

LETTERATURA E STORIOGRAFIA. ALBERTO MORAVIA E «IL CONFORMISTA»

Gert Sørensen

Prologo. Il nome di Alberto Moravia rischia di essere dimenticato dai più dopo la sua morte nel 1990, anche se tra gli studiosi della letteratura contemporanea si rafforza la sensazione che sia stato il più grande scrittore d'Italia nel Novecento¹. In questo saggio si intende proporre una lettura «storiografica» del romanzo *Il conformista*, che come sappiamo tematizza la storia di un agente del servizio segreto del regime fascista e il suo coinvolgimento in un assassinio politico negli anni Trenta. In occasione della sua uscita, nel 1951, il libro ebbe recensioni pesime. Rimando alle parole durissime di Franco Fortini sulla rivista «Comunità»:

Nel libro il fascismo vuol essere una incarnazione qualsiasi del potere e della autorità costituita e il «conformismo» una malattia del nostro tempo, ma, in fondo, d'ogni tempo. [L'autore] ha voluto darci *il conformista*, non *un* funzionario del fascismo italiano; mentre l'unica via era semmai quella di aumentare le motivazioni storiche non diminuirle, di appannarle².

Dal fronte intellettuale comunista il romanzo subì una vera e propria stroncatura, in quanto Mario Alicata, sulle pagine di «Rinascita», rifiutò di vederlo come *il nuovo romanzo* dopo la crisi del romanzo «borghese» dell'Ottocento. Nella lettura riduttiva dell'autorevole esponente del Pci, il romanzo di Moravia delude in quanto esprime una fase di stagnazione, lontana dall'immagine ideale del romanzo in voga a quel tempo:

Mi sembra che [la stagnazione] vada ricercata nella sua incapacità ad acquisire, come narratore, un punto di vista compiutamente «realista» nella considerazione e nella rappresentazione del mondo, della società: cioè nella sua incapacità a compiere lo sforzo necessario per vedere il mondo, la società, non «a spicchi» isolati e immobili, ma per vederli così come sono, cioè come una complessa realtà ricca di contrasti e in perpetuo movimento, e per cercare di cogliere e rappresentare in termini di fantasia, di umanità, appunto, questi contrasti e questo movimento, cioè la loro intima dialettica [...] è strano che egli non abbia saputo comprendere che l'altro romanzo, cioè il romanzo dell'epoca della crisi della

¹ R. Paris, *L'attualità moraviana*, in M.G. Di Mario, *La Roma di Moravia tra narrativa e cinema*, postfazione di A. Favero, Roma, Aracne, 2013, p. 216.

² F. Fortini, recensione ad A. Moravia, *Il conformista*, in «Comunità», 1951, n. 11, p. 64.

società borghese, non può nascere se non allargando la propria visione del mondo fino a includervi anche quelle forze sociali positive che in seno alla società borghese lottano per creare una nuova civiltà³.

Si noti l'assidua insistenza sulla rilevanza storica, anzi «storiografica», che dovrebbe avere il «nuovo romanzo», e che però a parere dei due recensori non si ritrova nell'opera del Nostro⁴. A Mario Alicata, assai influenzato dagli schemi culturali del movimento comunista di allora, sembrano sfuggire le indicazioni meno ristrette e unilaterali di Antonio Gramsci, le quali, nella sua riflessione del carcere, ci portano oltre il materialismo metafisico del socialismo reale sovietico. Infatti, nel volume *Letteratura e vita nazionale* pubblicato nel 1950, si potevano leggere le seguenti osservazioni sulla specificità dell'arte e la lotta per la riforma intellettuale e morale:

Due scrittori possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello. Esaurire la questione limitandosi a descrivere ciò che i due rappresentano o esprimono socialmente, cioè riassumendo, più o meno bene, le caratteristiche di un determinato momento storico-sociale, significa non sfiorare neppure il problema artistico [...]

Un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo, anzi è ricco di contraddizioni. Esso acquista «personalità», è un «momento» dello svolgimento, per il fatto che una certa attività fondamentale della vita vi predomina sulle altre, rappresenta una «punta» storica: ma ciò presuppone una gerarchia, un contrasto, una lotta. Dovrebbe rappresentare il momento dato, chi rappresenta questa attività predominante, questa «punta» storica; ma come giudicare chi rappresenta le altre attività, gli altri elementi? Non sono «rappresentativi» anche questi? E non è «rappresentativo» del «momento» anche chi ne esprime gli elementi «reazionari» e anacronistici? Oppure sarà da ritenersi rappresentativo chi esprimerà tutte le forze e gli elementi in contrasto e in lotta, cioè chi rappresenta le contraddizioni dell'insieme storico-sociale?⁵

A mio avviso, queste domande di Gramsci, seguendo il modello della critica letteraria di De Sanctis, ci invitano a riprendere la vecchia discussione e in particolare a chiederci in quale modo il romanzo di Moravia possa contribuire sia alla storiografia sia alla nostra intera cultura della memoria al di là dei canoni politico-culturali di allora, rispetto ai quali Moravia apparentemente non aveva dato la risposta giusta.

Una vecchia aporia irrisolta. Lo storico ha sempre fatto sue le tecniche letterarie e narrative nella fase dell'esposizione dei risultati delle sue ricerche negli archivi,

³ M. Alicata, recensione ad A. Moravia, *Il conformista*, in «Rinascita», maggio 1951, pp. 271-272.

⁴ Magari è giusto dire che Bernardo Bertolucci, nel suo film del 1970, basato appunto sul romanzo di Moravia, ha cercato di soddisfare le richieste di allora, quando ha reso più espliciti i temi del fascismo e delle forze sociali anticipatrici del futuro.

⁵ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, a cura di F. Platone e P. Togliatti, Torino, Einaudi, 1950, p. 6; cfr. Id., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 2187.

eppure sa benissimo che i documenti tirati fuori dagli scaffali o dai fascicoli della Storia non sono sempre trasparenti e attendibili per il velo «letterario» che manipola e nasconde la realtà storica. Dal canto suo, lo scrittore ha sempre pensato, anche se vincolato da una specifica convenzione letteraria, di avere qualcosa da dire sugli eventi storici, grandi o piccoli che siano. Come è noto, la discussione sui rapporti tra letteratura e storiografia è di antica data e risale ai tempi di Aristotele. Anche se Aristotele nella sua *Poetica* rispetta le differenze (tematiche universali e mondi immaginari o mitologici inventati *versus* racconti di casi singoli e individuali, anch'essi di struttura narrativa ma fondati sulla documentazione), i confini si presentano molto vaghi e creano qualche disorientamento nel lettore. Sappiamo che Tucidide, pur mantenendo la distinzione, non rinunciava a includere nel suo testo discorsi dei protagonisti ampiamente inventati e senza fonti⁶. In termini molto semplici, il mestiere dello storico consiste nel rappresentare discorsivamente quello che è realmente accaduto, nella misura in cui riesce a rinvenire il materiale documentario necessario sia per la verifica del fatto sia per la costruzione di ipotesi convincenti. La letteratura, invece, è vincolata alla verosimiglianza del racconto, nel senso che rimanda a cose che potrebbero essere accadute o che potranno accadere. Dove la letteratura punta all'accettabilità, la storiografia si fonda sul principio di falsificazione⁷.

Sebbene l'idea principale di questo saggio non sia quella di cancellare le differenze cognitive e di metodo, mi pare più che giusto riprendere la discussione alla luce della grande quantità di mezzi comunicativi che oggi gestiscono il passato storico e che lottano fra loro per fornirci la versione più attendibile, ma che al tempo stesso hanno dimostrato di avere un'altrettanto grande capacità di manipolare e di mescolare le nostre forme tradizionali di memoria culturale inventando nuovi generi espressivi come *infotainment*, *drama-documentarism*, *faction*, ecc. Indubbiamente, la sfida che la storiografia deve oggi affrontare riguarda appunto la perdita del monopolio della trasmissione della sapienza storica dal passato alle future generazioni, anche per il prestigio declinante del sapere accademico. La nostra memoria culturale attinge a una notevole varietà di *input*, che includono anche la letteratura, il cinema, la televisione, il giornalismo, ciascuno con le sue caratteristiche.

Nessuno vuole negare che la letteratura e la storiografia, al di là delle differenze, abbiano la stessa radice semantica nella parola «storia», e che articolando un *nexus* narratologico compongano un insieme di elementi semiotici di comunicazione e

⁶ L. Canfora, *Storia, verità, narrazione*, in Id., *Il presente come storia. Perché il passato ci chiarisce le idee*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 25.

⁷ J. Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», XVIII, 1991, n. 1, pp. 4, 13: «The acceptability of narrative obviously cannot depend on its correctly referring to reality, else there would be no fiction. Realism in fiction must then indeed be a literary convention rather than a matter of correct reference. Narrative "truth" is judged by its verisimilitude rather than its verifiability».

di riflessione a cominciare da qualcuno (l'autore), il quale, servendosi di qualche mezzo (la scrittura, l'immagine), dice qualcosa (l'intreccio) su qualcos'altro (la realtà referenziale o effettuale) sotto un certo aspetto (atteggiamenti, interessi, codici, metodi, retoriche) a qualcun altro (il destinatario) per ottenere o guadagnare qualcosa (il riconoscimento, la legittimità)⁸.

