



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli “L’Orientale”), Elena
Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal
manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



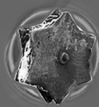
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Valentina Serio



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

*1934: vedere la bellezza attraverso gli
occhiali della melancolia.*
Moravia e l'influenza di Thomas Mann

Jelena Ulrike Reinhardt

Se i sogni nefasti vengono dalla milza,
anche quelli divinatori sono un privilegio del melanconico.

Walter Benjamin

Abstract

In his works, Moravia refers to the melancholic condition by using different names: despair, boredom, emptiness, nothingness, unreality. In this regard, particularly interesting is the idea expressed in his novel of maturity, entitled *1934*, which consists in stabilizing despair in order to consider melancholy as a normal condition of existence thanks to the creative and therapeutic function of writing. In the novel, the twenty-seven years old protagonist, Lucio, an aspiring writer, who indeed shares many similarities with the young Moravia, needs to wear 'melancholic glasses' to be able to see beauty around him. The lenses of these glasses show the world filtered by the German cultural tradition, from which Moravia draws fully, especially from Goethe, Dürer, Kleist and Nietzsche. However, even more fascinating is the network that Moravia intertwined with a

great master of the representation of melancholy, Thomas Mann. The present paper aims to point out this dialogue, hidden among the folds of the most 'German' text ever written by Moravia.

Una componente che ha accompagnato Alberto Moravia durante tutta la sua esistenza è, secondo René de Ceccatty, la disperazione. Nella lettura del critico francese si tratta di una disperazione molto simile a quella di Giacomo Leopardi, la quale assume nel corso del tempo vari nomi: “noia, vuoto, nulla, derealizzazione”¹. Tale sentimento, definito acutamente da Dacia Maraini come “la più caratteristica situazione moraviana”², trova espressione nella produzione letteraria dello scrittore sin dall’inizio, per poi culminare in una sorta di riflessione finale nel più ‘tedesco’³ dei suoi romanzi, ossia *1934*. In quest’opera della maturità, pubblicata nel 1982, il termine ‘disperazione’ ritorna spesso strettamente correlato all’idea di melancolia, intesa sia come uno stato d’animo, *Stimmung*, sia come malinconia *clinica*, ossia una forma di depressività che può condurre alla morte volontaria⁴. In particolare, qui Moravia introduce il concetto di ‘disperazione stabilizzata’, ossia “come condizione normale della vita”⁵ che, pertanto, non sfocia in un epilogo tragico, dal momento che il desiderio di morte viene superato grazie alla funzione

¹ Ceccatty (2010), p. 27.

² Maraini (2015), p. 18.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ Borgna (2011), p. 12.

⁵ Moravia (1982), p. 263.

creatrice e terapeutica della scrittura. Il protagonista del romanzo, seppure tormentato dall'idea del suicidio, è ancor più ossessionato dall'idea di 'stabilizzare' la disperazione. Egli ricorre alle seguenti parole per raccontare la sua condizione:

Soffrivo di una forma di angoscia che, appunto, consisteva nel non sperare nulla né nel futuro immediato né in quello più lontano; il mio pensiero accarezzava frequentemente la soluzione del suicidio sia come liberazione dall'angoscia, sia come sbocco logico e inevitabile della mancanza di speranza⁶.

Il suicidio era, peraltro, un pensiero fisso dello stesso Moravia ed è anche un motivo che ritorna con insistenza nelle sue opere⁷. A dire della sorella Adriana, Alberto era assillato dalla noia sin dall'infanzia, tuttavia, intorno agli otto, nove anni sarà l'esperienza della malattia a segnare una frattura nel suo modo di percepire la sua condizione malinconica. Moravia ricorda questo periodo con parole cariche di sofferenza:

Ho l'impressione di essere sempre stato malato. Appena frequentavo un po' la scuola, ecco che mi assalivano dolori insopportabili. Cadevo per strada, erano costretti a riportarmi in braccio. La mia infanzia, a partire dagli otto o nove anni, non fu che una lunga sequenza di ricadute. Vivevo praticamente a letto⁸.

⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁷ Ceccatty (2010), pp. 31-32; 35-36.

⁸ J. Dufлот, *Entretiens avec Alberto Moravia*, citazione tratta da Ceccatty (2010), p. 55.

Una polmonite mal curata si trasforma in una tubercolosi ossea, costringendolo all'immobilità. In questo stato l'attività contemplativa, alimentata dalle innumerevoli letture del giovane, trova in lui un terreno particolarmente fertile. A partire dal marzo 1923, durante il suo soggiorno al Codivilla di Cortina, che precede la sua guarigione, egli è costretto a confrontarsi con lo stato malinconico, ma anche a prenderne consapevolezza. Raggiunge, infine, un equilibrio, nel momento in cui decide di muovere i primi passi da scrittore e di dedicarsi con tutte le sue forze alla letteratura. Esperienze in apparenza negative e paralizzanti, quali la malattia, la vicinanza alla morte, il silenzio, la solitudine, la noia, la lontananza dalla famiglia, hanno un effetto positivo sul malato che va potenziando, invece, la sua attività intellettuale.

Una testimonianza fondamentale, seppure indiretta, sulla sua personale esperienza di degenza nel sanatorio di Cortina⁹ è il suo racconto *Inverno di malato* che Moravia paragona, “fatte salve le debite proporzioni e non senza autoironia, a *La montagna incantata*¹⁰ di Thomas Mann”¹¹. In quei primi anni di formazione fu infatti decisiva la lettura dell'autore tedesco, ma in verità tale influenza si farà sentire anche in seguito, quando si appresterà a scrivere uno

⁹ Il racconto fu pubblicato nel 1930 sulla rivista «Pegaso». Una testimonianza ancora più diretta della malattia di Moravia, la coxite tubercolare, è rappresentata dalle lettere di Moravia alla zia Amelia Rosselli. Vd. Moravia (2009).

¹⁰ Dal momento che Moravia si riferisce a *Der Zauberberg* nella traduzione nota al pubblico italiano sin dagli anni Venti, ovvero *La montagna incantata*, anche di seguito si è preferito ricorrere a questa versione, anziché a quella più recente e senza dubbio più vicina all'originale tedesco di *La montagna magica* (Mann, 2010).

¹¹ Ceccatty (2010), p. 74.

dei suoi ultimi romanzi, che è per l'appunto *1934* e che è caratterizzato da forti tratti autobiografici: il protagonista, un giovane intellettuale malinconico, si pone degli interrogativi in maniera molto simile al Moravia nel periodo della sua malattia, alle prese con il tentativo di convertire la sua condizione malinconica in una forma di creatività.

