

***El conformista* de Bernardo Bertolucci:
Alberto Moravia + Plató contra el feixisme¹.**

**Pau Gilabert Barberà²
Universitat de Barcelona**

Per a Inmaculada Sánchez, d'un seu deixeble, amb agraïment, admiració i estima

Resum:

Per què Bernardo Bertolucci, en fer l'adaptació cinematogràfica de la novel·la d'Alberto Moravia *Il conformista*, introduí a *The Conformist* la imatge platònica de la caverna? Hom pretén donar resposta a aquesta pregunta mitjançant l'anàlisi de bona part de l'obra de Moravia.

Paraules clau:

Alberto Moravia, Bernardo Bertolucci, *Il conformista*, *The Conformist*, caverna platònica, feixisme

Abstract:

Why Bernardo Bertolucci, when adapting as a film Alberto Moravia's novel *Il conformista*, introduced into its homonymous *The Conformist* the Platonic image of the cave? The article is to give an answer to this question by analysing Moravia's work in search of "cave images", which would justify Bertolucci's decision.

Key words:

Alberto Moravia, Bernardo Bertolucci, *Il conformista*, *The Conformist*, Plato's cave, fascism

The conformist (1970)³, adaptació cinematogràfica de B. Bertolucci de la novel·la homònima d'A. Moravia, *Il conformista* (1951), introdueix un element molt significatiu però aliè a l'obra de l'escriptor italià: la referència a la imatge platònica de la caverna, als presoners de Plató. L'argument ens revela que el protagonista, Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), personatge de psicologia complicada com a resultat de traumes d'infantesa no superats, ha desitjat sempre esdevenir un home normal. La Itàlia en què viu travessa un dels períodes més foscos de la seva història, l'anomenat *Ventennio Fascista* (1922-1945), i, lluny d'ingressar a les files de la resistència, ell opta per "conformar-se" amb la situació tot ingressant voluntàriament a l'*OVRA* (*Opera Volontaria Repressione Antifascismo*). Integrat, doncs, en el cor d'acòlits del feixisme imperant, assoleix finalment la normalitat de les masses. El primer encàrrec, certament macabre, li arriba ben aviat: tot aprofitant l'avinentsa del seu viatge de noces a París i apel·lant a la seva condició d'antic alumne, demanarà de ser rebut per qui havia estat mestre seu a la universitat, el professor Quadri (Enzo Tarascio), membre destacat de l'exili polític antifeixista italià. La missió és ben simple: guanyar-se'n la confiança,

¹ Aquest article fou publicat en català a *Artes ad Humanitatem I* (E. Borrell & P. Gómez, eds.). Barcelona, 2010, 319-333, i en anglès a *Annali Online di Ferrara*, VII, 2, 2012, 141-159.

² Professor titular del Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Telèfon: 934035996; fax: 934039092; correu electrònic: pgilabert@ub.edu; pàgina web personal: www.paugilabertbarbera.com

³ Director: Bernardo Bertolucci. Writers: Alberto Moravia (source material from novel); Bernardo Bertolucci (screenplay). Producers: Giovanni Bertolucci; Maurizio Lodi-Fe. Camera, Film & Tape: Vittorio Storaro; Enrico Umetelli. Editor: Franco Arcalli. Music: Georges Delerue.

conèixer-ne els moviments i passar la informació necessària a altres agents del règim perquè l'assassinin. Ara bé:

Professor Quadri: 'És molt curiós, Clerici. Vostè ha fet tot aquest viatge només per veure'm?'. Marcello: 'Recordi professor. Quan entrava a classe, tancava les finestres. No suportava tota aquella llum ni tot aquell soroll. Més tard vaig comprendre per què tenia el costum de fer-ho. Tots aquests anys, ¿sap què és el que m'ha quedat més fermament gravat a la memòria? La seva veu: "Imaginin un gran calabós en forma de cova. Dins, uns homes, que hi han viscut des que eren nens, encadenats i forçats a mirar la part del fons de la cova. Darrere d'ells, lluny, parpelleja una llum de foc. Entre el foc i els presoners imaginin un mur baix com el petit escenari per damunt del qual els titellaires mostren les seves titelles". Això fou el vint-i-vuit de novembre'. Q: 'Sí, ho recordo'. M: "Tractin d'imaginar altres homes passejant per darrere d'aquest mur movent estàtues de fusta i pedra. Les estàtues són més altes que el mur". Q: 'No podia haver-me dut de Roma un regal millor que aquests records, Clerici: els presoners encadenats de Plató'. M: "I, com s'assemblen a nosaltres?". Q: 'I què veuen?'. M: 'Què veuen?'. Q: 'Vostè, que ve d'Itàlia, ho hauria de saber per experiència'. M: 'Només veuen les ombres que el foc projecta sobre el fons de la cova que hi ha davant seu'. Q: 'Ombres. Reflexos de les coses, com els passa a Itàlia'. M: 'I, si fossin lliures i poguessin parlar, podrien dir que les ombres són la realitat i no pas una visió?'⁴. Q: 'Sí, sí, correcte. Confondrien amb la realitat les ombres de la realitat. Ah! El mite de la gran cova'⁵. Aquesta fou la tesi de llicenciatura que Vostè em va proposar. ¿La va acabar després?'. M: 'Vostè va marxar. Vaig abordar un altre tema'. Q: 'Em sap molt de greu, Clerici. Tenia tanta fe en Vostè, en tots vostès'. M: 'No, no ho crec. Si fos cert, no se n'hauria anat de Roma'⁶.

Professor Quadri: 'It's very curious, Clerici. You come all this way only to see me?' Marcello: 'Remember, professor. As soon as you used to enter the

⁴ Cf. Pl. R. 514a-515b: 'Tot seguit, doncs', vaig dir, 'imagina't (ἀπέικασον) amb una experiència com aquesta la nostra naturalesa no només pel que fa a l'educació, sinó també a la manca d'educació. Mira (ἰδέ), doncs, uns homes com en un habitacle soterrani en forma de cova... hi són des de petits, lligats no només de cames sinó també pels colls, de manera que romanen quietes i miren només cap endavant; mira'ls (ὄρα)... i, d'altra banda, una llum de foc cremant darrera seu des de dalt i des de lluny, i, entre el foc i els presoners, en la part alta, un camí, i vora seu un petit mur construït talment com els paravents que es col·loquen davant dels creadors d'espectacles, i per sobre dels quals, davant al seu torn dels espectadors, els mostren. Mira (ἰδέ), doncs, junt a aquest petit mur uns homes portant objectes de tota mena que hi sobresurten, i estàtues en forma d'home i d'altres animals, treballades en pedra, fusta i tot tipus de materials, uns parlant i altres en silenci, com és natural... Primer de tot, ¿creus, en efecte, que uns presoners com aquests poden haver vist, no només de si mateixos sinó també els uns dels altres, res que no sigui les ombres (τὰς σκιάς) que per causa del foc es projecten sobre la part de la cova de davant seu'. / 'Com poden haver-ho vist, certament,' deia, 'si de per vida haurien estat forçats a tenir, si més no els caps, immòbils?' -les traduccions de la *República* són meves seguint l'edició de BURNET (1968).

