanno dato una definizione al fenomeno: opinioni dettagliate e diverse tra loro «dovute ai differenti approcci con cui gli scrittori rappresentano il mondo»³⁰. Ciò che è importante

²³ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Carocci editore, Roma, 2016, p. 262.

²⁴ M. Domenichelli, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in “Allegoria”, 2008, a. XX, n. 58, pp 34-48.

²⁵ *Ibid.* p. 280.

²⁶ N. Goodman, *Realism, Relativism, and Reality*, in *New Literary History*, XIV, 1983, n. 2, p. 272.

²⁷ E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1956.

²⁸ H. Balzac, *La commedia umana*, a cura di M: Bongiovanni Bertini, I Meridiani Mondadori, 1994.

²⁹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia impossibile*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2007, pp. 24-26.

³⁰ *Ibidem*, p. 26.

da considerare è il fatto che il realismo non si debba associare solamente alla letteratura: «è un'importante faccenda politica, filosofica, pratica»³¹. Nel saggio *Il realismo borghese*³² di Alberto Castoldi compaiono alcuni punti fondamentali riferiti al fenomeno realista: l'avvicinamento alla questione storico-sociale, il concetto di «problematica morale»³³, la consapevolezza dell'autore di essere «produttore che vive del proprio prodotto»³⁴, estremamente coinvolto nel mondo che lo circonda, e l'inclinazione alla rappresentazione di problemi derivati dalla classe di appartenenza dello scrittore, nel caso di Alberto Moravia, quella della borghesia.

Il tema centrale del primo romanzo, come suggerisce il titolo, è proprio l'indifferenza tipica del mondo borghese. L'opera mette in luce le contraddizioni dell'ambiente che Moravia conosce bene: queste gli fanno aprire gli occhi, facendogli acquisire consapevolezza sulla classe a cui appartiene. «Sesso e denaro, irrinunciabili certezze dell'invenzione moraviana, fissano il telone su cui si profila l'orizzonte di quella realtà»³⁵. Sono due costanti tematiche fondamentali, dal primo all'ultimo romanzo, due elementi che smuovono i personaggi, li fanno agire. Si notano queste anche nel romanzo del 1943, *Agostino*³⁶: Moravia racconta di una sessualità fallimentare e giovanile del tredicenne protagonista, Agostino per l'appunto. Egli instaura un rapporto idillico e profondo con la madre, una giovane vedova di estrazione borghese. Questo rapporto viene interrotto dall'arrivo di un ragazzo che lega con la madre. Grazie a questa presenza che allontana il protagonista dalla genitrice, Agostino ha modo di avvicinarsi ai compagni della spiaggia, luogo in cui passa le vacanze estive. Questi gli fanno esplorare il sesso e l'utilizzo del denaro: si fa convincere e ruba i soldi della madre per entrare in un bordello, ma viene ingannato dai compagni poiché, essendo troppo giovane, non può entrare. È costretto a guardare l'atto sessuale dalla finestra. Difatti, come dice Sanguineti, «Michele e Agostino, sognando un "paese innocente", esprimono quella loro impossibilità di adattamento che è una cosa sola con

³¹ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Feltrinelli, Torino, 1973, p. 185.

³² A. Castoldi, *Il realismo borghese*, Bulzoni editore, Roma, 1976, pp. 17-18.

³³ *Ibidem*, p. 18.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 133.

³⁶ A. Moravia, *Agostino*, cit.

l'innocenza della loro anima sognante»³⁷. I personaggi successivi al 1943 acquisiscono maggior consapevolezza della loro condizione: Moravia capisce che il sesso «non è più qualcosa che si ha, ma qualcosa che si è»³⁸.

Durante il periodo romano, si dedica alla realizzazione di racconti ambientati nella capitale, focalizzandosi su figure appartenenti al sottoproletariato. Racconta il realismo crudo della vita cittadina dopo la Seconda Guerra Mondiale e nel pieno boom economico nei *Racconti romani*³⁹. Il critico Emilio Cecchi parla di «una quantità di personaggi che se ne stanno chiusi e saldati in una elementare, inarticolata realtà; in una sfera, in una categoria premorale, che crocianamente si direbbe la categoria dell'utile, dell'economico, della nuda e cruda vitalità»⁴⁰. Uno di questi racconti è esemplare per capire le condizioni lavorative della Roma che descrive Moravia: *Ladri in chiesa*⁴¹ narra la storia di una famiglia composta dal padre disoccupato, la madre casalinga e tre figli. In preda allo sconforto per il mancato lavoro, il capofamiglia decide di dare ascolto a un amico e organizza un furto insieme alla moglie per rubare oggetti sacri in chiesa, fallendo miseramente.

Altra tematica fondamentale è quella che Sanguineti chiama «frustrata aspirazione a stabilire un vero contatto con gli oggetti e un vero rapporto con gli altri uomini»⁴². Il critico si riferisce soprattutto ai due personaggi Michele e Dino, dei corrispettivi romanzi *Gli Indifferenti*⁴³ e *La Noia*⁴⁴. Per il collaboratore della Neoavanguardia, i due sembrano essere connessi da un filo che parte dal 1929 fino al 1960. Sono due romanzi che «esprimono la crisi del soggetto dentro le mutate coordinate storiche e culturali di inizio secolo e degli anni sessanta»⁴⁵. Michele è uno dei protagonisti del primo romanzo moraviano appartenente ad una famiglia di stampo borghese. Appare come una persona chiusa, indifferente ad ogni tipo di rapporto. Odia l'ambiente che lo circonda, ma è intrappolato in questo. Con lui vive anche la sorella

³⁷ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1962, p. 46.

³⁸ C. Benussi (a cura di), *Il punto su: Moravia*, cit., p. 38.

³⁹ A. Moravia, *Racconti Romani*, Bompiani, Milano, 2001.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. Moravia, *Ladri in chiesa in Racconti Romani*, cit.

⁴² E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 8.

⁴³ A. Moravia, *Gli Indifferenti*, cit.

⁴⁴ A. Moravia, *La Noia*, cit.

⁴⁵ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, in A. Moravia, *La Noia*, cit. p. 282.

Carla: a differenza di Michele, lei si dimostra abile nell'orientarsi nelle vicende borghesi, alquanto fallimentari, della sua famiglia. Dino, invece, protagonista de *La Noia*, è dentro all'ambiente borghese grazie alla madre, ma, stanco della situazione familiare, decide di trasferirsi in uno studio per dedicarsi alla sua arte. La differenza sostanziale tra i due è la volontà di movimento: mentre Michele è ingabbiato in un mondo chiuso, Dino si interroga sulla realtà e sul sentimento di noia che prova in relazione alle cose. Quest'ultimo è un intellettuale che si rapporta ad una donna, ma ne vedremo le caratteristiche nei capitoli successivi.

Questo tipo di «angoscia di vivere»⁴⁶ sta proprio alla base della corrente esistenzialistica in cui Moravia si identifica dopo il 1960. Esistenzialismo tipico di Sartre e di Camus, ma anche di autori come Dostoevskij: «quest'ultimo è riconosciuto esistenzialista nel suo amore pietoso verso la vita, qualunque essa sia, nato in lui dopoché gli fu condannata la pena di morte e visse ai lavori forzati a contatto con l'esistenza più abietta»⁴⁷.

Concentrandosi su *La Noia*, un'altra tematica da considerare è quella del denaro. Nella nota critica dell'edizione del 2001 del romanzo edito Bompiani, Alessandra Grandelis esplica come questo nucleo tematico, insieme all'amore ed alla noia, sia stato caro a Moravia dallo schema di base fino ad arrivare all'edizione definitiva:

Gli appunti di Moravia presentano molte differenze rispetto al romanzo nella sua versione definitiva; eppure includono i grandi nuclei tematici attorno a cui si sarebbe costruita la trama, riconoscibili in un trittico di parole-chiave, due delle quali isolate sulla pagina in modo da renderle evidenti: Amore, Noia e Denaro.⁴⁸

⁴⁶ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 191.

⁴⁷ P. Prini, *Esistenzialismo*, Studium, Roma, 1953, p. 195.

⁴⁸ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, in A. Moravia, *La Noia*, cit. p. 283.

1.3 Lo stile

Enzo Siciliano, nel parlare dello stile dell'amico scrittore, nomina una sorta di non gusto per «alcuna forma di manierismo stilistico, così rifugge da qualsiasi manierismo colloquiale. Non teme il semplicismo. Il suo umorismo è diretto».⁴⁹

Interessante è un'autovalutazione di Moravia, che dice:

A partire dagli *Indifferenti*, e con la sola eccezione delle *Ambizioni sbagliate*, io ho sempre scritto nella stessa maniera. Hai forse trovato una grande differenza tra l'*Imbroglione* e *Il viaggio a Roma*?⁵⁰

Per affrontare la questione, Gianluca Lauta chiama in causa Barthes, il quale, nel suo primo saggio del 1953, analizza il termine «grado zero della scrittura»⁵¹, che poi si diffonde negli anni. Il modo migliore per il semiologo sarebbe quello di eliminare i due elementi di lingua e stile, per lasciare spazio all'essenza della scrittura, «sostenendo la necessità di un linguaggio del tutto nuovo»,⁵² «immacolato e neutro»⁵³, termini che utilizza lui stesso nel saggio. Ad oggi, questa espressione può assumere il significato di una scrittura «senza valore»⁵⁴, quindi con un'accezione negativa. Riprendendo Gianluca Lauta, nel suo studio sulla scrittura di Moravia, egli prende la teoria di Barthes per contrapporla alla lingua dell'autore de *La Noia*:

La presentazione di interi blocchi di testo, anonimi e stereotipati, diventa il modo più ovvio per mostrare la piattezza e la “normalità” di scrittori come Moravia.⁵⁵

⁴⁹ E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 132.

⁵⁰ G. Lauta, *La scrittura di Moravia*, FrancoAngeli, Milano, 2016, p. 11-12.

⁵¹ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 1953.

⁵² G. Lauta, *La scrittura di Moravia*, cit., p. 14.

⁵³ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit. pag. 55.

⁵⁴ G. Lauta, *La scrittura di Moravia*, cit., p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*

Si fa riferimento ad uno stile moraviano «scarno, tagliente, disadorno»⁵⁶

Gli elementi teatrali non mancano nelle opere di Moravia. Di fronte a questo romanzo, «la critica sembra trovarsi nello stesso atteggiamento di uno spettatore davanti ad un prestigiatore che esibisce cilindri e colombe ben note ma in numeri mai visti prima d'ora».⁵⁷ Interessante è ciò che scrive Cristina Benussi riguardo a questo: «lo stile integrale non a caso lo ha obbligato a una tecnica narrativa di resa “oggettiva”, teatrale, in cui l'autore riproduce sulla carta stampata la sintesi che a teatro è realizzata dall'autore, dallo scenografo, dai macchinisti e dal critico: il lettore non è lasciato solo in un momento, non può distrarsi ed è condotto per mano in situazioni complesse».⁵⁸ Il punto fondamentale per Moravia, lo dice lui stesso nell'intervista con Elkann, è proprio quello di «fondere la tecnica teatrale con quella narrativa. I romanzi in realtà sono dei miei drammi travestiti da romanzi: pochi personaggi unità di tempo e di un luogo poca analisi, molto sintesi cioè azione»⁵⁹.

Un concetto fondamentale nello stile di Moravia è l'espressione romanzo-saggio, utilizzata per analizzare gli scritti pubblicati dagli anni 60, in particolare *La Noia*⁶⁰, *L'attenzione*⁶¹ e *Io e Lui*⁶². È facile notare come il termine sia la fusione di due strutture distinte, il romanzo e il saggio. Quindi questo genere «emerge su caratteristiche preesistenti che appartenevano a queste due forme [...], componenti che sono state riorganizzate in maniera morfologicamente e simbolicamente coerente all'interno della nuova forma»⁶³. Nasce in Francia, nell'ultimo quarto del XIX secolo, «dall'esaurimento dell'estetica naturalista, messa sotto attacco nei romanzi di Huysmans e Strindberg»⁶⁴. Emerge un forte sviluppo del romanzo: «il romanzo saggistico nasce dall'evoluzione della tecnica narrativa e più precisamente dall'impossibilità e improbabilità della terza persona sostituita ormai sempre più spesso con la prima»⁶⁵. Si può notare, infatti, come i tre scritti moraviani citati

⁵⁶ E. Ragni, *Storia della letteratura italiana (Volume IX – parte II)*, Il Sole 24 ore, Milano, 2005, p. 781.

⁵⁷ C. Benussi (a cura di), *Il punto su: Moravia*, cit. p. 9.

⁵⁸ Ibidem, p. 29.

⁵⁹ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 103.

⁶⁰ A. Moravia, *La Noia*, cit.

⁶¹ A. Moravia, *L'attenzione*, Bompiani, Milano, 2002.

⁶² A. Moravia, *Io e Lui*, Bompiani, Milano, 2018.

⁶³ S. Ercolino, *Il romanzo saggistico*, Bompiani, Firenze, 2017, p. 9.

⁶⁴ Ibid, p. 16.

⁶⁵ A. Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 2019, p. 284.

precedentemente siano incentrati sui tre protagonisti, i quali narrano in prima persona le loro vicissitudini. «Il romanzo saggio dovrebbe dunque fornire un'immagine possibile di vita ordinata secondo una direzione ideologica. Spetta perciò al romanziere di ricavare la propria ideologia dai temi soggiacenti alla propria esperienza diretta e non dalle tradizioni culturali e religiose. Dalla storia in atto e non da quella già attuata».⁶⁶

1.4 Il cinema moraviano e *La Noia*

Il cinema ha sempre fatto parte della vita di Moravia, fin da piccolo: nell'intervista con Elkann, Moravia racconta:

Il cinema mi piace da sempre. Da ragazzo andavo a vedere fino a due film al giorno. È la mia arte preferita, dopo la letteratura e la pittura. Il cinema e la pittura hanno una grande influenza sulla mia narrativa perché vivo molto attraverso gli occhi.⁶⁷

Lavori a cui Moravia si dedica nel corso della sua vita professionale sono lo sceneggiatore e il soggettista: il suo lavoro in queste mansioni è rintracciabile «in circa diciassette film, tra i quali *Centomila dollari* (1940) di Mario Camerini; *Ossessione* (1943) di Visconti; *La lupa* (1953) di Alberto Lattuada; *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati; *Una domenica d'estate* (1962) di Giulio Petroni»⁶⁸. Oltre a ciò, dalla metà del Novecento, diventa critico cinematografico scrivendo saggi come *Al cinema*⁶⁹ e *Il cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*⁷⁰. Inizialmente era solito scrivere recensioni per i giornali in cui lavorava: ne *La nuova Europa* «Moravia vi collabora con recensioni cinematografiche quindicinali dal gennaio 1945 al marzo 1946»⁷¹. Nello stesso periodo scrive anche per un quotidiano romano chiamato *Libera*

⁶⁶ C. Benussi (a cura di), *Il punto su: Moravia*, cit. p. 25.

⁶⁷ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 173.

⁶⁸ A. Aprà (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma, 1993.

⁶⁹ A. Moravia, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Bompiani, Milano, 1975.

⁷⁰ A. Moravia, *Il cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani, Milano, 2010.

⁷¹ A. Aprà (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, cit. p. 14.

Stampa, «dall'aprile 1945 al febbraio 1946, recensendo spesso gli stessi film ma, da vero professionista, senza riciclarsi»⁷².

Oltre a ciò, fondamentale per questa tesi è la menzione ai tanti rifacimenti cinematografici delle opere dello scrittore romano: «Mai scrittore italiano è stato più “saccheggiato” dal cinema, grazie anche alla libertà che Moravia ha sempre concesso agli sceneggiatori chiamati a tradurre le sue pagine in film. Libertà che nasceva dalla consapevolezza della diversità delle due forme artistiche e dal rispetto per il lavoro altrui, che a volte, però, non era reciproco»⁷³.

Ricordiamo come, dalla Seconda Guerra Mondiale, il cinema neorealista abbia preso piede in Italia: registi come Rossellini, Visconti, Antonioni, sono stati influenzati dal realismo poetico francese. Questa corrente cinematografica è affine alle tematiche moraviane. Nonostante quest'arte sia rilevante per lui, ne *L'uomo come fine*⁷⁴ non nasconde il fatto che il cinema rischi di non esprimere a 360° ciò che il libro vuole comunicare.

Il primo scritto adattato cinematograficamente è *La Provinciale*⁷⁵ del regista Mario Soldati: «è il punto di volta perché la parabola del cinema neorealista è in fase discendente»⁷⁶. Da questo, Moravia ha ottenuto il credito nel mondo artistico, diventando una figura importante anche nel panorama cinematografico, non solo in quello teatrale. Dopo questo film del 1953, i registri europei si focalizzano sugli adattamenti tratti dai romanzi. *Il disprezzo*⁷⁷, *Il conformista*⁷⁸, *Gli indifferenti*⁷⁹, *L'attenzione*⁸⁰: questi sono alcuni titoli notati dalla critica in quegli anni. Il primo nominato (*Le Mepris* in lingua originale) è ricordato anche per il debutto nel cinema d'autore di Brigitte Bardot. «Pochi autori sono stati in grado di trasferire sul grande

⁷² Ibid.

⁷³ Fondazione CFC (2010), *Cinema Trevi: Tracce di Alberto Moravia nel cinema italiano*, consultato il 28 agosto 2022, <https://www.fondazionecsc.it/evento/cinema-trevi-tracce-di-alberto-moravia-nel-cinema-italiano/>

⁷⁴ A. Moravia, *L'uomo come fine*, cit., p. 285.

⁷⁵ *La Provinciale*, M. Soldati (1953).

⁷⁶ M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, cit., p. 289.

⁷⁷ *Le Mepris*, J.L. Godard (1963).

⁷⁸ *Il conformista*, B. Bertolucci (1970).