A proposito del rapporto che lega la malattia alla genialità, Thomas Mann ha scritto pagine brillanti. Particolarmente significativi sono due passi tratti dal *Doktor Faustus* che cito di seguito e che Eugenio Borgna nel suo libro sulla *Malinconia* non esita a definire come il testo che più “drasticamente si confronti con il tema della malattia creatrice”¹²:

Si tratta di psicologia, mio caro. La malattia, tanto più se è seria, scandalosa, discreta e segreta, stabilisce una certa antitesi critica al mondo, alla vita dozzinale, ispira sentimenti di ribellione e d'ironia contro l'ordine borghese e spinge il suo uomo a cercar protezione nello spirito libero, nei libri, nel pensiero¹³.

E ancora:

E voglio dire che la malattia creatrice, la malattia che largisce la genialità, che scavalca gli ostacoli e nell'ebbrezza temeraria balza di roccia in roccia, è mille volte più benvenuta nella vita di quanto non sia la salute che si trascina ciabattando. Non ho mai udito una cosa più sciocca dell'affermazione che dai malati possa

¹² Borgna (2011), pp. 161-162.

¹³ Mann (1949), p. 194.

venir soltanto una cosa malata. La vita non è schifiltosa e di morale non ne sa un accidente¹⁴.

Dunque, la malattia non produce soltanto cose malate, anzi, può ergersi a forma di ribellione contro la norma borghese mettendo in luce la diversità del singolo rispetto alla vita dozzinale delle masse. In particolare, nell'ottica del personaggio moraviano di *1934*, una 'malattia' come la melancolia può addirittura aiutare a vedere la bellezza.

A tal proposito, peculiare è l'idea che il protagonista formula mentre sta osservando la vista che gli si offre dalla finestra del suo albergo a Capri: ciò che vede gli appare bello non perché è bello in sé, bensì gli appare bello perché contemplato attraverso degli occhiali, "gli occhiali di una melancolia irrimediabile e definitiva"¹⁵. Pertanto, la percezione della bellezza non deriva dalla visione diretta della realtà, per quanto questa realtà possa essere considerata bella, ma il protagonista ha bisogno di un filtro attraverso cui vedere il bello. In sostanza è la melancolia a creare la bellezza.

A questo punto della presente riflessione si rende necessario indagare cosa intende Moravia quando parla di bellezza e in cosa consistono esattamente questi occhiali melanconici. Tuttavia, prima di entrare nel merito della questione, vorrei introdurvi a *1934*. Innanzitutto bisogna considerare che il protagonista del romanzo, Lucio, è nato proprio come Moravia nel 1907 e come lui si è innamorato di

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Moravia (1982), p. 27.

una tedesca¹⁶. Si può, dunque, ipotizzare una identificazione – perlomeno parziale – di Moravia, uno scrittore maturo di successo al tempo della stesura dell'opera, con Lucio, un giovane che brancola alla ricerca della sua identità di scrittore. In particolare è, però, la tematica melancolica a fungere da centro organizzatore di un romanzo complesso che affronta questioni diverse alla luce di un susseguirsi continuo di citazioni, che attingono essenzialmente alla tradizione culturale tedesca¹⁷.

Sin dalla prima pagina Moravia ci confronta con il tema fondamentale del legame della melancolia geniale con la morte, ricorrendo a due rappresentanti emblematici della cultura tedesca, Dürer e Goethe, il cui pensiero viene qui fuso in un'unica immagine volta a rendere nella maniera più pregnante possibile l'idea di tale stato d'animo. Lucio è un giovane intellettuale italiano, laureatosi in Germania all'Università di Monaco con una tesi su Kleist, di cui sta traducendo il racconto *Michael Kohlhaas*. Diretto a Capri su un vaporetto, il protagonista, mentre guarda lo splendi-

¹⁶ Ad un'analisi più attenta si evidenziano ulteriori caratteristiche condivise dallo scrittore con il suo personaggio. A quanto pare le donne tedesche nella vita di Moravia furono due. Secondo la testimonianza di Moravia la prima, Franziska, con cui ebbe una storia di tre mesi, fu addirittura il suo primo vero amore. Era una donna sposata con un attore che stava girando un film nei dintorni dei luoghi della convalescenza di Moravia, tra Bressanone e Cortina. La seconda, Trude, sarebbe una giovane tedesca incontrata a Sorrento nel 1933 e che egli seguì a Berlino. Evidenti sono i particolari autobiografici che si ritrovano rielaborati nel romanzo 1934. Elkann ha espresso alcuni dubbi sulla veridicità di alcuni dettagli relativi a Trude, vd. Elkann (2007), p.63 e sgg.

¹⁷ Il rapporto di Moravia con il mondo tedesco è stato generalmente ignorato dalla critica. A tal proposito interessanti risultati sono emersi nel Convegno Internazionale di Studi *Alberto Moravia tra Italia ed Europa* a cura di Simone Casini, Nour Melehi e Dacia Maraini, tenutosi a Perugia, il 3 aprile 2014 e confluiti in una pubblicazione, vd. Reinhardt (2015), pp. 55-66.

do paesaggio, si pone un interrogativo che è già stato di Goethe ne *I dolori del giovane Werther*: “È possibile vivere nella disperazione e non desiderare la morte?”¹⁸. Sin dalle prime righe si evince la centralità di una questione che riguarda da vicino non soltanto Lucio, bensì Moravia stesso. Si tratta di pensare al suicidio attraverso una prospettiva letteraria, capace di mettere in luce e di raccontare quel legame stretto che parrebbe unire in maniera indissolubile il genio di temperamento melancolico alla morte.

In un secondo momento Lucio nella sua immaginazione colloca la frase di derivazione goethiana, appena pensata, all'interno di una famosissima stampa di Dürer, *Melencolia I*. In questo modo Lucio amplia lo spazio della sua riflessione anche alla dimensione dell'immagine, non limitandosi a quella della parola. In questo si può ravvisare una prospettiva tipicamente moraviana, dal momento che egli amava soprattutto la pittura; lo scrittore era convinto che il mestiere del pittore fosse “più attraente, più fascinoso e più originale della letteratura”, poiché i suoi attrezzi sono i colori e le forme e non deve ricorrere a un continuo “battagliare con le parole”¹⁹.