⁵ Per la meua part, segueixo fidelment la terminologia platònica. Tanmateix, "mite, símil, faula, al·legoria, comparació", etc. són alguns dels termes amb què el text de Plató ha estat corregit. Martin Heidegger, per exemple (1988, p. 18), parla de "*Gleichnis*" per aclarir tot seguit que es tracta d'una "imatge amb significat": "*Wir sprechen von einem 'Gleichnis', sagen auch 'Sinn-Bild'. Das heisst: ein sichtbarer Anblick, so freilich, dass das Erblickte allsogleich ein Winkendes ist. Der Anblick will nicht und nie für sich allein stehen; er gibt einem Wink: dahin, dass es etwas und was es bei diesem Anblick und durch diesen Anblick zu verstehen gibt. Der Anblick winkt, - er lenkt in ein zu Verstehendes, d. h. in den Bereich von Verstehbarkeit (die Dimension, innerhalb deren verstanden wird): in einen Sinn (daher Sinn-Bild)*".

⁶ La traducció al català és meua basant-me en la versió original en anglès: *The Conformist*. Produced by Titan Productions, Inc. Edited by Film-Rite, Inc. Paramount. A Gulf + Western Company.

classroom, you shut the windows. You couldn't stand all that light and noise. Later I understood why you used to do that. All these years, you know what remained most firmly imprinted on my memory? Your voice: "Imagine a great dungeon in the shape of a cave. Inside men who've lived there since childhood all chained and forced to face back of the cave. Behind them, far away, a light of fire flickers. Between the fire and the prisoners, imagine a low wall, similar to that little stage on which a puppeteer shows his puppets". That was November 28'. Q: 'Yes, I remember. M: "And try to imagine some other men passing behind that little wall bearing statues made of wood and stone. The statues are higher than the wall". Q: 'You could not have brought me from Rome a better gift than these memories, Clerici: the enchanted prisoners of Plato'. M: "And how do they resemble us?" Q: 'And what do they see, the prisoners?' M: 'What do they see?' Q: 'You, who come from Italy, should know from experience'. M: 'They see only the shadows that fire makes on the back of the cave that faces them'. Q: 'Shadows, the reflections of things like what's happening to you people in Italy'. M: 'Say those prisoners were at liberty and could speak up. Mightn't they call the shadows they see reality, not visioned?' Q: 'Yes, yes. Correct. They would mistake for reality the shadows of reality. Ah! The myth of the great cave! That was the graduate thesis you proposed to do for me? Did you finish it afterwards?' M: 'You departed. I used a different theme'. Q: 'I'm truly sorry, Clerici. I had so much faith in you, in all of you'. M: 'No, I don't believe it. If that were true, you'd never have left Rome'.

La intenció de Bertolucci, l'adaptador, és molt clara⁷: la representació de la imatge platònica de la caverna sobre la pantalla ajudarà els espectadors a visualitzar tot un país, Itàlia, "encavernat", esdevingut presoner de la dictadura feixista. Itàlia confon a hores d'ara la foscor intel·lectual i espiritual del seu règim totalitari amb la Llum autèntica⁸. El lliure pensament ha estat bandejat i els ciutadans s'han convertit en súbdits d'una única Veritat i del Dictador que la proclama, Benito Mussolini. Un amic de Marcello, Italo Montanari (Jose Quaglio), ideòleg del règim, assegura fins i tot que Itàlia i Alemanya han estat "dos baluards de llum al llarg dels segles" ("*two strongholds of light in the course of centuries*"); li agrada de parar esment en "l'aspecte prussià de Mussolini i l'aspecte llatí d'A. Hitler" ("*the Prussian aspect of Benito Mussolini and the Latin aspect of Adolf Hitler*"), i manté sense embuts que aquestes dues grans nacions han donat al món dues revolucions: "l'antiparlamentària i l'antidemocràtica" ("*the anti-parliamentarian and the anti-democratic*"). Foren molts els italians seduïts per aquests cants de sirena, prou indolents mentalment i espiritual per no adonar-se que, com ja deia Plató dels seus presoners, només veïen ombres, mers simulacres de grandesa i d'orgull, mentre que a la realitat de la Justícia li correspon un altre espai, sense límits o murs, on la Llum veritable no topa amb cap obstacle polític, policial ni de cap altra mena.

Tanmateix, tot i que molt efectiva, la icona platònica no apareix a la novel·la, de manera que caldria preguntar-se si la seva inclusió en la pel·lícula és tal vegada fruit del

⁷ Sobre Bertolucci, el seu cinema i *The Conformist*, vegeu, p.e.: Baroni, M., 2007; Carabba, C., 2003; Gerard, F. S., 2000; Campani, E., 1998; Tonetti, C., 1995; Campari, R., 1994; Klein, J. T., 1994; Aprà, A., 1993; Donovan, F., 1990; O'Healy, A., 1988; Bertolucci, B., 1987; Wagstaff, C., 1983 i 1982; Klein, J. T., 1981; Caseti, F., 1978; Goldin, F. 1971; Vogel, A., 1971.

⁸ Bé que el repàs històric ha de servir, segons que diu Bertolucci, per parlar del present: "... *quando si parla del passato si sta parlando soprattutto del presente... quando giravo Il conformista pensavo all'Italia che mi circondava, l'Italia del 69-70... Cerco di non dimenticare mai che i film sul passato, se non hanno un forte condone ombelicale con il presente, finiscono per essere delle più o meno riuscite illustrazioni d'epoca*" (Carabba, C. 2003) p. 13.

caprici d'un director-guionista enginyós o si, per contra, obeeix a un coneixement pregon del conjunt de l'obra d'A. Moravia i, sobretot, a la lectura platònica de *Il conformista*, a parer meu perfectament possible i gens forassenyada, si més no en alguns dels seus passatges més destacats⁹.

El professor Quadri reconeixia en les paraules de Clerici –i que temps enrere foren també les seves– “el mite de la gran cova”. Doncs bé, un dels protagonistes de *El menyspreu*, exposa amb convicció la seva tesi sobre el dret a convertir, per exemple, les aventures d'Ulisses en un “film psicològic”:

‘Tots els mites grecs enclouen drames humans sense temps ni lloc, eterns... són al·legories de la vida humana... ¿què hem de fer, els moderns, per a ressuscitar aquests mites tan antics i vagues?... trobar el significat que puguin tenir per a nosaltres, homes d'avui; i després aprofundir aquest significat, interpretar-lo, il·lustrar-lo, però d'una manera viva, autònoma... cal interpretar els mites grecs a la manera moderna, segons les últimes descobertes de la psicologia... hem de... obrir l'*Odissea* com si obríssim un cos a la taula d'operacions, examinar-ne el mecanisme intern, desmuntar-lo i en acabat tornar-lo a muntar segons les nostres exigències modernes’¹⁰.

. ‘*Tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo, eterni... sono allegorie figurate della vita humana... cosa dobbiamo fare noialtri moderni per risuscitare questi miti così antichi e così oscuri? Prima di tutto trovare il significato che possono avere per noi, uomini moderni, e poi approfondire questo significato, interpretarlo, illustrarlo ma in maniera viva, autonoma... Noi dobbiamo... fare con l'Odissea... aprirla, come si apre un corpo sul tavolo anatomico, esaminare il meccanismo interno, smontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le nostre esigenze moderne*’¹¹.