⁷⁹ *Gli indifferenti*, F. Maselli (1974).

⁸⁰ *L'attenzione*, G. Soldati (1985).

schermo il genio esistenziale di Moravia»⁸¹: per la critica, Godard è uno di questi. Il romanzo ha come protagonista uno scrittore, Riccardo, il quale accetta un lavoro come sceneggiatore solamente per una questione di soldi: deve mantenere la casa comprata assieme alla moglie, la quale, agli occhi del marito, risulta fredda e sfuggente. Riccardo, nello scritto moraviano, espone in prima persona i suoi dubbi riguardo a questo rapporto e riguardo alla scelta lavorativa intrapresa. «Sul grande schermo, però, Godard non può avvalersi delle digressioni e delle riflessioni che un romanzo ha la possibilità di offrire. L'unico modo per raccontare questo rapporto è attraverso la carica sessuale incredibile della Bardot, trattata come vero e proprio oggetto del desiderio»⁸².

Qualcuno potrebbe considerarlo un po' datato nella forma a tratti teatraleggiante del monologo reiterato, soprattutto se visto con gli occhi del pubblico contemporaneo, abituato a ritmi e tempi più secchi, eppure *Il disprezzo* rivela ancora oggi la capacità di Godard di abbracciare un'idea di cinema universale, straniera in patria e a proprio agio all'estero; e per questo motivo fruibile liberamente, senza eccezioni. [...]. La morale è crudele, agra come la rabbia: il compromesso e il passo indietro sono il fallimento, ma andare avanti comporta una consapevolezza ugualmente dolorosa.⁸³

È interessante notare come ci siano stati più rifacimenti dello stesso romanzo: *La Romana*, *Gli indifferenti* e *La Noia*. Tra questi, spicca il romanzo del 1960 poiché è stato riprodotto cinematograficamente da registi di due diverse nazionalità: dall'italiano Damiano Damiani nel 1963 e da Cédric Kahn nel 1998, con il nome di *L'ennui*⁸⁴.

⁸¹ Giorgio Catalani (2017), *Il disprezzo – la recensione di un capolavoro che torna in sala*, consultato il 7 ottobre 2022, <http://www.anonimacinefili.it/2017/02/07/il-disprezzo-la-recensione-di-un-capolavoro-che-torna-in-sala/>.

⁸² Ivi.

⁸³ Scuola di sceneggiatura: la specializzazione (2017), *Il disprezzo, di Jean-Luc Godard*, consultato il 7 ottobre 2022, <https://www.sentieriselvaggi.it/il-disprezzo-di-jean-luc-godard/>

⁸⁴ *L'ennui*, C. Kahn (1998).

Il romanzo, come suggerisce il titolo, ha come argomento la tematica della noia, intesa come «il prodotto di un'alienazione. Ossia l'interruzione del rapporto tra l'uomo e la realtà e, dunque, tra l'artista e la materia, o se si preferisce tra il soggetto e l'oggetto»⁸⁵. Il protagonista è un pittore di nome Dino, un trentenne romano appartenente al mondo della borghesia, il quale racconta in prima persona il momento in cui smette di praticare la sua arte e, successivamente, disquisisce con il lettore sul concetto di noia, il quale è per lui «una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. [...] Potrebbe essere definita una malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina»⁸⁶. È in perenne conflitto con la madre, la quale incarna i valori borghesi da cui lui cerca di scappare, andando a vivere in un appartamento lontano dalla villa di famiglia. Nel momento di massima noia, incontra Cecilia, una giovane modella conosciuta grazie al vicino di casa, il pittore Balestrieri, il quale muore accanto alla ragazza durante un atto sessuale. Dino e Cecilia intraprendono una relazione: lui spera di trovare un rapporto vero e autentico con le cose grazie alla ragazza. «Vorrebbe, come tutti i borghesi, possederla e quindi trasformarla in un oggetto, ma non ci riesce giacché ella mantiene nei suoi confronti una irriducibile alterità»⁸⁷. Dino inizia ad assumere un atteggiamento tipico di uomo borghese desideroso del possesso: decide di darle del denaro dopo ogni loro incontro, denaro che lei spende negli incontri con uno sceneggiatore di nome Luciani. Gli episodi su Dino e Cecilia verranno approfonditi nei capitoli successivi.

Come è stato citato precedentemente, il romanzo ha due riprese cinematografiche: nel 1963 dal regista Damiano Damiani, con Natalie Spaak che interpreta Cecilia e Horst Buchholz nei panni di Dino. La critica non ha apprezzato appieno il rifacimento: viene citata una «perdita di lustro filosofico [...] e il film diventa molto simile alla nevrosi di un ragazzo ricco, erudito in esistenzialismo»⁸⁸. La Repubblica critica negativamente anche gli attori che interpretano la madre del protagonista e Dino stesso: «Bette Davis è spaesata, e Buchholz non è all'altezza».⁸⁹

⁸⁵ A. Moravia, *L'occidente si annoia* in A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 303.

⁸⁶ A. Moravia, *La Noia*, cit., pp. 6-7.

⁸⁷ M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, cit., p. 291.

⁸⁸ Cinematografo.it (a cura di), *La noia*, consultato il 30 agosto 2022, <http://cinema.ilsole24ore.com/film/la-noia/1/>.

⁸⁹ P. Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, 1994.

Trentaquattro anni dopo, Cédric Kahn decide di riprendere la famigerata noia moraviana per creare un film diverso da quello di Damiani: *L'ennui*. Il regista decide ambientarlo nella sua città, Parigi. Il Dino romano si chiama Martin ed è interpretato da Charles Berling e Cecilia da Sophie Guillemin. Kahn decide di abbandonare determinate tematiche care a Moravia nel 1960 per far sì che il pubblico si ambienta in una Parigi degli anni 90. «La modifica più sostanziale riguarda l'erotismo che percorre il romanzo, a volte crudo, a volte estetizzante, decadente. Ho privilegiato le sue manifestazioni più aspre, dirette, più vicine al modo d'essere delle generazioni d'oggi: l'ambiente e la giovane borghesia francese, non più la vecchia aristocrazia romana»⁹⁰. Sono queste le parole del regista francese. Questo approccio poco fedele al romanzo è piaciuto alla critica cinematografica: così ne parla La Repubblica:

La noia ha un merito: riesce a descrivere l'emblematica ossessione di Martin con lucida ironia (assecondata dall'ironia del bravo protagonista), senza mai ricorrere al sarcasmo né tanto meno al moralismo. Così Kahn sceglie anche l'unica via praticabile per uscire da un soggetto potenzialmente pericoloso come quello del romanzo di Moravia che poteva con facilità scivolare nella pornografia. Oppure nella noia. Il che, ad onta del titolo, il cineasta francese riesce a evitare con abilità dall'inizio alla fine⁹¹.

Nei capitoli successivi si prenderà come riferimento la ben riuscita rappresentazione di Kahn, avendo naturalmente come base il romanzo *La Noia*. Ci si soffermerà sulle analogie e differenze dei quattro protagonisti, due moraviani e due francesi.

⁹⁰ M. Serenellini, 11 agosto 1998, *Moravia al cinema è sempre sesso*, La Repubblica. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/08/11/moravia-al-cinema-sempre-sesso.html?ref=search>.

⁹¹ R. Nepoti, 10 marzo 1999, *La passione è la droga nella Parigi di oggi*, La Repubblica, <https://www.repubblica.it/online/cinema/noia/noia/noia.html?ref=search>.

2. *La Noia* di Moravia, la riproduzione italiana ed il film «infedele»⁹²

Questo capitolo tratterà minuziosamente la trama del romanzo preso in considerazione per questa tesi, *La Noia*⁹³ di Alberto Moravia, e i due adattamenti cinematografici: quella di Damiano Damiani del 1963 e *L'Ennui* di Cedric Kahn, del 1998. Per quanto concerne il riadattamento italiano, ci si concentrerà sulle differenze rispetto all'opera moraviana, mentre per il film francese l'analisi sarà più approfondita.

2.1 *La Noia*: trama e analisi

Nel 1960 il romanzo *La Noia*, edito da Bompiani, entra nel panorama letterario italiano, vincendo l'anno successivo il Premio Viareggio. Barilli la considera «l'opera della maturità, della ricapitolazione generale di tutti i temi fin lì affrontati»⁹⁴ dall'autore romano.

Strutturalmente, l'opera è divisa in un incipit, chiamato *prologo*⁹⁵, nove capitoli senza titolo ed un explicit, *epilogo*⁹⁶, «ossia comincia con un capitolo in cui sono indicati i termini del problema della noia e finisce con un altro capitolo nel quale [...] è adombrata la soluzione»⁹⁷. Il narratore è autodiegetico, utilizzando la terminologia degli studi di narratologia di Gerard Genette⁹⁸: infatti, già dalle prime righe del romanzo, il lettore capisce che la focalizzazione del racconto sarà interna, ovvero il punto di vista del narratore coincide con quello di un personaggio. Il protagonista, come è stato introdotto a pagina 15 del presente elaborato, è Dino, un pittore trentacinquenne in balia di uno stato che lui chiama noia. In realtà, lui stesso dice: «mi sono annoiato sempre; aggiungo che soltanto in tempi abbastanza recenti sono riuscito

⁹² A. Levantesi, *Il professore e la ragazzina*, La Stampa, 7.03.1999, p. 24 http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0477_01_1999_0064_0026_6234802/.

⁹³ A. Moravia, *La Noia*, cit.

⁹⁴ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964, p. 97.

⁹⁵ A. Moravia, prologo de *La Noia*, cit., pagg. 5-18.

⁹⁶ Ivi. pagg. 277-280.

⁹⁷ A. Moravia, *L'occidente si annoia* in A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 305.

⁹⁸ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976.

a capire con sufficiente chiarezza che cosa sia realmente la noia»⁹⁹. Spiega come dall'infanzia questa sofferenza gli appartiene, senza una spiegazione precisa. Moravia stesso, in un'intervista, la chiama «esperienza»¹⁰⁰. Esperienza che ha un inizio ed una fine. Esperienza che si può ben spiegare con un esempio espresso da Dino stesso nel prologo del romanzo, ovvero il concetto dell'utilità del bicchiere:

Può accadermi di guardare con una certa attenzione un bicchiere. Finché mi dico che questo bicchiere è un recipiente di cristallo o di metallo fabbricato per metterci un liquido e portarlo alle labbra senza che si spanda, finché, cioè, sono in grado di rappresentarmi con convinzione il bicchiere, mi sembrerà di avere con esso un rapporto qualsiasi, sufficiente a farmi credere alla sua esistenza e, in linea subordinata, anche alla mia. Ma fate che il bicchiere avvizzisca e perda la sua vitalità al modo che ho detto, ossia che mi si palesi come qualche cosa di estraneo, col quale non ho alcun rapporto, cioè, in una parola, mi appaia come un oggetto assurdo, e allora da questa assurdità scaturirà la noia la quale, in fin dei conti [...] non è che incomunicabilità e incapacità di uscirne. Ma questa noia, a sua volta, non mi farebbe soffrire tanto se non sapessi che, pur non avendo rapporti con il bicchiere, potrei forse averne, cioè che il bicchiere esiste in qualche paradiso sconosciuto nel quale gli oggetti non cessano un solo istante di essere oggetti. Dunque la noia, oltre alla incapacità di uscire da me stesso, è la consapevolezza teorica che potrei forse uscirne, grazie a non so quale miracolo¹⁰¹.

La pittura lo spinge ad allontanarsi dalla villa della madre: si trasferisce in uno studio per dedicarsi alla sua arte. La figura materna è una donna «abile e sicura del fatto suo fino a edificare con gli anni uno stato di fortuna»¹⁰² che le fa acquisire ricchezza. Il padre, invece, viene citato solo nel prologo: è un padre assente, «un vagabondo nato»¹⁰³, che torna dalla famiglia solamente per racimolare denaro per poi ripartire verso una nuova avventura. La famiglia è ricca: è grazie ai soldi della madre che Dino si mantiene. Quest'ultimo si rende addirittura conto che non riesce a

⁹⁹ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 8.

¹⁰⁰ A. Moravia, *L'occidente si annoia* in A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 305.

¹⁰¹ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 7.

¹⁰² R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, cit., p. 99.

¹⁰³ Ivi. p. 12

rinunciare ai propri averi, sostenendo che non è «un povero che era stato ricco, ma un ricco che finge [...] di essere povero»¹⁰⁴.

Oltre alla descrizione del rapporto con i genitori, nel prologo è presente il momento in cui distrugge la tela: quello sarà il suo ultimo quadro poiché «smette di dipingere nella prima riga della prima pagina»¹⁰⁵. Si accorge che la pittura non può fargli stabilire un rapporto con la realtà. Nel *capitolo secondo*¹⁰⁶ avviene l'incontro con «il personaggio centrale de *La Noia*»¹⁰⁷ secondo Barilli, ovvero Cecilia: è una diciassettenne che incontra Dino in circostanze un po' particolari. Accanto all'abitazione dell'io narrante, ha il suo studio un vecchio pittore di nome Balestrieri. Verrà trattato questo personaggio in maniera dettagliata nel terzo capitolo intitolato *I personaggi moraviani e quelli francesi*, più precisamente nel paragrafo 3. Dino fa sapere al lettore che lo studio di questo artista è costantemente visitato da donne, ma che nell'ultimo periodo Cecilia era rimasta la «sola visitatrice»¹⁰⁸ del pittore. Agli occhi di Dino, i due intraprendono una relazione, che viene interrotta dalla brusca morte di lui. Dino sente diverse voci che annunciano la causa di questo lutto: sarebbe deceduto durante l'atto sessuale con Cecilia. Il protagonista si chiede che cosa mai avesse il pittore per essersi fissato, nell'ultimo periodo della sua vita, unicamente su di lei. La incontra mentre perlustra lo studio di Balestrieri. Il lungo dialogo tra i due può essere riassumibile in un lemma: incomunicabilità. Alle tante domande di lui, lei risponde sempre in modo freddo ed evasivo. Queste insistenti quesiti sono motivati dal fatto che egli vuole utilizzare Cecilia come strumento per analizzare la sua noia. Dopo aver disquisito su Balestrieri, il protagonista esordisce con esplicito «parliamo di noi due»¹⁰⁹. Dino spiega come in realtà nel corso dei mesi abbia notato un sorriso «significativo»¹¹⁰ della ragazza nei momenti in cui i loro sguardi si incrociavano. Quel sorriso è sintomo di una volontà ad intraprendere un rapporto: infatti, si offre per essere la sua modella, proprio come aveva fatto con Balestrieri. Lui inizialmente non

¹⁰⁴ Ivi, p. 15.

¹⁰⁵ A. Moravia, *L'occidente si annoia* in A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 304.

¹⁰⁶ A. Moravia, *La Noia*, cit., pagg. 52-83.

¹⁰⁷ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, cit., p. 100.

¹⁰⁸ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 54.

¹⁰⁹ Ivi, p. 78.

¹¹⁰ *Ibid.*

esaudisce questa sua voglia citando la problematica della mancanza di rapporti che ha con gli oggetti, in particolare prende come esempio un bicchiere: «ed io debbo rifiutarlo, come rifiuto lei, perché, come lei, quel bicchiere è niente per me».¹¹¹

La decisione di rifiutare la ragazza è labile: dopo essersi salutati, i loro occhi si incrociano da distante. Lui si affaccia alla finestra mentre lei è nel porticato. Basta solo un cenno di Dino per far tornare indietro Cecilia. Da quel finale di capitolo, diventano amanti.

Il tempo passa e loro iniziano a vedersi quotidianamente, nonostante le parole che Dino usa per descriverla non siano positive: parla di una certa indifferenza di lei dopo il rapporto, la reputa «insignificante in ogni sommo grado e perciò incapace di suscitare una passione così distruttiva come quella di Balestieri»¹¹². Durante le conversazioni continua ad essere presente l'aspetto dell'incomunicabilità: «la noia si riassume proprio nell'incapacità di comunicare»¹¹³. Così decide di porre fine al rapporto. Organizza l'appuntamento, ma Cecilia non si presenta. Dopo questo avvenimento, avviene il *turning point* del romanzo. Quel rapporto «ambiguo e sfuggente»¹¹⁴ si tramuta. Dino dice di provare «come una trafittura al cuore»¹¹⁵. La molla che fa scattare l'innamoramento di lui sta proprio nel gesto della ragazza. «Amore a dispetto»¹¹⁶ è la definizione che lo stesso Dino dà a ciò che prova: fino al momento in cui riteneva che Cecilia fosse innamorata di lui la relazione era noiosa. Quando invece si accorge che la ragazza non lo ama, allora il desiderio di lei aumenta. Oltre a questo, «la droga Cecilia, così attiva e funesta»¹¹⁷ diventa agli occhi di Dino molto più interessante, acquista una «sembianza di realtà»¹¹⁸ proprio perché viene attratto da questo timore di non possederla più. La condizione si fa sempre più complicata per Dino nel momento in cui prova gelosia nei confronti dell'amata. È un tipo di gelosia determinata soltanto dal possesso esclusivo che credeva di avere: vuole disfarsi dell'atteggiamento che una persona gelosa assume, ovvero quello di servitù,

¹¹¹ Ivi, p. 79.

¹¹² Ivi, p. 90.

¹¹³ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, in A. Moravia, *La Noia*, cit. p. 284.

¹¹⁴ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, cit., p. 102.

¹¹⁵ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 116.

¹¹⁶ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 121.

¹¹⁷ G. Debenedetti, *Note su La noia di Alberto Moravia*, in A. Moravia, *La Noia*, cit. p. 320.