In apertura del romanzo, dunque, il protagonista visualizza, e al contempo alimenta, la propria condizione melancolica ricorrendo all'opera di Goethe e di Dürer. Così comincia *1934*:

¹⁸ In questo brano Goethe non viene nominato esplicitamente, ma l'origine dell'interrogativo si chiarirà successivamente nel testo. Verso la fine del romanzo Lucio dirà nell'ambito di un dialogo con l'inglese Shapiro che “Non c'è bisogno di essere un germanista per conoscere il Werther. Ad ogni modo la risposta del Werther è che non è possibile vivere nella disperazione e non desiderare la morte”. Moravia (1982), p. 264.

¹⁹ Grandelis (2013). Vd. anche Elkann (2007).

“È possibile vivere nella disperazione e non desiderare la morte?” Immaginavo, per gioco, di leggere questa domanda in una specie di insegna che un grandissimo pipistrello dalle ali spiegate, simile a quello che si vede nella stampa di Dürer *Melencolia*, teneva sospesa tra le unghie al di sopra del mare, mentre il vaporetto si avvicinava rapido all’isola di Capri. Forse era l’atmosfera del temporale imminente a suggerirmi l’analogia con la stampa del pittore tedesco. Come nella stampa, un arcobaleno incurvava i suoi colori chiari sullo sfondo del cielo tetro e la grande rupe rossa di Capri si stagliava a picco su un mare calmo e scuro che, qua e là, scintillava di riflessi accecanti come una lastra di piombo graffiata dalla punta di un coltello. In questo paesaggio, che pareva in attesa di una catastrofe, l’insegna colla domanda sulla disperazione ci stava bene; come ci stava bene il pipistrello, pseudo uccello crepuscolare dal volo lugubre, dal grido stridulo. Del resto, la domanda da qualche tempo mi assillava; non essendo capace di dare una risposta soddisfacente, l’avevo sempre davanti agli occhi, persino in sogno²⁰.

Alcuni dettagli menzionati da Moravia sono citazioni dirette della stampa di Dürer e si trovano nel quadrante in alto a sinistra dell’incisione, dove si apre il paesaggio lontano. Tali elementi sono: il pipistrello che porta l’insegna, l’arcobaleno sullo sfondo del cielo e il mare, “come una lastra di piombo graffiata dalla punta di un coltello”. Quest’ultimo riferimento, peraltro, costituisce la descrizione della tecnica del

²⁰ Moravia (1982), p.7.

bulino, ossia la tecnica usata dall'artista tedesco per la realizzazione della sua opera.

In sostanza Lucio contempla “per un poco questo paesaggio ‘attraverso l’idea’ di Dürer”; il protagonista si è, dunque, lasciato coinvolgere dall’atmosfera di *Melencolia* assumendo in sé lo sguardo dell’artista. Due paesaggi molto diversi, così come due modi di sentire che risultano agli antipodi, si sovrappongono nell’immaginario di Lucio. Si tratta del paesaggio nordico di Dürer e di quello mediterraneo di Capri. E proprio nel Werther, al quale Moravia si riferisce nella prima frase del suo romanzo, si trova un’opposizione analoga tra i due paesaggi. Similmente a Lucio, che esprime il suo stato d’animo ricorrendo all’incisione di Dürer, Werther registra le variazioni del suo modo di sentire appoggiandosi a due diverse opere letterarie, che rimandano ad atmosfere opposte: quella mediterranea e solare dell’*Odissea* e quella nordica e lunare dei *Canti di Ossian*²¹. Scrive Werther: “Ossian ha cacciato via Omero dal mio cuore. In che mondo mi conduce questo magnifico poeta!”²².

Dopo essersi immerso nella contemplazione del paesaggio, Lucio abbassa gli occhi e vede dinanzi a lui, seduta sul ponte, “una donna che mi accennava di no con la testa, dolcemente ma fermamente, come a dire: ‘No, non farti illusioni, non è possibile, pro-

²¹ A tal proposito Leopardi riconosce proprio nella malinconia il vero divario tra i greci e Ossian. Scrive infatti Leopardi: “Il divario tra i greci ed Ossian consiste principalmente in una malinconia generata dalle disgrazie particolari, e non dalla disperante filosofia, ma più propriamente e generalmente dal clima. Questa cagione non solo si conosce ma si sente nell’Ossian, e perciò rende la sua malinconia molto inferiore a quella dei meridionali”. Leopardi, 205.

²² Vd. Goethe (1998), p. 187. Per una riflessione sul ruolo e sul significato del mondo omerico in Goethe e Moravia vd. Tisch (1983), pp. 23-30.

prio no”²³. Tale figura di donna ricorda nella sua collocazione spaziale e nell’espressione la figura alata seduta in primo piano nella stampa di Dürer, che si mostra immersa nei pensieri e nell’inattività, dietro alla quale si estende l’orizzonte lontano. Attraverso la percezione e le conoscenze culturali del giovane intellettuale, e quindi lo spostamento dello sguardo dal paesaggio esteriore a quello interiore conservato nella memoria dell’opera d’arte, il paesaggio mediterraneo diventa altro, assumendo una nuova veste. La realtà si fa complessa, si carica di significati e soprattutto diventa finalmente interessante per l’osservatore che nell’animo si sente più vicino alle atmosfere cupe, nebbiose e nordiche rispetto a quelle serene, calde e mediterranee, avvicinandosi in questo al sentimento del protagonista. Quindi, per opera di questo procedimento, il paesaggio esterno si modifica diventando il riflesso di quello interiore.

Secondo lo stesso procedimento anche la donna di cui Lucio s’innamora non viene considerata per ciò che è in realtà, ma subisce un processo di trasformazione. La giovane viene osservata attraverso gli occhiali della melancolia e Lucio vede solo quello che vuole vedere, in modo da poter ritrovare in lei la propria disperazione. Beate, identificata con la figura alata della stampa di Dürer, fa da specchio al modo di sentire del giovane, il quale di riflesso occupa anche lui lo stesso posto nell’incisione, il posto della figura alata. Non a caso la donna si trova alla sua stessa altezza, gli sguardi si cercano e si riconoscono.

²³ Moravia (1982), pp.7-8.