Bertolucci, per contra, aplica a la caverna de Plató una cirurgia gens agressiva, limitant-se més aviat a treure el màxim profit de l'atribut amb què el filòsof atenès la dotà: la seva aplicabilitat¹². En efecte, un cop adaptada-aplicada pel director italià,

⁹ Sobre el paper nuclear de la caverna platònica a *The Conformist* de Bertolucci, vegeu, p. e.: Kolker (1985): “... a consistent literary / philosophical referent that structures the entire work... Plato's myth of the cave... this is a film about lives in the shadows, about shadows that seek other shadows... But if Clerici is the most unseeing character in this fiction, the one most given to hiding in the dark of his bad conscience, none of the other characters is permitted full entry into the light. Quadri would seem to be Clerici's opposite, the man of the left, of conscience, fighting for the anti-fascist cause. But his comfort in Paris is at the expense of comrades imprisoned in Italy” (pp. 96-100).

¹⁰ Moravia, A. *El menyspreu*, 1966, pp. 144-45; traducció de Francesc Vallverdú.

¹¹ Moravia, A. *Il disprezzo*, 1965, pp. 390-91.

¹² Plató. *República* 517a-517d: ‘Doncs aquesta imatge’ (εἰκόνα), deia jo al meu torn, ‘estimat Glaucó, cal aplicar-la (προσαπτέον), tota ella, al que s’ha dit abans, tot comparant, d’una banda, aquest espai que se’ns mostra per mitjà de la visió amb l’habitacle de la presó i, d’una altra, la llum del foc del seu interior amb la força del sol. Al seu torn, la pujada cap amunt i la contemplació del que s’hi troba, un cop tinguda per l’ascensió de l’ànima vers la regió intel·ligible, almenys no et separaràs del que és la meva esperança, ja que tant desitges sentir quina és. D’alguna manera, la divinitat deu saber, però, si és una esperança ferma. D’altra banda, a mi el que em sembla m’ho sembla així: en el món intel·ligible, la idea del bé em sembla la darrera que veiem i amb prou feines; un cop vista, però, aleshores cal concloure que arreu ella és causa del que és correcte i bell, puix que, en el món visible, engendrà la llum i el seu senyor i, en l’intel·ligible, ella com a senyora oferí veritat i coneixement; i cal concloure també que, a qui vulgui obrar assenyadament tant en públic com en privat, li cal veure-la’. / ‘Jo també ho crec’, deia, ‘si més no en la mesura de les meves possibilitats’. / ‘Vinga, doncs!’, deia jo al meu torn; ‘pensa-ho tu també i no t’estranyis que els qui van arribar allí dalt no vulguin fer el que és propi dels humans, sinó que les seves

deixa de ser només una crida a un viatge iniciàtic d'indole ideal o ideocèntrica per esdevenir també el recordatori d'un deure força més terrenal i immediat: defugir la caverna daurada del conformisme, sobretot quan això significa no pas menystenir sinó abraçar la degradació ètica i política inherent al feixisme. No hi ha hagut cap necessitat, doncs, d'esventrar la icona platònica, per bé que Bertolucci reivindica, com Moravia, el dret a no sentir-nos irremeiablement afeixugats, fins a l'ofec, pel prestigi enorme de la Tradició Clàssica i la fidelitat que sembla exigir. De tota manera, els textos de Moravia són plens d'imatges cavernoses i d'autoempresonament, pensades per desvetllar les consciències i ajudar les ments a copsar la temptació o el perill, sempre reals, d'adoptar compromisos innobles o d'instal·lar-se en un conformisme injustificable¹³.

En un dels seus assaigs, *Extremisme i literatura* (1946)¹⁴ (*Estremismo e letteratura*)¹⁵, Moravia parla del "compromís en la literatura" (49) ("*compromesso nella letteratura*" -73) i escull el victorià com a exemple més il·lustratiu, el que significà l'adopció de límits formals i de contingut, imposats a l'art per aquella societat vuitcentista burgesa i industrial. A aquest compromís s'hi arribà, a més, en un règim de llibertat, sense intervencions estatals de cap mena; en suma, fou una autocensura que dugué a deixar d'escriure el més important a fi d'agradar a la major part de lectors. "L'escriptor lliurat al compromís sent que li estira la màniga l'àngel de la guarda del conformisme" (51) ("*lo scrittore dedito al compromesso si sente tirar la manica dall'angelo custode del conformismo*" -75), rendint-se no pas a aquella mesura que és pròpia de tota obra d'art, sinó a la que marquen prejudicis estètics i morals que converteixen l'artista en presoner. "Cal que l'escriptor sigui extrem... però el compromís rebaixa l'obra i la col·loca en els fons geològics de la literatura, entre els documents, les curiositats i altres fòssils" (51) ("*allo scrittore incombe il dovere di essere estremo... Ma il compromesso fa scendere ed adagiare l'opera nei fondi geologici della letteratura tra i documenti, le curiosità e altri simili fossili*" -75-77). Ergo, aquesta darrera imatge va molt més enllà de la sensació d'ofec de la caverna per visualitzar l'asfíxia mortal que s'esdevé sota el pes metafòric de diversos estrats geològics, quan creador i creació resten aixafats fins a convertir-se en fòssils.

A *Manca de mestres* (1946)¹⁶ (*Assenza di maestri*)¹⁷, Moravia centra l'atenció en les conseqüències funestes de comptar només amb un únic missatge, imposat per la policia i el ministeri de cultura popular, barreja de "nacionalisme, futurisme i conformisme contrareformista" (57) ("*nazionalismo, futurismo e conformismo controriformistico*" -81), emès en aquest cas per un únic mestre: Mussolini. La identitat de la caverna o dels fons geològics és ara massa òbvia: Itàlia, la del *ventennio* i fins i tot la posterior; Moravia prefereix, en canvi, examinar els presoners i replicar als qui gosen mantenir que a la joventut i a la societat en general no li calen ni mestres ni missatges. La democràcia no vol ments escleròtiques –o cavernícoles, si ho volíem dir així-, sinó

ànimes maldin per romandre-hi sempre. Car versemblantment és més o menys així, si s'hi pensa segons la imatge (εἰκόνα) que s'ha mencionat abans' (la traducció és meva seguint l'edició de J. Burnet, 1968).

¹³ Sobre Moravia i la seva obra, vegeu, p. e.: Mascaretti, V., 2006; Bruno, B., 2003; Stella, M. J., 2000; Paris, R., 2001; Voza, P., 1997; Peterson, T. E., 1996; Capozzi, R., 1993; Gervasutti, L., 1993; Kozma, J. M., 1993; Di Bartolomei, S., 1990; Elkann, A., 1990; Rando, G., 1989; Pandini, G., 1981; Esposito, R., 1978; Sanguineti, E., 1977; Vitter, C., 1973; Ross, J., 1972.

¹⁴ Moravia, A. *L'home com a finalitat*, 1967; traducció de Joan. M. Coma i Ferrer. Totes les cites corresponen a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi refereix.

¹⁵ Moravia, A. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964. Totes les cites d'aquest assaig correspondran a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi refereix.

