

ALBERTO MORAVIA:

DA *GLI INDIFFERENTI* ALLO SPERIMENTALISMO IN *L'ATTENZIONE*

Alessandra Pantano

“Pastiche” è una parola francese pressoché inadattabile. L’equivalente italiano sarebbe contraffazione o imitazione, ma il primo vocabolo è troppo violento e il secondo troppo scoperto. (Moravia 1964, 27)

Non è casuale che Alberto Moravia decida di aprire il capitolo di *L'uomo come fine* (1964) intitolato “Sincerità dei narratori” proprio con la definizione di *pastiche*: un anno dopo la pubblicazione di questa raccolta di saggi, l’autore romano scriverà *L'attenzione* (1965), un «nuovissimo romanzo» (Giannessi 1965) in cui rifugge dalla ripetizione dei suoi modi più caratteristici, costellando le sue pagine di aggrovigliati enigmi, inattese ritrattazioni, sconcertanti verità. *L'attenzione* è, a tutti gli effetti, un abilissimo esperimento di scrittura meta-diegetica, un esempio di romanzo nel romanzo che, come egli confessa in una lettera a Prezzolini, ha rappresentato per lo scrittore l'unica formula stilistica necessaria per la riuscita del suo lavoro (Moravia-Prezzolini 1982).¹ Attraverso questo intricato gioco di specchi, l’opera che il protagonista, Francesco Merighi, è intenzionato a scrivere diventa proiezione letteraria di quella reale e con essa condivide gli stessi problemi della stesura iniziale: come Moravia, Francesco si accorge ben presto che il romanzo sulla sua storia d’amore con la moglie Cora è in realtà «bacato da un’inautenticità originaria e inestirpabile» (Moravia 1965, 16); decide così di strapparne ogni pagina e ricavarlo invece a partire dalle confessioni che raccoglierà all’interno di un diario. All’indomani della sua pubblicazione, *L'attenzione* fu accolta da numerosi pareri negativi – Falqui parlerà di «ragionamenti involuti e stancanti» (1965); Battaglia di «sterili filosofemi» (1965); Citati di «strani esercizi di mortificazione» (1965) – che ne attaccavano sia l’elaborata struttura (costituita da un diario incorniciato da un prologo e un epilogo, che non solo coincidono con l’*ante* e il *post-factum*, ma contengono anche una formulazione teoria metanarrativa) sia le innumerevoli digressioni introspettive (Tornitore 2019). È Moravia a illuminare la rotta da seguire in “Sincerità dei narratori”:

Il “pastiche” è uno scherzo fatto sul serio, in cui quasi tutto è gratuito fuorché la letteratura. [...] Gli scrittori del “pastiche” sono un po’ come il cuculo che va a posare le uova nei nidi degli altri uccelli. Evidentemente il “pastiche” fiorisce soprattutto nelle epoche stanche e sature di letteratura. (Moravia 1964, 27)

¹ «Era in origine un romanzo di tipo normale che però non funzionava. Ho dovuto farlo diventare il romanzo di un romanzo per farlo funzionare» (Moravia-Prezzolini, intorno al settembre 1965).

Con questo, l'autore sta gettando le basi per inserire il suo prossimo romanzo in un contesto ben preciso e con un fine dichiarato: contro l'insufficienza del romanzo moderno, ridotto a «noioso e nauseabondo artificio» (Moravia 1964, 27) che pretende di essere veritiero; contro quell'io ripetuto e disseminato per le pagine, lontano dalla pretesa di una narrazione oggettiva;² contro la stilizzazione, la facilità imitativa che la materia stessa impone allo scrittore che la tratta in modo superficiale, Moravia avverte il bisogno, più che di dire la verità, «di darne lo strazio, la palpitante impressione, il senso acre e violento» (Moravia 1964, 28). Per ottenere questo risultato, egli sa che una letteratura che si professi sincera non può esimersi dall'essere, al contempo, estrema: tale estremismo coincide con «una dedizione completa o, se si preferisce, una comprensione completa dei motivi profondi che sono all'origine dell'opera che si intende scrivere» (Moravia 1964, 30). In questo modo, il romanziere Merighi, *alter-ego* del romanziere Moravia, stravolge la stesura della sua opera e inizia a strutturare un racconto senza dramma, in nome di quell'autenticità della scrittura che sembra andata perduta e sostituita da banali narrazioni melodrammatiche: «come a partire da un frantume di osso i paleontologi ricostruiscono lo scheletro intero di un animale preistorico» (Moravia 1965, 34), allo stesso modo, Merighi deve compiere una ricostruzione della realtà e guardare alla letteratura moderna con lo stesso sguardo e dalla stessa distanza con cui ammirava, durante il suo viaggio in Iran, le rovine di Persepoli.