¹¹⁸ Ibid.

per «distruggere l'autonomia e il mistero di Cecilia, riducendola, attraverso una conoscenza più esatta del suo tradimento, a qualche cosa di noto, di comune, e di insignificante»¹¹⁹. Nel momento in cui Dino scopre che Cecilia incontra un certo Luciani, un attore che vorrebbe che lei entrasse nel mondo del cinema, diventa addirittura ossessionato dalla ragazza: la pedina, la spia e durante i loro incontri la assilla di domande sui suoi spostamenti. Domande a cui Cecilia risponde in maniera vaga. Nei rapporti amorosi, la gelosia è un tema ricorrente nella letteratura. Barilli differenzia due tipologie: quella ottocentesca, di base naturalistica, e quella novecentesca, che viene descritta come «un'angoscia per la labilità dei rapporti con la persona o la cosa amata»¹²⁰. Nei momenti di solitudine, il telefono è «l'oggetto con cui Dino esercita la propria gelosia»¹²¹. Lo utilizza per avere un briciolo di contatto con la donna, ma questo tende a sancire «la debolezza del linguaggio, anch'esso colonizzato dalla noia»¹²². La gelosia lo porta ad assumere un investigatore privato, proprio come aveva fatto Balestrieri con la stessa Cecilia: aveva contattato un'agenzia affinché la seguisse per sapere se lo tradisse.

Una delle grandi tematiche moraviane, quella del denaro, prende il sopravvento nel momento in cui il protagonista offre dei soldi a Cecilia dopo ogni loro incontro, sperando di trattarla come una prostituta. Dice infatti:

[...] se Cecilia era davvero venale, alla fine avrei provato per lei lo stesso sentimento che provavo per quelle donne dopo che le avevo pagate: un senso di possesso scontato e sovrabbondante, di riduzione della persona che aveva ricevuto il denaro ad oggetto inanimato. [...] Io dovevo ad ogni costo placare la mia angoscia. Sì, preferivo sapere Cecilia mercenaria piuttosto che misteriosa.¹²³

¹¹⁹ Ivi, p. 167.

¹²⁰ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, cit., p. 102.

¹²¹ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, in A. Moravia, *La Noia*, cit. p. 285.

¹²² Ibidem.

¹²³ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 205.

L'ultimo capitolo¹²⁴ è denso di avvenimenti: Dino pensa che avere come sposa Cecilia sia una buona idea. La motivazione non sta nella volontà che di solito due amanti hanno, ovvero quella di stabilire un legame per il resto della loro vita. Invece Dino spera che, con il matrimonio, Cecilia diventi «una moglie qualunque»¹²⁵, banale e priva di mistero. Cecilia risulta pensierosa nel momento in cui Dino esplicita questa sua volontà e decide di rimandare la decisione. Nonostante ciò, il protagonista la porta a conoscere la madre. Proprio nella villa della signora borghese, Cecilia rifiuta la proposta di matrimonio perché non vuole separarsi da Luciani e annuncia a Dino che sarebbe partita con l'amante per Ponza. L'angoscia invade l'io narrante. «Se non parti ti faccio un regalo»¹²⁶: esordisce così Dino dopo aver saputo della gita fuori porta. Nel mondo neocapitalista che Moravia denuncia nel saggio *L'uomo come fine*¹²⁷, non ci appare strano che il denaro preso dalla cassaforte della madre sia lo strumento che Dino utilizza per corrompere la donna, durante la seduzione: Dino ricopre minuziosamente la figura di Cecilia di banconote.

Cominciai dal basso, simbolicamente, stendendo sul pube buio e ricciuto un solo biglietto ben spiegato. Quindi, risalendo, ricoprii di biglietti il ventre bianco e infantile, la snella vita e il bel seno bruno, un biglietto per mammella. Avvolsi intorno al collo un altro biglietto; quattro ne misi sulle spalle e quattro sulle braccia. Poi ridiscesi sotto il ventre e ricoprii di biglietti le gambe fino a piccoli piedi.¹²⁸

Si può notare una potente «forza letteraria nel rapporto tra il corpo di Cecilia e la natura sudicia ma concreta della moneta»¹²⁹. Nonostante questa proposta, Cecilia non accetta poiché desiderosa di andare a Ponza con Luciani, ma chiede comunque una piccola somma di quella che le era stata proposta. L'ultima azione concreta e

¹²⁴ Ivi, pagg. 235-276.

¹²⁵ Ivi, p. 237.

¹²⁶ Ivi, p. 264.

¹²⁷ A. Moravia, *L'uomo come fine*, cit.

¹²⁸ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 265.

¹²⁹ M. Ricciardi, *Lo stile di Moravia*, in *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987, p. 49.

meccanica che Dino compie è il tentato suicidio mentre è in auto, schiantandosi contro un platano. Barilli considera questo gesto come un «qualcosa che avviene da sé, senza un suo intervento chiaramente espresso»¹³⁰.

Nell'epilogo, il lettore ha modo di leggere la risoluzione dei problemi del pittore devastato dall'amore di Cecilia. Dino non rimane vittima dell'incidente. Si ritrova in un letto d'ospedale per il periodo di convalescenza. Moravia lo descrive come un personaggio ormai rassegnato: «ero stato davvero fino alle regioni oscure della morte; ne ero tornato; ormai, sia pure senza speranza, non mi restava che vivere»¹³¹. Avviene una sorta di rinascita mentre contempla un albero posizionato nel giardino della clinica. Accetta la sua condizione. Contrappone la contemplazione dell'albero alla vita di Cecilia:

Io non volevo più possederla bensì guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla, allo stesso modo che contemplavo l'albero attraverso i vetri della finestra.¹³²

È ancora presente in lui l'amore verso di lei, ma è un amore nuovo. Così commenta Eugenio Montale il finale del romanzo moraviano: «a quanto pare la noia di Dino non era che incomunicabilità, incapacità di uscire da se stesso. Gettandosi contro il platano, Dino avrebbe rotto quel circolo chiuso e avrebbe ritrovato un qualche contatto con la vita degli altri»¹³³.

Nelle rapide pagine dell'epilogo è presente un borghese diverso da quello rappresentato nei capitoli precedenti: Dino appare come un uomo «onesto»: come esplica Sanguineti, è colui che «ha compreso che il solo modo di non esercitare violenza sopra la realtà, in ogni sua forma, è la rinuncia al possesso»¹³⁴.

¹³⁰ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, cit., p. 103.

¹³¹ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 278.

¹³² Ivi, p. 279.

¹³³ E. Montale, *La Noia*, Appendice III in A. Moravia, *La Noia*, cit.

¹³⁴ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 130.

2.2 *La Noia*¹³⁵ di Damiano Damiani: analogie e differenze rispetto al romanzo moraviano

Come è stato citato nel primo capitolo, dopo l'uscita del romanzo, Damiano Damiani decide, nel 1963, di realizzare la prima versione cinematografica de *La Noia*. Il regista nasce a Pordenone nel 1922. Dopo aver studiato pittura a Milano, a ventiquattro anni si trasferisce a Roma dove diventa sceneggiatore. Esordisce nel 1947 con il documentario *La banda d'Affori*¹³⁶ per poi interrompere la regia fino al 1960, quando esce nelle sale *Il rossetto*¹³⁷, «un film dal delicato e abile impianto psicologico»¹³⁸ che racconta di un omicidio di una prostituta; è ispirato a fatti realmente accaduti nella capitale. Due anni dopo si dedica alla realizzazione cinematografica del romanzo *L'Isola di Arturo*¹³⁹ della scrittrice Elsa Morante. La voce narrante è del quindicenne Arturo che racconta tramite flashback la propria storia: sull'isola di Procida, Arturo vive in una grande casa deserta, aspettando i rari ritorni del padre, da lui tanto mitizzato per la sua vita misteriosa. Tutto cambia quando questo torna con una giovane moglie. Arturo è geloso e diffidente, ma col tempo si innamora della matrigna, con cui non avrà mai nulla di fisico. La Morante collabora poco alla sua realizzazione e, in un'intervista ad Andrea Barbato, dice: «Il film che Damiani ha fatto de *L'isola di Arturo* è bello, ma i personaggi sono cambiati. Il padre, ad esempio, è visto come un cattivo. Io invece non posso giudicare male i miei personaggi, ho bisogno di perdonarli prima di descriverli»¹⁴⁰. Come si è già detto, anche Moravia si occupa di critica cinematografica: infatti, dedica alcuni pensieri a *L'isola di Arturo*:

Il cinema ha dei limiti dovuti al suo carattere di arte tipicamente di “comportamento”. [...] Damiano Damiani portando sullo schermo “*L'isola di Arturo*” s'è trovato di fronte ad una difficoltà forse insuperabile: tradurre in immagini quello sdoppiamento del

¹³⁵ *La Noia*, D. Damiani (1963).

¹³⁶ *La banda d'Affori*, D. Damiani (1947).

¹³⁷ *Il rossetto*, D. Damiani (1960).

¹³⁸ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio Editori, Venezia, 1975, p. 58.

¹³⁹ *L'isola di Arturo*, D. Damiani (1962).

¹⁴⁰ A. Barbato, *La mancanza di religione*, L'Espresso, 7 ottobre 1962.

mito e della realtà che fornisce al libro la sua profondità. Damiano Damiani ha fatto ricorso al “narratage”, ossia ad una voce fuori campo, per illustrare la facoltà mitologizzante di Arturo. Ma dire le cose non è ancora rappresentarle. La storia di Arturo [...] è tuttavia raccontata da Damiano Damiani con una serietà, una delicatezza di toni e un impegno di cui gli va data lode. Un po’ freddo e casuale all’inizio, il film prende quota soprattutto nel secondo tempo a misura che il quadro dei complicati e passionali rapporti tra padre figlio e matrigna, dapprima dipinto con sparsi segni, si ricomponde in una vicenda unitaria e drammatica.¹⁴¹

Dagli anni Settanta, Damiani si specializza nel cinema di denuncia. Inizia ad essere considerato, insieme ai grandi registi del cinema italiano di quegli anni, ad esempio Francesco Rosi, colui che affronta tematiche civili, politiche e sociali «senza mettere i filtri intermedi che danno visioni ovattate o oniriche»¹⁴². Consultando la filmografia di Damiani, c’è «una serie di prodotti variamente difettosi»¹⁴³ come *La Noia*, «che costituisce il primo dei due vani tentativi di realizzare una plausibile illustrazione di un testo moraviano»¹⁴⁴. Come si ha avuto modo di parlarne a pagina quindici del presente lavoro, la critica non accetta positivamente questo rifacimento filmico.

Dino viene interpretato da Horst Buchholz e Cecilia da Catherine Spaak. La trama corrisponde a quella del romanzo. Ecco in che modo ne parla lo stesso regista: «La noia è un romanzo di Moravia che Tonino Guerra e io, in fase di sceneggiatura, abbiamo tentato di rispettare quasi alla lettera, anche perché era una storia molto semplice»¹⁴⁵. Il pittore decide di smettere di dipingere e intraprende una relazione con

¹⁴¹ Centro Sperimentale di Cinematografia, *Tra morale e purezza, il cinema di Damiano Damiani*, disponibile su <https://www.fondazioneccsc.it/evento/tra-morale-e-purezza-il-cinema-di-damiano-damiani/> (consultato il 14/10/2022).

¹⁴² Fabio Secchi Frau (a cura di), *Cine-gioiello Damiani*, disponibile su <https://www.mymovies.it/persona/damiano-damiani/3416/> (consultato il 14/10/2022).

¹⁴³ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, cit., p. 59.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Centro Sperimentale di Cinematografia, *Tra morale e purezza, il cinema di Damiano Damiani*, disponibile su <https://www.fondazioneccsc.it/evento/tra-morale-e-purezza-il-cinema-di-damiano-damiani/> (consultato il 14/10/2022).

la giovane Cecilia. La prima differenza fisica riguarda il fatto che Dino sia molto più giovane del personaggio che Moravia descrive.

Damiani decide di dare ampio spazio alla figura della madre, anche più di come avviene nel romanzo: infatti, il primo dialogo presente nel film è tra Dino e la donna, interpretata da Bette Davis, dal minuto 4:12 al minuto 7:48. In questo si nota una signora ricca con un carattere «autoritario e un po' distaccato, disegnato con accenti un po' hollywoodiani»¹⁴⁶, che incentra la sua vita sulla carriera e sul denaro.

La sessualità è un tema centrale anche nella riproduzione cinematografica di Damiani. Il primo legame fisico è quello che Dino intraprende con la cameriera Rita a casa della madre: gli sguardi, le due mani che si avvicinano a tavola, il bacio passionale che viene interrotto dallo stesso Dino con la frase «va bene, va bene. Te lo sei guadagnato lo stipendio»¹⁴⁷. La sequenza successiva mostra Dino che sale in macchina senza nemmeno congedarsi dalla madre e dalla cameriera. L'affermazione e il gesto possono simboleggiare «l'esperienza»¹⁴⁸ di noia che il protagonista avverte. Questa non viene mai esplicitata verbalmente dal protagonista, fino a quando, al minuto 24, parla della mancanza di rapporti con il reale, «neanche con il bicchiere. Lo stesso vale per quanto riguarda le donne».¹⁴⁹ Non è presente la definizione di noia, che invece si trova più volte nel romanzo, esplicitata appunto dall'io narrante. Ugo Liberatore, scenografo insieme a Tonino Guerra ed a Damiani, disquisendo riguardo al film in un'intervista, parla di una poca convinzione, di una difficoltà nell'«arrivare al nocciolo del tema»¹⁵⁰ a causa della forte censura cinematografica in quegli anni. Rispetto alla noia, più preponderante, forse, è la tematica della gelosia, rappresentata in maniera esagerata se si tiene a mente il romanzo moraviano. La rivista Cineforum, infatti, espone questo concetto dicendo:

La noia, intesa come impossibilità o incapacità di stabilire un contatto con il mondo esterno, ha lasciato il passo alla più

¹⁴⁶ A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche, Pordenone, 2004, p. 189.

¹⁴⁷ *La Noia*, D. Damiani (1963), min. 14:35.

¹⁴⁸ A. Moravia, *L'occidente si annoia* in A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 305.

¹⁴⁹ *La Noia*, D. Damiani (1963), min. 24:26.

¹⁵⁰ A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, cit., p. 185.

convenzionale e banale delle gelosie. Questo basta per farci trovare in una situazione tipica da melodramma ottocentesco o da romanzo popolare dove l'impronta "moderna" si esaurisce nella programmatica spudoratezza della protagonista femminile.¹⁵¹

L'episodio del momento in cui Dino "veste" Cecilia di banconote è presente nel film di Damiani. I dialoghi del romanzo sono riportati tali e quali, ma il fatto che la riproduzione cinematografica sia priva della prima persona che esplica i pensieri di Dino rende il gesto più giocoso e quasi banale. Nel romanzo, invece, solamente la contrapposizione tra il gesto compiuto dal protagonista e il fatto mitologico di Danae rende il tutto più solenne: infatti, a pagina 260 de *La Noia*, edito Bompiani, Dino si sofferma sull'osservazione del quadro che la madre ha posizionato nella sua camera da letto. Esso raffigura, per l'appunto, un episodio della mitologia greca in cui Danae, distesa su un letto, viene ricoperta da una pioggia di monete d'oro, che rappresenterebbe la trasformazione di Zeus per fecondare Danae. Anche la descrizione estremamente dettagliata che l'io narrante espone nel momento in cui inizia a posizionare le banconote sopra alle parti del corpo di Cecilia fa pensare ad una sorta di rito (si può leggere il passo alla nota 126 di questa tesi). Nel momento in cui i corpi di Dino e di Cecilia iniziano a toccarsi, in camera entra la madre. L'unico pensiero che espone concerne il denaro ben visibile sopra al letto: «Dino, per piacere tutto il denaro che non ti serve rimettilo nella cassaforte. Se non altro per la cameriera: non voglio che trovi biglietti di banca anche nel mio letto»¹⁵². Questa sequenza non è presente nel romanzo di Moravia: Damiani, quindi, ci tiene a risaltare maggiormente questa figura rinunciando ad enfatizzare quella di Dino, l'unico punto di vista che si può leggere nel libro.

Il finale del film è sicuramente più ottimistico dell'epilogo di Moravia: per quanto riguarda il concetto dell'albero, Dino si limita a dire che quell'osservazione gli reca del bene. Nella sequenza successiva, intraprende un dialogo con la madre, che non è presente nel libro. I due disquisiscono riguardo al motivo del tentato suicidio di

¹⁵¹ Ivi, p. 190.

¹⁵² *La Noia*, D. Damiani (1963), dal minuto 1:21:23 al minuto 1:21:43.

Dino e quest'ultimo rinuncia una volta per tutte ai soldi della madre; quest'ultima è convinta del fatto che da quel momento non si sarebbero più visti poiché l'unico motivo per cui Dino le faceva visita era proprio per chiedere del denaro. Durante questa conversazione, Dino risponde con una carezza nella nuca di lei, la quale rimane stupita, dicendo: «oh Dino, questa è la prima carezza. [...] dopo dieci anni»¹⁵³. I due finalmente si riconciliano. Nella sequenza successiva, Dino si trova nello studio Cecilia, tornata dalla vacanza con Luciani: è la stessa di sempre, mentre lui sembra guarito: non vuole fare l'amore con lei e, nel momento in cui Cecilia se ne va, lui non la richiama.

Tullio Kezich recensisce il finale parlando di un «eccesso di ottimismo»¹⁵⁴. Il Morandini, invece, commenta così: «è uscito un film fedele al libro, tranne che nella conclusione in rosa, ma che, mutilato della sua dimensione saggistica, diventa un fotoromanzo»¹⁵⁵. Il concetto di romanzo-saggio visto precedentemente, infatti, viene completamente a perdersi in questo film.