¹⁶ *Idem* nota 13.

¹⁷ *Idem* nota 14.

avesades a l'exercici intel·lectualment adult d'elegir després de rebre, en règim de llibertat plena, missatges i lliçons múltiples de múltiples mestres.

Amb *L'home com a finalitat* (1956)¹⁸ (*L'uomo come fine*) acarem una paradoxa evident. El nostre es un rastreig en cerca d'imatges cavernoses en l'obra de Moravia pensant en la conversa que Quadri i Clerici mantenen sobre la imatge platònica, i que Bertolucci introdueix *motu proprio* en l'adaptació cinematogràfica de *Il conformista*. Doncs bé, Moravia apel·la en aquesta ocasió al mestratge dels sofistes grecs, aquells de qui Plató per boca de Sòcrates renegà tan clarament en els seus diàlegs. La recuperació d'una idea secular, la de "l'home com a mesura de totes les coses" de Protàgoras, és presentada ara com l'antídot idoni per combatre el verí mental consistent a valorar l'home com a mitjà i no pas com a fi. Moravia es malfia de la raó per quantitativa i tirànica, pel fet d'ignorar què és l'home i saber molt bé, per contra, què són cent, mil o un milió d'homes: "... que una minoria política sigui exterminada... la raó no hi trobarà res a objectar, des del punt de vista abstracte i absolut" (126) ("*... que una minoranza politica venga sterminata dalla maggioranza... la ragione non troverà nulla de obietare in sede del tutto astratta e assoluta*" -113)¹⁹. Els temps han canviat, i d'entendre's a si mateix com a fi, cosa que el distingia dels animals, l'home ha passat a entendre's com a mitjà, però "... cap contemplació o saviesa... cap concepte nou de l'home no es formarà mentre el món no sigui reduït, una vegada més, a la mesura de l'home" (160)²⁰ ("*... nessuna contemplazione o saggera... nessun nuovo concetto dell'uomo si formeranno se prima il mondo non sarà ridotto una volta di piú alla misura dell'uomo*" -148). I és aleshores quan Moravia desplega tot un mostrari d'imatges cavernoses i d'opressió que, si algú gosava demanar explicacions a Bertolucci per no ser fidel a la literalitat del text original, al meu entendre l'absoldrien de tota culpa.

En efecte, per a ell el món en què li tocà de viure s'assembla a les "capses xineses" (129) ("*scatole cinesi*" -116), en l'interior de les quals s'hi amaga una capsa més petita, que en conté alhora una altra de més petita, que en conté alhora... El món modern és un "... malson general que en conté d'altres de menors cada vegada més restringits, fins... que cada home té la sensació de ser ell mateix un malson" (129) ("*... l'incubo generale... ne contiene degli altri minori, sempre piú ristretti, finché si giunge al risultato ultimo che ogni singolo uomo risente se stesso come un incubo*"-116-17). L'Estat modern, la finalitat del qual és l'Estat mateix, és un malson de proporcions tals que l'home no se n'adona, "com una formiga probablement no s'adona que l'arbre damunt el qual camina és un arbre" (129) ("*come probabilmente una formica no si rende conto che l'albero sul quale sta camminando è un albero*"-117).

Les Esglésies només cerquen la seva pròpia preservació i per a elles l'home també ha degenerat en mitjà. Aquest estat de postració de l'espècie humana, aquest problema, s'ha de solucionar fora del "cercle viciós" (137) ("*cerchi viziosi*"-124) en què es troba. Dia rere dia, creix el "sentiment angoixós de laberint sense sortida propi del món modern" (137) ("*il senso angoscioso di labirinto senza uscita che è proprio al mondo moderno*"-125).

¹⁸ *Idem* nota 13.

¹⁹ Moravia, Alberto, 2000. Totes cites de l'assaig *L'uomo come fine* corresponen a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi refereix.

²⁰ Vegeu, per exemple, Aristòtil. *Metafísica* 11, 6, 1062 b 13: "Protàgoras mantenia que 'l'home és la mesura de totes les coses' (πάντων εἶναι χρημάτων μέτρον ἀνθρώπων), i no deia sinó que allò que sembla a cadascú, allò és sens dubte. Essent així, resulta que la mateixa cosa és i no és, que és bona i dolenta, i així igualment en relació al que diràs amb proposicions contradictòries, ja que quelcom sembla a uns moltes vegades bell, però a d'altres el contrari: mesura és allò que sembla a cadascú" (μέτρον δ' εἶναι τὸ φαίνόμενον ἑκάστῳ) (la traducció és meua seguint l'edició de D. Ross, 1970).

Moravia es demana fins i tot quina diferència hi ha entre el rusc, el formiguer i l'Estat modern, i no dubta a respondre que “en el rusc i en el formiguer, com en l'Estat modern, abelles, formigues i homes són els mitjans... i el fi és el rusc, el formiguer, l'Estat” (138) (“*nel formicaio come nello Stato moderno, formiche, api e uomini sono mezzi... e il fine è invece... il formicaio e lo Stato*”-125-26). Nogensmenys, per a ell la constatació més punyent és que tampoc no hi ha cap diferència entre el jove educat per la família i l'Estat, i que després és enviat a combatre i morir, “i la formiga obrera, l'abella obrera, el gall de lluita, o el brau de la cursa” (139-39) (“*e la formica soldato, l'ape soldato oppure il gallo da combattimento o il toro da corrida*”-126). Tot: política, diners, propaganda i milers de mitjans de coerció és “usat sense escrúpols contra aquest residu d'home utilitzat com a mitjà per tal de destruir-lo, minimitzar-lo, escanyar-lo, anorrear-lo” (145) (“*vengono adoperati senza scrupoli contro questo residuo dell'uomo adoperato come mezzo, per distruggerlo, minimizarlo, soffocarlo, annientarlo*”- 132).

Doncs bé, *Il conformista* no és sinó la confirmació de la insistència de Moravia en la trista naturalesa -per què no dir-ne “cavernosa”?- d'homes i dones que massa sovint es deixen tancar o empresonar en la foscor d'ideologies anorreadores de la seva dignitat. De primer, podríem pensar que Moravia ret un tribut excessiu a Freud i a un determinisme gairebé calvinista, però, valoracions crítiques a banda, el resultat és el disseny literari d'un home massa condicionat per poder enderrocar els murs amb què topa i els que ell mateix basteix. En efecte, Marcello era “diferent”²¹ (13) (“*diverso*”-10)²² dels nois de la seva edat i, “d'una manera misteriosa i fatal, estava predestinat a dur a terme actes de crueltat i de mort” (22-3) (“*in un modo misterioso e fatale, era predestinato a compiere atti di crudeltà e di morte*”-19). La cuinera ho va veure amb molta claredat: “Qui és dolent amb els animals, també ho és amb els cristians... es comença amb un gat i després es mata un home” (30) (“*Chi è cattivo con le bestie, è anche cattivo con i cristiani... si comincia con un gatto e poi si ammaza un uomo*”-27). D'altra banda, el fet d'haver estudiat a casa per raó d'una malaltia li estalvià els aspectes desagradables de l'escola que fan que s'assembli a una “presó” (32) (“*prigione*”-30), però, en el seu primer any d'escola pública, descobreix que li agrada “despertar-se a cop de rellotge” (32-33) (“*alzarsi a tempo di orologio*”-30). Li atreu la normalitat que no depèn de preferències i inclinacions naturals de l'ànim, sinó que és “preestablerta, imparcial, indiferent als gustos individuals, limitada i dirigida per regles indiscutibles i totes adreçades a una finalitat única” (32-33) (“*bensì prestabilita, imparziale, indifferente ai gusti individuali, limitata e sorretta da regole indiscutibilie e tutte rivolte ad un fine unico*”-30).