Entrambe le figure esprimono attraverso gli occhi il medesimo sentimento, solo che il maestro tedesco lo chiama ‘melencolia’, mentre il giovane intellettuale italiano vi si riferisce più modernamente e in maniera più assoluta con il termine di ‘disperazione’²⁴ anche se, così facendo, ne restringe il significato e le sfumature²⁵. A dire il vero, però, Lucio intuisce sin dall’inizio, leggendo lo sguardo della donna, che la sua disperazione è diversa, per dimenticarsene tuttavia subito dopo, perché altrimenti la giovane tedesca avrebbe perso il suo fascino e anche l’amore per lei sarebbe svanito²⁶. Considerando l’epilogo del romanzo, si trattava effettivamente di due disperazioni molto distanti tra di loro. Lucio ha bisogno, per dirla con Moravia, degli “occhiali della melanconia” attraverso cui guardare il mondo. Dopo aver finito di sistemare la valigia si affaccia dalla finestra della sua camera sul giardino della pensione Damecuta. Nell’ombra del crepuscolo vede il “cielo verde della sera, nel quale già brillava, simile ad un diamante su una pallida fronte femminile, un’unica stella viva e sfarzosa”. Davanti alla porta d’ingresso “il vecchio cane bianco e lanoso se ne stava tranquillamente acciambellato”. In lontananza “il mare era una striscia nero-azzurra”. Ancora una volta tornano all’interno del paesaggio i dettagli della stampa di Dürer²⁷. Ed è proprio per questo mo-

²⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.

²⁵ Il significato del termine ‘malinconia’ si è evoluto nel tempo, in particolare la nozione di malinconia degli antichi copre un territorio molto più vasto della moderna nozione di depressione. Cfr. Starobinski (2014), p. 6.

²⁶ Moravia (1982).

²⁷ Per quanto riguarda il dettaglio del cane della stampa di Dürer, James Hillman lo riconduce ad una delle immagini medievali dell’acedia insieme al maiale e alla capra. Cfr. Hillman (2001), p. 10.

tivo che tale paesaggio diventa interessante agli occhi dell'osservatore. Si legge infatti:

D'altra parte, ho proseguito, questo cielo così poetico, questa stella così viva, questi alberi così misteriosi dovevano la loro bellezza proprio al fatto di essere contemplati attraverso gli occhiali di una melanconia irrimediabile e definitiva. Sarebbe stata dunque proprio la disperazione a farmi amare la realtà, dopo avermela resa insopportabile per tanto tempo²⁸.

In sostanza, è la disperazione a rendere amata la realtà. Per dirla con Leopardi si tratta di “una malinconia viva ed energica, un desiderio non si sa di che, una specie di disperazione che piace”²⁹. Attraverso il risvolto creativo che può scaturire nello stato malinconico³⁰, ben diverso da quella disperazione che affligge Beate, la quale andrà infine incontro alla morte volontaria, la disperazione può diventare uno strumento per affrontare la componente banale e abitudinaria della quotidianità, ossia quella noia esistenziale che tanto ha ossessionato Moravia³¹. La malinconia appare in tutta la sua ambivalenza: “temperamento malato, causa di sofferenza e di follia, essa è anche temperamento degli uomini segnati dalla grandezza, degli eroi, dei geni”³². Ma affinché l'aspetto distrutti-

²⁸ Moravia (1982), p. 27.

²⁹ Leopardi (1949), 1584.

³⁰ A proposito della malinconia come fonte di creatività vd. per esempio: Huober - Pazzagli (2005) e Barale (2009).

³¹ Anche Dostoevskij nella sua approfondita analisi del suicidio indaga il ruolo della noia esistenziale come motivazione per scegliere la morte volontaria. Vd. sull'argomento Garaventa (1994).

³² Clair, (2001), p. 169.

vo dell'umore nero venga neutralizzato al fine di vedere e creare immagini belle, bisogna riuscire, secondo Moravia, a stabilizzare la disperazione. Quest'idea è in fondo già presente nella stampa di Dürer stessa, se si considera valida l'interpretazione secondo cui la rappresentazione della melancolia della figura alata è mitigata dalla presenza della ghirlanda che le circonda la testa, dato che questa, oltre a essere una connotazione dell'uomo letterato e simbolo della capacità intellettuale, costituisce un antidoto contro l'influenza di Saturno, vista la sua composizione con foglie di piante di natura acquatica, ranuncolo e crescione³³. In verità, Moravia fornisce sin dall'inizio del suo romanzo una risposta all'interrogativo goethiano, se sia possibile o meno vivere nella disperazione senza desiderare la morte, nel momento in cui fa seguire il riferimento alla famosa incisione, ma la risposta è legata, più che alla capacità di intendere le parole, a quella di leggere le immagini e in particolare la malinconia delle immagini³⁴.

In altre parole, secondo Moravia autore di *1934*, si può ambire alla stabilizzazione della disperazione, ossia al rendere la disperazione fonte di creatività e non di morte, non solo attraverso il ricorso alla scrittura terapeutica, capace di allontanare la tentazione del suicidio, provocata dal lato più deleterio del temperamento malinconico, bensì attraverso il ricorso a

³³ Huober (2005), pp. 52-53.

³⁴ Ricordo che, secondo Carl Giehlow, intorno al 1514 alla corte di Massimiliano I si era diffusa l'idea che per occhi capaci di leggere, le immagini potessero sostituire la scrittura. Sulla base di questo egli ipotizza che *Melencolia I* esprima in forma allegorica la teoria sul temperamento biliare di Marsilio Ficino. Cfr. Crescenzi (2011), p. 63.

un antidoto vero e proprio. Anzi, si potrebbe dire che tutto il romanzo si svolge sotto il segno di questo antidoto. Torniamo alla prima pagina, dove Moravia si riferisce alla stampa di Dürer. Nel quadrato magico posto sopra alla figura alata i numeri centrali dell'ultima riga formano il numero 1514, che è l'anno di realizzazione dell'opera di Dürer. Inoltre, la somma dei numeri delle linee orizzontali, verticali e oblique, così come la somma dei numeri dei quattro settori quadrati in cui si può dividere il quadrato e la somma dei quattro numeri al centro, risulta essere 34. E proprio 1934, che è l'anno in cui è ambientato il romanzo, è anche il titolo del romanzo di Moravia, il quale contiene dentro di sé l'antidoto. Ricordo brevemente che il quadrato magico, o *mensula Jovis*, è un talismano che mette al riparo, o perlomeno mitiga, gli influssi negativi di Saturno. Infatti, secondo l'interpretazione di Giehlow nel suo studio sulla *Melencolia I*, “sotto l'influsso di Giove le ispirazioni nefaste diventano benefiche, Saturno diventa il nume tutelare delle ricerche più sublimi”³⁵ conferendo così superiori facoltà spirituali al malinconico.