In conclusione, lo stesso Damiani si trova in difficoltà nel momento in cui discute riguardo a questa sua realizzazione. In una dichiarazione del 1972, quattro anni dopo l'uscita del suo film più riuscito¹⁵⁶, *Il giorno della civetta*¹⁵⁷, si ritrova a parlare de *La Noia*:

È un film che ho dimenticato, che potevo evitare di girare, non ha alcun significato per me [...]. Come scrittore ho molta stima di Moravia, ma la tematica del suo personaggio che si annoia è molto distante da me, perché io non mi annoio mai [...]. In ogni caso, quando al cinema si adattano romanzi, si tratta sempre di mettere in scena cose che esistono già, e non è un'operazione molto interessante.¹⁵⁸

¹⁵³ *La Noia*, D. Damiani (1963), 1:35:20 - 1:35:35.

¹⁵⁴ A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, cit., p. 188.

¹⁵⁵ L., L., M. Morandini, *Il Morandini 2018*, Zanichelli, 2017.

¹⁵⁶ A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, cit., p. 210.

¹⁵⁷ D. Damiani, *Il giorno della civetta* (1968).

¹⁵⁸ A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, cit., p. 184.

2.3 La noia in Francia: *L'Ennui*¹⁵⁹ di Cedric Kahn

Cedric Kahn nasce nel 1966 a Crest, in Francia. «È una figura a tutto tondo: regista, sceneggiatore, negli ultimi anni anche attore»¹⁶⁰. Entra nel panorama cinematografico nel 1992, grazie al lungometraggio *I bar dei binari*¹⁶¹ che narra di «un'aspra *love story*» tra un ragazzo di 16 anni e un'amica della madre che lavora in un *nightclub*. La critica lo considera un film «frenetico e disorganizzato [...], ma abbastanza sincero nella sua foga e brutalità»¹⁶².

Realizza due opere cinematografiche tratte da romanzi novecenteschi: la prima, nel 1998, è *L'Ennui*, per l'appunto, mentre nel 2004 si dedica alla regia di *Luci nella notte*¹⁶³ tratto dall'omonimo scritto di Georges Simenon. Risulta coerente associare queste due realizzazioni al termine *remake*, se lo si fa con un'accezione ampia: infatti, «l'opera 'rifatta' mantiene dell'opera originaria la *fabula* [...], ma si hanno modificazioni (varianti) anche cospicue che possono riferirsi al genere, alla collocazione spazio-temporale, alla sequenza narrativa, ai personaggi, al ritmo o passo del racconto. [...] Il remake può considerarsi una variazione sul tema, dove sceneggiatori e registi si misurano apertamente sia con l'eventuale testo letterario d'origine che con la precedente (o le precedenti) versione cinematografica attuando cospicue trasformazioni»¹⁶⁴. Considerando lo studio di Elisa Bussi, risulta immediato pensare a *L'ennui* di Kahn come un *remake* del romanzo moraviano. Quelle che la studiosa chiama "varianti" sono evidenti nella realizzazione cinematografica del regista.

Ma andiamo con ordine: il film è ambientato in una Parigi degli anni '90 del Novecento. Il protagonista Martin, interpretato da Charles Berling, è un professore di filosofia all'università, un intellettuale in piena crisi, il quale incontra Cécilia, una giovane con cui intraprende un rapporto morboso.

¹⁵⁹ *L'ennui*, C. Kahn (1998).

¹⁶⁰ Institut Français, *Cedric Kahn*, disponibile su <https://www.institutfrancais.it/fr/node/6288#/> (consultato il 19.10.2022).

¹⁶¹ *I bar dei binari*, C. Kahn (1992).

¹⁶² Cinematografo, *I bar dei binari*, disponibile su <https://www.cinematografo.it/film/i-bar-dei-binari-e3ohso92> (consultato il 19.10.2022).

¹⁶³ *Luci della notte*, C. Kahn (2004).

¹⁶⁴ G. E. Bussi, *Letteratura e cinema – il remake*, introduzione, Clueb, Bologna, p. 18.

Il lessico cinematografico si rifà alla terminologia di Genette, il quale riprende la tripartizione di Todorov¹⁶⁵, sul concetto di focalizzazione¹⁶⁶. «È proprio a partire da queste considerazioni che Francois Jost ha introdotto un altro termine che ha goduto e gode tuttora di buona fortuna nell'ambito degli studi di narratologia filmica; quello di ocularizzazione»¹⁶⁷. In sostanza è la relazione che avviene tra ciò che la macchina da presa mostra e ciò che il personaggio vede. Questa si divide in ocularizzazione interna, «dove ciò che vedo è quel che è visto da un personaggio»¹⁶⁸ oppure ocularizzazione di grado zero, «in cui vedo qualcosa direttamente, senza la mediazione di un personaggio a vederlo»¹⁶⁹. Nel caso de *L'ennui*, si ha un alternarsi di oggettive e soggettive. Immediatamente, il pubblico si focalizza su Martin proprio perché parla in prima persona tramite la tecnica della voce fuori campo:

Ho sempre saputo che sarei morto in macchina. Che sarebbe successo senza che me ne accorgessi e senza volerlo. Come se avessi seguito una strada immaginaria che non tenesse in conto né dei muri, né degli alberi né delle case, in fondo alla quale mi aspettava la morte.¹⁷⁰

Nella sequenza successiva c'è Martin, ripreso tramite una camera frontale, che guida la sua auto. Sarà un'azione ricorrente per tutto il film. Il secondo personaggio presentato è l'ex moglie Sophie, interpretata da Arielle Dombasle, che sta dando una festa nella sua abitazione. In quell'ambiente lo sguardo del protagonista è disturbato: è lì solamente per la donna, la quale non mostra attenzioni verso di lui. Si sente «oppresso»¹⁷¹. Anche in seguito alle adulazioni di una studentessa, sembra atarassico. Un sentimento simile lo invade in un'aula universitaria: sguardo assente e volto piatto.

¹⁶⁵ T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV, *L'analisi del racconto*, Garzanti, Milano, 1980, p. 254-6.

¹⁶⁶ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., pp. 237-59.

¹⁶⁷ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet Università, Torino, 2015, p. 43.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ *L'ennui*, C. Kahn (1998), 0:01:00 – 0:01:10.

¹⁷¹ Ivi, 0:03:44.

Preoccupato per questa sua condizione, decide di rivolgersi ad un dottore, il quale non riscontra patologie. Nel dialogo con il medico, Martin si considera nervoso e ritiene che la sua vita stia andando male. Il dottore gli consiglia di farsi vedere da uno psichiatra, ma rifiuta la proposta poiché considera la psichiatria «troppo razionale»¹⁷². Durante la conversazione, nomina un obiettivo che si è imposto, ovvero terminare un libro:

Pensi che per riuscirci ho anche rinunciato di fare l'amore. Ho bisogno di sublimazione. Freud è chiarissimo su questo. Lui dice che certe attività umane che apparentemente non hanno alcun rapporto con la sessualità trarrebbero il loro movente nella forza della pulsione sessuale e descrive come attività sublimite innanzitutto le attività intellettuali tipo artistiche. E una persona che non raggiunge la sublimazione è un limitato, un sottosviluppato, un alienato con un sesso enorme e tirannico e un cervello minuscolo e impotente.¹⁷³

Martin nomina Freud: potrebbe risultare interessante creare un collegamento tra quest'ultimo e Moravia. Probabilmente la decisione di interpellare l'inventore della psicanalisi non è sconsiderata da parte di Kahn, visto che in passato ci sono stati studi che hanno associato lo scrittore romano alla dottrina freudiana, come quello di Dominique Fernandez¹⁷⁴, soprattutto dopo l'uscita del romanzo *Agostino*¹⁷⁵.

Riprendendo la trama de *L'ennui*, la prima apparizione di Cécilia avviene per le vie parigine, insieme ad un uomo che rappresenterebbe il Balestrieri moraviano: Leopold Meyers. Martin viene quasi attirato da questa coppia: è in macchina, li fissa e li insegue. Tramite un'alternanza tra riprese soggettive ed oggettive del protagonista, si nota la ragazza che si allontana, scappando da Meyers. Ancora più incuriosito, Martin continua a seguire la figura maschile, il quale entra in un locale. Il professore

¹⁷² Ivi, 0:08:20.

¹⁷³ Ivi, 0:08:31 – 0:08:56.

¹⁷⁴ D. Fernandez, *Alberto Moravia, in Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960, pp. 57-99.

¹⁷⁵ A. Moravia, *Agostino*, cit.

fa lo stesso. Leopold viene rappresentato da subito come una figura inquietante: tramite una *zoomata*¹⁷⁶, si notano gli occhi chiusi, la bocca semiaperta e il corpo fermo. Martin è incuriosito dall'uomo, tanto da pagare la sua consumazione visto che Leopold non aveva con sé il denaro. In cambio, quest'ultimo gli dona un quadro, sul quale c'è il suo indirizzo. Tre giorni dopo Martin gli fa visita, ma la vicina di casa gli comunica della morte improvvisa di Meyers mentre faceva l'amore con una ragazza molto giovane. Non contento decide di entrare nello studio. Vede i quadri e capisce che Leopold era un pittore, proprio come Balestrieri nel romanzo moraviano. Anche il primo dialogo con Cécilia rimane inalterato: sono presenti, sia nel film che nel libro, le stesse domande del professore, con quel fare da interrogatorio. Cecilia era, per l'appunto, l'amante di Balestrieri. Per la prima volta, nel film, si capisce di cosa soffre Martin. Cécilia vuole offrirsi al protagonista, proprio come faceva con il pittore, ma Martin rifiuta, con parole molto simili a quelle di Moravia. Esemplifica la questione del rifiuto tramite il concetto della sedia (ne *La Noia* Dino nomina il bicchiere¹⁷⁷):

Prendiamo questa sedia, ad esempio: non ha degli occhi belli come i suoi o quel seno magnifico o quei fianchi rotondi; eppure, si offre a me, senza pudore, senza calcolo proprio come lei. Però io devo rifiutarla perché questa sedia non è niente per me, perché non ho nessun rapporto con lei. [...] Il solo rapporto che possa esserci tra una donna e me è niente, lo stesso rapporto che c'è stato finora tra lei e me.¹⁷⁸

Ma nel momento in cui Cécilia decide di andarsene, Martin la ferma: con un finale sequenza sfumato, è implicito l'atto sessuale tra i due.

L'incapacità di stare in pace con se stesso, dopo la rottura con la Sophie, non gli permette di insegnare e di scrivere il libro che ha in mente. L'esperienza di noia lo invade. Martin, allora, si confida con l'ex moglie: mentre Dino esplicita le sue intenzioni in prima persona al lettore, Martin parla al personaggio inventato da Kahn.

¹⁷⁶ Ivi, 0:11:53.

¹⁷⁷ Vedi nota n. 108.

¹⁷⁸ *L'ennui*, C. Kahn (1998), 0:24:42 – 0:25:06.

Le dice che vuole interrompere la relazione con Cécilia: è annoiato perché non ha nessun rapporto con lei, se non quello fisico. La diciassettenne adotta un linguaggio approssimativo e tra i due non è presente il dialogo. Martin a Sophie dice: «il suo sesso è più espressivo della sua bocca»¹⁷⁹.

Martin decide, così, di interrompere la relazione sessuale. Compra un regalo, su consiglio di Sophie, per alleggerirle la rottura, ma non verrà consegnato in quell'occasione alla destinataria poiché Cécilia non si presenta all'appuntamento, proprio come fa la Cecilia moraviana. La protagonista femminile incontra di nascosto Momo, che sarebbe Luciani in Moravia. Anch'egli promette alla ragazza un futuro nel cinema.

Come si è analizzato, il telefono è un oggetto presente ne *La Noia* che Kahn vuole trasmettere nel film: il mancato responso al tentativo di chiamata da parte di Martin e le sue immediate risposte nel momento in cui l'oggetto squilla fanno capire l'importanza della comunicazione per il professore, il quale è in balia di uno stato confusionale:

non ci capisco più niente [...]. Io passo le giornate accanto al telefono ad aspettare che tu mi chiami, aspetto che squilli con angoscia, l'angoscia di non trovarti oppure che tu mi menta; che poi è esattamente la stessa cosa. Ti rendi conto che questo telefono squilla tutti i giorni a mezzogiorno in punto? E che dall'altro capo del filo ci sei tu, calma e precisa come una segretaria che mi fissa l'appuntamento?¹⁸⁰

Dopo tale conversazione, Martin scaraventa il telefono contro il muro.

I sentimenti che prova sono gli stessi di Dino. Quando la ragazza inizia a sfuggire dal controllo del protagonista, lui si innamora, facendo diventare l'innamoramento un'ossessione. Kahn stesso parla di «una dipendenza che provoca astinenza»¹⁸¹. Si nota una Cécilia schiva e sfuggente alle domande di lui: l'aura di

¹⁷⁹ Ivi, 0:31:01.

¹⁸⁰ *L'ennui*, C. Kahn (1998), 1:01:03 – 1:01:20.

¹⁸¹ M. Serenellini, 11 agosto 1998, *Moravia al cinema è sempre sesso*, cit.

misteriosità della «deuteragonista»¹⁸² a cui Moravia aveva in mente è rappresentata molto bene nell'adattamento cinematografico. «Ho capito che più la prendo e meno la possiedo»¹⁸³, dice Martin: è lo stesso concetto dell'amore a dispetto che Dino esplica nel romanzo.

A causa di questa follia fuori controllo, rovina il rapporto con l'unica persona che avrebbe potuto recargli aiuto, ovvero Sophie. Inoltre, non è in grado di dominare la realtà, che per lui è Cécilia: la insulta e la offende di continuo, la obbliga con insistenza a fare l'amore sempre più spesso e sempre con maggior frenesia e isterismo. «Kahn mette in scena, infatti, una storia in cui il sesso, inteso come rito di partecipazione di due corpi portatori di un possibile principio di piacere e di significazione, viene invece azzerato in un atto dominato dall'ossessione paranoica, nel gesto fine a se stesso di una coazione a ripetere imposta dal sadismo e dalla gelosia, epurato apparentemente di qualsiasi consistenza materiale»¹⁸⁴. I due intraprendono una conversazione molto accesa in cui lui la chiama prostituta: lei cerca di divincolarsi, ma Martin, desiderando il sesso, ha la meglio. Dopo questo, lui le offre dei soldi che la ragazza accetta. Il motivo per cui Cécilia continuerebbe la relazione sta nell'essersi abituata agli incontri con il professore. Anche la Cécilia di Kahn non è intenzionata a rinunciare al rapporto che ha con Momo. L'ultima proposta che le fa è il matrimonio, per essere uniti per sempre e creare una famiglia. Lei rifiuta proprio per l'attore. Allora Martin le offre seimila franchi pur di non farla partire per la Corsica con l'amante. Nel momento in cui Cécilia chiede se possiede quella somma ingente di denaro, il *modus operandi* del professore, ovvero il voler mostrarle fisicamente il possesso, è uguale a quello di Dino: interessante è la variante dello sportello automatico della banca da cui Martin preleva i soldi rispetto alla cassaforte della madre di Dino.

Dopo essersi congedati, Dino, in preda all'ultima crisi, si trova in macchina. Decide di accostare e ingaggiare dal ciglio della strada una prostituta, fisicamente molto simile a Cécilia. Purtroppo, però, perde il controllo della vettura e si ritrova in ospedale. Nelle ultime sequenze, è presente Sophie, alla quale arriva una lettera da

¹⁸² A. Moravia, *L'occidente si annoia* in A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 308.

¹⁸³ *L'ennui*, C. Kahn (1998), 0:48:15.

¹⁸⁴ Michele Fadda, *Cineforum* '377, disponibile su https://domino.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloOriginaleRB/F70B9124EDC129D0C125742E004A4785?opendocument (consultato il 21.10.2022).

Martin. Con la tecnica della voce fuori campo, l'ex moglie legge ciò che il protagonista scrive:

Sophie ultimamente ho pensato molto al suicidio. Ho desiderato morire, morire sul serio. Adesso non credo più che si debba morire di disperazione, anzi. Credo che si debba nutrire questa disperazione invece di volerne sempre morire. Bisogna viverne. Credo che si debba vivere ad ogni costo.¹⁸⁵

Questo finale permette allo spettatore di respirare: quel tentativo di suicidio trova una risoluzione. Sembra rinato. Risulta una variante interessante rispetto al romanzo: rinuncia ufficialmente a Cécilia. Acquista consapevolezza di ciò che ha accanto, come la figura di Sophie.

Come si è notato, Kahn espunge ogni riferimento in chiave anticapitalistica e antiborghese, per attuare un approccio più contemporaneo: infatti, elimina il noto gesto che Dino compie, ovvero quello di cospargere sopra al corpo nudo di Cecilia le banconote della madre per lasciare spazio a scene di sesso cruento e spinte. Un altro aspetto "infedele" è quello della madre, totalmente eliminata dal racconto di Kahn, per mostrare un'intrigante Sophie, «confidente privilegiata e testimone pungente della passione infuocata dell'uomo»¹⁸⁶. Questa variante è più attuale, coerente nella Parigi degli anni 90 rispetto al rapporto incentrato sul denaro tra Dino e la madre.

Cedric Kahn, intervistato dopo l'uscita del film, parla della motivazione per cui ha deciso di realizzarlo:

il tema della dipendenza amorosa, che avevo già sviluppato nei miei due film precedenti e che, ne *La noia*, regge il rapporto vertiginosamente carnale dell'uomo con la ragazza: una dipendenza che provoca crisi d'astinenza, come la droga, un vuoto sotto pelle, appunto la noia. [...] Soprattutto ho voluto che la noia diventasse l'espressione di quella dicotomia netta, centrale

¹⁸⁵ Ivi, 1:46:24 – 1:46:50.

¹⁸⁶ M. Serenellini, 11 agosto 1998, *Moravia al cinema è sempre sesso*, cit.

nelle pagine di Moravia, tra sesso e cervello: lo specchio della separazione inconciliabile corpo-testa.¹⁸⁷

L'”infedeltà” del film risulta riuscita anche per i *Cahiers du Cinéma*, storica rivista cinematografica francese: oltre a menzioni sul buon risultato di Kahn, nella copertina del numero 530 del 12 dicembre 1998, c'è lo scatto di Cécilia.