Quan, ja adult, es presenta al ministeri per oferir els seus serveis a l'Estat feixista, se sent “quasi content d'esperar-se com els altres” (72) (“*quasi contento di attendere come gli altri*”-71); i encara més, descobreix que “aquell ordre i aquella etiqueta li agradaven, com a indicis d'un ordre i d'una etiqueta més vastos i més generals” (72) (“*quell'ordine e quell'etichetta gli piacevano, come indizi di un ordine e di un'etichetta più vasti e più generali*”-71).

El seu matrimoni amb Giulia, una noia corrent i semblant a d'altres, fou una “baula” més (“*anello*”) “en la cadena de la normalitat amb la qual provava d'ancorar-se a les sorres insegures de la vida” (89-90) (“*nella catena di normalità con la quale egli cercava di ancorarsi nelle sabbie infide della vita*”-89). Accedeix als precés de Giulia perquè es confessi i combregui, tot i que no creu de cap manera ni té cap religió; es

²¹ Moravia, Alberto. *El conformista*, 1991; traducció de Joan Casas. Totes les cites correspondran a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi refereix.

²² Moravia, Alberto, *Il conformista*, 1998. Totes les cites de *Il conformista* correspondran a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi referirà.

decanta fins i tot per una confessió completa “gairebé esperant... si no canviar el seu destí, almenys conformar-s’hi una vegada més” (103) (“*quasi sperando... se non di cambiare il proprio destino, per lo meno di conformarsi una volta di più in esso*”-103). Li agradaven les esglésies “com a punts segurs en un món fluctuant” (103) (“*come punti sicuri in un mondo fluttuante*”-103), hi descobria “una expressió massissa i esplèndida, allò mateix que ell buscava: un ordre, una norma, una regla” (103) (“*espressione massiccia e splendida ciò che egli cercava: un ordine, una norma, una regola*”-103). Marcello és, doncs, una còpia feta amb un motlle d’home normal: “... he estat un home semblant a tots els altres... he estimat, m’he ajuntat amb una dona i he engendrat un altre home” (150) (“... *sono stato un uomo simile a tutti gli altri uomini... ho amato, mi sono congiunto ad una donna e ho generato un altro uomo*”-152).

Avui en dia, el fet de dissenyar una psicologia turmentada com la de Marcello hipercharacteritzant-la amb els suposats trets físics i psicològics d’un home efeminat i homosexual sortosament es considera fals, tòpic i políticament incorrecte²³. Si en faig esment, és perquè, a més de fer-nos saber que “havia heretat de la seva mare una perfecció de trets gairebé amanerada” (34) (“*aveva ereditato da sua madre una perfezione di tratti quasi leziosa*”-31), de destacar-ne “la suavitat i bellesa del seu rostre” (34) (“*la dolcezza e bellezza del viso*”-31), els trets “certament femenins” (34) (“*caratteri... femminili*”-31) que el converteixen en “una nena vestida de nen” (34) (“*una bambina vestita da maschio*”-31) amb “reputació de doneta amb pantalons” (34) (“*reputazione di feminuccia in calzoni*”-31), quan el xofer, Lino (Pierre Clémenti), prova d’abusar-ne sexualment temptant-lo amb el que més desitja, una pistola, Moravia opta per subratllar-ne la submissió, ja que estigué “content en el fons d’haver estat obligat per la violència a pujar al cotxe” (58) (“*contento, in fondo, di esser stato costretto con la violenza a salire nella macchina*”-55). Després, quan Lino vol forçar-lo i ja l’ha tombat al llit, aquest mateix nen, que un dia amb el revòlver patern a les mans va sentir “un tremolí de comunicació, com si la seva mà hagués trobat finalment una prolongació natural en el puny de l’arma” (12) (“*un brivido di comunicazione, come se la sua mano avesse finalmente trovato un naturale prolungamento nell’impugnatura dell’arma*”-8), apunta i dispara, mentre el també turmentat corruptor li suplica cridant: ‘Tira, Marcello... mata’m, sí, mata’m com a un gos’ (60) (“*Spara, Marcello... ammazzami... sì, ammazzami come un cane*”-58). Tanmateix, el novel·lista el vol submís també de gran, o, si més no, quan a París un home ancià intenta seduir-lo, descobreix amb estupor “la memorativa submissió d’aquell qui, havent sucumbit ja una vegada en el passat a una obscura temptació... al cap de molts anys... no troba raons per resistir-s’hi” (201) (“*la memore soggezione di chi, avendo soggiaciuto già una volta in passato ad una oscura tentazione... dopo molti anni... non trovi ragione di resistervi*”-207). De bell nou treu l’arma, i aquest cop sense disparar, es desempallega de l’assetjador, tot i que abans l’ancià li ha fet saber la seva hipòtesi –de fet, tesi: ‘jo havia pensat que... us volíeu fer raptar ... tots sou així, necessiteu que us facin violència’ (203) (“*avevo creduto che... voleste farvi rapire... siete tutti così, avete bisogno che vi si usi violenza*”-209).

De tota manera, el novel·lista té força més recursos que els políticament incorrectes per al disseny multiforme d’un home captiu en el seu conformisme. Marcello desitja per exemple que Franco guanyi la guerra simplement per “amor a la simetria” (71) (“*amore di simmetria*”-69). Els casos d’Itàlia, Alemanya, la guerra d’Etiòpia i la

²³ I, tanmateix, no són pocs els qui consideren que és Bertolucci, més que no pas Moravia, el qui converteix *Il conformista*, una novel·la tràgica on el Destí o Fatalitat hi juga un paper important, en un drama psicològic o freudià on el Destí cedeix el protagonisme al Subconscient. Vegeu al respecte, p. e.: Gerard (2000) 60-72 o Riambau (2000) 65.

d'Espanya li permeten compartir la seva fe amb milions de persones. No s'adona –o potser sí- que són presoneres com ell, però l'efecte unificador de la història recent el satisfà: “Formava un sol cos amb la societat... no era un solitari, un anormal, un boig; era un d'ells, un germà, un ciutadà, un camarada” (71) (“*Egli faceva tutta una cosa sola con la società... non era un solitario, un anormale, un pazzo, era uno di loro, un fratello, un cittadino, un camerata*”-70).