L'atto rivoluzionario compiuto da Merighi-Moravia suggerisce un confronto obbligato tra l'opera in questione e il romanzo d'esordio dello scrittore romano, *Gli indifferenti*: se quest'ultimo traccia, nel 1929, le coordinate di una crisi del romanzo, *L'attenzione* si dichiara il romanzo *sulla* crisi (del romanzo stesso).³ Con *Gli indifferenti*, Moravia non contesta, cioè, la possibilità di una referenzialità diretta con il reale e sostiene l'interpretabilità pacifica e piena del mondo che raffigura: il flusso della soggettività inaugurato da *Il fu Mattia Pascal* «si interrompe per lasciare spazio a un romanzo più sbilanciato verso l'oggetto e più fiducioso delle proprie capacità di rappresentare il mondo» (Tortora 2015, 11). È un tipo di romanzo, *Gli indifferenti*, che nel 1965 Moravia interpreterà inaspettatamente come un «magazzino di camuffamenti» in cui, neppure una volta, il volto della realtà si era spogliato; laddove il gesto di Merighi di gettare gli ultimi fogli del manoscritto nel vuoto e vederli mulinare nell'aria

² Anche nel saggio “L'uomo e il personaggio”, Moravia scrive: «Arborescenze della memoria, ombre della fantasia, sospetti della sensibilità oppure chiacchiere, monologhi e soliloqui, a questo sembra ormai ridursi il solo personaggio che sia possibile oggi ossia colui che dice “io”» (Moravia 1964, 26).

³ Moravia stesso dichiara che *L'attenzione* è un romanzo sulla crisi del romanzo: «Nella mia opera c'è una crisi doppia, crisi del personaggio e crisi della lingua. [...] Il rapporto dello scrittore con la realtà è difficile per me. Il romanziere, oggi, opera uno sfruttamento cosciente del materiale; egli ha perduto completamente la sua innocenza» (Corte 1965).

verso i mucchi di immondizia sembrerebbe una metafora della volontà di Moravia di accantonare per sempre l'esperienza letteraria realista.⁴

Questa presa di posizione netta si configura, in *L'attenzione*, grazie allo scardinamento di quei principi-guida di *Gli indifferenti* che, secondo Tortora, avevano distinto la nuova stagione del realismo: l'attendibilità del narratore, le descrizioni raffigurative e la preminenza della realtà sociale (Tortora 2015, 12). La credibilità della voce narrante è il primo tratto costitutivo che, in *L'attenzione*, Moravia intende esplicitamente sovvertire: quel narratore eterodiegetico e onnisciente, che non segue la tortuosa evoluzione del pensiero dei personaggi ma si limita a proporne la sintesi finale, la soluzione ultima, abbraccia qui la vita interiore dei personaggi (si potrebbe infatti dire che l'intero romanzo è basato sui grovigli interiori di Francesco, il quale sfrutta il pretesto della scrittura per discernere i desideri *autentici* dalle azioni *inautentiche*), finché sogno e romanzo si intrecciano tra di loro suggellando la loro complementarietà, «il loro esser entrambi parbole del reale» (Tornitore 2019). Caso emblematico è rappresentato dal dialogo tra Francesco-protagonista e la moglie Cora: durante questa conversazione, dopo aver dichiarato di sapere la verità sulla figlia Baba (ossia che, dieci anni prima, la madre la costrinse a prostituirsi e lavorare per lei nella casa di piacere che Cora stessa gestiva), egli assiste impassibile all'improvviso malore della moglie; tuttavia, a chiusura del brano del diario, il Francesco-narratore confessa di aver volontariamente descritto una scena mai esistita, consigliando al lettore di non fidarsi delle sue parole letterali bensì di interpretarle come manifestazioni dei suoi desideri più reconditi:

Fin qui il brano del diario nel quale ho descritto una immaginaria spiegazione tra Cora e me. Quindi ho riletto quello che avevo scritto, ho brevemente riflettuto e alla fine ho commentato sotto: «Sentimentale, ipocrita, velleitario, irreale, appiccicoso e vuoto. Dunque inautentico. [...] la cosa vera è il desiderio che Cora muoia, rivelato dall'invenzione dell'improvviso e mortale sbocco di sangue. (Moravia 1965, 170)