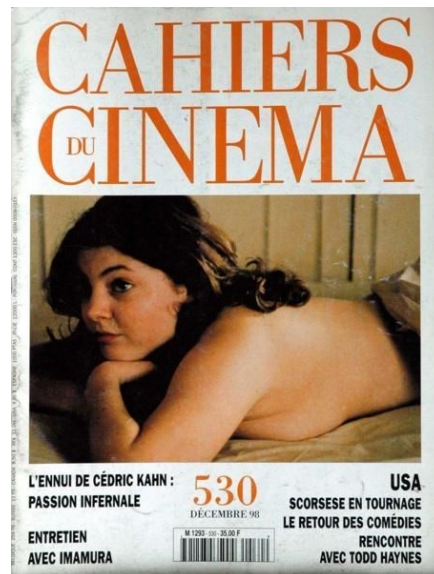


Figura 1 - Copertina Cahiers du Cinéma N° 530 del 12/01/1998¹⁸⁸

Oltre a ciò, la critica che fa parte della storica rivista francese, inserisce *L'ennui* nella classifica dei migliori dieci film del 1998, posizionandolo settimo¹⁸⁹.

In conclusione, si può constatare come Cedric Kahn abbia realizzato un film dignitoso, che soddisfa la critica, ma anche i lettori di Moravia. *La Stampa* si spinge oltre, teorizzando che «anche a Moravia critico cinematografico sarebbe piaciuto l'approccio «infedele» del regista Cedric Kahn»¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Figura 1, <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/416645391/cahiers-du-cinema-n-530-du-01-12-1998-l-ennui-de-cedric-kahn-imamura-usa-scorsese-en-tournage-le-retour-des-comedies-todd-haynes.html> (consultato il 21.10.22).

¹⁸⁹ Wikipedia, *Cahiers du Cinéma's Annual Top 10 Lists* disponibile su https://en.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_Cin%C3%A9ma%27s_Annual_Top_10_Lists#1990s (consultato il 21.10.22).

¹⁹⁰ A. Levantesi, *Il professore e la ragazzina*, *La Stampa*, 7.03.1999, p. 24 http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid.3/page.24/articleid.0477_01_1999_0064_0026_6234802/.

3. I personaggi moraviani e quelli francesi

Nel presente capitolo ci si soffermerà sull'analisi dei personaggi che Moravia inventa e quelli che Kahn rappresenta. L'interesse principale sarà focalizzarsi non tanto sulle analogie, ma soprattutto sulle differenze. Per introdurre i personaggi principali moraviani, Dino e Cecilia Rinaldi, sarà necessario fare riferimento a due grandi temi della letteratura italiana otto/novecentesca: l'intellettuale che si degrada per amore e la *femme fatale*. Partendo da questi, ci si chiederà come Cedric Kahn abbia rielaborato a suo modo queste figure importanti per la letteratura del Dopoguerra.

L'ultimo capitolo sarà riservato alla figura del pittore defunto: Balestrieri per *La Noia* e Leopold Meyers per *L'ennui*. Dopo un'ampia descrizione dell'uomo maturo e delle varie differenze fisiche, si analizzerà la tematica dell'amore senile e dell'alienazione come malattia che porta il personaggio alla morte.

3.1 Dino e Martin

3.1.1 L'intellettuale che si degrada per amore

Per introdurre la figura di Dino, risulta stimolante focalizzarsi su un tema forte nella letteratura Otto-Novecentesca: l'intellettuale che si degrada per amore¹⁹¹. Questo si rifà alla figura del borghese, predominante dopo la Rivoluzione Francese, quindi dall'Ottocento in poi, il quale non appartiene né alla nobiltà né al proletariato. «Gli intellettuali sono il risultato di un effetto combinatorio di mobilitazione e autoreclutamento. Il significato intenzionale di «essere un intellettuale» è quello di porsi al di sopra degli interessi settoriali della propria professione o del proprio genere artistico»¹⁹². Se si analizza la figura di Dino appare interessante prendere come riferimento lo studio di Valentina Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca*

¹⁹¹ V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore* in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020, p. 285.

¹⁹² Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori ad interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 9.

sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore¹⁹³, sulle quattro grandi tematiche costanti: «l'intellettuale, l'amore, l'oggetto del desiderio, la degradazione»¹⁹⁴. Questa ricerca risulta fondamentale nel momento in cui si analizza *La Noia*: infatti, possiamo riprendere queste tematiche e riproporle rispettivamente per quanto concerne la figura di Dino, il rapporto unilaterale che ha con l'amata, la misteriosa Cecilia (a cui è dedicato il paragrafo 3.2. della presente tesi) ed infine la sua degradazione, una sorta di non-ritorno alla vita impegnata del borghese immerso nelle professioni liberali. Tra il primo e il secondo Novecento quest'ultimo punto si rivela meno incisivo ed impattante: «gli esiti dell'amore sono meno catastrofici, poiché il protagonista si piega a una normale convivenza col dolore. [...] Una sorta di triste venire a patti con la realtà»¹⁹⁵. Risulta coerente creare un breve *excursus* sulla tematica dell'amore disastroso e che degrada colui o colei che ama: nasce e si sviluppa nel corso dei secoli, facendo sì che si creino tratti peculiari da opera ad opera. Prendiamo in analisi il IV libro dell'*Eneide*¹⁹⁶, ad esempio: è narrata la tormentata storia d'amore tra Enea e Didone, la regina di Cartagine, la quale decide di togliersi la vita dopo che Enea lascia l'isola. Rimanendo ancorati negli scritti epici, ma avanzando col tempo di più di millecinquecento anni, si può far riferimento alla degradazione di Rinaldo per la maga Armida, ne *La Gerusalemme Liberata*¹⁹⁷. Esempi più vicini al testo preso come riferimento per questo elaborato, ovvero *La Noia*, sono collocabili nell'Ottocento: come la novella *Carmen*¹⁹⁸ di Merimee, che narra le vicende di Carmen, donna bella, sensuale e libera, e Don Josè, un contrabbandiere che viene sedotto dalla figura femminile, la quale lo porterà all'exasperazione e all'omicidio. È una novella che ruota intorno al concetto della sensualità pericolosa, come è possibile notare nell'aria nominata *Habanera*, in cui Carmen dice: «se tu non mi ami, io ti amo - se io ti amo, attento a te!»¹⁹⁹.

¹⁹³ V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore*, cit.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 287-89.

¹⁹⁵ Ivi, p. 291.

¹⁹⁶ *Aen.* Libro IV.

¹⁹⁷ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur, 2009.

¹⁹⁸ P. Merimee, *Carmen*, a cura di S. Lorusso, Marsilio, 2004.

¹⁹⁹ Ivi, atto I, scena V.

Nel Primo Novecento, invece, si colloca *Senilità*²⁰⁰ di Svevo come *exemplum* di degradazione per amore. Riprendendo il saggio *Armida e il professore*²⁰¹, il romanzo viene citato come un modello di riferimento del borghese che si degrada per amore: il protagonista, Emilio Brentani, incontra per caso Angiolina, «una ragazza del popolo che lo attrae con la sua bellezza e la sua sfacciata procacità»²⁰². Lui è la tipica figura dell'inetto, presente nelle opere di Italo Svevo. Lei è un personaggio inaffidabile e difficile da raggiungere: è la causa della perdita di senno e di controllo di Brentani, il quale, alla fine del romanzo, si ritrova ad affrontare l'abbandono di Angiolina, che scappa con un altro uomo, e la morte della sorella, l'unica figura che gli è sempre stata accanto.

Dopo questo rapidissimo *excursus* che ci è servito ad essere consapevoli di questa «macro-situazione comune»²⁰³ presente nella letteratura, è doveroso riprendere il romanzo di indagine di questo elaborato, esempio del secondo Novecento. Grazie alla breve spiegazione dell'intellettuale che si degrada per amore, prendendo come riferimento gli studi della professoressa Sturli, si hanno le basi per analizzare il personaggio maschile Dino più in profondità.

3.1.2 Il pittore: Dino

Nell'espone la trama de *La Noia* (paragrafo 2.1), sono messe in risalto le azioni fondamentali che portano Dino alla degradazione amorosa ed al tentato suicidio. Per far sì che l'elaborato non risulti ridondante, si possono prendere in considerazione dei macro-aspetti per comprendere al meglio analogie e differenze di Dino e, nel sottoparagrafo successivo, di Martin: professione, l'esperienza di noia che entrambi provano e il rapporto con il denaro (per il finale delle due narrazioni, anch'esso esempio di modi di agire differenti dei due personaggi, è sufficiente il rimando al capitolo due, paragrafi uno e tre del presente elaborato).

²⁰⁰ I. Svevo, *Senilità*, Feltrinelli, Milano, 2014.

²⁰¹ V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore*, cit.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ivi*, p. 292.

Il libro è narrato in prima persona; è privo di una descrizione minuziosa dell'aspetto esteriore di Dino; il lettore è a conoscenza solamente dell'età, ovvero trentacinque anni. La focalizzazione interna è una limitazione se si pensa ai personaggi che sono visti dall'esterno, con un occhio soggettivo (quello della prima persona). Ma non è il caso del protagonista Dino, appunto, che è l'esempio preponderante dell'intellettuale, «il solo personaggio positivo che la borghesia abbia espresso. [...] Il solo che pensa le cose fino in fondo. Tutti gli altri si fermano per strada, fanno dei compromessi»²⁰⁴. Da qui si può evincere la scelta della professione di Dino, ovvero il pittore; nell'intervista con Bompiani, l'autore stesso risponde al motivo per cui ha deciso ciò di cui si occupa il protagonista:

La crisi del rapporto tra l'uomo e la realtà e di conseguenza tra l'artista e la materia si verifica oggi in tutti i campi dell'arte. Ma il caso della pittura è il più noto, il più plastico, il più esemplare. Per questo ho scelto la pittura.²⁰⁵

Inoltre, nel corso della sua vita, Moravia si occupa della professione di critico alle arti visive, «le declina nella scrittura con modalità e significati differenti»²⁰⁶. Grandelis, nella nota critica de *La Noia*, espone il concetto dell'astrattismo di Dino strettamente legato alla «perdita di una credenza nella realtà oggettiva»²⁰⁷, al contrario di Balestrieri, che si occupa di pittura figurativa. L'antitesi tra questa e la pittura astratta ha a che fare con l'antitesi tra il realismo e lo sperimentalismo della pittura. Dino, non avendo più rapporto con le cose che lo circondano, è capace solamente di creare pittura astratta. Al contrario, Balestrieri è illuso di avere un contatto con la realtà, ovvero Cecilia, e quindi si dedica alle arti figurative.

Come si ha già sottolineato, dopo aver distrutto la tela nel prologo, il pittore non praticherà più la professione per il resto del romanzo. Questo è legato al concetto di noia «simile a una specie di nebbia nella quale il pensiero si smarriva

²⁰⁴ A. Moravia, *L'occidente si annoia*, cit., p. 303-304.

²⁰⁵ *Ivi.*, p. 303.

²⁰⁶ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, cit., p. 286.

²⁰⁷ *Ibid.*

continuamente, intravedendo soltanto a intervalli qualche particolare della realtà»²⁰⁸. Nel prologo, che, citando Pasolini, «è tutta un'astrazione moralistica»²⁰⁹, l'io narrante entra in contatto col lettore parlando della noia, appunto, creando una linea temporale della sua vita in relazione ad essa: dall'infanzia fino al presente. Risulta paradossale come questo tipo di esperienza investa non solo i "poveri", ma anche le classi più abbienti della società. Tale riflessione è stata analizzata da Sanguineti:

[...] nel momento in cui la coscienza dell'alienazione tocca anche il vertice sociale, nella forma neocapitalistica della alienazione dell'alienante, come si diceva, la falsa coscienza non può mantenersi: non è più essa ad essere vissuta, e da vivere non rimane che la coscienza della «noia».²¹⁰

Anche Dino stesso si domanda se la noia sia strettamente collegata alla ricchezza. È uno dei motivi per cui si allontana dalla villa della madre, dicendo: «cominciai ad odiare con tutta l'anima la villa di mia madre e gli agi di cui ci godevo; attribuivo alla villa la mia noia e la conseguente impossibilità di dipingere e anelavo ad andarmene»²¹¹. Raggiunto il suo scopo, però, si rende conto che allontanarsi dal lusso e dalle comodità della villa di famiglia non serve a placare lo stato di noia. Inoltre, realizza «una grave ossessione: non si poteva rinunciare alla propria ricchezza; essere ricchi era come avere gli occhi azzurri e il naso aquilino»²¹². È consapevole che se si fosse trovato a corto di soldi (come realmente succede nel corso della narrazione), ci sarebbe stata la figura materna a coprirlo. Come si può evincere, è interessante il legame che c'è tra Dino e il denaro, una delle grandi tematiche moraviane. Il gesto di posizionamento delle banconote sopra al corpo della donna richiama il mito di Danae, proprio come il quadro appeso in camera da letto, luogo in cui succede l'amplesso. Dino nota come lo sguardo di Cecilia potesse essere simile a quello del personaggio mitologico:

²⁰⁸ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 56.

²⁰⁹ C. Benussi (a cura di), *Il punto su: Moravia*, cit. p. 157.

²¹⁰ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., pp. 126-127.

²¹¹ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 11.

²¹² Ivi, p. 15.

[...] Cecilia mi sbirciò, mentre le venivo incontro, con uno sguardo, non potei fare a meno di pensare, davvero mitologico, simile a quello che aveva dovuto avere Danae allorché la prima moneta d'oro le era piovuta in grembo. [...] Il riso, non potei fare a meno di pensare con speranza, di una donna che finalmente si ceda ad un amante, dopo averlo a lungo respinto. Così, pensai ancora, aveva dovuto ridere Danae, sentendo la divina pioggia d'oro sommergerla nella voluttà amorosa.²¹³

L'immagine compiuta da Dino può essere vista come un simbolo²¹⁴ (non a caso Moravia inserisce l'avverbio «simbolicamente»²¹⁵ all'inizio della descrizione): attraverso il quadro che raffigura l'elemento mitico, si è attivato tale simbolo.

3.1.3 Il docente di filosofia: Martin

Martin, come abbiamo visto, è il Dino del regista Cedric Kahn. Quest'ultimo sceglie Charles Berling che nel 1998 aveva quarant'anni; l'età, quindi, rimane approssimativamente invariata rispetto al protagonista del romanzo. Riprendendo i macro-argomenti analizzati nel sottoparagrafo precedente (professione, l'esperienza di noia che entrambi provano e il rapporto con il denaro), si possono notare delle differenze tra i due.

In primis, la professione risulta modificata: Martin, infatti, è un docente di filosofia all'università. Questo «rende [...] ancora più salienti lo smarrimento epistemologico e la crisi ermeneutica che investono l'amante nel suo rapporto con l'amata»²¹⁶. Il professore avrebbe l'intenzione di scrivere un libro riguardo alla sua materia d'insegnamento. Il fatto verrà nominato nei primi cinque minuti del film, alla

²¹³ Ivi, p. 265-66.

²¹⁴ Treccani, *simbolo*, disponibile su https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolo_%28Dizionario-di-filosofia%29/ (consultato il 3.11.22).

²¹⁵ A. Moravia, *La Noia*, cit. p. 265.

²¹⁶ V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore*, cit., note a p. 290.

festa organizzata da Sophie, per poi riprenderlo nel momento in cui vorrebbe prendersi un anno sabbatico dall'insegnamento per dedicarsi totalmente alla stesura del libro. Come ci si può aspettare, il libro non verrà mai a compimento e, durante la il film, non sono presenti sequenze in cui tenta di abbozzare qualcosa. Nel corso della narrazione, anche l'ex moglie Sophie gli chiede informazioni su di esso, ma lui si giustifica dicendo di non essere capace perché la sua mente è occupata da Cécilia.

L'aspetto di noia del protagonista è analizzato in una sorta di dicotomia, di dualismo, tra sesso e cervello, tra cuore e mente. Come in Moravia, anche in Kahn quest'esperienza che prova può essere descritta come mancanza di rapporto. A differenza di Dino, però, Martin non soffre di noia da tutta la vita: nel colloquio con un collega, suo superiore, al quale chiede se può avere un periodo di pausa dall'insegnamento, si confida dicendo:

Non posso continuare ad insegnare, non ne ho la forza, mi devo fermare [...]. Da un po' di tempo, esattamente sei mesi che io e mia moglie ci siamo separati. Mi sono reso conto che sono incapace di stare in pace con me stesso. Non ho più pazienza per nulla, né per i libri né per i film. Non mi interessa più niente. Non mi va di vedere nessuno ma non riesco a stare da solo. Non ce la faccio a stare a casa mia ma non mi va nemmeno di uscire. Non riesco mai a dormire. Vorrei lavorare ma non ne sono capace. Niente. Tutto per me è disgustoso. A momenti mi viene voglia di morire.²¹⁷

Dopo la confidenza di Martin, il suo interlocutore trascura la conoscenza di una determinata questione; in questo caso trascura le parole pesanti e significative del filosofo poiché risponde in modo stizzito: «Martin lei non ha bisogno di un anno sabbatico, ma di vedere un medico, anzi uno specialista»²¹⁸. Manca empatia e comprensione in questa risposta.

²¹⁷ *L'ennui*, C. Kahn (1998), min. 0:25:56-0:26:56.