Riassumendo, Moravia in *1934*, da autore ormai maturo, ripercorre con un taglio fortemente autobiografico la formazione di un giovane scrittore profondamente impressionato dal mondo tedesco. Anzi, egli riesce a vedere la realtà nella sua bellezza solo attraverso quelle lenti dei suoi occhiali, che nei fatti corrispondono alla sua formazione culturale tedesca, tanto più significativa perché sono gli anni in cui la Germania si sta muovendo a grandi passi verso l'e-

³⁵ Benjamin (1999), p. 126.

sperienza del nazionalsocialismo e la seconda guerra mondiale, con i quali Moravia adulto sta ancora facendo i conti.

Nel romanzo in questione Moravia cita in maniera puntuale e diretta opere e rappresentanti di questo ambito culturale, quali Goethe, Kleist, Nietzsche e Dürer, ma in tale elenco salta agli occhi un grande assente. Infatti, in questo strettissimo intreccio tra autobiografia e finzione che è *1934*, intreccio già parzialmente presente, come accennato, nel racconto giovanile *Inverno di malato*, manca questa volta un riferimento diretto a Thomas Mann. Vorrei brevemente soffermarmi sul fatto che Moravia generalmente non cita spesso Mann nei suoi scritti. Da ricordare è il loro incontro a Roma nel 1953 in occasione del conferimento del premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei allo scrittore tedesco, di cui reca testimonianza una foto, nella quale compare anche sua moglie Katia³⁶. Ma ad unire davvero i due autori è la condivisione di innumerevoli temi, innanzi tutto l'interesse per il mondo borghese e per le masse in relazione alla figura dell'artista. Proprio di questo si occupa Moravia in *1934*, mettendo in evidenza il profondo dissidio tra una cultura 'alta' per pochi e una cultura 'bassa', volgare, nazionalista, che attecchisce principalmente tra le masse. A tal proposito interessante è un'affermazione di Moravia nel *Diario europeo*³⁷ in cui, parlando del Parlamento di Strasburgo, fa coincidere il termine 'nordico' con quello di

³⁶ <https://yooniqimages.com/images/detail/100837256/Creative/thomas-mann-greeting-alberto-moravia>. Vd. anche Jonas (1969), pp. 117-118.

³⁷ *Diario europeo* è un testo nato dall'esperienza che Moravia ebbe nel 1984 al Parlamento europeo. Moravia (1993).

‘borghese’, caratteristiche che attribuisce ad alcuni scrittori, primo fra tutti, Thomas Mann³⁸. In 1934 Moravia sviluppa una riflessione intorno a entrambi i termini; soprattutto il significato di nordico appare declinato in tutta la sua complessità, dal momento che, in fondo, nordici sono proprio quei suoi occhiali malinconici che tanto bella gli rendono la realtà. Ma, a quanto pare, molto dipende dagli occhi di chi li indossa. Tuttavia, al di là di quelli che possono essere i riferimenti diretti di Moravia a Thomas Mann, la rete di relazioni intrecciata dallo scrittore italiano appare, in verità, ancora più profonda e raffinata. Un indizio importante in tal senso è il già citato numero 34. Come ho avuto modo di puntualizzare in precedenza, Thomas Mann, e soprattutto il suo romanzo *La montagna incantata*, hanno avuto un’influenza fondamentale sul giovane in una fase particolarmente delicata della sua vita, perché contrassegnata dalla malattia. Anche in questo romanzo compare il numero 34. Hans Castorp, appena arrivato al Berghof di Davos, il celebre sanatorio svizzero, viene accompagnato da suo cugino Joachim nella camera assegnatagli, per l’appunto la numero trentaquattro. E *N. 34* è anche il titolo della seconda sezione del primo capitolo in cui compare questo episodio. Ancora una volta abbiamo a che fare con un riferimento al quadrato magico³⁹. Il carattere enigmatico che di solito

³⁸ “Il parlamento di Strasburgo è nordico. Nordico come Thomas Mann, come André Gide, come T.S. Eliot. Dico ‘nordico’, dovrei dire borghese”. Moravia (1993), p.125.

³⁹ Per quanto riguarda l’uso di questo elemento da parte di Mann nello *Zauberberg* la fonte è, secondo Crescenzi, un saggio di C. Ghielow, *Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», XXVI, 2, 1903, pp. 29-41 (parte prima); XXVII,

appartiene al melancolico fa riferimento all'ambivalenza che accompagna tale stato⁴⁰.

Come ci illustra Luca Crescenzi nel suo bellissimo libro *Melancholia occidentale*, anche Thomas Mann, prima di Moravia, rappresenta, seppure in maniera più mediata, lo stato malinconico della persona d'eccezione attraverso il filtro della stampa di Dürer. Infatti, sin dalla sua prima apparizione Hans Castorp può essere associato alla *Melencolia* dell'artista tedesco: Hans è in viaggio su un treno diretto a Davos-Platz nel Cantone dei Grigioni. Come la figura alata dell'incisione, siede immobile circondato da una serie di oggetti inutilizzati, ma il suo sguardo assorto è vivo⁴¹. A ben vedere, dunque, la rappresentazione dell'uomo melanconico, preda dell'inattività con lo sguardo preso, invece, da una meditazione infinita, accomuna Hans Castorp e Lucio. A questo punto non risulta difficile figurarsi che questa immagine possa corrispondere anche al giovane Moravia al tempo della sua lunga malattia. Ma i riferimenti a Thomas Mann vanno ben oltre la celebre *Montagna incantata* e mostrano un Moravia attento lettore dell'opera di Mann che, inoltre, cerca di tracciare un percorso che pare dipanarsi tra diversi testi dello scrittore tede-

1-2, 1904, pp. 6-18 (parte seconda); XXVII, 4, 1904, pp. 57-78 (parte terza). Cfr. Crescenzi (2011), p. 29.

⁴⁰ Crescenzi (2011), p. 25. Il nesso tra genio e melancolia ha una lunga tradizione, in particolare fa riferimento alla dottrina dei quattro temperamenti, secondo la quale tale stato si manifesta col prevalere nel corpo della bile nera. In proposito vd. E. Panofsky – F. Saxl, *Dürers «Melencolia I». Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, o meglio il suo rifacimento *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Panofsky – Saxl (1964).

⁴¹ Non poche sono le affinità che accomunano Hans Castorp alla condizione del protagonista di un altro testo dell'autore, *La morte a Venezia*. Cfr. Crescenzi (2011), p. 44.

sco. I due estremi entro cui si muove tale riflessione sono da un lato la figura del giovane artista che deve ancora trovare la sua identità, dall'altro l'artista ormai maturo che si appresta a fare malinconicamente dei bilanci.