La uniformitat política implica la intel·lectual i per il·lustrar-ho Moravia opta per la hipèrbole, per subratllar l'estat mental mòrbid de tot un país, la seva alienació i consegüent reclusió en la caverna o presó més adients: un manicomi. Qui hi està internat és el pare de Marcello, però el doctor que l'atén veu clar que ‘en allò que fa referència al *duce*, tots estem iguals de bojós... tots bojós acabats, per tractar amb la dutxa i la camisa de força... tot Itàlia no és més que un manicomi’ (130) (“*per quanto riguarda il duce, siamo tutti pazzi come vostro marito, nevvvero signora, tutti pazzi da legare da trattare con la docia e la camicia di forza... tutta l'Italia non è che un solo manicomio*”-132). En certa ocasió, l'agent Orlando havia dit a Marcello: ‘... tot per la pàtria i la família, senyor’ (113) (“*... tutto per la famiglia e per la patria, signor dottore*”-115), i ell sap que, passi el que passi, no es penjarà com Judes perquè sempre podrà dir que obeeïa ordres o que en el seu cas “no hi havia trenta denaris, només el servei” (174) (“*non riceveva... trenta denari. Soltanto il servizio*”-178). Trista condició, sí, la seva, però al capdavant practica un “moralisme bastant rígid” (75) (“*moralismo assai rigido*”-73), Giulia manté que “és massa auster” (224) (“*troppo austero*”-230), i la seva mare sempre ha observat que tant el marit com el fill no voldrien ‘que els altres es divertissin’ (122) (“*non vorreste che gli altri si divertissero*”-123).

Marcello Clerici, doncs, està tan lligat de peus i mans com els presoners de la caverna platònica, bé que, quan li comuniquen que la seva missió ha quedat reduïda a gairebé res, a diferència d'ells, ni tan sols pot mirar cap endavant, sinó que “va acotar el cap” (“*abbassò il capo*”) amb un sentiment de “resignació tossuda i melancòlica com al davant d'un deure” (157) (“*rassegnazione testarda e malinconica, come di fronte ad un dovere*”-159). Accepta fins i tot la disciplina d'un seu subordinat, aquella que, en un bordell, pot arribar a l'extrem fastigós d'haver-lo de sentir dir: ‘Senyor, si vol, si aquesta li agrada... jo em puc esperar’ (160) (“*Dottore se lei vuole, se questa le piace... io posso anche aspettare*”-162).

El seu conformisme o incapacitat per a reaccionar esdevé encara més injustificable, si es té en compte que és prou perspicaç per adonar-se de la misèria d'altres submissions, potser nobles però força cegues, com ara la dels joves reclutats pel professor Quadri: “... els empenyia a empreses agosarades, perilloses i gairebé sempre desastroses... els sacrificava amb desimboltura en accions desesperades” (165) (“*... riusciva... a spingerli a imprese ardite, pericolose e quasi sempre disastrose... anzi li sacrificava con disinvoltura in azioni disperate*”-168). Entre les qualitats de Quadri no hi havia el coratge, sinó que mostrava “una cruel indiferència per la vida humana” (165) (“*una crudele indifferenza per la vita humana*”-168), tot empenyent els seus seguidors a perills mortals, mentre que “ell no s'hi exposava mai personalment” (165) (“*mai si esponeva personalmente*”-169). Per contra, Lina Quadri, la muller (Dominique Sanda), segons que li relata l'agent Orlando:

‘... no havia de morir... però es va llançar davant del seu marit, per protegir-lo i va rebre... dos trets de pistola... ell va fugir al bosc, on el va atrapar... aquell

bàrbar de Cirrincione... ella encara era viva i jo... em vaig veure obligat a donar-li el tret de gràcia... una dona valenta, més que molts homes' (247)²⁴.
'... non doveva morire... ma si gettò davanti al marito, per proteggerlo e prese per lui due colpi di rivoltella... lui scappò nel bosco dove lo raggiunse... quel barbaio di cirrincione... lei viveva ancora e io, poi, fui costretto a darle il colpo di grazia... una dona coraggiosa più di tanti uomini' (252-53).

Doncs bé, és precisament aquesta dona valenta qui traurà a la llum el temperament més platònic del nostre protagonista. Ella el desitja i "en els seus ulls s'havia encès una flama tèrbola i decidida" (193) ("nei suoi occhi si era accesa una fiamma torbida e decisa"-197), però Marcello fa abstracció de l'espai i el temps concret del món inferior per ubicar-la en un àmbit ideal o metafísic, és a dir, més enllà o després de la *Phýsis*:

"la mirava... i va comprendre que l'havia estimada sempre, abans d'aquell dia, abans i tot d'haver-la presentida en la dona de S. (193)... El desig només era en realitat l'ajuda decisiva i poderosa de la natura a alguna cosa que ja existia abans que ella i al marge d'ella" (195).

"la guardava... e capì di averla amata sempre, prima di quel giorno, anche prima di quando l'aveva presentita nella donna di S. (197)... Il desiderio non era in realtà che l'aiuto decisivo e potente della natura a qualcosa che esisteva prima di essa e senza di essa" (200).

Alguns esdeveniments, però, són encara més significatius:

"Va voler retornar amb la memòria (Marcello) a la primera vegada que havia advertit la seva existència: a la visita a la casa de barrets de S... va recordar que l'havia colpit la lluminositat del front d'ella... la puresa, que li havia semblat endevinar mortificada i profanada en la prostituta i triomfant en Lina. El fàstic de la decadència, de la corrupció i de la impuresa que l'havia perseguit tota la vida i que el seu matrimoni amb Giulia no havia mitigat, ara comprenia que només la llum radiant que envoltava el front de Lina podia dissipar-lo... Així, naturalment, espontàniament, només per la força de l'amor, retrobava a través de Lina la normalitat tan somiada. Però no la normalitat quasi burocràtica que havia perseguit tots aquells anys, sinó una altra normalitat d'espècie gairebé angèlica. Davant d'aquesta normalitat lluminosa i etèria, el feixuc fardell dels seus compromisos polítics, del seu casament amb Giulia, de la seva vida raonable i somorta d'home d'ordre, demostrava ser només un simulacre molest adoptat per ell en la inconscient espera d'un destí més digne. Ara se n'alliberava i es retrobava ell mateix a través dels mateixos motius que l'hi havia fet, a contracor, adoptar" (197-98).

"Volle riandare con la memoria alla prima volta che aveva avvertito la sua esistenza: alla visita alla casa di tolleranza a S... Rammentò che era stato colpito dalla luminosità della fronte di lei... la purezza che gli era sembrato di intravedere mortificata e profanata nella prostituta e trionfante in Lina. Il ribrezzo della decadenza, della corruzione e dell'impurità che l'aveva perseguitato tutta la vita e che il suo matrimonio con Giulia non aveva mitigato, adesso comprendeva che soltanto la luce radiosa di cui era circondata la fronte di Lina, poteva dissiparlo... Così naturalmente, spontaneamente, per sola forza

²⁴ Bertolucci inverteix els papers per subratllar la covardia de Marcello. És Lina qui escapa al bosc, i Marcello, que, a diferència de la novel·la, presencia l'assassinat, no fa res per salvar-la.

d'amore, egli ritrovava attraverso Lina la normalità tanto sognata. Ma non la normalità quasi burocratica che aveva perseguito per tutti quegli anni, bensì altra normalità di specie quasi angelica. Di fronte a questa normalità luminosa ed eterea, la pesante bardatura dei suoi impegni politici, del suo matrimonio con Giulia, della sua vita ragionevole e smorta di uomo d'ordine, si rivelava nient'altro che un simulacro ingombrante da lui adottato in inconsapevole attesa di un più degno destino. Ora egli se ne liberava e ritrovava se stesso attraverso gli stessi motivi che gliel'avevano fatto, suo malgrado adottare" (202-203).

