

ANTONIO R. DANIELE

Alberto Moravia e il metalinguaggio fra narrazione e cinema

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONIO R. DANIELE

Alberto Moravia e il metalinguaggio fra narrazione e cinema

L'intervento intende esaminare i rapporti fra la scrittura e il cinema che hanno impegnato il narratore romano soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta: dal momento in cui Moravia collabora più assiduamente al cinema italiano con sceneggiature e trattamenti, consentendo alla trasposizione in pellicola delle sue opere più importanti, al punto in cui questa operazione raggiunge esiti di rilievo. Il cinema ha sempre reso un buon servizio alla narrativa di Moravia? Dalla «Provinciale» di Soldati padre all'«Attenzione» di Soldati figlio, passando per «Agostino», «Racconti romani», «L'amore coniugale», «Il disprezzo», sarà condotta un'indagine dei piani intersemiotici. In quali termini l'attività di sceneggiatore, di pubblicitista e recensore di quegli anni ha inciso sul carattere "metaromanzesco" di alcune opere? L'esperienza alle sceneggiature della "Lupa" di Lattuada, «La donna del fiume» dello stesso Soldati e «Peccato che sia una canaglia» di Blasetti sembra rivelatrice di interessanti contaminazioni, oltre che essere una importante testimonianza del "sistema-cinema" italiano di quegli anni.

Ai primi anni Quaranta Alberto Moravia fu uno dei primi a rilevare la disponibilità della narrativa italiana, e soprattutto della narrativa breve, alle confluenze fra linguaggi, fino allo scambio o all'equivalenza. Dopotutto, lo scrittore romano aveva ben presenti talune tendenze europee – in specie francesi – che hanno esercitato una certa influenza anche nell'evoluzione della sua scrittura del periodo: il noto saggio di Claude-Edmonde Magny sulla letteratura nordamericana condizionata dal cinema hollywoodiano fu una delle prime pubblicazioni ad introdurre il concetto di 'effetto di risonanza'; d'altronde Elisabeth Bowen pochi anni prima aveva affermato, nella prefazione del suo *The faber book of modern short stories* che il cinema è «della stessa specie del racconto».¹

Già nel 1942 Moravia segnalò profeticamente il carattere metanarrativo del romanzo *Michele Boschino* di Giuseppe Dessì. Una recente pubblicazione curata da Gianni Olla² rileva con efficacia la descrizione dell'*incanto visivo* alla base della narrativa dello scrittore sardo e le ascendenze reciproche con quella coeva. In quello stesso anno Moravia aveva scritto, sulla rivista «Documento» di Federico Valli, due emblematici articoli sul rapporto fra letteratura e cinema,³ reclamando il fondamentale ruolo dello scrittore nelle sceneggiature e criticando aspramente la tendenza del cinema a servirsi e incoraggiare il cosiddetto 'sceneggiatore di professione'. Quelle righe, che oggi quasi ci fanno sorridere, dicono quale fiducia Moravia riponesse nella letteratura di trasfondere al cinema tutte le proprie possibilità di 'creazione visiva'; quanto il cinema – osservato da un'ottica che lo giudicava un fenomeno recente, addirittura un'arte neonata – fosse ancillare nella misura in cui avesse il compito di rimettersi al patrocinio di quelle forze dell'arte storicamente accertate, ma possedesse al tempo stesso la facoltà di radunarle in sintesi, offrendone una confezione nuova, in una certa misura rivoluzionaria. Ma a questo scopo era necessario che i 'tessitori' della parola, coloro che ne avevano, non si vuol dire l'esclusivo privilegio, ma almeno il presidio, fossero preferiti ai mestieranti della scrittura:

Oltre al regista, partecipano alla fabbricazione del film anche i cosiddetti sceneggiatori. Ed è qui che si rivela in tutta la sua palese disastrosità l'illusione di moltissimi che credono di

¹ Vedi E. BOWEN, *The faber book of modern short stories*, Londra, Faber, 1936; H. Lee, *Elizabeth Bowen: an estimation*, Londra, Vision, 1981.