Dunque, la letteratura ha qualcosa di reale e di effettuale da trasmettere, in quanto la finzione letteraria e romanzesca non implica automaticamente un rifiuto della realtà storica e contestuale e un ricorso ad un mondo tutto artificiale e irreali. Si propone alla storiografia appunto come una fonte *sui generis*, diversa, certo, dal solito elenco delle fonti privilegiate⁹. E lo fa per due motivi. Per prima cosa, la letteratura imita o mima la realtà secondo il modello aristotelico della mimesi, che è alla base del suo effetto di realtà verosimile. In secondo luogo, il mondo verosimile che la letteratura evoca nella mente dei lettori trasmette una matrice di valori e di immagini che sono decisivi per le nostre memorie culturali e le nostre norme etico-cognitive.

Nel contesto della storiografia, il ben noto slogan di Leopold Ranke «wie es eigentlich gewesen» è ormai superato, il che ovviamente non elimina i confini tra la storiografia e la letteratura, ma richiede un ripensamento. Luciano Canfora, infatti, avanza una domanda, per la quale la risposta è già scontata: «Chi non è consapevole del carattere provvisorio della documentazione su cui qualunque storico, anche il più fortunato, costruisce il suo racconto?»¹⁰. È la storia stessa nel suo svolgimento dirompente a rendere impossibile la ricostruzione del passato, dando spazio alla produzione collaterale dei miti e delle leggende, che hanno sempre accompagnato il percorso della storiografia «seria». Di solito, e il riconoscerlo fa parte del mestiere, lo storico si trova davanti a una documentazione incompleta, sia perché gli archivi spesso sono difettosi per la scarsa manutenzione, sia perché non tutto viene registrato, lasciando tante lacune che costringono lo storico o al silenzio o alla rischiosa elaborazione di ipotesi, di analogie, e in alcuni casi di pure speculazioni romanzesche, che portano le conclusioni in direzione di una «verità» probabile e verosimile più che della «verità» provata.

Carlo Ginzburg è molto duro nella sua critica di Hayden White, perché lo storico americano fa sparire la distinzione tra la finzione letteraria e la storiografia a scapito di quest'ultima. Nella visione di White si dissolve la realtà storica ogget-

⁸ A. d'Orsi, *Alla ricerca della storia. Teoria, metodo e storiografia*, Torino, Paravia, 1996, pp. 141-149; P. Burke, *History of Events and the Revival of Narrative*, in Id., ed., *New Perspectives on Historical Writing*, Oxford, Polity Press, 1997, pp. 233-248; Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, Accademia nazionale virgiliana, *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, presentazione di T. De Mauro, introduzione di N. Fusini, Milano, Mondadori, 2006. K. Thomas, *History and Literature*, Swansea, University of Swansea, 1988, p. 8, ammette che «historians would benefit from being more aware of the literary constraints under which they operate».

⁹ Si veda anche la scuola del New Historicism di Greenblatt.

¹⁰ Canfora, *Storia, verità, narrazione*, cit., p. 24.

tiva indipendente dei modelli narrativi e interpretativi dello storico. La presa di posizione dello storico italiano contro questo esempio di scetticismo epistemologico è netta, poiché, sospeso il principio di realtà, si scivola pericolosamente nel negazionismo¹¹. Mentre la proposta di White sembra essere intesa a fare della storiografia un sottogenere della letteratura cancellando le sue caratteristiche distintive, Ginzburg ha percorso la strada opposta e anche più promettente. Difatti, riprende tutta la discussione adottando il fenomeno letterario per sollevare la questione epistemologica e metodologica all'interno della stessa teorizzazione storiografica. Senza voler eliminare la sua specifica potenzialità cognitiva ed espressiva basata sul principio di realtà e la richiesta di documentazione, Ginzburg dimostra l'interesse per le ragioni della letteratura, che si riflettono appositamente nel concetto di rappresentazione illustrato nella sua duplice finalità: «Da un lato «rappresentazione» sta per la realtà rappresentata, e quindi evoca l'assenza; dall'altro rende visibile la realtà rappresentata, e quindi suggerisce la presenza», il che espone la storiografia – di fronte alla realtà storica – alla continua «oscillazione tra sostituzione ed evocazione mimetica»¹². Quindi Ginzburg riconosce il valore della letteratura, anzi lo stesso concetto della rappresentazione nella doppia versione di sostituzione ed evocazione mimetica richiama la sua pertinenza per la storiografia, sia come procedura ed esposizione narrativa sia come valutazione dell'autenticità delle fonti. Lo stesso Ginzburg ammette la sua ammirazione per *Guerra e pace* di Tolstoj, che lo ha motivato a scegliere il mestiere dello storico, perché lo scrittore russo era spinto dalla visione «che un fenomeno storico può diventare comprensibile soltanto attraverso la ricostruzione dell'attività di *tutte* le persone che vi hanno preso parte»¹³.

Anche se è eccezionale la capacità di Tolstoj «di comunicare al lettore la certezza fisica, palpabile della realtà»¹⁴, e – nel pieno rispetto del principio di realtà – di rappresentare nel suo romanzo la campagna di Russia di Napoleone nella sua realtà effettuale, le tecniche narrative dello scrittore russo rompono con il decalogo del mestiere dello storico, che magari si sente intrappolato tra «gli ostacoli frapposti alla ricerca sotto forma di lacune e distorsioni della documentazione»¹⁵. Tolstoj non si preoccupa tanto dello «scarto inevitabile fra le tracce frammentarie e distorte di un evento [...] e l'evento stesso». Ma, nell'intento di stabilire un «rapporto diretto con la realtà», non esita ad entrare nel «terreno dell'invenzio-

¹¹ C. Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-224.

¹² C. Ginzburg, *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 82. Si veda P. Burke, *Strengths and Weaknesses of the History of Mentalities*, in Id., *Varieties of Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 181.

¹³ C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in Id., *Il filo e le tracce*, cit., p. 257.

¹⁴ Ivi, p. 262.

¹⁵ *Ibidem*.

ne»¹⁶. Come esponente della cosiddetta microstoria, Ginzburg non rinuncia a paragonare il suo modo di scrivere ad una «storia narrativa». Visto con gli occhi dello storico di oggi, quindi, il confronto con la letteratura non riguarda tanto il grande romanzo dell'Ottocento gestito dall'autore olimpico e onnisciente, quanto appunto «i romanzi novecenteschi», che nelle loro forme linguistiche sperimentali sono più vicini a un modello storiografico in grado di integrare nelle sue procedure metodologiche «le ipotesi, i dubbi, le incertezze»¹⁷.

Alla regia del «New Italian Epic». Ora, allargando e attualizzando il discorso, vorrei portare l'attenzione sul noto scrittore di letteratura *noir*, Giancarlo De Cataldo. Con la sua esperienza di giudice di Corte d'Assise a Roma, egli ha ottenuto un grande successo come esponente di spicco di quello che ormai viene chiamato *New Italian Epic*¹⁸. In veste di magistrato, De Cataldo acquisì una conoscenza profonda della malavita romana. Certo, cambiando mestiere da giudice a scrittore, tutto questo materiale viene adattato al nuovo formato di scrittura. Il pubblico non è più quello del tribunale. Le attese sono diverse, in quanto il fine performativo non è più quello di pronunciare una sentenza, ma quello di esporre una possibile realtà storica avvolta «narrativamente» da una dimensione sia estetica sia etico-politica che ci porta al di là delle questioni strettamente giuridiche relative a condanne o assoluzioni.

Indubbiamente, ci sono punti in comune nelle pratiche dello storico e del giudice. Sono entrambi vincolati alla procedura delle prove. Nel caso del giudice, se queste ultime mancano o sono insufficienti, il processo si frantuma e viene annullato. Da parte sua, lo storico ha da affrontare, con le parole di Ginzburg, le «lacune e distorsioni» del materiale documentario, ma invece di chiudere la questione e mandare l'accusato a casa assolto, perché il fatto non sussiste o per insufficienza di prove, fa parte del mestiere proporre ipotesi più o meno convincenti. Forse proprio i limiti che uno Stato impone sia per legge sia per altri più oscuri motivi hanno motivato De Cataldo a scegliere la letteratura come piattaforma privilegiata per raccontare tutto quello che «pasolinamente» sa, ma senza averne tutte le prove. Quindi, nel 2002, pubblicò *Romanzo criminale* sulla Banda della Magliana che aveva dominato la malavita romana dal 1977 al 1992, godendo per

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 256. Lo storico tedesco Reinhardt Koselleck mette in rilievo scrittori di grandi romanzi come William Faulkner, Christa Wolf e Alexander Kluge in quanto autori di «geschichtliche Texte»: cfr. R. Koselleck, *Erfahrungswandel und Methodenwechsel*, in Id., *Zeitschichten: Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000, pp. 60, 62; si veda anche Id., *Social History and Conceptual History*, in Id., *The Practice of Conceptual History. Timing History. Spacing Concepts*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 29. E Canfora, *Storia, verità, narrazione*, cit., p. 24: «Certa grandissima narrativa del Novecento è stata, a pieno titolo, storiografia del Novecento».