Se'ns parla aquí de l'impacte positiu que Marcello experimentà davant Lina Quadri bo i comparant-lo amb l'extremament negatiu que li causà la prostituta del prostíbul on va rebre ordres precises referents a la seva missió –l'elecció del marc per part de Moravia és per si mateix prou eloqüent perquè jo en faci cap comentari addicional. Bertolucci creu que és assenyat de llegir *Il conformista* de Moravia des de paràmetres platònics. Força a l'inici de la seva pel·lícula ens ha fet veure els italians com a éssers presoners en una caverna, i, si ho teníem en compte, comprendrem molt millor les reaccions eròtiques del protagonista. En efecte, si el vèiem gairebé como qui abandona el món material per enlairar-se vers l'ideal, caldrà convenir aleshores que la força demònica d'*éros* encarnada en Lina és essencial. Abans que ella aparegués, tot era fosc, ja sigui la normalitat quasi burocràtica que tant havia desitjat, la feixuguesa opressora dels compromisos polítics, o el llast també feixuc d'un matrimoni de conveniència; en suma, una vida somorta o apagada per l'acció de l'ordre i la disciplina elevats a la categoria de Deure absolut. La seva vida ha estat, consegüentment, un seguit d'ombres o simulacres –com aquells que veien els presoners de Plató- de quelcom més digne, capaç de generar entusiasme i no pas resignació o conformisme. Ara s'adona de la seva condició tràgica de presoner i comprèn a la fi la urgència d'alliberar-se. O, dit altrament -si acceptàvem el guiatge de Bertolucci, i tal vegada de Moravia-: cal que abandoni la caverna deixant-se enlluernar per la llum i puresa de Lina, veritable subtilització o enlairament urànic –angelical, se'ns diu- d'un esperit afeixugat i oprimat per la negra pesantor –més que no pas ombrívola- del feixisme.

Finalment, Mussolini cau i arriba l'hora de l'alliberament, força quimèric en el seu cas, però a l'abast de les noves generacions com ara la de la seva filla:

“Es tractava, va pensar, de considerar acabat i enterrat tot un període de la seva vida i tornar a començar de cap i de nou, en un altre pla i amb mitjans diferents... estava decidit a no permetre que el crim realment comès, el de Quadri, l'enverinés amb els turments d'una vana recerca de purificació i de normalitat. El passat, passat era, Quadri era mort, i, més pesant que una pedra tombal, ell faria caure sobre aquella mort la làpida definitiva d'un oblit complet... S'havia deixat limitar voluntàriament, obstinadament, estúpidament, per uns lligams indignes i per unes obligacions més indignes encara; i tot això pel miratge d'una normalitat que no existia; ara els lligams s'havien trencat, les obligacions s'havien dissolt, ell tornava a ser lliure i sabia fer ús de la seva llibertat... Tot en la vida de la seva filla, va pensar, hauria de ser energia, inspiració, gràcia, lleugeresa, limpidesa, frescor i aventura; tot s'hauria d'assemblar a un paisatge que no coneix ofecs ni calorades... Sí, va pensar, ella havia de viure en plena llibertat” (278-79).

“*Si trattava, pensò, do considerare finito e sepolto tutto un periodo della sua vita e di ricominciare daccapo, su un piano e con mezzi diversi... era risoluto a*

non permettere che il delitto commesso davvero, quello di Quadri, lo avvelenasse con i tormenti di una vana ricerca di purificazione e di normalità. Quello che era stato era stato, Quadri era morto, e, più pesante di una pietra tombale, egli avrebbe calato su quella morte la lapide definitiva di un oblio completo... Egli si era costretto volontariamente, ostinatamente, stupidamente, dentro legami indegni e in impegni ancora più indegni; e tutto questo per il miraggio di una normalità che non esisteva; adesso questi legami erano spezzati, questi impegni dissolti, e lui tornava libero e avrebbe saputo fare uso della libertà... Tutto nella vita di sua figlia, pensò, avrebbe dovuto essere brio, estro, grazia, leggerezza, limpidezza, freschezza e avventura; tutto avrebbe dovuto rassomigliare ad un paesaggio che non conosce afe né caligini... Sì, pensò ancora, ella doveva vivere in piena libertà” (286-88).

Marcello Clerici ha viscut un miratge car “la normalitat... només era una forma buida a l’interior de la qual tot era anormal i gratuït” (255) (“la normalità... non era che una forma vuota dentro la quale tutto era anormale e gratuito”-261), tot era ombra o simulacre. Seguint les indicacions de Moravia + Bertolucci, és fàcil de preveure la tossuderia inevitable d’un col·laboracionista resistent: ‘... m’he limitat a obeir les ordres... Només he fet el meu deure, com un soldat’ (262) (‘... ho fatto che eseguire gli ordini... <non ho fatto che il mio dovere, come un soldato’-268-69). Al cap i a la fi, se’ns demana de pensar en una caverna que, a diferència de la platònica, no té cap sortida, sinó que ha estat clausurada intencionadament i hermètica després d’haver-hi introduït metafòricament tota mena de deixalles com ara records inculpatoris, un crim i un bon feix de remordiments. Heus aquí, doncs, una mena de fosc geològic o tombal que n’acull una altra d’ètica, amb la intenció força naïf que, segellada per la pesantor d’una làpida, resti definitivament amagada en el centre de la seva personalitat. Serà lliure a la fi? Probablement no, perquè Marcello sap massa bé que el subconscient – abans ja hi havia volgut enterrar els episodis més foscos de la seva infantesa i no ho havia aconseguit-, tot i que volgudament ubicat en les pregoneses del “jo”, acaba fent mal. Més tard o més d’hora, en efecte, caldrà que tingui el coratge d’optar per “l’espeleologia psíquica” i no pas per l’escapisme, a fi de descobrir amb horror a la cova de la seva personalitat les obligacions, lligams i límits que cercà vergonyosament i que l’han anorreat com a persona. No, la caverna no desapareixerà, però tot pot ser diferent per a la seva filla. Com si es tractés d’aquell presoner que Plató ens demana d’imaginar sortint a l’exterior, la seva filla –i sense que a ella sortosament hagin d’arrossegar-la- coneixerà la llum i tot un reguitzell d’antònims de la feixuguesa pròpia d’una vida encadenada: energia, inspiració, gràcia, lleugeresa, limpidesa, frescor i aventura. Els ofecs i les calorades corresponen als espais tancats, mentre que a la llibertat li plauen els paisatges oberts. Tota Itàlia ha sortit de la presó i Marcello confia, si més no, que la seva filla gaudeixi d’una llibertat que tan de bo la faci pura i radiant com Lina.