² *Nell'ombra che la lucerna proiettava sul muro: soggetti, trattamenti e sceneggiature cinematografiche e televisive, 1948-1972*, a cura di G. Olla, Cagliari, Cucc, 2011; vedi anche *Narrativa breve, cinema e tv: Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di V. Pala, A. Zanda, Roma, Bulzoni, 2011.

³ A. MORAVIA, *Letteratura e cinema*, «Documento», II (lug.-ago 1942) 7-8; ID., *Teatro e cinema*, «Documento», II, (nov.-dic. 1942) 11-12. Vedi anche ID., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta e A. Gilardelli, Milano, Bompiani, 2010, 1454-1465.

potere occuparsi di cinema senza un'adeguata preparazione culturale. [...] Ma il cinema che, come l'Africa del detto antico, è fertile in cose nuove, ha purtroppo anche creato la figura infelice dello sceneggiatore senza attributi, specie di entusiasta e *aficionado* del cinema, il quale non possiede di solito altro bagaglio culturale che quello di un'antica e assidua frequentazione delle sale cinematografiche. Questo personaggio malinconico e trafelato, pieno, in mancanza di vere idee, di idee fisse, sempre pronto ad accendersi di entusiasmo per la "trovata" e a gridare al capolavoro, profondamente malsicuro e pasticione, è la scaturigine impura da cui ogni anno ruscellano in tutto il mondo i più deplorabili copioni.⁴

Naturalmente viene il dubbio che Alberto Moravia non faccia che difendere gli scrittori dal sospetto con cui sono guardati dai disinvolti commercianti in cinema,⁵ ma è il caso di registrare le interessanti ripercussioni che gli articoli succitati hanno nella produzione 'breve' del romano. Nel 1943 su «Tempo» appare *La veranda*⁶ che, fatto salvo il racconto *Assunzione in cielo di Maria Luisa* del 1928, è il primo, concreto esempio di metalinguaggio che coinvolge Moravia nella sua natura di scrittore e spettatore (ove per metalinguaggio si intenderà, da qui in avanti, non solo il puro e semplice 'linguaggio che fa un discorso su un altro linguaggio': non solo, cioè, quel che costituisce uno scopo in sé, ma quel che serve come veicolo di altro).⁷ È lo stesso narratore che fa questa ammissione: «la scena era stata così rapida e così impreveduta che non feci a tempo a cambiare la mia partecipazione di spettatore ozioso in altra più attiva»: il racconto è già strutturato sul piano dello spettacolo cinematografico, vale a dire dal punto di vista dello spettatore, dal momento che i due amici 'assistono' ad un fatto come in una sala cinematografica. Moravia fornisce taluni particolari indiscutibili, lascia qua e là tracce rivelatrici: i due uomini comodamente seduti dinanzi alla veranda, una vetrata che filtra l'osservazione al punto da inibirne ogni ipotesi di 'sfondamento'. Questi due amici sono come davanti ad uno "schermo", ad una superficie che li ripara dall'aggancio diretto col 'reale'. Così il racconto di ciò che si vede oltre il filtro, i 'prati folti', i 'rari arbusti', il 'terreno incolto' e tutta la cornice che prepara la scena del delitto, è la parte prevalente del brano: ha il medesimo tono di un colloquio consuntivo dopo lo spettacolo. D'altronde essi hanno goduto di un racconto per immagini che li ha assorti come tante volte accade in sala:

Attonito ricaddi indietro e l'onda di sole in cui prima mi beavo tornò ad avvolgermi. Poi per un momento che a me parve lunghissimo, stemmo in silenzio guardando al prato in salita, al muro, alla donna rovesciata sull'erba. Il prato era deserto, immobile la figura della donna con quella gamba divaricata e ripiegata che dava così bene il senso della strage questa immobilità e questo deserto non durarono che pochi secondi durante i quali io entrai in uno stato d'animo torpido e compiaciuto. Pensavo al sangue della donna che doveva bagnare la terra sotto la schiena, a quello che doveva provare [...]. Tra noi e lei c'era la vetrata della veranda e quel sole così dolce. E quasi invidiavo la solitudine, l'abbandono in cui ella si trovava. In realtà partecipavo alla sua agonia in maniera molto più profonda che se in quel momento mi fossi chinato su di lei a prenderla tra le mie braccia.