¹⁸ Wu Ming, *Lo scrittore si dà all'epica*, in «la Repubblica», 23 aprile 2008. Si veda anche www.wu-mingfoundation.com/index.htm.

lungo tempo d'impunità per la connivenza delle autorità e della classe politica. Di fronte a queste sfide che mettevano lo Stato di diritto in grande difficoltà, in quanto la legge non veniva rispettata neppure dai suoi responsabili, De Cataldo ha voluto fare una possibile ricostruzione di una certa mentalità criminale sia fuori che dentro l'apparato dello Stato attingendo alla forma-romanzo, perché a suo avviso riusciva a darci un'idea più completa di quella realtà che finora avevamo conosciuto solo in modo frammentario a partire dalla grande quantità di documenti giudiziari.

Come scrittore De Cataldo si sente più libero sia di evidenziare le responsabilità delle stesse istituzioni, delle quali De Cataldo magistrato formalmente dovrebbe essere il massimo garante¹⁹, sia di consegnarci un'analisi piuttosto preoccupante di un'intera epoca, cosa che i limiti oggettivi del mestiere di giudice gli impedivano di fare. La scelta a favore della forma-romanzo non sembra dunque affatto legata a una fuga dalla responsabilità civile. Forte della sua cultura giuridica, De Cataldo è già in possesso di una lunga esperienza di interpretazione e di immaginazione che la letteratura allarga fino all'inclusione di un intero contesto storico-politico, e che ovviamente avrà un significato comunicativo più penetrante che va oltre l'ambiente giuridico stesso.

In varie occasioni, De Cataldo ha lanciato le premesse di una poetica, che delinea una precisa idea del rapporto tra la letteratura e la grande storia. Riguardo ai fatti rappresentati in *Romanzo criminale*, egli afferma che sono «stranoti, superaccattati, ipermasticati dal circo mediatico». Ma, aggiunge, lo sono solo apparentemente e di sfuggita, perché emergono nella memoria solo «come nudo elenco di fatti» e mai sistemati in «una visione unitaria»²⁰. Nella stessa intervista l'autore prosegue precisando che *Romanzo Criminale* non è la storia «vera» della Banda della Magliana. Anzi, ribadisce il contrario: «Il compito del narratore è di tradire la storia [...] piegandola alle esigenze del Mito». L'intervistato capovolge, però, subito dopo il ragionamento, dicendo che bisogna «estrarre dai fatti nudi una linea metaforica e mitologica e puntare al cuore di una falsa storia per ciò stesso più vera, e comunque più convincente, di quella «ufficiale»»²¹.

Infatti, nell'avvertenza al lettore del romanzo *Nelle mani giuste* (2007), De Cataldo continua a riaffermare la sua linea di pensiero partendo da un *input* di esperienze varie:

Questo romanzo non tradisce la Storia, la interpreta rappresentando eventi reali sotto il segno della Metafora. Il lavoro di ricostruzione si basa prevalentemente sulla lettura di

¹⁹ Mi sia permesso di rimandare a G. Sørensen, *Letteratura noir e storiografia. Le voci del doppio Stato in «Romanzo criminale» di De Cataldo*, in *Memoria in Noir. Un'indagine pluridisciplinare*, a cura di M. Jansen, Y. Khamal, Bruxelles-Berlin-New York-Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 87-106.

²⁰ Intervista in Blackmailmag (www.blackmailmag.com/Intervista_Giancarlo_De_Cataldo.htm).

²¹ *Ibidem*.

atti giudiziari, sulle conversazioni con protagonisti delle stagioni delle stragi e su alcune profonde intuizioni di acuti osservatori dei rapporti tra mafia e politica²².

Quindi De Cataldo nega che la trasformazione dei fatti in metafore determinata dalla forma-letteratura tradisca la realtà storica ed effettuale; per lui, anzi, la letteratura è da paragonare a una continuazione della storiografia con altri mezzi²³. La domanda è questa: in quale misura la letteratura riesce a darci una rappresentazione del passato che magari non è più vera della storiografia «ufficiale», ma che ugualmente convince come voce alternativa nel grande coro di voci di cui è composta la nostra memoria culturale?

È questa la domanda che desideriamo rivolgere al romanzo di Alberto Moravia *Il conformista* (1951)²⁴, che prende ispirazione dall'assassinio dei due fratelli Rosselli, il 9 giugno 1937, a Bagnoles de l'Orne, in Francia. Anche se è giusto dire che questo evento drammatico rappresenta il culmine nell'economia della narrazione, ancora più importante appare l'insieme delle procedure e delle mentalità che all'interno dello Stato fascista hanno favorito le attività e gli avanzamenti del protagonista del romanzo, Marcello Clerici, l'agente segreto del regime e complice del crimine. Certo, la scelta di un solo romanzo non può rendere piena giustizia a una tematica tanto complessa come quella dei rapporti tra la letteratura e la storiografia, ma, nonostante i suoi limiti e il suo carattere preliminare, la nostra ricerca cerca di attirare l'attenzione sui fenomeni di *agency*, che appartengono ai settori meno visibili – se non addirittura invisibili, perché spesso non ben documentabili – della nostra storia recente.

In questo senso, il romanzo di Moravia non si presenta come una «ricostruzione» storiografica di una specifica vicenda storica da mettere al posto, ad esempio, di quella dello storico Mimmo Franzinelli²⁵, o di quella del giornalista Roberto Festorazzi, che in polemica col primo nega la tesi della responsabilità dei massimi livelli del regime²⁶. Il libro di Festorazzi, comunque, desta il nostro interesse, perché consente di ipotizzare come modello per la figura di Marcello Clerici la persona di Giacomo Antonini, anch'egli informatore della

²² G.C. De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Torino, Einaudi, 2007, p. 2.

²³ Nell'intervista in «Camilleri Fans Club» De Cataldo estremizza il suo punto di vista: «[L']angoscia del rapporto fra vero e verosimile sta tutto nella mente degli accademici. I narratori hanno risolto la questione da molto tempo, e non perdono troppo tempo ad illustrarla» (www.vigata.org/altri_autori/cfc_decataldo.shtml). Si veda anche Canfora, *Storia, verità, narrazione*, cit., p. 24, che precisa: «Non si tratta di due possibili verità al paragone (quella storiografica e quella narrativa), ma, semmai, di come tener conto della insostituibile, *sui generis*, "verità" della narrativa».

²⁴ Per la trama del romanzo rimando a [http://it.wikipedia.org/wiki/Il_conformista_\(romanzo\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Il_conformista_(romanzo)).

²⁵ M. Franzinelli, *Il delitto Rosselli. 9 giugno 1937. Anatomia di un omicidio politico*, Milano, Mondadori, 2007. Si veda anche Id., *Fascismo e repressione del dissenso. Nuovi documenti su Carlo Del Re agente provocatore fascista*, in «Italia contemporanea», 1998, n. 211, pp. 371-397.

²⁶ R. Festorazzi, *Il segreto del Conformista. Vita di Giacomo Antonini, l'uomo che spiò Carlo Rosselli ispirando Moravia*, Roma, Rubbettino, 2009.

polizia politica nella seconda metà degli anni Trenta e, dopo la guerra, addirittura agente letterario dello stesso Moravia per la casa editrice Bompiani. A quanto pare, Antonini riuscì infatti a infiltrarsi negli ambienti antifascisti a Parigi, guadagnandosi la fiducia di Carlo Rosselli. In rapporto a questa ipotesi si può osservare come – seguendo la duplice finalità della «rappresentazione» –, il personaggio di Marcello Clerici, inteso come figura metaforica dotata di un'autonoma vita narrativa, da un lato celi la derivazione da un'eventuale fonte di ispirazione, ma non cancelli d'altro lato ogni nesso con una possibile persona storicamente concreta. Tuttavia, lo stesso Marcello si presenta come un personaggio più completo per caratteristiche psichiche e comportamentali, le quali lo allontanano dalla figura di Antonini.

In primo luogo, il romanzo delinea il percorso di vita di una singola persona dall'infanzia fino alla morte violenta. In secondo luogo, il lettore viene introdotto in un assetto di mentalità e di condotte che si presta a spiegare il perché una persona come Marcello abbia scelto la strada del fascismo. In terzo luogo, il romanzo indica una chiave di lettura per capire sia come il regime fascista abbia generato quell'assetto di mentalità e di condotte, sia come quest'ultimo sia stato necessario per la stessa riproduzione del regime. Il romanzo quindi ci racconta la storia di una persona fra tante altre che solitamente non lascia nessuna traccia della sua vita, ma che, comunque, deve la sua esistenza narrativa, cioè la sua «verità verosimile», alla strategia narrativa e metaforica di Moravia, alla traslazione letteraria delle esperienze dell'autore, a partire dalle letture, dagli incontri e dalle osservazioni che hanno composto la sua stessa vita.