Siamo di fronte a un narratore che stipula un patto di sincerità *sui generis* con il lettore, basato sulla sua confessata inattendibilità, sulla sua trasparenza nell'indicare, passo per passo, tutte le menzogne che egli stesso ha scritto fino a quel momento, al fine di recuperare l'autorità compromessa: un gioco di trappole testuali – dentro cui il lettore tenta disperatamente di orientarsi – che stride con la credibilità della voce narrante di *Gli indifferenti*, la cui formula lapidaria «Entrò Carla» introduceva subito nel romanzo un tono assertivo e vietava ogni sospetto (Tortora 2015, 16).

⁴ «E mi resi conto che in questa maniera rozzamente simbolica, oltre alla mia ambizione letteraria, io avevo liquidato tutta la mia vita passata» (Moravia 1965, 17).

In corrispondenza di una visione pacificata e non contraddittoria del mondo diegetico, le descrizioni in *Gli indifferenti* raffigurano adeguatamente il *milieu* materiale in cui si muovono i personaggi, limitandosi a quei particolari che illustrano precisamente l'ambiente e forniscono alcune indicazioni circa i personaggi. Paradigmatica è la pagina iniziale del salotto in cui si consumerà buona parte della tragedia borghese del romanzo; gli oggetti *kitsch* di cui è riempito (come il celeberrimo «Budda campagnolo») non solo rappresentano delle marche di autenticità, ma sono anche forieri di una forte carica simbolica: gli elementi inanimati nel salotto di casa Ardengo suggeriscono una borghesia sovraccarica, interessata soltanto all'apparenza, in cui l'ossimorica «vita morta» di Carla e Michele si traduce proprio nell'immobilità degli oggetti (Tortora 2015, 17). In *L'attenzione*, invece, gli oggetti hanno tutt'altra funzione: così, la bambola di porcellana che Francesco vede adagiata sul capezzale del letto matrimoniale, dove sta per consumarsi uno dei tanti amplessi mercenari organizzati da Cora, assume lentamente i tratti di Baba, sino ad una totale identificazione fantastica che sottrae a Francesco la capacità di distinguere la bambola dalla figlia. Nel romanzo, dunque, nemmeno gli oggetti hanno un'effettiva aderenza al reale – Francesco-narratore giustificherà l'episodio interpretandolo come un sogno da cui si sveglia «fradicio di sudore» (Moravia 1965, 59) –, non sono, cioè, emblematici di alcuna realtà sociale, facendosi invece diretta trasfigurazione dei piaceri e degli orrori dei personaggi. Il segreto desiderio di incesto che Francesco prova nei confronti della figliastra Baba e che tenta ostinatamente di nascondere attraverso i suoi quotidiani atteggiamenti *inautentici*, si rivela violentemente per mezzo della sua immaginazione, capace addirittura di deformare le cose per renderle più conformi alle sue *vere* pulsioni. *L'attenzione* può essere letto, allora, nel segno dello sforzo della scrittura di registrare e raccontare soltanto ciò che accade veramente: è questa l'*autenticità* a cui tende l'arte e di cui il romanzo vuole essere, almeno nelle intenzioni iniziali del protagonista, riflesso immediato.

Le precipue differenze con *Gli indifferenti* pongono *L'attenzione* al centro di un più ampio dibattito intellettuale, la cui questione dominante venne esplicitata da Giorgio Zampa proprio il giorno stesso dell'arrivo in libreria del volume, il 10 giugno 1965:

Era, credo, nell'ordine delle cose che anche per Moravia il nodo venisse al pettine. Che anche il nostro romanziere più naturalmente dotato, più pronto ad affrontare, con una sicurezza che in alcuni casi poté sembrare baldanza, le difficoltà oggi connaturate, in apparenza, ad ogni tentativo di resa della realtà [...]. L'incapacità di comunicare, l'estranietà a sé stessi e agli altri, l'insufficienza a raggiungere in qualsiasi modo una verità [...] doveva ad un certo punto coinvolgere lo scrittore, toccando la ragione stessa del suo lavoro. (Zampa 1965)