Comptat i debatut: compromís, autocensura i adopció de límits formals i de contingut en la literatura victoriana; fons geològics on la llibertat es fossilitza; manca de mestres; missatges únics imposats per la policia i el ministeri de cultura; l’home esdevingut mitjà i no pas fi o mesura; capses xineses i malsons per parlar d’un món curull de cercles viciosos i laberints sense sortida; éssers humans que per a l’Estat modern no són sinó formigues o abelles obreres, galls de lluita o braus de cursa; vides preestablertes, limitades i dirigides per regles indiscutibles; passió per l’ordre, per esdevenir baula d’una cadena, per ancorar-se en la normalitat; esglésies arquitectònicament massisses que denoten ordre, normes i regles; submissió; amor a la

simetria unificadora; tota una nació tancada en un manicomi; el ‘tot per la pàtria’, servei, obediència i deure; moralisme rígid i austeritat; vides convertides en un simulacre del que haurien pogut ser; pedres tombals i làpides definitives per enterrar un passat vergonyós; lligams i obligacions indignes.

Bertolucci, doncs, sabia molt bé el que es feia; ha estat un adaptador enraonadament enginyós en l’elecció de la imatge platònica de la caverna per il·lustrar encara més l’asfíxia de la vida sota el feixisme²⁵. Val a dir que molts li podrien recordar que Plató seduïí, i molt, tant Hitler com Mussolini, tant el nazisme com el feixisme, però de ben segur que els respondria que, tot i ser-ne conscient, tot i conèixer els punts foscos de l’ideari platònic –només cal pensar en el programa eugenèsic de la *República*-, les filosofies, al capdavall, com les imatges, són aplicables, i aleshores l’ètica de qui les aplica marca naturalment la diferència.

Referències bibliogràfiques completes:

- . Aprà, Adriano, Stefania Parigio. *Moravia al nel cinema*. Roma: Associazione Fondo Moravia, 1993.
- . Baroni, Maurizio. *Bernardo Bertolucci*. Milano: Mediane, 2007.
- . Bertolucci, Bernardo. *Bertolucci by Bertolucci*. London: Plexus, 1987.
- . Bruno, Basile. *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma: Salerno, 2003.
- . Burnet, J. *Platonis Opera*, vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1968.
- . Campari, Roberto. Maurizio Schiaretti (eds.). *In viaggio con Bernardo*. Venezia: Marsilio, 1994.
- . Campiani, Ermelinda M. *L’anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*. Firenze: Edizioni Cadmo, 1998.
- . Capozzi, R. & M. B. Mignone (eds.). *Homage to Moravia*. Stony Brook, N.Y: Forum Italicum, 1993.
- . Carabba, Claudio (et al.). *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*. Firenze: Aida, 2003.
- . Caseti, Francesco. *Bernardo Bertolucci*. Firenze. La nuova Italia, 1978.
- . Di Bartolomei, Silvia. *Quell’idea di pace: Moravia politico*. Firenze: P. Chegai, 1998.
- . Donovan, Francis. “La longue marche de Bertolucci”. *Cinéma*, 468, 1990, p. 10. .
- . Elkann, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 1990.
- . Esposito, Roberto. *Il sistema dell’indifferenza: Moravia e il fascismo*. Bari: Dedalo libri, 1978.
- . Fleming, Katie. “Fascim” a *A Companion to The Classical Tradition*. Craig W. Kallendorf (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 342-354.
- . Gerard, Fabien S., T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew (eds.). *Bernardo Bertolucci Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- . Gervasutti, Luca. *I fantasmi di Moravia: gli intellettuali tra romanzo e realtà*. Tricesimo (Udine): Aviani, 1993.
- . Goldin, Marylin. “Bertolucci on the *Conformist*”. *Sight & Sound* 40, 1971, 2, pp. 64-66.
- . Heidegger, M. *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1988.

²⁵ N’hi ha prou de llegir, per exemple, Katie Fleming: “Fascism”, capítol 23 de *A Companion to the Classical Tradition*, editat per Craig W. Kallendorf, 2007, i la nombrosíssima bibliografia que sobre aquest tema s’hi recull.

- . Kline, Jefferson T. "The Unconformist Bertolucci's *The Conformist*" in *Modern European Film-makers and the Art of Adaptation*. Horton, Andrew, Magretta, Joan (eds.). New York: Ungar, 1981: 222-237.
- . Kline, Jefferson T. *I film di Bernardo Bertolucci*. Roma: Gremese, 1994.
- . Kolker, Robert Philip. *Bernardo Bertolucci*. New York: Oxford University Press, 1985.
- . Kozma, Janice M. *The architecture of imagery in Alberto Moravia's fiction*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1993.
- . Mascaretti, Valentina. *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Bologna: Gedit, 2006.
- . Moravia, A. *El menyspreu*. Barcelona: Edicions Proa. Biblioteca A tot vent, n° 127, 1966.
- . Moravia, Alberto. *Opere complete. Il conformista, Il disprezzo...* Milano: Bompiani, 1965.
- . Moravia, A. *L'home com a finalitat*. Barcelona: Edicions Proa, 1967.
- . Moravia, A. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964.
- . Moravia, A. *L'uomo come fine*. Milano: Bompiani, 2000.
- . Moravia, Alberto. *El conformista*. Barcelona: Edicions 62. Les millors obres de la literatura universal segle XX, 1991.
- . Moravia, Alberto. *Il conformista*. Milano: Bompiani, 1998.
- . O' Healy, Aine. "Re-Envisioning Moravia, Godard's *Le Mepris* and Bertolucci's *Il conformista*". *Annali d'italianistica* 6, 1988, pp. 148-161.
- . Pandini, Giancarlo. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1981.
- . Paris, Renzo. *Ritratto dell'artista da vecchio: conversazioni con Alberto Moravia*. Roma: Minimum fax, 2001.
- . Paris, Renzo. *Moravia: una vita controversia*. Firenze: Giunti, 1996.
- . Peterson, Thomas E. *Alberto Moravia*. New York: Twayne; London: Prentice Hall International, 1996.
- . Rando, Giuseppe. *L'illusione della realtà: Verga, Alvaro, Moravia*. Messina: EDAS, 1989.
- . Riambau, E. "En el nombre del padre. El cine como terapia psicoanalítica" a Heredero, C. F. *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2000.
- . Ross, D. *Aristotle's Metaphysics*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1924, rpr. 1970.
- . Ross, Joan. *The existentialism of Alberto Moravia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972.
- . Sanguineti, Edoardo. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1977.
- . Stella, M. J. *Self and self-compromise in the narratives of Pirandello and Moravia*. New York: P.Lang, 2000.
- . Tonetti, Claretta. *Bernardo Bertolucci. The Cinema of Ambiguity*. New York: Twayne Publishers, London: Prentice Hall International, 1995.
- . Vitter, Carmen. *L'interpretazione psicanalitica dell'opera di Alberto Moravia attraverso quarant'anni di critica*. Roma: G. Pastena, 1973.
- . Vogel, Amos. "Bernardo Bertolucci, An Interview". *Film Comment*, 7, 1971, 3, 25-29.
- . Voza, Pasquale. *Moravia*. Palermo: Palumbo, 1997.
- . Wagstaff, Christopher. "Forty-Seven Shots of Bertolucci's *Il conformista*". *The Italianist* 2, 1982, pp. 76-101.
- . Wagstaff, Christopher. "The Construction of Point of View of Bertolucci's *Il conformista*". *The Italianist* 3, 1983, pp. 64-71.