Emergenza: Stato e individuo. Seguono, qui, alcuni fatti che mi permettono di definire storiograficamente accertati per quanto riguarda i rapporti reciproci fra lo Stato e l'individuo, e che comunque sono pertinenti per l'individuazione del luogo e del contenuto del romanzo di Moravia. In larga misura il fascismo aveva sospeso il vecchio Statuto albertino. Certo, l'Italia continuava *de iure* ad essere una monarchia, ma i rapporti di forza erano cambiati a favore di Mussolini man mano che quest'ultimo aveva rafforzato il suo potere nel doppio ruolo di capo del governo e di *Duce* del fascismo. Le leggi fascistissime degli anni 1925-26 segnarono irrevocabilmente la svolta totalitaria. L'anno prima, nel 1924, il regime aveva superato la crisi Matteotti culminata con il famoso discorso di Mussolini del 3 gennaio 1925, in cui questi davanti alla Camera assunse «la responsabilità politica, morale, storica di tutto quanto è avvenuto».

Mussolini non pronunciò il nome di Matteotti nel suo discorso, liberandosi così della responsabilità specificamente giuridica. Peraltro egli godeva già di un'immunità quasi sacrale che superava lo *status* di persona giuridica. Perciò poteva continuare il suo intervento parlamentare senza temere conseguenze penali: «Se il fascismo è stato un'associazione a delinquere, io sono il capo di questa associazione a delinquere!». Certo, per l'ordine politico e sociale «costituito» e definito dallo Statuto, lo squadristo fascista era un'associazione a delinquere. Ma nella

fase della storia italiana introdotta dal fascismo, lo squadristismo fu considerato un tipo di violenza, anche mortale, non da processare e condannare in senso giuridico bensì da valutare nel suo significato storico a lungo termine, come una forza «costituente», che adottava la «violenza che non può essere espulsa dalla storia». Per confermare l'avvento di un nuovo ordine politico e sociale post-parlamentare, Mussolini, nel suo stile aggressivo e prepotente, si rivolse ai deputati presenti in aula senza però aspettarsi una risposta, domandando se c'era qualcuno fra di loro che volesse richiamarsi all'articolo 47 dello Statuto («La Camera dei Deputati ha il diritto di accusare i Ministri del Re, e di tradurli dinanzi all'Alta corte di Giustizia»). Nella sua performatività come *speech act*, il discorso stesso avviò o addirittura confermò una situazione già in atto, cioè la prima fase del regime, segnata ormai da forti elementi di stato d'emergenza e di sospensione dei diritti civili, che negli anni a venire sfociò in strategie di repressione basate sulla politica delle discriminazioni sociali e persino razziali combinate con ampie forme di impunità concesse alle nuove élites²⁷.

Gruppi di dissidenti o di persone per altri motivi incompatibili con il nuovo conformismo istituzionale e ideologico del regime furono dunque sottratti ai loro giudici naturali, previsti dall'articolo 71 dello Statuto, a cominciare dalla legge del 25 novembre 1926²⁸, che introduceva il Tribunale speciale e che dava mano libera all'uso indiscriminato da parte della polizia politica di un potere discrezionale e di sorveglianza fuori da ogni vincolo legislativo e morale. L'Italia fascista sviluppava in larga misura caratteristiche appartenenti a quello che Ernst Fraenkel ha chiamato un *Massnahmenstaat*²⁹. Nel libro *Diritti di libertà*, pubblicato nel 1926 da Gobetti editore, Francesco Ruffini affermava che l'Italia ormai aveva preso la strada della completa eliminazione dei diritti civili di libertà, in quanto essi da irrevocabili erano diventati – con le parole di Alfredo Rocco, ministro della Giustizia – un «riflesso dei diritti dello Stato»³⁰, negoziabili dunque a seconda del bisogno dello Stato di ridimensionare i diritti dell'individuo rispetto al destino storico dello Stato fascista.

²⁷ G. Agamben, *Stato di Eccezione. Homo sacer*, vol. II, t. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, fa dello stato d'eccezione un modello di *governance*. Si vedano anche C. Poesio, *Violenza, repressione e apparati di controllo del regime fascista*, in «Studi Storici», 2014, n. 1, pp. 15-26; I. Stolzi, *Fascismo e cultura giuridica*, ivi, pp. 139-154; e V. Galimi, *Politica della razza, antisemitismo, Shoah*, ivi, pp. 169-181.

²⁸ Si veda A. Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, vol. II, Torino, Einaudi, 1978, p. 428. Anche l'Italia liberale, però, attingeva ai tribunali militari: cfr. la legge Pica (1863) contro il banditismo nelle province continentali del Mezzogiorno.

²⁹ S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime. 1929-43*, Roma-Bari, Laterza, 1991; M. Franzinelli, *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; M. Canali, *Le spie del regime*, Bologna, il Mulino, 2004. Mi sia permesso rimandare a G. Sørensen, *Il doppio Stato e il fascismo*, in «Studi Storici», 2001, n. 1, pp. 139-153.

³⁰ F. Ruffini, *Diritti di libertà*, Roma, Edizioni di storia e di letteratura, 2012 (1 ed. Torino, Gobetti editore, 1926), p. 101.

Il termine «totalitario» fu originariamente coniato negli ambienti antifascisti per poi essere adottato dal fascismo stesso³¹. Così suona fiduciosamente la voce *Fascismo* scritta da Giovanni Gentile e Mussolini per l'*Enciclopedia Treccani*:

Il fascismo è [...] contro il liberalismo classico, che sorse dal bisogno di reagire all'assolutismo e ha esaurito la sua funzione storica da quando lo Stato si è trasformato nella stessa coscienza e volontà popolare. Il liberalismo negava lo Stato nell'interesse dell'individuo particolare; il fascismo riafferma lo Stato come la realtà vera dell'individuo. [...] Giacché per il fascista, tutto è nello Stato, e nulla di umano o spirituale esiste, e tanto meno ha valore, fuori dello Stato. In tal senso il fascismo è totalitario, e lo Stato fascista, sintesi e unità di ogni valore, interpreta, sviluppa e potenzia tutta la vita del popolo³².

È questa la realtà storica che forma lo sfondo politico-culturale del romanzo e condiziona la carriera del suo protagonista Marcello Clerici.

Una vita, un'opera, una poetica. Alberto Moravia non ha bisogno di una introduzione. Ma la sua posizione di grande scrittore fa di lui anche un buono storico? Certo, non lo è nel senso tradizionale della parola, in quanto nell'opera mancano le note, il materiale d'archivio e la bibliografia. Nel caso de *Il conformista*, infatti, le indicazioni cronologiche sono pochissime, quasi assenti³³. Spuntano fuori il 1920, l'anno delle cruciali e fatali vicende dell'infanzia di Marcello, segnata da varie violenze e persino da un assassinio, e poi il 1937, diciassette anni dopo, l'anno dell'assassinio del professor Quadri a Parigi, nel quale Marcello è coinvolto. Anche se Moravia in varie occasioni si sia proclamato antifascista già dai tempi della pubblicazione del suo primo romanzo *Gli indifferenti* nel 1929³⁴, è anche vero che ad emergere non è proprio la versione canonizzata dell'antifascismo.

In effetti, quando parliamo del giovane Moravia e della sua condotta durante il regime, la realtà è piena di sfumature. Spesso i suoi comportamenti sono piuttosto ambigui e sicuramente meno lineari della versione che l'autore stesso ha voluto consegnarci. A tale riguardo non divergevano tanto da quelli di altri intellettuali dell'epoca che manifestavano un'altrettanto grande varietà di atteggiamenti, che andavano dal pieno appoggio all'opportunismo, dall'indifferenza al frondismo, fino a toccare la sfiducia e la vera e propria resistenza; senza dimenticare tutti quelli che hanno pagato con la vita o la salute, o che sono stati mandati al confino

³¹ J. Petersen, *La nascita del concetto di «Stato totalitario» in Italia*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», I, 1975, pp. 143-168.

³² Si veda anche *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Roma-Bari, Laterza, 2008.

³³ E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 72: «Mi accorgevo [...] che il romanzo su dati storici e realistici era impossibile scriverlo».

³⁴ A. Moravia, A. Elkan, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 71: «Dal '29, anno della pubblicazione degli *Indifferenti*, al 1935 ero diventato apertamente antifascista». Si veda anche p. 191, dove Moravia ribadisce la sua fedeltà «alle idee politiche di sinistra che avevo sempre avuto».

o costretti all'esilio (nel caso, appunto, di Carlo Rosselli, prima di essere ucciso insieme con il fratello Nello). Moravia era molto lontano da questi ultimi casi di antifascismo. Egli, invece, visse o volle vivere *dentro* il regime e riuscì a sopravvivere e a mantenersi in primo piano anche dopo la guerra, guadagnandosi una notevole fama come scrittore di sinistra.