²¹⁸ *Ibid.*

Dal momento in cui interrompe il rapporto con la moglie, il filosofo decide di dare ascolto agli studi di Freud sul concetto della sublimazione: lo psicanalista ne parla per cercare di spiegare attività non sessuali, come appunto quella artistica. Egli differenzia lo studio della sublimazione dalle attività “basse”, come quella sessuale; da questo si capisce lo stile di vita che vorrebbe adottare il protagonista dal momento della separazione coniugale²¹⁹. L'utilizzo del condizionale è giustificato dal fatto che, dal momento in cui Cécilia entra nella sua vita, non riesce ad essere coerente con ciò che esplica Freud, ovvero la privazione di rapporti sessuali per raggiungere la sublimazione. In questa digressione si può notare l'approccio filosofico del professore, ovvero prettamente freudiano: come Alberto Moravia²²⁰, d'altronde. La differenza sta nel fatto che il protagonista del film esplicita le nozioni filosofiche, essendo lui stesso docente della materia. Nel romanzo, invece, i concetti sono impliciti ed intrinseci nelle azioni di Dino.

Per quanto concerne il rapporto che Martin ha con il denaro, certi aspetti sono leggermente modificati. È una scelta che Kahn prende consapevolmente volendosi allontanare dall'«aristocrazia romana»²²¹. Nel capitolo precedente si è già discusso riguardo al fatto che non sia presente una sequenza dedicata al “simbolo” del denaro adagiato sopra al corpo femminile. Kahn, nella riproduzione cinematografica, vuole dedicare più spazio alla voracità e all'«ossessiva iterazione dell'atto sessuale. [...] Soffrono, gemono ed eiaculano con assoluta veridicità»²²².

3.2 Cecilia Rinaldi e Cécilia

Questo paragrafo è dedicato al personaggio più «misterioso»²²³ de *La Noia*: Cecilia nel libro e Cécilia nel film. La figura dell'intellettuale che si degrada per amore si incrocia con un'altra figura fondamentale nella letteratura: la *femme fatale*. Risulta complicato dare una definizione universale a questa tema letterario poiché è aspecifico

²¹⁹ Vedi nota n. 171.

²²⁰ Rimando allo studio di D. Fernandez, *Alberto Moravia*, in *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960, pp. 57-99.

²²¹ M. Serenellini, 11 agosto 1998, *Moravia al cinema è sempre sesso*, cit.

²²² M. Porro, *Il cielo in una stanza, ma che Noia*, “Corriere della Sera nazionale”, 6.03.1999, p. 34.

²²³ A. Moravia, *L'occidente si annoia*, cit., p. 308.

e può presentare caratteristiche diverse da epoca ad epoca, da genere a genere o da autore ad autore.

Per lo scopo di questa tesi, è sufficiente rimanere in superficie ed esplicitare le nozioni generiche della figura in questione affinché si comprendano al meglio le due “Cecilie”. Non solo in letteratura, ma anche nel cinema il tema compare spesso, tanto che Mary Ann Doane, professoressa e autrice americana, pubblica nel 1991 *Donne Fatali*²²⁴, testo di critica cinematografica femminista, che si prenderà come riferimento per questo paragrafo. La *femme fatale* ha origini molto antiche: come dice il critico Mario Praz «di donne fatali ce ne sono state sempre nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale, e la vita reale ha sempre offerto esempi più o meno perfetti di femminilità prepotente e crudele»²²⁵. Possiamo trovare questa figura nella Bibbia, nei poemi omerici, nell’Eneide virgiliana. L’etimologia delle parole ci aiuta a comprendere le caratteristiche di questa (dal latino *femina*, donna quindi, *fatalis*, che deriva da *fatum*, “ciò che è stato fissato”, quindi la sorte di ogni essere umano, una donna artefice del destino): è generalmente bellissima, ammaliatrice, spietata e sensuale. Praz esplica il fatto che dalla seconda metà dell’Ottocento questa diventa un *cliché*, «una figura che scava nelle anime un solco profondo»²²⁶, tanto da analizzarlo come un tema²²⁷. Tra tutte le figure sbocciate in questo periodo, «quella della donna fatale è la più tenace, l’unica arrivata fino a noi senza perdere nulla della sua potenza iniziale [...]. Fiorisce alla nascita della società industriale. [...] L’irresistibile profilo dell’ammaliatrice coincide del resto con la frattura, nella società creata dalla borghesia, tra la spinta alla costruzione del benessere e le insidie delle passioni»²²⁸. Sembra scontata come affermazione, ma la *femme fatale* dell’Ottocento crea molti scompigli per il fatto che l’uomo vedeva la donna come una sorta di figura passiva e incapace di agire e pensare in maniera indipendente. Tuttavia, grazie alle lotte per la parità di genere e per il diritto

²²⁴ M. A. Doane, *Donne Fatali. Cinema, femminismo, psicanalisi*, Pratiche editrici, Parma, 1995.

²²⁵ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni Editore, Firenze, 1986, p. 165.

²²⁶ Ivi, p. 167.

²²⁷ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Carocci editore, Roma, 2016, p. 262.

²²⁸ G. Scaraffia, *Femme Fatale*, Vallecchi, Firenze, 2010, p. 8.

al lavoro, la donna inizia ad alzare la voce, a farsi sentire in un mondo prettamente misogino e maschilista. Moravia stesso parla di donne «meno integrate degli uomini, meno alienate quindi, cioè meno addomesticate, più selvagge»²²⁹

Un esempio di figura che incanta le vittime con il suo fascino nel XIX secolo è proprio *Carmen*²³⁰, novella citata precedentemente per affrontare il personaggio di Don Josè; ecco come i due temi (la *femme fatale* e l'uomo che si degrada per amore) possono intrecciarsi e mostrare le caratteristiche fondamentali. La donna porta alla perdizione il gendarme tanto da farlo diventare pazzo.

Nel XX secolo, la *femme fatale* compare anche nel cinema hollywoodiano: si può prendere come riferimento *Gilda*²³¹, celebre film *noir* del regista Charles Vidor. La vicenda ruota attorno all'omonima Gilda, ballerina che è stata abbandonata dall'amante Johnny. In seguito, sposa il proprietario di un locale d'azzardo, Frank, il quale diventa amico dell'ex amante e gli offre il lavoro da ispettore. Uno dei compiti di Johnny, in assenza di Frank, è quello di tener d'occhio Gilda. Johnny cerca di eseguire scrupolosamente l'incarico, ma il sentimento tra i due esplode e il marito scopre il triangolo creato. Nel corso di tutta la rappresentazione, Gilda, interpretata da Rita Hayworth, rimane un personaggio «vuoto [...], un'indicazione del carattere della *femme fatale*»²³². La vacuità del personaggio è l'essenza del carattere della *femme fatale*: «vittima di se stessa, dell'eccesso della propria femminilità. [...] è una donna che può anche causare scompiglio intorno a sé, [...] ma con una specie di innocenza, essendo ella stessa il primo capro espiatorio di una femminilità che viene narrata come eccessiva, incontrollabile e per questo catastrofica»²³³. Sandra Filippini descrive così il personaggio di Gilda: interessante notare che le varie caratteristiche della *femme fatale* hollywoodiana potrebbero riferirsi anche a Cecilia Rinaldi, con delle differenze che si affronteranno in seguito. Innanzitutto, è importante sottolineare che il personaggio de *La Noia* è un esempio fondamentale della donna fatale nella seconda

²²⁹ C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano, 1975, p. 13.

²³⁰ P. Merimee, *Carmen*, a cura di S. Lorusso, Marsilio, 2004.

²³¹ *Gilda*, C. Vidor (1946).

²³² S. Filippini, *Introduzione* al testo di M. A. Doane, *Donne Fatali. Cinema, femminismo, psicanalisi*, cit., p. 9.

²³³ *Ivi*, p. 9-10.

metà del Novecento, alla pari di Laide (personaggio molto diverso da quello preso in questione per questo elaborato) ne *Un amore*²³⁴ di Buzzati, romanzo che racconta di un rapporto tra un architetto che frequenta una casa di appuntamenti nella città milanese e Laide, per l'appunto, una ballerina dalla vita misteriosa ed oscura che crea scompiglio e difficoltà al protagonista. Un appunto interessante da specificare, però, è il fatto che la focalizzazione in questi due testi degli anni '60 del Novecento risieda nell'intellettuale che si degrada per amore (anche se in *Un amore*, il racconto è narrato in terza persona): «noi conosciamo l'oggetto del desiderio solo attraverso gli occhi di chi le è schiavo»²³⁵. Dino stesso, in uno dei tanti monologhi interiori presenti nel romanzo, cita Cecilia in relazione alla *femme fatale*:

[...] e adesso cominciavo a meravigliarmi che Balestrieri avesse potuto nutrire per lei una passione così violenta; e che, insomma. Cecilia avesse potuto rappresentare con lui la parte della donna fatale, dando a queste due parole tutto il senso di funesta predestinazione che dovrebbero avere e normalmente non hanno.²³⁶

Qui Dino si riferisce al senso etimologico del termine, ovvero al concetto di *fatum*.

Inoltre, un altro appunto da sottolineare è la figura singolare di Cecilia tra tutte le *fammes fatales* della letteratura. La sua singolarità è data dalla assenza di una straordinarietà fisica, intellettuale o caratteriale che in genere una donna fatale tende ad avere. Anche Dino stesso, dopo il dialogo monotono e noioso con la ragazza, si domanda come mai Balestrieri era così ossessionato da lei. Cecilia è scialba, non particolarmente bella, non vivace come è, ad esempio, Gilda, e tuttavia attira lo stesso i due personaggi. Anche nel film, infatti, la ragazza che la interpreta non ha un volto che colpisce per la sua perfezione, non ha un fisico che rispetta i canoni di bellezza dell'uomo medio, tuttavia incanta Meyers e Martin. Il film di Damiani analizzato nel

²³⁴ D. Buzzati, *Un amore*, Mondadori, Milano, 2016.

²³⁵ V. Sturli, *Armida e il professore*, cit., p. 296.

²³⁶ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 90.

secondo capitolo di questo elaborato, invece, Catherine Spaak era una donna dai lineamenti sensuali e da un fisico alto e snello. Queste caratteristiche non sono in linea con la Cecilia moraviana, amorfa e discreta.

Nel paragrafo successivo, ci dedicheremo all'analisi delle due particolari *femmes fatales*: un'analisi oggettiva ed extradiegetica.

3.2.1 La femme fatale Cecilia

L'oggetto del desiderio ne *La Noia* moraviana per Dino, è Cecilia Rinaldi. Ci dedicheremo ad un'analisi puntuale dei suoi gesti, delle sue azioni e delle sue parole. Moravia, nella rinomata intervista con Enzo Siciliano, racconta di come nasce la figura femminile del romanzo. Tutto parte da considerazioni filosofiche, poiché Moravia si imbatte nella lettura del *Tractatus logico-philosophicus*²³⁷ di Wittgenstein e trova interessante lo studio riguardante la tautologia: il filosofo, infatti, si concentra sul linguaggio e ritiene che questo e la realtà abbiano un isomorfismo logico. La tautologia, quindi, «sta a indicare che le verità logiche non hanno contenuto reale ma riflettono pure convenzioni sull'uso del linguaggio e il significato dei simboli»²³⁸. Ciò si collega al rapporto di Dino con il reale. Oltre al lato più intellettuale, c'è un motivo personale: «tutto nasce dalla vita e per me in qualche modo deve ritornarci»²³⁹, dice Moravia. Lo scrittore richiama ad un fatto accaduto intorno agli anni '50. Risulta fondamentale riportare il lungo frammento dell'intervista:

[...] a Capri mi girava intorno continuamente una donna, una spilungona bionda neanche bella. Passò qualche tempo: a Roma, una mattina, ricevetti una telefonata. Una voce chiede di me e poi dice il suo nome. Io dico, “Ma lei chi è?” “forse si ricorderà di una persona che a Capri le veniva sempre dietro”. E aggiunge che

²³⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di L. Perissinotto e P. Frascaola, Collana UEF. I Classici, Feltrinelli, Milano, 2022.

²³⁸ Treccani, *tautologia*, disponibile su https://www.treccani.it/enciclopedia/tautologia_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/#:~:text=Il%20termine%20%E2%80%93%20introdotto%20in%20questo,e%20il%20significato%20dei%20simboli (consultato il 8.11.22)

²³⁹ E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 104.

vuole vedermi. Le do appuntamento per dopo colazione. [...] mi dice: “sono innamorata di lei”. La cosa in qualche modo mi infastidì. [...] le avevo chiesto: “cosa fa?” “ho un piccolo impiego a Parigi”. “Le piace Parigi?” “Non la conosco affatto”. “Ma come non la conosce!” “Sa, prendo sempre la sotterranea da casa all’ufficio e dall’ufficio a casa, così non vedo mai niente”. “Ma cosa le piace?” “niente”. “E leggere le piace?” “No, mi pare inutile”. “E la natura le piace?” “Non so: sono miope. Non la vedo”. Le ho chiesto anche se avesse letto qualcosa di mio. Niente. Mi perseguitò per qualche tempo. [...] restavo un po’ stregato da lei, da quel niente di niente che era la sua persona.²⁴⁰

Il punto di partenza per la scrittura del romanzo in questione può essere proprio questo: dalla donna incontrata a Parigi, nasce Cecilia Rinaldi. Non bisogna, però, analizzare il fatto attraverso un approccio autobiografico: come dice Moravia, infatti: «un romanzo nasce dal mescolarsi di tanti avvenimenti e di tante esperienze che misteriosamente vanno a confluire in una struttura e in un’immagine particolare»²⁴¹.

La prima apparizione di Cecilia, «giovane popolana poco sveglia e piuttosto dimessa»²⁴², avviene nel *capitolo secondo*²⁴³: come si è accennato nello spazio dedicato alla trama del libro, la diciassettenne aveva intrapreso una relazione con il pittore Balestrieri, vicino di casa di Dino. È proprio per questo motivo che ha modo di osservarla da distante, molto probabilmente nei vari momenti di noia.

Sempre vestita da ballerinetta secondo la moda del momento, con una leggera camicetta sbuffante e una gonna molto corta e ampia [...]. Il volto l’aveva rotondo, da bambina; ma una bambina cresciuta troppo in fretta e iniziata troppo presto alle esperienze muliebri. Era pallida, con un’ombra leggera sotto gli zigomi che faceva parere smunte le guance, e una folta capigliatura bruna e crespa tutto il viso. La bocca piccola, di forma ed espressione

²⁴⁰ Ivi, p. 105-6.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² V. Sturli, *Armida e il professore*, cit., p. 290.

²⁴³ A. Moravia, *La Noia*, cit. pp. 52-83.

infantile [...] infine gli occhi, la cosa più bella, grandi e oscuri, anch'essi di forma infantile sotto una fronte un po' sporgente, avevano uno sguardo senza innocenza, indefinibilmente distante, indiretto e incerto.²⁴⁴

In questa prima descrizione, si nota una persistenza ostinata sul campo semantico dell'infantilità della giovane: dagli indumenti al volto. Gli occhi, però, sono privati della sua innocenza. Il *topos* dello sguardo della donna che incanta l'uomo è preponderante nella letteratura: basti solamente pensare alla potenza che attribuisce Dante allo sguardo di Beatrice. Cecilia e Dino, infatti, intraprenderanno il primo colloquio grazie ai sorrisi e alle occhiate pregresse. In merito al primo dialogo tra i due, un altro aspetto che risulta fondamentale esplicitare è il dualismo tra la già analizzata infantilità e il campo semantico dell'incertezza, dell'oscurità. Inizialmente si nota questo aspetto nella voce della diciassettenne, che, a detta di Dino, era «priva di qualsiasi accento che permettesse di indovinare il luogo in cui era nata o la sua classe sociale alla quale apparteneva. Una voce incolore e neutra, di una esattezza ed economia di tono da dare quasi il senso della reticenza»²⁴⁵. La ragazza non viene mai presentata in maniera chiara e distinta, ma sempre con un'aura di oscurità. Nei dialoghi c'è una forte difficoltà comunicativa: più lei risulta sfuggente alle domande, più lui la incalza sulle vicende di Balestrieri. Le sue azioni, agli occhi di Dino (ricordiamo che la focalizzazione del racconto è interna: perciò il lettore è a conoscenza degli avvenimenti tramite gli occhi del protagonista, il quale potrebbe non essere una fonte attendibile), sono anch'esse prive di scopo e di interesse, come ad esempio la proposizione «con l'aria di non dare importanza alla cosa»²⁴⁶ mentre si accinge a posare per il pittore.

Un altro aspetto importante da sottolineare nei primi dialoghi con Dino, nel medesimo capitolo de *La Noia*, è il motivo per cui Cecilia provava una grande attrazione per Balestrieri. A tale domanda, la ragazza risponde: «Beh, posso dirglielo. Balestrieri rassomigliava un poco a mio padre, e quando ero più giovane, avevo avuto

²⁴⁴ Ivi, p. 55.

²⁴⁵ Ivi, p. 64.

²⁴⁶ Ivi, p. 68.

una vera passione per mio padre»²⁴⁷. Gli studi freudiani ci tornano utili anche in questo caso per quanto concerne il complesso di Edipo, ma visto dal lato femminile: infatti, secondo questa teoria, la bambina proverebbe attrazione verso il padre e gelosia e desiderio di morte nei confronti della madre. Jung²⁴⁸, allievo di Freud, ha adattato il complesso maschile dello psicanalista a quello femminile. L'interpretazione dello studente si basa, per l'appunto, sul complesso di Elettra, secondo il quale inizialmente la bambina è attaccata alla madre, ma quando scopre di non avere l'organo genitale maschile (processo che viene chiamato da Freud "invidia del pene"), nutre aggressività nei confronti della donna perché non l'ha fatta nascere con il fallo; questa fase è chiamata "fase fallica". Se non si supera positivamente questo momento, durante la crescita la ragazza cercherà una figura che sarà una sorta di riflesso dei comportamenti del padre. Tornando a *La Noia*, possiamo riconoscere il complesso di Elettra in Cecilia: lei si innamora di Balestrieri perché «rassomigliava un poco a suo padre»²⁴⁹. Dopo aver attirato a sé il vecchio pittore e dopo averlo fatto innamorare, Cecilia, si disinnamora, ma continua ad accontentare le sue voglie.