Se quindi con *Gli indifferenti* Moravia delineava un sentimento di stasi e di resa derivante dall'inautenticità della società borghese e del regime fascista, con *L'attenzione* egli sottolinea l'inautenticità anche della resa stessa, proponendo un romanzo «compatto, ossessivo come un enigma irrisolvibile» (Giannessi 1965). Tutto viene esplicitato fin dalle prime pagine: come l'*indifferent* Michele, Francesco avverte una paralisi, assume un atteggiamento di completa incomunicabilità, di distacco e ribrezzo nei confronti della realtà che lo circonda; prova una particolare forma di indifferenza, la *disattenzione*,⁵ con cui per dieci anni ha portato avanti, come per inerzia, una situazione familiare deludente e un romanzo mediocre. Ed è proprio l'insoddisfazione nei confronti del romanzo che sta scrivendo a condurre il protagonista verso il cambiamento; Francesco si rende infatti conto che l'inautenticità di quel romanzo deriva dal fatto che vi si agisce *inautenticamente*:

Io avevo infatti riscontrato che nella realtà della vita, non era possibile, almeno per me, agire in maniera autentica. Di conseguenza come un sottile veleno che sia mischiato alla terra e attraverso le radici, passi nelle fibre più intime di un albero, l'inautenticità era passata dalle cose che avevo cercato di rappresentare, alle parole stesse di cui mi ero servito per rappresentarle. [...] Un diario di due mesi della mia vita. [...] Sarebbe stato, dopo il romanzo dell'inautentico proprio dell'azione, il romanzo dell'autentico proprio del quotidiano. (Moravia 1965, 32-33)

La decisione di scrivere un diario sottende, allora, la differente visione che Merighi – e Moravia – assume nei confronti dell'idea generale di romanzo, non più inteso come rappresentazione seria del quotidiano (Auerbach 1956; Castellana 2007), bensì come vero e proprio strumento di identificazione e conoscenza per lo scrittore:⁶ il romanzo diviene «l'esame di coscienza del romanziere» (Moravia 1966, 3), attraverso cui quest'ultimo dona consistenza ai suoi più misteriosi e contraddittori istinti. Quando Francesco afferma «il tuo romanzo, sei tu stesso» (Moravia 1965, 97) rievoca l'importanza che Moravia vuole attribuire adesso ai suoi personaggi, basata non più sulla loro verosimiglianza, ma sulla sincera natura del loro rapporto con l'autore stesso, sull'affetto e l'odio che costituiscono i legami segreti con l'uomo che li crea: così che il personaggio appaia non come una semplice copia del vero ma come il risultato di una profonda alchimia interna dello scrittore (Moravia 1964, 24). Pure, il nesso tra romanzo e vita si presenta ancora più complesso: nell'episodio in cui Francesco, dopo aver sognato la bambola con le fattezze di Baba, si sveglia e inizia a leggere il libro

⁵ «La disattenzione era dunque il senso della sospensione dell'attenzione, non la mancanza pura e semplice di attenzione» (Moravia 1965, 30).

⁶ «Mi sono detto a questo punto che sarebbe stato bene sottolineare il nesso che mi sembrava di essere finalmente riuscito a scoprire tra la vita e il romanzo. Non era un nesso letterario ed estetico, oppure meccanicamente mimetico. Era, come sapevo ormai, un nesso di identificazione e conoscenza» (Moravia 1964, 65).

dell'Edipo Re che ha sul comodino, Moravia dapprima parte da una scena implausibile (la bambola che, d'un tratto, rassomiglia inspiegabilmente a Baba); successivamente, giustifica l'inverosimiglianza trasformandola in sogno; poi associa il sogno al mito attraverso la lettura dell'Edipo Re (Francesco a causa dei suoi desideri incestuosi corrompe la sua famiglia, così come Tebe venne tormentata dalla peste per colpa di Edipo); infine ammette la mendacità di ciò che ha raccontato scindendo gli avvenimenti realmente accaduti da ciò che è stato frutto della sua immaginazione. In questa serie di trasformazioni concatenate, non solo il romanzo è funzionale a orientare la vita dello scrittore (e quindi per separare l'autentico dalla finzione) ma è, al contempo, la stessa vita a orientarsi in funzione del romanzo; ciò che ha permesso a Francesco-personaggio di resistere alla tentazione di diventare l'amante della sua figliastra Baba, infatti, è stato il desiderio di Francesco-narratore di non cedere al dramma, di non creare colpi di scena all'interno della sua narrazione diaristica:

Io sento con assoluta certezza che una mia tresca con Baba, una volta trasferita dalle pagine del diario in quelle del romanzo, farebbe fatalmente deviare quest'ultimo verso un erotismo di specie pornografica. Così, il progetto del romanzo mi ferma, proprio come quella sola coscienza di cui dispongo, sulla strada in cui la mia coscienza di uomo normale non può arrestarmi. (Moravia 1965, 119)