Analizzando i legami personali all'interno della famiglia di Moravia emerge quel mondo *in-between* nel quale è cresciuto il giovane Alberto, che si riflette anche nelle manovre che lo hanno portato al suo primo successo letterario nel 1929. Il padre Carlo Pincherle era di origine ebraica, mentre la sorella del padre, Amelia, era la madre dei due fratelli Carlo e Nello Rosselli³⁵. La madre di Alberto, Teresa De Marsanich, aveva un fratello, Augusto, sottosegretario del regime, che continuando la sua carriera politica nel dopoguerra rappresentò il Msi in parlamento, oltre ad essere segretario del partito negli anni 1950-54. Insomma, il giovane Moravia aveva dei buoni contatti che indubbiamente hanno reso più facile il suo debutto come romanziere. *Gli indifferenti* fu pubblicato dalla casa editrice Alpes di Milano, che curò anche la pubblicazione dei primi discorsi di Mussolini, e aveva il fratello di quest'ultimo, Arnaldo Mussolini, come presidente. Il romanzo fu ben accolto dalla critica, il che subito aprì al ventiduenne scrittore tutti i salotti, inclusi quelli di Emilio Cecchi e di Margherita Sarfatti³⁶. Negli anni a venire Moravia collaborò con tutte le riviste più importanti dell'epoca: «L'Italiano», «La Fiera letteraria», «Omnibus», «Oggi», «Tevere», ecc.³⁷.

Indubbiamente il testo de *Gli indifferenti* rivela una forte critica alla borghesia romana, che all'epoca poteva benissimo essere letta, e anzi fu letta, con l'ottica di un certo fascismo «di sinistra», volto a fustigare la pigrizia borghese poco incline alla «rivoluzione fascista». Pubblicamente Moravia non era noto come scrittore antifascista, anche se il romanzo seguente, *Le ambizioni sbagliate* (1935), gli creò qualche problema che però fu risolto³⁸. Nella sua biografia di Moravia, Renzo Paris ha pubblicato due lettere a Galeazzo Ciano, nelle quali lo scrittore spiega le ragioni che lo portano a scrivere il nuovo romanzo, e addirittura sfrutta l'occasione per domandare alla Sua Eccellenza «di poter passare qualche mese sull'altopiano eritreo allo scopo di compiere un libro sulla guerra degli italiani in Africa», precisando: «un libro organico»³⁹. Forse le parole dedicate a Curzio Malaparte

³⁵ A. Rosselli, *Memorie*, Bologna, il Mulino, 2001.

³⁶ Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 50, 63; Festorazzi, *Il segreto del Conformista*, cit., pp. 199-201; R. Paris, *Alberto Moravia. Una vita controversia*, Roma, Castelvaggi, 2013, p. 57.

³⁷ Paris, *Alberto Moravia*, cit., p. 154.

³⁸ Festorazzi, *Il segreto del Conformista*, cit., p. 202. Nel libro *Io e il mio tempo: conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1988, pp. 93-94, Moravia ci dà l'impressione che la sua adesione alla sinistra antifascista risalga alla metà degli anni Trenta: «Sono diventato antifascista allorché il fascismo si è mosso contro di me, in maniera molto esplicita, accusandomi di essere immorale», cioè quando «la mia coscienza ha reagito come le spine d'un porcospino».

³⁹ Paris, *Alberto Moravia*, cit., pp. 94-101; Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 122-123.

valgono anche per Moravia stesso: «Un antifascista inconscio come tutti gli altri italiani che pubblicamente erano fascisti»⁴⁰; o con le sfumature espresse dallo stesso biografo, che per quanto riguarda il «fascismo» del Nostro cita l'incompiuto romanzo *I due amici* (1952)⁴¹, nel quale di uno dei protagonisti si dice: «Sebbene odiasse il fascismo, gli pareva di averlo nel sangue, non in forma di adesione politica, beninteso, ma come una specie di torpore o di passività mortale». Vero è che Moravia, «il noto Pincherle», fu anche sorvegliato dalla Regia Questura di Roma per dieci anni dal 1929, l'anno della pubblicazione de *Gli indifferenti*, fino al 1939⁴². Il motivo erano i contatti familiari che aveva con i Rosselli.

Ne *Il conformista* Moravia non ha adottato il modello della grande tradizione narrativa del realismo ottocentesco. È molto consapevole di questa scelta. Mentre per esempio Thomas Mann ancora guardava al mondo «da un balcone dell'Ottocento», Moravia si sente più vicino a «quel personaggio di Poe che precipita nell'imbuto turbinoso del maelstrom»⁴³. Quindi, è lontano dal classico romanzo storico tematizzato nel lavoro di Lukács⁴⁴. Neppure il neorealismo lo convince. Per contro, si riconoscono nelle sue opere delle tracce intertestuali del romanzo esistenzialistico di Sartre e di Camus, senza dimenticare Dostoevskij. Forse è giusto dire, con le parole dello stesso Moravia, che la *sua* tematica, il *suo* approccio nascono dalla grande crisi europea apertasi tra il 1910 e il 1920, dopo la quale lo scrittore attento non poteva più accontentarsi di vedere i problemi dell'umanità «da fuori», in quanto questi problemi erano «storici», ragion per cui si sentiva «obbligato a non farne dei problemi esistenziali *miei*». E aggiunge: «Faccio semmai l'operazione inversa: di vedere le esperienze personali come problemi storici»⁴⁵. Anche se Moravia non vede i suoi romanzi neppure come concrete applicazioni della psicanalisi di Freud⁴⁶, cioè come cartelle cliniche, è ovvio che la conoscenza approfondita della crescente instabilità psichica dell'uomo che la psicanalisi ci ha rivelato, rende ancora più visibili le forme di empatia, delle quali la letteratura ha sempre fatto uso come invito dell'autore ai lettori a entrare nel mondo di pensieri, di motivi e di attività dell'Altro, spingendoli addirittura a rivedere i propri codici culturali e le proprie aspettative⁴⁷. Moravia appartiene al

Moravia aveva incontrato Ciano ai cocktail della contessa Pecci-Blunt. Cfr. Festorazzi, *Il segreto del Conformista*, cit., p. 202.

⁴⁰ Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 110.

⁴¹ Pubblicato da Bompiani soltanto nel 2007.

⁴² Paris, *Alberto Moravia*, cit., pp. 158-164. In più, le leggi razziali del 1938 lo costrinsero a firmare i suoi scritti con degli pseudonimi.

⁴³ Ivi, p. 40.

⁴⁴ G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1963.

⁴⁵ Moravia, *Io e il mio tempo*, cit., pp. 29 e 93.

⁴⁶ Ivi, pp. 33-34.

⁴⁷ Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, cit., p. 17, rifiuta la tesi di Coleridge, secondo la quale il lettore sta nudo davanti al testo, per sposare la *reader-response theory* di Wolfgang Iser: cfr. W. Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987 (1 ed. 1974).

gruppo di scrittori che, con le parole di Renzo Paris, sono «legati all'immersione in una situazione, per cui ci raccontano di un personaggio, che spesso è l'autore stesso»⁴⁸.

È questo un mondo moderno che Moravia condivide con Gramsci, il quale nel 1917 scrisse: «Il mondo è veramente grande e terribile, e complicato. Ogni azione che viene scagliata sulla sua complessità sveglia echi inaspettati»⁴⁹. Eppure per Gramsci Freud segnò la fine della *Welt von gestern* e, quindi, l'avvento di nuove forme di conformismo e di normalità⁵⁰, ancora imprevedibili nella loro concretezza e perciò non sempre facili da adottare o accettare per le nuove generazioni. Anzi, lo stesso Gramsci, in alcune note autobiografiche scritte dal carcere, cioè in una situazione estrema, non nasconde di essere consapevole delle trasformazioni «molecolari» che gli uomini subiscono, spesso con sbocchi catastrofici. Non c'è dubbio che egli parli di se stesso, schiacciato dal regime carcerario e isolato dal partito e dai suoi, ma lo fa metaforicamente, sostituendo la dimensione storica a quella individuale. L'occhio critico e penetrante di Gramsci guarda più lontano e oltre le sofferenze personali. Infatti, le note dei *Quaderni* sono di notevole interesse in questo nostro contesto, nel quale emerge la figura ambigua di Marcello Clerici, al centro del romanzo di Moravia, che ci racconta la storia della formazione, appunto molecolare, di un nuovo conformismo, che non manca però di suscitare qualche inquietudine nella coscienza del protagonista. A proposito dei confini tra la vita sociale e la vita interiore e personale, tra morale e ferocia, che proprio nel mondo contemporaneo hanno dimostrato la loro precarietà, Gramsci scrive:

Così vediamo uomini normalmente pacifici, dare in scoppi repentini di ira e ferocia. Non c'è, in realtà, niente di repentino: c'è stato un processo «invisibile» [e molecolare] in cui le forze morali che rendevano «pacifico» quell'uomo, si sono dissolte. Questo fatto da individuale può essere considerato collettivo (si parla allora della «goccia che ha fatto traboccare il vaso» ecc). Il dramma di tali persone consiste in ciò: Tizio prevede il processo di disfacimento, cioè prevede che diventerà... cannibale, e pensa: se ciò avverrà, a un certo punto mi ammazzo. Ma questo «punto» quale sarà? In realtà ognuno fida nelle sue forze e spera nei casi nuovi che lo tolgano dalla situazione data. E così avviene che (salvo eccezioni) la maggior parte si trova in pieno processo di trasformazione oltre quel punto in cui le sue forze ancora erano capaci di reagire sia pure secondo l'alternativa del suicidio.