Nel *capitolo terzo*²⁵⁰, il dualismo tra l'innocenza e sensualità del personaggio femminile si ripresenta: Dino parla di una «doppia natura di Cecilia: insieme infantile e donnesca»²⁵¹. Affronta la tematica durante la descrizione del bacio con la ragazza:

Mentre mi offriva la bocca priva così di slancio come di abbandono, che non sapeva aprirsi alla mia né penetrarci, al tempo stesso sentivo il suo corpo tendersi contro il mio, in un arco convesso, e assestarmi con il pube un colpo duro e secco nel quale pareva annunziarsi la qualità esigente e inarticolata del suo amore.²⁵²

²⁴⁷ Ivi, p. 72.

²⁴⁸ C. G. Jung, *The theory of psychoanalysis*, in *Nervous and mental disease monograph series*, Leopold Classic Library, New York, 2015.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ A. Moravia, *La Noia*, cit. pp. 84-101.

²⁵¹ Ivi, p. 84.

²⁵² Ibid.

Agli occhi di Dino, appare una Cecilia con una duplicità emblematica: l'innocenza infantile di una bambina al suo primo bacio e la scontrosità sessuale del colpo. L'idea è quella di una creatura mitologica metà uomo, metà animale. È presente un forte «contrasto tra la parte superiore del suo corpo e quella inferiore. [...] Adolescente dalla vita in su, donna dalla vita in giù»²⁵³. Dino accosta la ragazza ad un'arpa, «dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti»²⁵⁴. Il tratto “donnesco” nella parte inferiore non sorprende né il lettore, né Dino. Accostata alla duplicità fisica, è presente la duplicità psicologica, come abbiamo potuto constatare nei primi dialoghi con il pittore, ma anche nei modi in cui agisce a contatto con il Dino:

Tra le mie braccia, lei si poneva nella posizione del bambino che apre, ubbidiente la bocca al cucchiaino che la madre gli porge: soltanto che in lei la bocca era il sesso e l'imboccata le veniva dal suo amante. La poetica e infantile fragilità del volto pallido e rotondo era in costante contrasto con la durezza, esigenza e avidità con la quale travagliava se stessa e me, allo scopo, a quanto pareva, di farmi giungere all'orgasmo e di goderne a sua volta sino all'ultimo spasimo.²⁵⁵

Il protagonista, dopo queste descrizioni, la racchiude nella figura della donna fatale: irraggiungibile, incapace di relazioni, libertina. Dino si accorge di una certa indifferenza:

«ma quando dico indifferenza non voglio già designare un atteggiamento di freddezza o di distacco. No, l'indifferenza di Cecilia verso di me [...] era semplicemente una mancanza completa di rapporti molto simile a quella che mi faceva tanto soffrire e che io chiamavo noia; soltanto che Cecilia, al contrario di me, non soltanto non ne soffriva affatto, ma anche non pareva

²⁵³ Ivi, p. 86.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ivi, p. 87.

neppure esserne consapevole. Era come se lei fosse nata con quel distacco dalle cose che a me pareva l'intollerabile modificazione di una condizione originaria ben diversa. [...] Per lei era tutto normale».²⁵⁶

Come si può constatare, Cecilia è la realtà, «concreta ma sfuggente, tangibilissima ma impossibile al dominio totale»²⁵⁷. I due pittori le attribuiscono una valenza simbolica, che inconsciamente lei non sa di avere. A questo proposito, Sanguineti esplica il concetto nel saggio su Alberto Moravia: «l'essenza di Cecilia può anzi essere risposta nella paziente docilità con cui tollera di essere interpretata e spiegata, paziente docilità che è una cosa sola con l'inconsapevolezza fondamentale del significato di siffatte interpretazioni e spiegazioni»²⁵⁸.

Cecilia, infatti, è una figura misteriosa e viene “aperta” e “scardinata” dal protagonista, il quale è desideroso di conoscenza; questo tipo di conoscenza «ha qualcosa di corrosivo, di nullificante: il momento stesso che conosciamo una cosa, essa cessa per noi d'esistere. Tuttavia non possiamo fare a meno di cercare di conoscerla ossia non sopportiamo che essa esista, cioè sia misteriosa in quanto risentiamo questo mistero come una limitazione e una servitù»²⁵⁹. Ma la domanda risulta spontanea: Cecilia Rinaldi è disposta a prestarsi ad un uomo che vuole guarire dalla sua esperienza di noia o preferisce rimanere dentro a quest'aura di mistero e inafferrabilità? Leggendo i capitoli finali del romanzo, si può rispondere al quesito.

Cecilia è, a detta di Sanguineti, «la più ricca e la più potente tra i molti personaggi femminili che la narrativa di Moravia ci ha offerto». Risulta spontaneo, a questo punto, chiederci come Moravia abbia affrontato ed interpretato le figure femminili nelle sue opere.

3.2.2 I personaggi femminili in Moravia

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 107.

²⁵⁸ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 125.

²⁵⁹ A. Moravia, *L'occidente si annoia*, cit., p. 309.

Per affrontare al meglio la questione, è opportuno prendere come riferimento il libro *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*²⁶⁰: la «donna sociale»²⁶¹ Carla Ravaioli ha il piacere di scrivere quest'opera attraverso un dialogo tra lei e lo scrittore riguardo all'atteggiamento degli uomini nei confronti del movimento femminista. Dopo essersi focalizzati sulla figura di Cecilia nel paragrafo precedente, è coerente domandarsi che ruolo assumano le donne negli scritti di Moravia: la Ravaioli nota una mutazione e una volontà di cambiamento dell'autore romano.

«Io ho sempre dedicato molta attenzione alle donne, i miei personaggi femminili sono numerosissimi, alcuni di grande rilievo, parecchi in funzione di protagonisti...»²⁶²; così esordisce Moravia nei primi scambi con la saggista e politica Ravaioli. Ella cita due raccolte di racconti pubblicate dal 1970, *Il Paradiso*²⁶³ e *Un'altra vita*²⁶⁴, che possono essere viste come «una sorta di grossa inchiesta sulla condizione femminile d'oggi»²⁶⁵. Da questi racconti, la discussione si incentra su diverse tematiche in relazione alla donna. Tuttavia, la Ravaioli fa notare come questi personaggi femminili siano diversi dai primi scritti dell'autore: sono donne riconducibili alle caratteristiche della figura tradizionale, che soffrono in silenzio a causa di una società maschilista. Donne problematiche, ma di una problematicità «che non tocca minimamente la loro condizione di donna»²⁶⁶, ma sono travolte dalla società in cui vivono. Come esempi di queste figure, la giornalista nomina Adriana de *La Romana*²⁶⁷ oppure Cesira de *La Ciociara*²⁶⁸, romanzi che hanno come protagoniste due popolane ai tempi della Seconda Guerra Mondiale (tematica fondamentale soprattutto ne *La Ciociara*). Un personaggio femminile che rimane fuori da queste problematiche è, invece, Carla de *Gli Indifferenti*²⁶⁹: è consapevole dell'ambiente

²⁶⁰ C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano, 1975.

²⁶¹ M. Bisogno, *Carla Ravaioli*, consultato il 11.11.2022 <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/carla-ravaioli/>

²⁶² C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, cit., p. 13.

²⁶³ A. Moravia, *Il paradiso*, Bompiani, Milano, 1970.

²⁶⁴ Id., *Un'altra vita*, Bompiani, Milano, 1973.

²⁶⁵ C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, cit., p. 11.

²⁶⁶ Ivi, p. 14.

²⁶⁷ A. Moravia, *La Romana*, Bompiani, Milano, 1947.

²⁶⁸ A. Moravia, *La Ciociara*, Bompiani, Milano, 1957.

²⁶⁹ A. Moravia, *Gli Indifferenti*, cit.

malsano borghese in cui è cresciuta e attua una sorta di rivolta alla convenzionalità di questo mondo, andando a letto con l'amante della madre. Nonostante ciò, la Ravaioli nota come questo gesto sia stato fatto come un «rifiuto della norma borghese, non di una condizione impostale in quanto donna»²⁷⁰. Tuttavia, è consapevole che Carla sia una sorta di antesignana dei personaggi femminili più recerti. La Ravaioli, però, continua:

in complesso, fino a un dato momento, le sue donne non contraddicono i lineamenti comuni al “personaggio femminile” dominanti in ogni letteratura: strumento erotico minuziosamente osservato e indagato, psicologia costantemente dominata alla dimensione emotiva, intelligenza tutta sottigliezze dell'intuito e scatti dell'istinto, vite vissute in funzione del maschio, persone prospettate insomma entro un'ottica tipicamente “maschile”, impostate secondo il convenzionale rapporto uomo-donna; e l'interesse, la curiosità la simpatia, non ne esorcizzano nè modificano il significato.²⁷¹

Sono frasi forti, ma l'autrice giustifica Moravia, esponendo il fatto che è condizionato da una cultura pregressa antichissima, una cultura patriarcale e misogina. Il cambiamento, nelle opere degli anni Settanta, sta nel fatto che la protagonista femminile sia analizzata dall'interno, «con una prodigiosa capacità di identificazione, e diviene quindi consapevole di se stessa, della propria inquietudine, del problema che è in lei»²⁷². Una consapevolezza che le donne precedenti alle raccolte di racconti non avevano. Lo ammette lo stesso Moravia:

il mutamento esiste, non ci sono dubbi. Per molto tempo il mondo è stato in crisi, senza peraltro cercare veramente di cambiare [...].

²⁷⁰ C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, cit., p. 15.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ivi, p. 16.

La nostra è dunque un'epoca di transizione, e la psicologia di queste donne ne è espressione tipica.²⁷³

Risulta interessante soffermarsi sul concetto della donna-oggetto, che si ritrova anche ne *La Noia*, nel personaggio di Cecilia. Moravia è consapevole che la donna sia accostata a questo. Ma lo scrittore afferma che, se da una parte è presente un uomo che la tratta come oggetto, dall'altra c'è una donna che non cerca di discostarsi da questo atteggiamento: «come dire: “Mi volete un oggetto? E io faccio l'oggetto apposta, deliberatamente, con cattiveria, verso tutti e prima di tutto verso me stessa”; il che naturalmente comporta [...] in un certo senso la caricatura dei caratteri e dei comportamenti da donna-oggetto, proprio di ciò che insomma viene già individuato negativamente»²⁷⁴. La volontà esplicita di essere una donna-oggetto può equivalere ad un gesto di difesa o di rigetto della propria condizione. Cecilia e Carla possono essere viste in questo modo. Anche Adriana de *La Romana*²⁷⁵: nel romanzo, narrato in prima persona dall'omonima Adriana, viene subito descritta come un oggetto:

Avevo il ventre, come l'ho sempre avuto, un po' forte, con l'ombelico che quasi non si vedeva tanto era sprofondato nella carne; ma la mamma diceva che questa era una bellezza di più, perché il ventre deve essere prominente e non piatto come si usa oggi. Anche il petto l'avevo forte ma sodo e alto, che stava su senza bisogno di reggipetto: anche del mio petto quando mi lamentavo che fosse troppo forte, la mamma diceva che era una vera bellezza, e che il petto delle donne, oggidi, non valeva nulla. Nuda, come mi fu fatto notare più tardi, ero grande e piena, formata come una statua, ma vestita parevo invece una ragazzina minuta e nessuno avrebbe potuto pensare che fossi fatta a quel modo. Ciò dipendeva, come mi disse il pittore per il quale incominciai a posare, dalla proporzione delle parti.²⁷⁶

²⁷³ Ivi, p. 17.

²⁷⁴ Ivi, p. 72.

²⁷⁵ A. Moravia, *La Romana*, cit.

²⁷⁶ Ibid., p. 7-8.

Adriana è rappresentata come tale non solo per i lavori che svolge, modella e successivamente prostituta, ma anche per le persone che incontra nel corso della sua vita, come Gino, un autista che la seduce fingendosi celibe. Adriana, tuttavia, è una ragazza introversa e ingenua; si fa trasportare in un vortice di scelte sbagliate e incontri sbagliati. Il solo modo per difendersi, sebbene espresso negativamente, è voler essere una donna-oggetto.

In conclusione, l'autore, infatti, con il passare degli anni, matura e si evolve, «il suo modo di vedere, sentire, vivere la donna è andato cambiando vi via che la donna cambiava se stessa»²⁷⁷. È interessante, tuttavia, creare un collegamento tra Cecilia e Adriana, due donne diverse, ma simili nel modo in cui il loro corpo viene descritto. Si potrebbe tornare al concetto del dualismo corporeo. Ne *La Romana*, la protagonista si sente donna nel momento in cui il corpo è completamente privo di vestiti che la coprono; d'altro canto, si sente una bimba debole e insicura quando è coperta da indumenti. Ne *La Noia*, Cecilia è divisa in due: nella parte superiore il suo corpo è debole e gracile, ancora in via di sviluppo, con un volto «inerte, disteso, calmo, senza curiosità e senza passione, più infantile che mai»²⁷⁸; nella parte inferiore è una donna come l'Adriana senza indumenti: passionale, energica e pronta a concedersi come una persona adulta sa fare.

3.2.3 Cécilia

Riprendendo in considerazione la riproduzione cinematografica di Cedric Kahn, è necessario soffermarsi sul modo in cui ha voluto rappresentare Cécilia. È interpretata dall'attrice francese Sophie Guillemin, la quale esordisce in questo film grazie alla scelta personale del regista.

Dalla prima apparizione della ragazza insieme al pittore Leopold Meyers, Martin capta una situazione particolare: il suo sguardo viene catturato dai due, i quali stanno camminando lungo una strada parigina; la sequenza viene ripresa tramite una

²⁷⁷ C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, cit., p. 166.

²⁷⁸ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 87.

semisoggettiva, dalla spalla destra del professore. Ad un certo punto, Cécilia si dimena e scappa via dall'uomo, con il quale era a braccetto²⁷⁹. Già da questo gesto, si percepisce un'aura di mistero e di oscurità nella coppia.

Successivamente, la ragazza compare a casa di Meyers quando avviene il primo dialogo con Martin: l'incontro rimane pressoché inalterato rispetto al romanzo (Kahn, infatti, è fedele alle conversazioni che i personaggi hanno). Notiamo una Cécilia giovane, bella, con «qualche chilo di troppo»²⁸⁰: il professore di cinema Michele Fadda nota questo particolare e lo associa alla tematica della sessualità. Il sesso, infatti, è un aspetto importante in questo film: per Cécilia è reiterazione di un gesto. L'usuale rito dei due corpi che provano piacere lascia il posto ad «un atto dominato dall'ossessione paranoica, nel gesto fine a se stesso di una coazione a ripetere imposta dal sadismo e dalla gelosia, epurato apparentemente di qualsiasi consistenza materiale»²⁸¹. Il sesso è il *modus operandi* che Kahn utilizza per mostrare l'esperienza di noia che Martin prova: l'insoddisfazione, l'indifferenza, l'incapacità di ottenere il contatto con il reale, ovvero con la protagonista femminile.

Ne *La Noia* è presente anche il *topos* del vampirismo sessuale che porta Balestrieri/Meyers alla morte. Cécilia sembra quasi non curante del lutto avuto. L'indifferenza è insita in lei: nel film si nota grazie allo sguardo sospeso nel vuoto, privo di sentimenti. Nel dialogo con Martin, parlando di Meyers, lei risponde a monosillabi, come nel romanzo. Nel film, naturalmente, lo spettatore può analizzare anche il volto inespressivo della ragazza²⁸², mentre parla del fatto sconvolgente appena vissuto in prima persona. C'è una forte contrapposizione tra un «corpo burrascoso e uno sguardo opaco»²⁸³. Il dualismo descritto da Dino nel romanzo, metà adolescente, metà donna, viene in parte trasmesso nel film. Si prenda come esempio una sequenza dal minuto 0:31:55 al minuto 0:32:14: questa presenta uno dei tanti

²⁷⁹ *L'ennui*, C. Kahn (1998), min. 0:10:25.

²⁸⁰ Michele Fadda, *Cineforum* '377, disponibile su https://domino.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloOriginaleRB/F70B9124EDC129D0C125742E004A4785?opendocument (consultato il 21.10.2022).

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *L'ennui*, C. Kahn (1998), min. 0:22:30.

²⁸³ A. Levantesi, *Il professore e la ragazzina*, La Stampa, 7.03.1999, p. 24 http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.libera/action.viewer/Itemid.3/page.24/articleid.0477_01_1999_0064_0026_6234802/.

momenti in cui Cécilia fa visita a Martin. Dopo essere entrata in casa, la ragazza bacia il professore in velocità e, con *nonchalance*, si spoglia per dare inizio all'atto sessuale. Questo gesto, agli occhi dello spettatore, appare simile ad una ragazzina che torna da scuola, bacia il genitore e, sempre con *nonchalance*, entra in casa. Può risultare una visione leggermente forzata, ma ci aiuta a capire il tentativo del regista nel voler rappresentare filmicamente il dualismo espresso da Moravia.

Infine, è importante citare ciò che dice Kahn riguardo a Cécilia: «il personaggio è modernissimo e, insieme, antico, quasi preistorico. Una sirena distruttiva, che incanta a tutte le età»²⁸⁴. Nominare quella figura mitologica non è sicuramente un caso: si rammenti come le sirene nella mitologia greca siano creature dal volto di donna e il corpo di un uccello che persuadono il mortale con la loro voce ammaliante (p.e. Ulisse nel XII libro *dell'Odissea*²⁸⁵): infatti, sono considerate le antesignane della figura della *femme fatale*.