Se in questo caso l'autore non agisce per non minare le sorti del romanzo, nel caso dell'incontro tra Francesco e Cora è, invece, il romanzo a creare il pretesto per l'azione: Francesco trova il coraggio di affrontare la moglie solo perché viene mosso dall'intenzione di cercare le informazioni che lo aiuterebbero nella scrittura dell'opera. Nonostante ciò, nel momento stesso in cui le ottiene, nega la veridicità dell'intero dialogo che ha appena riportato e utilizza, ancora una volta, la scrittura per acquisire consapevolezza dei motivi delle sue finzioni:

Dipende dunque da te [...] essere te stesso completamente e senza maschere, attraverso il riconoscimento che alcune cose ti sono realmente accadute e che altre le hai immaginate nonché attraverso la consapevolezza dei motivi di queste tue immaginazioni. (Moravia 1965, 97)

Nell'epilogo, Moravia distrugge definitivamente la già precaria impalcatura del suo romanzo: attraverso la citazione indiretta del dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (1635),⁷ sancisce l'assoluta labilità di confini tra sogno e realtà; l'intero diario ha la funzione principale di dimostrare che nulla può essere escluso dalla realtà, neppure i sogni, le

⁷ «L'obiezione era giusta; ma mi dissi che la sola risposta che potevo dare era che non soltanto il mio diario era un sogno, ma anche, come vuole il titolo di un celebre dramma spagnolo, la vita intera» (Moravia 1965, 296).

menzogne, «l'illusione vitale» (Moravia 1965, 296). Non è importante che il romanzo sia veritiero, né che lo scrittore agisca o meno nella realtà; ciò che conta è che il processo di scrittura si riveli autentico: il vero protagonista del diario non è il personaggio che lo tiene né l'uomo che lo scrive, ma è il romanzo stesso, concepito come «maniera di intendere il rapporto con la realtà» (Moravia 1965, 295). Sulla falsariga del celebre saggio di Umberto Eco intitolato *Opera aperta* (1962), Moravia adotta qui la «strategia dell'incompiutezza», giacché il romanzo non ricompone la realtà, non la comprende, e di certo non la imita; esso si configura, piuttosto, come lo spazio in cui lasciare che la pluralità del mondo accada e strutturi la scrittura stessa (Eco 1962, 7-8).

Diversamente dalla posizione di Daraio – che ravvisa in *L'attenzione* una «deresponsabilizzazione del romanzo» (2015, 107) – e da quella di Tornitore (2019) che lo riduce a una mescolanza, seppur nuovissima, delle «tre stigmate del moderno» (la quotidianità di Flaubert, l'inconscio di Dostoevskij e l'archetipalità di Joyce esplicitata, nella fattispecie, con il tabù dell'incesto), il romanzo segna a mio avviso una svolta teorico-poetica capitale all'interno della produzione letteraria moraviana. Riprendendo, ancora una volta, la raccolta di saggi *L'uomo come fine*, è facile decifrare l'urgenza che avrebbe spinto Moravia a scrivere, l'anno successivo, *L'attenzione*; quell'esigenza di sanare gli interrogativi più profondi della teoria del romanzo, che lo scrittore illustra nel capitolo intitolato proprio “I miei problemi”:

Quali vie seguono gli scrittori per oggettivare l'alienazione ossia la crisi del rapporto con la realtà? Due vie principalmente, quella del realismo e quella dello sperimentalismo. [...] Ma tanto il realismo critico come lo sperimentalismo partono dalla stessa necessità [...]; ambedue sentono l'alienazione come il problema centrale del mondo moderno; ambedue, infine, si preoccupano dell'uomo che vedono minacciato nella sua integrità e autenticità. (Moravia 1964, 380-381)

Moravia intende quindi proporre l'idea di un nuovo romanzo che presenti al suo interno «la capacità delle tecniche dello sperimentalismo e delle diagnosi del realismo di restituirci la totalità del reale, con apparente mancanza di sforzo, con completa naturalezza» (Moravia 1964, 382). Se *L'attenzione* è da considerarsi come quel *pastiche* che indica l'esaurimento e lo svuotamento di un certo genere di narrativa, è chiaro che si tratta di un romanzo dopo il quale ci si aspetta, legittimamente, qualcosa di nuovo. Prendendo in considerazione l'ipotesi di Tornitore (2019) per cui *L'attenzione* segna uno stacco netto con la produzione moraviana passata,⁸ nel 1978 Moravia pubblicherà *La vita interiore* (la cui genesi comincia nel 1968,