All'interno di questo discorso un riferimento molto interessante e presente, seppure anche in questo caso non come citazione diretta, è *La morte a Venezia*, il racconto lungo (o romanzo breve) di Thomas Mann, pubblicato nel 1912. Ricordo tra parentesi che Moravia prima di pubblicare *1934* ha scritto una recensione al film *Morte a Venezia* per la regia di Luchino Visconti, nella quale sin dalle prime righe richiama la novella manniana e riflette sulla figura di Aschenbach, scrittore cinquantenne, integrato e mediocre che a un certo punto della vita si trova a doversi confrontare con la sua omosessualità⁴². In verità, l'attenzione per il tema dell'infatuazione omoerotica viene accennata da Moravia molto prima, ossia già nell'ambito del suo racconto autobiografico giovanile, d'ispirazione manniana, *Inverno di malato*. Dacia Maraini, riportando una conversazione avuta con Moravia, riconduce questo tema a un'esperienza personale dello scrittore. Moravia ricorda un paziente del sanatorio che lo aveva particolarmente colpito, si tratta del triestino Fuliginot: "Fui completamente affascinato da lui. Aveva la tubercolosi al gomito. [...] Era un tipo leggero e senza problemi. Bello di corpo come un San Sebastiano. Le donne andavano

⁴² Moravia (1975), pp. 226-229. Per una riflessione sul confronto tra il racconto di Thomas Mann e la resa cinematografica di Luchino Visconti vd. Bono – Cimmino – Pangaro (2014).

matte di lui”⁴³. E ancora nella sua conversazione con il suo biografo Alain Elkann ricorda che: “era figlio di un sarto. Un sarto elegante di Trieste. Era un po’ austriaco nei modi e nella visione del mondo, cioè decadente e leggero. [...] C’era nella mia amicizia per lui un’infatuazione omosessuale inconscia”⁴⁴.

Un’altra tematica di carattere autobiografico, cara a Moravia e filtrata ancora una volta attraverso la sensibilità manniana, è quella della malattia giovanile di un artista. Leggendo in *La morte a Venezia* della fragilità fisica di Aschenbach giovane, non si può non pensare all’esperienza privata di Moravia e alla sua tubercolosi ossea. Scrive Mann a proposito di Aschenbach:

Le prescrizioni dei medici avevano vietato al ragazzo la scuola pubblica e gli avevano imposto di studiare in casa. Era cresciuto solo, senza compagni, e tuttavia aveva dovuto accorgersi ben presto di appartenere a una razza in cui raro non era il talento bensì la base fisica di cui il talento aveva bisogno per svilupparsi in pieno [...] ⁴⁵.

Tuttavia, al di là di una vicinanza riconducibile ai temi generali trattati dai due autori, l’influenza del racconto manniano in *1934* si coglie fino in fondo solo alla luce di piccoli dettagli e suggestioni, a volte ripresi in maniera affine, a volte riproposti in maniera divergente.

Aschenbach, uno scrittore tedesco affermato e

⁴³ Maraini (2015), pp. 99-97. Vd. anche Ceccatty (2010), p. 74.

⁴⁴ Ceccatty (2010), p. 74.

⁴⁵ Mann (2013), p. 11.

maturato, si mette in viaggio partendo da Monaco in direzione del Sud. Si ferma prima su un'isola dell'Adriatico non lontana dalla costa istriana, poi, si dirige via mare a Venezia. Lucio, un giovane italiano laureatosi in Germania che vuole fare lo scrittore, si mette in viaggio da Monaco, verso il sud, a Capri, raggiunta su un vaporetto dal mare. Prima di partire Aschenbach, ancora a Monaco in una giornata d'inizio maggio, afosa come ad agosto, ma con un temporale che si stava addensando, durante una passeggiata si sofferma a osservare la costruzione bizantina di un obitorio.

La sua facciata, ornata di croci greche e di ieratiche raffigurazioni dai colori tenui, presentava inoltre iscrizioni disposte simmetricamente e fatte di lettere d'oro, motti concernenti la vita eterna, come: "Essi vanno ad abitare nella casa del Signore" oppure: "La luce eterna risplenda per loro"; e mentre aspettava, aveva trovato un pensoso diversivo alla lettura di quei detti, lasciando che il suo occhio spirituale si perdesse nella loro trasparente mistica, quando, riprendendosi dalla sua fantasticheria, vide sotto il portico che sovrastava i due animali dell'apocalisse a guardia della scalea, un uomo, il cui aspetto, non del tutto consueto, avviò i suoi pensieri in una direzione completamente diversa⁴⁶.

La vicinanza e la lontananza con la scena iniziale di *1934*, mi pare non possa sfuggire a una lettura più attenta. Similmente ad Aschenbach, Lucio, in una

⁴⁶ *Ibidem*, p. 6.

giornata estiva con un temporale imminente, vede un'iscrizione collocata all'interno di un'opera d'arte che stimola l'occhio spirituale, la fantasticheria. Tuttavia, Aschenbach non ha bisogno di sovrapporre il paesaggio nordico a quello mediterraneo per dargli profondità, perché già si trova immerso in quell'atmosfera malinconica: le iscrizioni sulla facciata bizantina dell'oratorio sono reali. Al contrario, l'iscrizione di Goethe e l'opera di Dürer di Lucio vivono nella memoria. La semplice visione del paesaggio non stimola l'attività dell'occhio spirituale del giovane italiano.

Dopo questo primo momento contemplativo, entrambi i protagonisti vengono attirati dalla presenza di una persona: Lucio vede Beate per la prima volta e soltanto quando è già quasi arrivato a Capri. Del tutto all'improvviso Aschenbach nota un uomo che cattura la sua attenzione. Si tratta di una figura maschile in un caso e femminile nell'altro, diverse per certi aspetti, eppure con una caratteristica condivisa alquanto insolita: Beate ha una folta e arruffata capigliatura rossa che le conferisce un'aria quasi felina, lo sconosciuto "apparteneva al tipo di pelo rosso e ne aveva la pelle lattiginosa e piena di lentiggini"⁴⁷. Entrambi, l'uomo e la donna, ricambiano lo sguardo dei protagonisti. Tale intima corrispondenza produce sia in Aschenbach, sia in Lucio una reazione, che va ad alimentare la loro attività contemplativa e ad allargare il loro raggio visivo, ossia l'Io trascende la realtà e intraprende un'avventura dello spirito. Lucio immagina che l'incontro con l'adolescente dalle

⁴⁷ Moravia (1982), p. 8..

spalle larghe e ossute sia l'inizio di un amore fondamentale per la sua vita passata e futura, che possa aiutarlo a stabilizzare la sua disperazione e a scrivere finalmente il suo romanzo. L'incontro di Aschenbach con lo straniero fa scaturire in lui un ampliamento del proprio animo, un desiderio di viaggiare, di fuga dall'opera e dalla disciplina e a un certo punto il suo cuore grave e stanco si chiede se un'avventura tardiva del sentimento potesse essergli ancora riservata. Il percorso, dunque, per il giovane aspirante scrittore e il maturo scrittore affermato risulta inverso nel suo procedere da prospettive diverse: quella della giovinezza da una parte, quella della maturità dall'altra. Tuttavia, alla fine si toccano nell'esperienza comune della malinconia di artista.