Questo fatto è da studiare nelle sue manifestazioni odierne. Non che il fatto non si sia verificato nel passato, ma è certo che nel presente ha assunto una sua forma speciale e... volontaria. Cioè oggi si conta che esso avvenga e l'evento viene preparato sistematicamente, ciò che nel passato non avveniva (sistematicamente vuol dire però «in massa» senza escludere naturalmente le particolari «attenzioni» ai singoli). È certo che oggi si è infiltrato

⁴⁸ Paris, *Alberto Moravia*, cit., p. 204.

⁴⁹ A. Gramsci, *Un vandalo*, in «Avanti!», 24 settembre 1917, poi in Id., *La Città futura. 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, p. 356.

⁵⁰ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., pp. 1833-1834. Si veda anche G. Vacca, *Vita e pensieri di Antonio Gramsci. 1926-1937*, Torino, Einaudi, 2014, p. 182.

un elemento «terroristico» che non esisteva nel passato, di terrorismo materiale e anche morale, che non è sprezzabile⁵¹.

Questa precipitazione nel turbinoso *maelstrom* della crisi italiano-europea, comune a Moravia e Gramsci e a tanti altri, non finisce, comunque, necessariamente nell'annullamento di ogni valore e nella perdita di ogni senso di orientamento. Le visioni alternative di Gramsci le conosciamo. Nel caso di Moravia, Angelo Favero ha giustamente ribadito che

dalla fine degli anni Venti fino alla morte, si dovrebbe cominciare a parlare di una connotata tendenza del narratore ad un attualismo auto-biografico e storico-culturale, nella direzione di un costante recupero delle istanze e delle problematiche che l'attualità a lui contemporanea offre all'attenzione e all'indagine prima e alla lunga elaborazione nella riscrittura romanzesca successivamente⁵².

In contrasto con la strategia neorealista di rendere anonimo l'autore, Moravia attinge alla sua personale lotta esistenziale, che lo costringe a impegnarsi *dentro* la storia. Nella sua versione, l'arte muove dall'«eccesso di una sensibilità insolita, rara», quindi da «una forma di angoscia [...] che ho chiamato noia, disperazione, mancanza di rapporto con la realtà, incapacità di azione», che l'arte stessa trasforma in «un nuovo mondo di sensibilità», diventando una terapia purificatrice, una catarsi, in quanto questa «sensibilità anormale avrebbe dovuto travolgermi, cioè far di me un pazzo, se non avesse avuto la capacità di esprimerla»⁵³.

Il neorealismo di Calvino, ispirandosi a un'oralità diffusa, dava spazio a tutte le voci che erano state represses o manipolate dal regime fascista: «La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare»⁵⁴. Al contrario, nel suo libro pubblicato in piena stagione neorealista, sfidando la cultura antifascista di allora, Moravia dava voce ad una persona di nome Marcello Clerici, l'agente segreto, che stava quindi dalla parte delle odiate forze oppressive e che per di più determina il punto di vista del romanzo. Lo stesso Moravia ammise che la vicenda dei Rosselli era stata «capovolta», cioè vista «dalla parte di colui che contribuì a farli uccidere». E sottolineava: «Insomma scrissi il romanzo non “per” i Rosselli ma “su” i Rosselli. E questo perché pensai che doveva essere una tragedia sia

⁵¹ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1764. La tormentata discussione sui rapporti tra Gramsci e il Pci è stata ripresa recentemente da Vacca, *Vita e pensieri di Antonio Gramsci*, cit., e da M. Canali, *Il tradimento. Gramsci, Togliatti e la verità negata*, Venezia, Marsilio, 2013.

⁵² A. Favero, *Postfazione* a Di Mario, *La Roma di Moravia tra narrativa e cinema*, cit., p. 245. Paris arriva a dire che Moravia «portava con sé un lutto, il lutto di un'Italia in decadenza fin dalla fine del Rinascimento» (Paris, *Alberto Moravia*, cit., p. 99).

⁵³ Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 105, 282.

⁵⁴ I. Calvino, *Prefazione alla edizione del 1964*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti, 1987, p. 8.

pure a fondo storico e non una storia agiografica, edificante»⁵⁵. Vi era anzi quasi un malcelato disprezzo per l'antifascismo borghese di stampo liberal-socialista rappresentato dai fratelli Rosselli: «Consideravo i fuoriusciti dei rinunciatari. L'unico antifascismo che aveva avuto un qualche senso, e che mi era simpatico, era l'antifascismo dei comunisti»⁵⁶. Nel romanzo il ritratto del professor Quadri, *alias* Carlo Rosselli, conferma pienamente questa valutazione piuttosto negativa⁵⁷.

Investendo tutta la sua esperienza dell'epoca precedente, Moravia sposta quindi l'attenzione dei lettori verso le grandi questioni, dimenticate o messe da parte dalla cultura antifascista del dopoguerra, ma da riproporre nella loro effettiva centralità: come il regime era riuscito a costruirsi un largo consenso popolare, e come era stato capace di reclutare aguzzini e manovali a tutti i livelli. Sappiamo che Palmiro Togliatti aveva dedicato molto spazio alla tematica del consenso nel suo *Corso sugli avversari* degli anni Trenta⁵⁸. Ma il leader del Partito comunista, in veste di ministro della Giustizia nel governo Parri e nel primo governo De Gasperi, contribuì, con la legge di amnistia, a ostacolare lo svilupparsi di una conoscenza più approfondita del passato, che andasse al di là della teoria della «falsa coscienza», e perciò frenò anche la crescita di una nuova cultura democratica basata sulla memoria⁵⁹. Moravia, invece, offre al pubblico un romanzo scomodo, ma che negli anni iniziali della Repubblica cercava di dare un certo ordine a una crisi organica, densa di disorientamenti etico-politici, tentando di ricordare un passato che il nuovo consenso in via di formazione voleva non cancellare dalla memoria collettiva, ma almeno ridimensionare, come se fosse stata una parentesi nella storia collettiva del popolo italiano.

Normalità tra strage e malinconia. Moravia riassume così la trama del suo romanzo: «[H]o voluto raccontare il caso di un ragazzo [...] che ha creduto di aver ucciso un uomo, e che per questo si sente segnato a dito, si sente un elemento antisociale e fa di tutto per integrarsi nella società che gli sembra voglia espellerlo. Vuole cancellare da sé ciò che considera una macchia d'origine, un peccato»⁶⁰. Da bambino Marcello Clerici si dà alle solite ragazzate maltrattando lucertole e gatti. All'inizio, però, non

⁵⁵ Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 109. Si veda anche Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 72: «È il fascismo vissuto dentro la coscienza di un borghese».

⁵⁶ Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 72.

⁵⁷ Si veda anche T. Lavrenčič, «Il conformista» di Alberto Moravia. *Tra finzione letteraria, cinematografica e storia reale*, tesi di laurea, Koper-Capodistria, 2012, p. 35 (share.upr.si/fhs/PUBLIC/dipl-ital/Lavrencic-Tomi.pdf).

⁵⁸ P. Togliatti, *Corso sugli avversari. Le lezioni sul fascismo*, a cura di F.M. Biscione, Torino, Einaudi, 2010.

⁵⁹ M. Franzinelli, *L'amnistia Togliatti. 22 giugno 1946. Colpo di spugna sui crimini fascisti*, Milano, Mondadori, 2006; Id., *Le stragi nascoste, l'armadio della vergogna: impunità e rimozione dei crimini di guerra nazifascisti 1943-2001*, Milano, Mondadori, 2002.

⁶⁰ Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 75. Le successive citazioni dal romanzo sono tratte dall'edizione A. Moravia, *Il conformista*, a cura di T. Tornitore, Milano, Bompiani, 2005.

sente niente: né «rimorso né vergogna» (p. 8). Poi, improvvisamente, emerge una sensazione di «anormalità» (p. 10). Con sua sorpresa, il comportamento da bambino cattivo non viene punito dai genitori, che per lo più, litigando fra di loro, sembrano aver rinunciato alla naturale autorità degli adulti. È il tema dell'indifferenza delle classi benestanti che viene affrontato da Moravia sin dal suo romanzo di esordio. D'ora in poi, Marcello sarà motivato nella sua prassi da un «desiderio di normalità; una volontà di adeguazione ad una regola riconosciuta e generale» (p. 29), che va al di là della famiglia, che lo ha deluso. Tuttavia lo schema della sua mala condotta della prima infanzia si ripete allorché, durante l'età scolare, viene a contatto con l'autista Lino e lo uccide con una pistola dopo l'*avance* fallita di quest'ultimo, che prima della tragedia grida disperatamente: «Spara, Marcello... ammazzami... sí, ammazzami come un cane» (p. 58). L'uso metaforico di «cane» riporta il discorso a quanto era stato scritto nelle pagine precedenti sulle uccisioni degli animalletti del giardino, che appunto sono commentate dalla cuoca della famiglia con queste parole piene di una sapienza popolare e profetica: «Chi è cattivo con le bestie, è anche cattivo con i cristiani. Si comincia con un gatto e poi si ammazza un uomo» (p. 27). Il che è anche un preavviso della facilità con la quale il protagonista – per parafrasare il ragionamento di Gramsci – rinvia il «punto» nel quale dire di no.