⁸ «[...] idealmente si dovrebbe distinguere la narrativa moraviana in due fasi: “l'avvenire di un'illusione” (fino al 1965, appunto) e “l'illusione di un'avvenire”, che ha in *L'uomo che guarda* (e nell'incubo atomico) il suo esito terminale [...]» (Tornitore 2019, 12).

con l’idea di un romanzo breve intitolato *Operazione Oloferne*): anche in questo caso, si tratta di un romanzo innovativo che prevede la sostituzione del narratore extradiegetico con il procedimento dell’intervista. Desideria, la protagonista, racconta retrospettivamente la sua adolescenza stimolata dalle continue domande di un anonimo intervistatore (“Io”, l’autore stesso) e seguendo le pulsioni dettate dal suo Super-Io, “La Voce”, attua un piano ideologico di trasgressione e dissacrazione. Tuttavia, come *L’attenzione*, anche *La vita interiore* non è solo un abile esperimento formale: la rivoluzione della protagonista sottende al contempo la risposta di Moravia al terrorismo degli “anni di piombo”, esplicitando un impegno sociale tipicamente neorealista; motivo per cui, in *Invito alla lettura di Moravia*, Pandini commenterà che, nonostante l’approccio neoavanguardista «si sente [...] il Moravia saggista, polemico, presenzialista nei dibattiti politici, il Moravia delle interviste e dei manifesti firmati, precisamente lo stregone della cultura dominante» (1973, 114).

In ultima analisi, se in *L’uomo come fine* Moravia scriveva che «ci voleva del genio per scrivere un secolo fa “la marchesa chiuse la porta”; ce ne vorrà uno altrettanto adesso, per elaborare uno schema ideologico capace di reggere l’intelaiatura di un romanzo» (Moravia 1964, 264): posto sul crinale tra letteratura e vita, *L’attenzione* è il romanzo-chiave che simboleggia appieno il travagliato viaggio verso nuove frontiere letterarie, l’atto coraggioso dello slancio verso l’ignoto.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, Erich. 1956. *Mimesis I-II* (1946). Torino: Einaudi.
- Battaglia, Salvatore. 1965. “L’ultimo romanzo di Moravia, ‘L’attenzione’: occasione mancata”. *Il Mattino*, 16 agosto.
- Castellana, Riccardo. 2007. “Sul metodo di Auerbach*”. *Allegoria* 19 (56).
- Citati, Pietro. 1965. “Guarda senza vedere il personaggio di Moravia”. *Il Giorno*, 16 giugno.
- Corte, Antonio. 1965. “Moravia e il romanzo”. *Il Mondo*, 14 dicembre (estratto da una conferenza di Moravia a Parigi nel 1965).
- Daraio, Martina. 2015. “Il romanzo della crisi e la crisi del romanzo: “L’attenzione” di Alberto Moravia”. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 44 (1): 107.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- Falqui, Enrico. 1965. “Moravia sacrifica il romanzo per la moda dello sperimentalismo”. *Il Tempo*, 2 luglio.

- Giannessi, Ferdinando. 1965. “Il pirandellismo dell’ultimo Moravia”. *La Stampa*, 14 giugno.
- Moravia, Alberto. 1929. *Gli indifferenti*, Milano: Alpes.
- Moravia, Alberto. 1964. *L’uomo come fine*, Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto. 2019. *L’attenzione* (1965), Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto. Gennaio-Marzo 1966. “Il romanzo del romanzo. Appunti per *l’Attenzione*”. *Nuovi Argomenti*. (1): 3.
- Moravia, Alberto. 1978. *La vita interiore*, Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto e Giuseppe Prezzolini. 1982. *Lettere*, Milano: Rusconi Libri.
- Pandini, Giancarlo. 1973. *Invito alla lettura di Moravia*. Milano: Mursia.
- Tornitore, Tonino. 2019. “Moravia teorico della letteratura”. Prefazione di *L’Attenzione*, Milano: Bompiani. 1-13.
- Tortora, Massimiliano. 2015. “1929: Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo”. *Allegoria* 27 (71-72):11.
- Zampa, Giorgio. 1965. “Il romanzo ‘L’attenzione’ rivela un nuovo Moravia”. *La Stampa*, 10 giugno.