In perfetto stile malinconico il viaggio avviene all'insegna di un cielo grigio che sembra preannunciare una catastrofe; Aschenbach e Lucio assumono le pose del genio saturnino secondo le coordinate düreriane. Inoltre, entrambi i protagonisti fanno un incontro all'inizio della narrazione con un personaggio dalle caratteristiche molto simili, seppure anche in questo caso il genere risulta invertito. Sul vaporetto Aschenbach s'imbatte in una figura inquietante cui si riferisce con il nome di Ganimede. Si tratta di un "falso giovane"⁴⁸, ossia di un uomo che per l'abito, l'esuberanza e la voce sembra giovane, ma che a uno sguardo più attento si rivela vecchio, che "si leccava con la punta della lingua gli angoli della bocca in modo oscenamente equivoco"⁴⁹. Anche Lucio, mentre si

⁴⁸ Mann (2013).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 19.

sta dirigendo su una carrozza verso l'albergo, incrocia una donna che di spalle gli appare giovane e bella, per poi scoprire che non era né giovane né bella, "una faccia di mesta bertuccia; per giunta infarinata di una cipria troppo bianca. Il rossetto della bocca fingeva labbra inesistenti; pareva una ferita recente ancora sanguinante"⁵⁰, dalla quale poi tira fuori una "lingua spessa, scarlatta e aguzza, tutta luccicante di saliva, che sporgeva quasi intera dalla bocca"⁵¹. Simili sono ancora una volta due dettagli piuttosto insoliti: l'ingannevole giovinezza dei due strani personaggi e l'attenzione sulla lingua indecente.

Finalmente Aschenbach arriva all'Hotel des Bains, dove aveva già prenotato una stanza. Una volta giunto in camera si affaccia subito a una delle due finestre, dove si trattiene a rimirare la spiaggia pomeridiana e il mare, riflettendo sugli ultimi avvenimenti capitati-gli, in verità banali, ma che filtrati dalla sua sensibilità di solitario silenzioso appaiono straordinari e "mai privi di un'ombra di tristezza"⁵². La sua solitudine di artista "fa maturare l'originalità, un bello audace e inquietante, la poesia. Ma la solitudine fa maturare anche il contrario, lo sproporzionato, l'assurdo e l'illecito"⁵³. L'animo del viaggiatore è turbato dalle vicende del giorno in virtù del fatto che "impressioni e percezioni facilmente eliminabili con un'occhiata, un sorriso, uno scambio d'opinioni, lo preoccupano oltre misura, si approfondiscono nel silenzio, diventano importanti, si trasformano in evento, in avventura,

⁵⁰ Moravia (1982), p. 16.

⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

⁵² Mann (2013), p. 24.

⁵³ *Ibidem*.

in sentimento”⁵⁴. La sensibilità malinconica dell’artista rende, dunque, la vita interessante e la costella di momenti straordinari.

Lucio arriva alla pensione dove, al contrario, non ha prenotato e si affaccia alla finestra solo dopo aver sistemato la sua stanza. Sappiamo già quello che vede: la bellezza della realtà attraverso la melancolia di Dürer. Questa visione, che amplia il suo spettro visivo rompendo la quotidianità, placa il turbinio delle sue riflessioni dal momento che prende consapevolezza di potersi salvare attraverso la scrittura, nonché di diventare uno scrittore a tutti gli effetti.

La dimensione dell’occhio, ossia del gesto di osservare, che a tratti diventa morbosamente ossessivo, è al centro di entrambe le opere, le cui narrazioni si costruiscono sulla base di un dialogo di sguardi, che va ad alimentare la loro fantasia di scrittori. Aschenbach e Lucio osservano incessantemente l’oggetto del loro desiderio, senza mai poterlo veramente raggiungere. Infine, quando tutto è ormai compiuto, il vecchio scrittore, appoggiato allo schienale della poltrona in direzione del mare si accascia, abbandonandosi pian piano alla morte, mentre guarda il suo amore impossibile, il giovane Tadzio, che pare indicargli l’orizzonte lontano. Seduta su una panchina che fronteggia il mare, Beate, la donna amata da Lucio, compirà il tanto inseguito doppio suicidio ispirato a quello di Kleist, insieme all’unica persona che l’abbia mai amata, l’amica e amante Paula. È, dunque, presente anche in *1934*, seppure sviluppato secondo modalità diverse rispetto a *La morte a Venezia*, il tema dell’omosessualità.

⁵⁴ *Ibidem*.

Nella parte finale del romanzo di Moravia torna ancora un riferimento alla *Montagna incantata*. È il giugno del 1934 e, come dice Lucio, il regime fascista “stava entrando nel settimo anno di permanenza al potere”⁵⁵. Beate, dopo aver cercato per lungo tempo di compiere un suicidio che aderisse totalmente al modello letterario kleistiano, ci riesce solo quando nella sua vita, fatta di sola letteratura, irrompe la Storia: si toglie la vita il giorno dopo ‘La notte dei lunghi coltelli’, quando, dopo un tentativo di rivolta, viene compiuta l’epurazione dei vertici delle SA per ordine di Hitler. Tra i fucilati c’era anche il marito di Beate. Alla fine del romanzo Lucio si sveglia dopo un sogno e, in effetti, tutta la parte più assurda della vicenda potrebbe essere stata solo un sogno.

Ricordo che Hans Castorp resta sette anni – anche qui si fa riferimento al numero sette – nel sanatorio a Davos e che viene anche lui risvegliato dall’irrompere della Storia, ovvero dallo scoppio della prima guerra mondiale. Tutta la vicenda narrata nel romanzo, come ipotizza Crescenzi, potrebbe essere un lungo sogno, dal momento che, in fondo, solo nella sfera del sogno “le avventure dello spirito – o, se si vuole, le creazioni dell’Io trascendentale – acquistano forma plastica e indipendente dalla realtà del corpo; e solo in essa è realmente possibile il superamento del dualismo vita/morte”⁵⁶.