Questi eventi risalgono all'anno 1920. Poi il romanzo fa un salto fino al 1937. La situazione è cambiata. Quello che è accaduto nel frattempo non sembra importare all'autore. Narrativamente è niente, un vuoto. È interessante, però, che Moravia abbia ommesso nelle stesura finale un intero capitolo (estrappolato e pubblicato a parte)⁶¹ dedicato alla marcia su Roma, alla quale assiste Marcello come aveva fatto il giovane Moravia⁶². In più, il capitolo ci racconta della partecipazione alla marcia del padre di Marcello, il che induce Fortini nella sua recensione a meravigliarsi di questa omissione, perché il brano cassato avrebbe reso più visibili le «motivazioni storiche»⁶³. Ma, tagliando il materiale, Moravia ha lasciato un vuoto narrativo o un *blank*⁶⁴ prima di inserire l'esperienza individuale di Marcello nel contesto del fascismo diventato ormai un regime.

Gli anni del consenso al regime non solo costituiscono lo sfondo storico e politico della carriera di Marcello, ma gli hanno anche permesso di conquistare la tanto desiderata «regola generale» che i genitori gli avevano negato. Questa regola generale, però, l'oggetto del suo desiderio, è di una specie particolare, in quanto, determinando l'interiorizzazione di tutto l'assetto di valori del regime, lo ha liberato da ogni colpa dell'assassinio commesso nel passato e lo libera anche da responsabilità future. La normalità, quindi, che il trentenne Marcello finalmente

⁶¹ Il capitolo fu pubblicato dalla rivista «Comunità», 1951, n. 10, ed è ristampato in Moravia, *Il conformista*, cit., pp. XIII-XXV.

⁶² Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 34.

⁶³ Fortini, recensione, cfr. *supra*, nota 2.

⁶⁴ Cfr. C. Ginzburg, *Reflections on a Blank*, in Id., *History, Rhetoric and Proof. The Menahem Stern Jerusalem Lectures*, Hannover-London, Brandeis University Press, 1999.

ha trovato, lo rende «indifferente». E questo processo di normalizzazione vale anche per l'uso della violenza che il regime ha avallato, sulla base delle parole di Mussolini sulla «violenza che non può essere espulsa dalla storia». Marcello si sente uguale a tutti gli altri, almeno fino ad un certo punto tuttavia, perché la normalità conquistata non può nascondere in lui una «leggera, tetra malinconia che, come un diafano velo funereo, si frapponeva tra i suoi sguardi e la realtà» (p. 67). È come se la subordinazione dell'individuo allo Stato, proclamata nella voce sul fascismo dell'Enciclopedia Treccani, non sia stata completata. L'individuo rimane hegelianamente infelice. In questo senso, la malinconia svela un'ansia, il rimpianto di un'alternativa che è andata persa. Per fedeltà al regime Marcello cerca, fino a quando esso dura, di sottrarsi a questo dramma psico-sociale cercando di reprimerlo. Suo padre, invece, non regge e, quindi, finisce in un manicomio (!), dove comincia a scrivere un saggio tempestivamente intitolato *Strage e malinconia* (p. 131).

Continuando a disturbarlo, la malinconia appena avvertita si manifesta improvvisamente durante l'incontro con i funzionari del ministero e con lo stesso ministro, che gli assegnano la nuova missione, che lo porterà a Parigi per spiare l'ambiente antifascista del suo vecchio professore Quadri. In questo contesto arriviamo a uno dei brani più importanti del libro, nel quale Marcello, dialogando con se stesso e in una sorta di *stream of consciousness*, propone la sua versione della tesi dell'autonomia della politica, avvertita come l'emblema della nuova normalità del regime, cioè della tendenziale separazione della dimensione etica dalla prassi politica:

Ma soprattutto, avvertiva che tra la fedeltà al regime e il moralismo assai rigido che informava la propria condotta, non poteva esserci alcun rapporto: le ragioni di quella fedeltà avevano origini più profonde di qualsiasi criterio morale e non parevano essere scosse [...] da un furto o da qualsiasi altro delitto o errore. Quali poi fossero queste origini, non avrebbe saputo dirlo con precisione; tra esse e il suo pensiero si frapponeva il diaframma smorto e opaco della sua pervicace malinconia (pp. 73-74).

La fedeltà che va al di là del criterio morale è però per lui un atto funzionale alla gestione e non al superamento definitivo della sua ostinata malinconia. Difatti, non nasconde a se stesso neppure il suo scontento riguardo al regime: «In realtà [...] non c'era quasi nulla nel regime che non gli dispiacesse profondamente; e tuttavia questa era la sua strada e ad essa doveva restare fedele» (p. 74). La soluzione provvisoria di questa noia la trova nel suo «senso tetro del dovere» (p. 173). Dentro di sé continua a covare pensieri poco conformisti che si trasformano in una sorta di immobilismo psichico e di incapacità di reagire. Verso il mondo esterno, invece, dimostra la sua incondizionata lealtà, magari anche in maniera eccessiva. L'incontro con il ministro diventa decisivo per la sua scelta: «[I]l regime ha bisogno di uomini come voi», dice il ministro (p. 79). Ma Marcello ha anche lui bisogno dello Stato «etico» che gli dia quelle norme e quelle indicazioni che gli mancano dagli anni dell'infanzia:

Era rimasto solo di fronte alla morte delle lucertole; e in questa solitudine, aveva ravvisato l'indizio del delitto. Ma adesso, pensò, non era, non sarebbe più solo. Anche se avesse commesso un delitto, purché l'avesse commesso per certi fini, si sarebbero schierati accanto a lui lo Stato, le organizzazioni politiche, sociali e militari che ne dipendevano, grandi masse di persone che la pensano come lui, e fuori d'Italia, altri stati, altri milioni di persone. Quanto stava per fare, rifletté, era, comunque, molto peggio che ammazzare alcune lucertole; e tuttavia tanti erano con lui (pp. 115-116).

Poi Marcello si reca a Parigi insieme alla moglie e all'agente Orlando. Durante il viaggio, mascherato come un viaggio di nozze, scendono a S., una città di confine, dove Marcello è pregato di cambiare programma dal capo della sezione locale del servizio segreto, che usa il nome Gabrio: invece di infiltrarsi nell'ambiente antifascista di Parigi, ora deve uccidere il professor Quadri o farlo uccidere dall'agente Orlando. Veniamo a sapere che l'ordine, partito dal livello del ministro, è stato trasmesso per vie informali fino alla estrema periferia della gerarchia fascista. Marcello affronta la situazione con rassegnazione, come se fosse del tutto normale: «Né lui né probabilmente Gabrio avevano ricevuto ordini scritti; in tal modo, in caso di sviluppi sfavorevoli, il ministero avrebbe potuto proclamare la propria innocenza: e la colpa dell'assassinio sarebbe ricaduta su lui, su Gabrio, su Orlando, e sugli altri esecutori materiali». «Né lui né Orlando potevano sottrarsi a quelli che Gabrio chiamava gli ordini e erano in realtà condizioni personali ormai consolidate, fuori delle quali, per ambedue, non c'erano che disordine e arbitrio» (p. 159).

Raggiunta Parigi, Marcello girando per la città si ferma davanti all'Arco di Trionfo e alla tomba del Milite ignoto per riflettere sulla differenza fra lui e il suo dipendente, l'agente Orlando. La conclusione è netta. Per quest'ultimo vale lo slogan «Tutto per la famiglia e per la patria», mentre Marcello si sente di una razza superiore, dotata di una personalità più complessa, perché possiede «la sua capacità di scelta, a cui faceva la spia la malinconia che lo perseguitava da tempo immemorabile». Quindi la malinconia viene descritta come un segnale, una screpolatura, che rende appena visibile qualcos'altro, in quanto «mischiata di rimpianto che suscita il pensiero delle cose che avrebbero potuto essere e a cui, scegliendo, bisognava per forza rinunciare» (pp. 201-202). Ma il Nostro ha anche ben capito che il gioco della normalità dipende dal successo del regime; «non soltanto un successo esteriore ma anche intimo e necessario», che gli assicura l'impunità sia morale che giuridica anche se complice della morte del professor Quadri e di sua moglie Lina. Solo in questo modo «quello che normalmente era considerato un comune delitto» può diventare «un passo positivo in una direzione necessaria», delineando «una trasmutazione completa dei valori: l'ingiusto doveva diventare giusto; il tradimento, eroismo, la morte, vita» (p. 244).