⁴ MORAVIA, *Letteratura e cinema*.

⁵ Operazione che si concretizzerà in un articolo di poco successivo: A. MORAVIA, *Difesa dei letterati*, «La Nuova Europa» (mar. 1945).

⁶ Il racconto fu pubblicato l'11 febbraio del 1943, nel n. 194 del VII anno di pubblicazioni del giornale. Recava la firma 'Pseudo', uno dei nomi dietro i quali si celava Moravia dopo l'interdizione a seguito delle leggi razziali. Sarà ripubblicato col titolo *Colpa del sole* sul «Tempo» di Milano il 17 novembre del 1946. Vedi A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951*, Milano, Bompiani, 2002, 182-186.

⁷ A.J. GREIMAS, J. COURTÈS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007, 196-197; *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, a cura di A. Colasanti, Rimini, Guaraldi, 1996.

⁸ MORAVIA *Racconti dispersi...*, 183.

Quando nel 1951 Moravia realizza *Colpa del sole*, l'unico corto accreditato allo scrittore romano e ispirato al citato racconto del '43, pochi secondi sono sufficienti per rilevarne una 'sovrabbondanza del linguaggio'. Vogliamo dire che il tentativo di trasferire sulla pellicola una scrittura connotata di elementi filmici, produsse passaggi enfatici, l'esito amplificato, e per questo disordinato, del soggetto narrativo: il breve piano-sequenza di apertura, il dettaglio del dito nervoso della donna fino all'apertura in semisoggettiva dei due personaggi sul campo lungo del giardino, replicano il piglio descrittivo della narrazione verbale, soffocandone la riuscita filmica. La scelta di una situazione da sala cinematografica e, soprattutto, la scelta del soggetto sono in linea con quanto Moravia aveva affermato nel secondo dei già citati articoli apparsi su «Documento», nel quale lo scrittore sostiene che il cinema – questo nuovo strumento in cui i debiti con le arti sono evidentissimi e non rinnegabili – custodisce un bagaglio ancestrale fondato sul più elementare degli assunti, ossia che

la prevalenza dell'immagine sulla parola, della pantomima sul discorso, è un segno indubbio di semplicità e di rozzezza. Non sono forse i bambini che ai loro primi esercizi hanno bisogno di disegni raffiguranti gli oggetti indicati dalle parole che studiano? L'apparizione del cinema coincide col risveglio e il trionfo della primitività popolare in tutto il mondo. Proprio nel momento in cui il teatro attraverso le ultime esperienze pirandelliane, intimiste, decadenti e d'avanguardia andava facendosi sempre più letterario e si discostava sempre più dalla sua natura originaria di spettacolo, nasceva il cinema come spettacolo per eccellenza, ossia rappresentazione destinata unicamente allo stupore e all'ammirazione degli occhi. [...] Come tutte le cose che nascono, il cinema riprese il problema dalle origini. I primi film oggi hanno lo stesso sapore arcaico che le opere primitive delle altre arti. L'immobilità del cinema di trent'anni or sono equivale alla frontalità delle statue arcaiche premiceneche.⁹

La soluzione stessa del delitto passionale non era accidentale. Si trattava di una materia cinematografica che riscosse una certa fortuna anche in Italia dagli inizi degli anni Quaranta. Ferdinando Maria Poggioli è il regista che guadagna in quegli anni i migliori consensi. Approdato casualmente dietro la macchina da presa, a lui si devono i lavori più importanti del genere sentimentale cui Moravia non disdegnava di assistere¹⁰ che ricalcano una certa moda hollywoodiana che va dal *Diavolo nell'abisso* a *Delitto senza passione* a *Ombre malesi*.¹¹ Ma soprattutto l'esatta e fulminea brutalità dell'uomo che estrae la pistola e uccide la donna risponde, evidentemente, alla necessità di soddisfare questo stupore primario. Insomma, del tutto avvertito delle remote proprietà che il cinema vantava, Moravia tenta l'esperimento di un racconto che sia quasi un 'calco' di forme care ad una estetica cinematografica che, nel vertiginoso turbine hollywoodiano seguito all'avvento del sonoro, aveva – di fatto senza intenzione – ripristinato il primo, embrionale sentimento di meraviglia che doveva aver preso i casuali avventori della *Decapitazione di Maria Stuarda*, al tempo di Edison. Ma questo irresistibile impulso, ancor prima che investire lo spettatore, è interno alla diegesi: è del personaggio, ossia dello

⁹ MORAVIA, *Teatro e cinema*.