Com’è noto, la scoperta della psicoanalisi e la lettura di Freud da parte di Mann hanno avuto un ruolo importante nella concezione dello *Zauberberg*. E

⁵⁵ Moravia (1982), p. 26.

⁵⁶ Crescenzi (2011), p. 239.

proprio nella figura di Freud si può ravvisare un ulteriore filo conduttore che unisce Mann e Moravia. Infatti, anche per lo scrittore italiano, Freud ha rappresentato un riferimento fondamentale per le sue riflessioni di natura artistica. Più in dettaglio dice Moravia:

[...] nella vita di un paese, di una collettività, l'arte ha la stessa funzione che il sogno ha nella vita individuale, cioè la funzione di esprimere il represso. I sogni rivelano ciò che di represso, di inespresso esiste nell'inconscio del singolo: questo lo sanno tutti. L'artista fa lo stesso con l'inconscio collettivo⁵⁷.

E 1934 parla appunto il linguaggio dei sogni e quello dell'arte che, secondo Moravia, hanno entrambi il compito di esprimere per immagini il represso. D'altronde, per lo scrittore l'amore per la bellezza, quella bellezza che nel romanzo si rende visibile solo attraverso gli occhiali della melancolia, "è quasi sempre amore per le immagini, si trova spesso più appagato da un quadro che da una bella pagina. [...] Certi nudi, certe figure, certi paesaggi attirano l'uomo in un mondo di analogie profonde, la comprensione delle quali spesso non è affidata ai poteri razionali"⁵⁸. Alessandra Grandelis nel suo saggio, «*Preferisco la pittura alla letteratura*». *Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, ricorda che queste sono le stesse parole usate dallo scrittore per i racconti surrealisti e satirici dei *Sogni del pigro* (1940) e dell'*Epidemia* (1944), di cui sottoli-

⁵⁷ Moravia (2008), p. 76. Citazione tratta da Grandelis (2013), p. 76.

⁵⁸ Grandelis (2013), p. 73.

nea la matrice essenzialmente “visiva, plastica, invece che narrativa”⁵⁹. Con ciò Moravia esprime la necessità di trovare nuovi mezzi di espressione, che non siano solo quelli della parola, ma anche quelli dell’arte pittorica, al fine di poter rendere pienamente quel mondo bello, pieno di sfumature e di storie che gli occhiali della malinconia gli permettono di vedere.

Bibliografia

- Barale, A. (2009): *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze: Firenze University Press.
- Benjamin, W. (1999): *Il dramma barocco tedesco*, Torino: Einaudi.
- Bono, F. – Cimmino, L. – Pangaro, G. (2014): *Morte a Venezia: Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Borgna, E. (2011): *Malinconia*, Milano: Feltrinelli.
- Clair, J. (2001): “Sole nero. Genio e follia in Occidente. Note e progetti per un’esposizione”, in: AA.VV., *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell’interiorità*, edited by B. Frabotta, Roma: Donzelli, pp. 169-176.
- Ceccatty, R. de (2010): *Alberto Moravia*, Milano: Bompiani.
- Crescenzi, L. (2011): *Melancolia occidentale. La montagna magica di Thomas Mann*, Roma: Carocci.

⁵⁹ *Ibidem*.

- Duflot, J. (1970) *Entretiens avec Alberto Moravia*, Paris: P. Belfond.
- Elkann, A. (2007) *Vita di Moravia*, Milano: Bompiani.
- Goethe, J.W. (1774): *I dolori del giovane Werther*, trans. edited by A. Spainì, Torino: Einaudi, 1998.
- Garaventa, R. (1994): *Il suicidio nell'età del nichilismo. Goethe, Leopardi, Dostoevskij*, Milano: Franco Angeli.
- Grandelis, A., (2013): «Preferisco la pittura alla letteratura». *Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, pp. 71-84. <http://www.arabeschi.it/alberto-moravia-e-gli-scritti-d-arte/>
- Hein, E. (1991): *Die Leiden des jungen Werthers: Interpretation*, München: Oldenbourg.
- Hillman, J. (2001): "Malinconia senza Dei", in: AA.VV., *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, edited by B. Frabotta, Roma: Donzelli, pp. 3-16.
- Huober, S. - Pazzagli, A. (2005): *Dalle opere di Albrecht Dürer, L'immagine della malinconia fra psicopatologia e arte*, Firenze: NICOMP L.E.
- Jonas, I.B. (1969): *Thomas Mann und Italien*, Heidelberg: Winter.
- Leopardi, G. (1949): *Zibaldone di pensieri*, Milano: Mondadori.
- Mann, T. (1949): *Doktor Faustus*, Milano: Mondadori.
- Mann, T. (2010): *La montagna magica*, edited by L. Crescenzi, trans. edited by R. Colorni, Milano: Mondadori.
- Mann, T. (2013): *La morte a Venezia – Tonio Kröger – Tristano*, Milano: Feltrinelli.

- Mann, T. (2013a): *La montagna incantata*, Milano: Corbaccio.
- Maraini, D. (1986): *Il bambino Alberto*, Milano: Bompiani.
- Maraini, D. (2015): *Introduzione. Moravia e l'Europa*, in: *Alberto Moravia tra Italia ed Europa*, edited by S. Casini - N. Melehi, Firenze: Franco Cesati, pp. 15-20.
- Moravia, A. (1975): *Al cinema: centoquarantotto film d'autore*, Milano: Bompiani.
- Moravia, A. (1982): *1934*, Milano: Bompiani.
- Moravia, A. (1993): *Diario europeo: pensieri, persone, fatti, libri, 1984-1990*, Milano CDE.
- Moravia, A. (2008) *Intervista sullo scrittore scomodo* (1978), edited by N. Ajello, Bari: Laterza.
- Moravia, A. (2009): *Lettere ad Amelia Rosselli*, edited by S. Casini, Milano: Bompiani.
- Reinhardt, J. (2015): *Il mondo tedesco e la Melencolia di Moravia tra pittura e letteratura: Dürer, Goethe e Thomas Mann*, in: *Alberto Moravia tra Italia ed Europa*, edited by S. Casini, - N. Melehi, Firenze: Franco Cesati, pp.55-66.
- Starobinski, J. (2012): *L'inchiostro della malinconia*, trans. edited by Mario Marchetti, PBE, Torino: PBE, 2014.
- Tisch, J.H. (1983), *The Significance of the Homeric World in Goethe's Werther and Moravia's Il disprezzo*, «Canadian Review of Comparative Literature», vol. 10, number 1, 1983, pp. 23-30. <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crccl/article/view/2613>