Marcello sa che la sua vita non è predestinata fin dai tempi di un'infanzia oscura, ma è e continua ad essere una scommessa, un progetto basato su una scelta esistenziale che può anche finire male: «Insomma, se il fascismo fa fiasco, se tutte le canaglie [...] che stanno a Roma portano la nazione italiana alla rovina, allora io

non sono che un misero assassino» (*ibidem*)⁶⁵. Quello che può accadere secondo il ragionamento di Marcello effettivamente accade. Prima, al ritorno da Parigi, egli è sorpreso dal contrordine arrivato troppo tardi: il professor Quadri non doveva essere assassinato. In secondo luogo, la caduta di Mussolini nella notte tra il 24 e il 25 luglio 1943, annunciata dalla radio, diviene il momento della verifica, che spinge il protagonista a uscire di casa per vedere, secondo le sue parole, «come cade una dittatura» (p. 270). Ma provoca al tempo stesso il rapido crollo della menzogna, sulla quale ha fondato la sua vita.

La scoperta che Lino, creduto morto, invece è vivo, lo sconvolge e accelera questo processo di dissolvimento. Difatti, durante l'incontro puramente casuale con lui a Villa Borghese, Marcello non esita a dire che quell'inganno aveva avuto «tante conseguenze» (p. 280), in quanto lo aveva spinto a scegliere di stare dalla parte di un regime che ormai lo ha lasciato solo e vulnerabile dopo la perdita dell'immunità di cui finora ha goduto. E chiede a Lino: «Ma ti rendi conto che hai distrutto la mia vita?». Al che Lino risponde con calma: «Tutti la perdiamo la nostra innocenza». Seguendo questo ragionamento, quello che era stato un «delitto immaginario» è tutto sommato solo un'esperienza della consueta e universale perdita dell'innocenza. Ma poiché è stato creduto come qualcosa di realmente accaduto, ha potuto determinare tutto il percorso di vita di Marcello. Quest'ultimo si è messo in testa che la normalità tanto desiderata poteva essere raggiunta interiorizzando la legittimizzazione del delitto politico proclamata del regime fascista. Adesso, senza le garanzie che fino a quel momento hanno dato senso e protezione alla sua vita, scopre una nuova verità: «La normalità era proprio questo affannoso quanto vano desiderio di giustificare la propria vita insidiata dalla colpa originaria e non il miraggio fallace che aveva inseguito fin dal giorno del suo [primo] incontro con Lino» (pp. 282-283). La presa di coscienza fa emergere il dilemma nel quale la sua scelta esistenziale lo aveva spesso collocato, e che neppure un regime totalitario era riuscito a cancellare. In termini molto semplici: per l'uomo, con le sue colpe tutte umane, c'è sempre un altro modo possibile di essere al mondo, diverso dall'aderire a un regime come quello fascista. L'accompagnamento di una pervicace malinconia gli ha sempre ricordato il prezzo da pagare ad un regime che tende a sacrificare l'individualità alle esigenze della ragione di Stato. Invece di adottare la metafora originaria della vita umana, cioè la perdita dell'innocenza, Marcello si è identificato con un regime che gli ha fatto perdere la sua umanità. Così il romanzo, in quanto arte, combina storicisticamente l'universale (la perdita dell'innocenza) con il particolare (la sua concretizzazione storica).

⁶⁵ Non condivido pienamente l'analisi della inevitabilità del percorso del protagonista contenuta in T.J. Kline, *The unconformist. Bertolucci's «The Conformist» (1971) from the novel by Alberto Moravia*, in Id., *Bertolucci's Dreamloom. A Psychoanalytic Study of Cinema*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1987, pp. 222-237.

Verifica storica versus finzione letteraria. In questo saggio ho voluto presentare il romanzo di Alberto Moravia come esempio di una continuazione della storiografia con mezzi alternativi. Con il vocabolario teorico di Michel Foucault scopriamo la discreta presenza della *double contrainte* che ha segnato le grandi coordinate della storia della cultura europea, cioè i processi contrastanti di totalizzazione e individualizzazione⁶⁶, che proprio nell'epoca fascista, in quel momento di vita intensa nella storia del popolo italiano, si sono inaspriti. Da un lato abbiamo a che fare con un regime che è riuscito a integrare la repressione e l'assassinio dell'avversario nella stessa organizzazione del potere. Dall'altro, con un individuo che *nolens volens* continua a oscillare tra l'opportunismo consolante e un vago e indecifrabile, ma incessante, conflitto interiore che lo lascia senza pace.

La letteratura e la narrazione metaforica della finzione non implicano necessariamente la negazione della realtà storica. Quest'ultima, infatti, è garante della verosimiglianza che il romanzo ci offre con le sue specifiche tecniche letterarie e narrative. La forza di queste tecniche possiamo vederla nella rappresentazione del regime fascista non solo – per usare le parole di Gentile – come fenomeno *inter homines*, cioè come un assetto di istituzioni socializzanti, ma anche e particolarmente come fenomeno *in interiore homine*, là dove appunto si insinua e si consolida un certo grado di consenso e di lealtà, ma dove si manifestano anche le prime screpolature e i primi segni di disgregazione.

Moravia ha spesso ammesso che l'assassinio dei fratelli Rosselli a Bagnoles de l'Orne il 9 giugno 1937 serve da punto di riferimento, che radica il romanzo nella storia delle cose veramente accadute. Per gli storici si tratta di un episodio specifico, del quale i documenti possono dirci qualcosa, ma non tutto. Ma sappiamo anche che quello che ci dicono i documenti produce interpretazioni divergenti, che magari rinviano anche a moventi ideologici e istituzionali diversi. Mentre lo storico-storico Mimmo Franzinelli argomenta in favore della responsabilità dell'alta gerarchia del fascismo (a partire da Galeazzo Ciano e dal suo capo di gabinetto Filippo Anfuso), lo storico-giornalista Roberto Festorazzi rifiuta con sdegno questa tesi. Ammette però che i processi penali in corso negli anni 1944-49 puntavano al coinvolgimento fra altri di un certo Santo Emanuele, capo del controspionaggio del Sim, che avrebbe collaborato da solo con la squadra della morte francese, la Cagoule, avendo agito «con criteri assolutamente discrezionali, non sottoposti alla preventiva approvazione dell'autorità politica». Alla fine Emanuele sarà assolto «per insufficienza delle prove»⁶⁷.

Nel romanzo l'assassinio è sullo sfondo. Non è la dinamica stessa del misfatto criminale l'oggetto di interesse principale dell'autore. Infatti Marcello ne vie-

⁶⁶ M. Foucault, *Le sujet et le pouvoir* (1982), in Id., *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 222-243.

⁶⁷ Festorazzi, *Il segreto del Conformista*, cit., pp. 191-193.

ne informato dai giornali dopo il ritorno a Roma. L'angolo visuale è quello di Marcello, cioè non di un automa meccanico, ma di una persona intelligente, il quale, accompagnato dall'uso diffuso del cosiddetto «flusso di coscienza», manovra abilmente nei gangli più bui degli *arcana* del regime. Questa nota tecnica narrativa del romanzo novecentesco permette al romanziere e al lettore, legati fra loro da un contratto di comunicazione, di entrare *in interiore homine* e, per lo più, di affrontare i possibili temi, i possibili interessi e i possibili motivi che hanno determinato le azioni e le riflessioni del protagonista, cioè una parte «segreta» della vita umana, alla quale la storiografia tradizionale, partendo dagli archivi, solo raramente ha accesso. Il materiale che proviene dalle autobiografie e dai diari spesso non è ben visto, anzi è ritenuto di poco valore e perciò inattendibile. Da scrittore, Moravia non è tanto vincolato alle prove provate quanto alla verosimiglianza con la realtà storica rappresentata e alla coesione linguistica e semantica del racconto.

Per Moravia non conta neppure la responsabilità giuridica della vicenda. Egli ci fa capire che assoluzioni e amnistie non cancellano certi episodi del passato, non fosse altro che per la semplice ragione che questi episodi, al di là della colpa specifica, fanno parte di un quadro più grande. Perciò è più importante delineare il modello di comportamento e di mentalità che ha permesso la formazione di una gerarchia a tendenza totalitaria e, quindi, l'affermarsi di un potere discrezionale e arbitrario. In questo senso, non è di grande interesse se esista o meno un ordine concreto, un *Führer-Befehl*. Infatti, non esiste nel caso di Marcello. Quello che importa, invece, è il funzionamento della macchina repressiva come organizzatrice di un'impunità generalizzata. Vale la rappresentazione letteraria e narrativa di una forma di governo nella quale i cittadini fanno quello che i superiori vogliono che facciano, anche senza essere esplicitamente comandati a farlo. Quando Marcello si assume l'onere della missione a Parigi, non lo fa perché viene costretto, ma perché ha voluto farlo in vista dell'impunità garantita in anticipo dal regime. *Il conformista*, quindi, riprende tutta la tematica dell'interiorizzazione subliminale, per non dire biopolitica, di una supremazia politico-culturale che aveva fatto della violenza anche mortale un elemento della normalità, sospendendo lo Stato di diritto fino allora in vigore. In tal senso, il romanzo ci dice qualcosa di più ma anche qualcosa di meno della prassi storiografica tradizionale, che, secondo questo ragionamento, conserva un'importanza non secondaria come *input* per la nostra comune memoria culturale, composta da un miscuglio di strategie narrative le cui specificità e i cui contributi tocca alle competenze dei vari settori dei *cultural studies* decifrare.