3.3 Balestrieri e Leopold Meyers sul concetto dell'*eros* senile

Per concludere il paragrafo riguardante i personaggi, è interessante focalizzarsi sul confronto e sull'analisi di due figure, Balestrieri per Moravia e Leopold Meyers per il regista Kahn. Mettendo in relazione il romanzo e il film, si notano due personaggi distinti, dall'aspetto al modo di agire.

Dopo aver trattato due *topoi* che si scontrano e si intrecciano nella letteratura (l'uomo che si degrada per amore e la donna fatale, ovvero l'oggetto amoroso), è interessante trattarne un terzo, ovvero l'*eros* senile. Per capire al meglio il concetto, è necessario descrivere la fisicità di Balestrieri tramite le parole di Moravia: la figura viene descritta nel *capitolo secondo*²⁸⁶.

Balestrieri era un uomo piccolo dalle spalle molto larghe e dai piedi molto grandi, due difetti che non si curava di nascondere, anzi metteva in vista indossando enormi giacche sportive a

²⁸⁴ M. Serenellini, 11 agosto 1998, *Moravia al cinema è sempre sesso*, cit.

²⁸⁵ *Od.*

²⁸⁶ A. Moravia, *La Noia*, cit.

quadroni, e calzando antiche scarpe lustre e affusolate. La faccia di Balestrieri aveva molto della maschera carnevalesca o del satiro pompeiano: capelli bianchi come l'argento, volto rosso acceso, sopracciglia nere come il carbone, naso prominente, bocca grande, mento puntuto.²⁸⁷

Da ciò si può trarre che Balestrieri non fosse una persona particolarmente giovane ed affascinante. Questi due aspetti vengono ripresi da Kahn: l'attore che interpreta Leopold Meyers è Robert Kramer. Il pittore del film è di alta statura, calvo, con sopracciglia folte ed occhi scuri, piccoli, ma profondi; possiamo osservarlo da vicino durante il primo piano²⁸⁸ al minuto 0:12:15, nel momento in cui Martin e Meyers si scambiano degli sguardi intensi. Il personaggio in questione risulta, agli occhi del lettore e dello spettatore, misterioso e non particolarmente affabile. Una differenza interessante riguarda l'incontro tra Martin e Meyers, cosa che non è presente nel libro. Martin segue i movimenti del pittore, il quale entra in un postribolo. Ad un certo punto, Leopold decide di uscire da quel luogo, ma non ha con sé il portafoglio. Vorrebbe andare via e pagare in un altro momento, ma il buttafuori lo ferma ed inizia a picchiarlo. Martin, allora, si intromette e paga per lui. Come segno di riconoscenza, Meyers gli dona un suo quadro e gli lascia l'indirizzo del suo studio, che il professore raggiungerà tre giorni dopo scoprendo della sua morte grazie alla vicina. Queste sequenze inedite nel film sono ricche di interpretazioni da confrontare con il romanzo. La decisione di incontrare i due in una casa di prostituzione è curiosa: ricordiamo come Balestrieri sia considerato un «erotomane»²⁸⁹ e un malato di sesso che aveva iniziato a dipingere solamente perché voleva attirare le ragazze in casa. È importante l'età dei due personaggi descritti: Cecilia ha diciassette anni, mentre Balestrieri è considerato un uomo di età avanzata.

Il tema dell'anziano innamorato è presente nella letteratura, sin dalle origini. Un esempio interessante possono essere le elegie di Massimiano, poeta tardo antico vissuto tra il V e il VI secolo d.C., il quale tratta la tematica dell'*eros* senile, dandone

²⁸⁷ Ivi, p. 52.

²⁸⁸ *L'ennui*, C. Kahn (1998), min. 0:12:15.

²⁸⁹ A. Moravia, *La Noia*, cit., p. 52.

una connotazione prettamente negativa; in particolare, nell'elegia V²⁹⁰, racconta di un fallimento erotico con una giovane cortigiana di nome Graia. Questo fallimento è dato dalla stanchezza fisica dell'anziano poeta elegiaco: allora la giovane intona un lamento sulla catastrofe universale, non sulla condizione privata in cui si trova, poiché il membro maschile unisce la coppia e crea vite.

Un altro esempio già preso in esame in questo elaborato che si avvicina maggiormente al caso Balestrieri/Meyers è *Un amore*²⁹¹ di Buzzati. Il protagonista è un architetto quarantanovenne che si innamora perdutamente di una donna giovanissima. Per comprendere al meglio la relazione tra i due, si prenda in esame uno dei tanti monologhi interiori del protagonista, in uno dei tanti momenti in cui vorrebbe dimenticare la giovane:

Hai voluto dimenticare i tuoi anni? Hai sfidato con le tue sole forze la cattiveria di una ragazzina che stava dando l'assalto alla vita? Ti sei ostinato in un gioco sconosciuto che non era per te? Ti sei creduto di poter tornare bambino? Ci voleva altra faccia che la tua. La partita è chiusa, il conto torna. le porte che si chiudono, la solitudine, il vuoto, il deserto, i muti singhiozzi che non udrà nessuno. Eccoti in porto, stupido uomo, che ti credevi chissà cosa. L'angoscia è un'onda nera che lo solleva e lo sprofonda a singhiozzi, dove è lei in questo momento?²⁹²

In Moravia, la differenza d'età è maggiore: Balestrieri viene descritto come un pittore anziano, mentre Cecilia ha diciassette anni. Inoltre, si nota come il pittore sia interessato solamente a rapporti con l'altro sesso, prima con le altre modelle che facevano visita al suo studio, poi solamente con Cecilia.

Ne *L'ennui*, invece, Leopold Meyers prova ad avere un dialogo con Martin. C'è addirittura uno scambio di favori: Martin paga per lui la consumazione, mentre

²⁹⁰ A. Franzoi, *Le elegie di Massimiano. Testo, traduzione e commento*, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam, 2014.

²⁹¹ D. Buzzati, *Un amore*, cit.

²⁹² Ivi, p. 240.

Leopold dona il quadro che ha con sé, che raffigura il corpo di Cécilia: avviene una sorta di passaggio di testimone.

Un ultimo aspetto in relazione alla senilità amorosa riguarda la pazzia di Balestrieri: Sanguineti descrive il personaggio come «il caso di un alienato in senso clinico»²⁹³. Questo aspetto è visibile anche nel film, grazie ai dialoghi tra Martin e Cécilia e nel momento in cui Martin entra nello studio del pittore per la prima volta: egli è circondato da opere che raffigurano il fisico della ragazza.

²⁹³ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 123.

Conclusioni

Dopo aver affrontato trame, *topoi*, personaggi moraviani intervallandoli con il cinema di Kahn, è giunto il momento di tirare le somme di questo elaborato. Tale scritto ha messo in risalto come, talvolta, le trasposizioni cinematografiche non siano una fotocopia sgranata di un romanzo cardine. Il *remake* non nuoce, non è dannoso e non mette in cattiva luce l'opera letteraria: un esempio è proprio *L'ennui* di Cedric Kahn. Il segreto di questo film sta nell'approccio poco fedele che il regista ha voluto improntare: l'ambientazione parigina degli anni Novanta, il filosofo alienato socialmente e che prova con la sua pelle le teorie freudiane e post-freudiane in cui crede, la fine del matrimonio con Sophie, l'ex moglie. Alla critica, queste varianti sono risultate coerenti se le si mettono in relazione al romanzo *La Noia*: la Roma degli anni Sessanta, il pittore che interrompe la sua professione perché soffre di noia da quando ne ha ricordi, una madre che incarna i valori borghesi di quel tempo, che il protagonista disprezza. Seppur con modifiche, è un film che conferma la modernità e l'aspetto psicologico del romanzo.

Oltre alle varianti più evidenti, ci si è focalizzati sugli aspetti più intrinseci che riguardano tre personaggi del romanzo, che vengono ripresi poi nel film. La protagonista femminile Cecilia, a detta di Moravia la più misteriosa, ha offerto spunti interessanti sul *topos* della *femme fatale*, sull'aspetto singolare che ha in relazione alla macro-area della donna fatale, sul tema della donna nelle opere e nella vita dello scrittore: grazie alla Ravaioli, infatti, l'indagine narratologica e comparatistica è stata sospesa momentaneamente per lasciar spazio ad uno studio sociologico, ma poi ripresa per analizzare figure femminili d'invenzione moraviana. Il personaggio di Balestrieri, invece, strettamente legato ai protagonisti, è stato approfondito nell'ottica del *senex* innamorato della fanciulla, che lo porta alla morte. Ciò invece non capita al protagonista maschile, il quale tenta il suicidio e si ritrova in un letto d'ospedale. Il finale del libro e quello del film offrono punti di vista differenti: in Moravia, se è concesso riassumere in due parole lo *status* psicologico di Dino, si può parlare di rassegnazione e speranza; c'è un briciolo di volontà nell'intraprendere nuovamente il

rapporto con Cecilia. In Kahn, Martin ha consapevolezza della sbandata, più o meno metaforica, ed è pronto a ritornare in sé.

Arrivati a questo punto, è essenziale ricordare come la rivista cinematografica francese di fama mondiale, *Cahiers du Cinéma*, abbia inserito questa realizzazione filmica al settimo posto dei dieci migliori film del 1998. Moravia, invece, ha vinto il Premio Viareggio, riconoscimento letterario italiano.

Come ultima riflessione, si ricordi l'attività di critico cinematografico di Moravia, il quale dedica saggi e articoli di giornale alla "settima arte". Come avrebbe commentato questa trasposizione cinematografica? Che riflessioni avrebbe attinto? Naturalmente, non possiamo saperlo, ma i critici d'oggi, nell'analisi de *L'ennui*, sono entusiasti dell'innovativa, sebbene infedele, realizzazione di Cedric Kahn.

Bibliografia

- APRÁ, Antonio, *Moravia al/nel cinema*, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma, 1993.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1956.
- BALZAC, Honoré, *La commedia umana*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, I Meridiani Mondadori, Milano, 1994.
- BARBATO, Andrea, *La mancanza di religione*, L'Espresso, 7 ottobre 1962.
- BARILLI, Renato, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964.
- BARTHES, Roland, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 1953.
- BAUMAN, Zygmunt, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori ad interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- BAZZOCCHI, Marco, Antonio, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021.
- BENUSSI, Cristina, *Il punto su: Moravia*, Universale Laterza, Bari, 1987.
- BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia impossibile*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2007.
- BISOGNO, Marina, Carla Ravaoli, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/carla-ravaoli/>
- BRECHT, Bertolt, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Feltrinelli, Torino, 1973.
- BRUGNOLO, Stefano, COLUSSI, Davide, ZATTI, Sergio, ZINATO, Emanuele, *La scrittura e il mondo*, Carocci editore, Roma, 2016.
- BUSSI, Elisa, *Letteratura e cinema – il remake*, introduzione, Clueb, Bologna, 1999.
- BUZZATI, Dino, *Un amore*, Mondadori, Milano, 2016.
- CATALANI, Giorgio, (2017), *Il disprezzo – la recensione di un capolavoro che torna in sala*, <http://www.anonimacinefili.it/2017/02/07/il-disprezzo-la-recensione-di-un-capolavoro-che-torna-in-sala/> .
- CASTOLDI, Alberto, *Il realismo borghese*, Bulzoni Editore, Roma, 1976.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA, *Tra morale e purezza, il cinema di Damiano Damiani*, disponibile su <https://www.fondazioneccsc.it/evento/tra-morale-e-purezza-il-cinema-di-damiano-damiani/>.

CESERANI, Remo, *Guida breve allo studio della letteratura*, Laterza, Roma, 1999.

CINEMATOGRAFO.IT, *La Noia*, <http://cinema.ilsole24ore.com/film/la-noia/1/>.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Note su La noia di Alberto Moravia*, in MORAVIA, Alberto, *La Noia*, Bompiani, Milano, 2021.

DOANE, Mary Anne, *Donne Fatali. Cinema, femminismo, psicanalisi*, Pratiche editrici, Parma, 1995.

ELKANN, Alan, MORAVIA, Alberto, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990.

ERCOLINO, Stefano, *Il romanzo saggio*, Bompiani, Firenze, 2017.

FADDA, Michele, *Cineforum* '377, disponibile su https://domino.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloOriginaleRB/F70B9124EDC129D0C125742E004A4785?opendocument

FERNANDEZ, Diego, *Alberto Moravia*, in *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960.

FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana – Il Novecento*, Einaudi scuola, Milano, 1991.

FONDAZIONE CFC (2010), *Cinema Trevi: Tracce di Alberto Moravia nel cinema italiano*, <https://www.fondazioneccsc.it/evento/cinema-trevi-tracce-di-alberto-moravia-nel-cinema-italiano/>

FRANZOI, Alessandro, *Le elegie di Massimiano. Testo, traduzione e commento*, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam, 2014.

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

GOODMAN, Nelson, *Realism, Relativism, and Reality*, in *New Literary History*, XIV, 1983, n. 2, p. 272.

GRANDELIS, Alessandra, *L'occidente si annoia ancora?*, in MORAVIA, Alberto, *La Noia*, Bompiani, Milano, 2021.

INSTITUTE FRANCAIS, *Cedric Kahn*, disponibile su <https://www.institutfrancais.it/fr/node/6288#/>.

JUNG, Carl, Gustav, *The theory of psychoanalysis*, in *Nervous and mental disease monograph series, no. 19*, Leopold Classic Library, New York, 2015.

LAUTA, Gianluca, *La scrittura di Moravia*, Franco Angeli, Milano, 2016.

LEVANTESI, Alessandra, *Il professore e la ragazzina*, La Stampa, 7.03.1999, p. 24
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod.libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0477_01_1999_0064_0026_6234802/

LONGOBARDI, Fulvio, MAURO, Walter, PULLINI, Giorgio, RICCIARDI, Mario, *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987.

MARAINI, Dacia, *La vacanza*, prefazione di Alberto Moravia, Lerici, Milano, 1962.

MEREGHETTI, Paolo, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, 1994.

MERIMEE, Prosper, *Carmen*, a cura di S. Lorusso, Marsilio, 2004.

MICCICHÈ, Lino, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975.

MONTALE, Eugenio, *La Noia*, Appendice III in MORAVIA, Alberto, *La Noia*, Bompiani, Milano, 2021.

MORANDINI, *Il Morandini 2018*, Zanichelli, 2017.

MORAVIA, Alberto, *Agostino*, Documento, Roma, 1943.

MORAVIA, Alberto, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Bompiani, Milano, 1975.

MORAVIA, Alberto, *Gli Indifferenti*, Bompiani, Milano 2005.

MORAVIA, Alberto, *Il cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani, Milano, 2010.

MORAVIA, Alberto, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano, 1954.

MORAVIA, Alberto, *Io e Lui*, Bompiani, Milano, 2018.

MORAVIA, Alberto, *Il paradiso*, Bompiani, Milano, 1970.

MORAVIA, Alberto, *La Ciociara*, Bompiani, Milano, 1953.

MORAVIA, Alberto, *La Noia*, Bompiani, Milano, 2021.

MORAVIA, Alberto, *Lettere ad Amelia Rosselli*, a cura di Simone Casini, Bompiani, Milano, 2010.

MORAVIA, Alberto, *L'occidente si annoia* in MORAVIA, Alberto, *La Noia*, Bompiani, Milano, 2021.

MORAVIA, Alberto, *Racconti Romani*, Bompiani, Milano, 2001.

MORAVIA, Alberto, *Un'altra vita*, Bompiani, Milano, 1973.

NEPOTI, Roberto, 10 marzo 1999, *La passione è la droga nella Parigi di oggi*, La Repubblica, <https://www.repubblica.it/online/cinema/noia/noia/noia.html?ref=search>.

PEZZOTTA, Alberto, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche, Pordenone, 2004.

PORRO, Maurizio, *Il cielo in una stanza, ma che Noia*, "Corriere della Sera nazionale", 6.03.1999, p. 34.

PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni Editore, Firenze, 1986.

PRINI, Pietro, *Esistenzialismo*, Studium, Roma, 1953.

RAGNI, Eugenio, *Storia della letteratura italiana (Volume IX – parte II)*, Il Sole 24 ore, Milano, 2005,

RAVAIOLI, Carla, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano, 1975.

RONDOLINO, Gianni, TOMASI, Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet Università, Torino, 2015.

SANGUINETI, Edoardo, *Alberto Moravia*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1962.

SCARAFFIA, Giorgio, *Femme Fatale*, Vallecchi, Firenze, 2010.

SCUOLA DI SCENEGGIATURA: la specializzazione (2017), *Il disprezzo*, di Jean-Luc Godard, <https://www.sentieriselvaggi.it/il-disprezzo-di-jean-luc-godard/>.

SECCHI FRAU, Fabio, *Cine-gioiello Damiani*, disponibile su <https://www.mymovies.it/persona/damiano-damiani/3416/>.

SERENELLINI, Mario, 11 agosto 1998, *Moravia al cinema è sempre sesso*, La Repubblica, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/08/11/moravia-al-cinema-sempre-sesso.html?ref=search>

SICILIANO, Enzo, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Longanesi, Milano, 1971.

SVEVO, Italo, *Senilità*, Feltrinelli, Milano, 2014.

STURLI, Valentina, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore in L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020.

TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur, 2009.

TODOROV, Tzvetan, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Garzanti, Milano, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di L. Perissinotto e P. Frascolla, Collana UEF. I Classici, Feltrinelli, Milano, 2022.

Filmografia

Gilda, C. Vidor (1946).

Gli indifferenti, F. Maselli (1974).

I bar dei binari, C. Kahn (1992).

Il conformista, B. Bertolucci (1970).

Il giorno della civetta, D. Damiani (1968).

La banda d'Affori, D. Damiani (1947).

La Provinciale, M. Soldati (1953).

L'attenzione, G. Soldati (1985).

Le Mepris, J.L. Godard (1963).

L'ennui, C. Kahn (1998).

Luci della notte, C. Kahn (2004).