¹⁰ Un aneddoto riferisce che egli passò alla regia dopo aver montato un film che era ancora in fase di lavorazione. Poggioli consigliò al regista di considerarlo finito dopo il suo montaggio. Presa visione del montaggio di Poggioli, la produzione si rese conto che egli aveva ragione e lo volle al proprio servizio come regista. Sotto la sua direzione annoveriamo titoli come *La morte civile* (1942, dal dramma di Paolo Giacometti), *Gelosia* (1943, dal *Marchese di Roccaverdina* di Capuana), *Il cappello del prete* (1943, dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi). M. DENIS, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, a cura di M. Grassi, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, 140 e ssg.

¹¹ J.L. BOURGET, *Il cinema americano. Da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, Bari, Dedalo, 1985.

spettatore. All'uomo e alla donna del film era stato dato il compito di non essere, meramente, il riverbero visivo dei due amici del raccontino, ma di restituirci la loro sbalordita sorpresa e quell'assorto languore che ne faceva due uomini 'al cinema': null'altro che questo essi ci appaiono mentre assistono all'omicidio. Fatalmente Moravia, pur essendone il 'fattore', non resistette alla tentazione di perfezionarlo, fino a comprimerlo in una scialba didattica del *découpage*. Le gravi imperfezioni del montaggio svelano il 'peccato originale' dell'operazione: gli uomini che accorrono dalla donna distesa e colpita a morte sono colti quando, goffamente, entrano in campo, mentre «già si affacciavano alla finestra del muro; già uno di loro scavalcava, era presso la donna, un secondo lo seguiva», come ci scrisse Moravia nel '43. Ma naturalmente tutto l'impatto di una calibrata sequenza di parole avrebbe meritato proprio quella 'semplicità' e quella 'rozzezza' che sono di una immagine impressa nel momento.

La scelta della prima persona nei racconti scritti per «La Gazzetta del Popolo», «Documento» e «Tempo» (1941-'43) ha, come già notato da Simone Casini, una ragione intrinseca legata alla destinazione della pagina di quotidiano:¹² la necessità di mettere a fuoco la scena in pochi passaggi. Il narratore coincide, in questa nuova prospettiva, con soluzioni avvicinabili al cinema. È il caso della *voce off* di *I Burattini*, sapido racconto del '41,¹³ che chiude astraendosi dall'azione. In questo racconto Moravia realizza l'idea stessa di cinema illustrata in una delle prime recensioni documentate (a *Le sorelle Materassi* del già citato Ferdinando Maria Poggioli¹⁴): il regista – come il narratore – è «la forma del giudizio morale» e, pertanto, è chiamato a stabilire «un rapporto poeticamente concreto e plausibile» tra sé e i suoi personaggi. Così, il fallimento della breve rappresentazione teatrale nel racconto è il fallimento di questo rapporto («egli non era in grado di dare alle marionette maggiore vita di quelle di cui le aveva fornite il fabbricante»), e il ritorno esplicito nel finale all'*off* della voce che aveva cominciato la narrazione si giustifica col naturale 'decadimento' del procedimento narrativo. Ma il fallimento del caso narrato è della stessa specie del film: anche Poggioli fallirà nella resa delle 'marionette' prese in consegna dal romanzo di Palazzeschi:

Per far ciò Poggioli poteva sia ricalcare esattamente le orme del Palazzeschi e per così dire resuscitare nel film il tono, la simpatia, lo stile insomma palazzeschi; sia creare un rapporto tanto nuovo, tutto suo con quei personaggi e quella realtà. Anche a rischio di riuscire, rispetto al romanzo, del tutto arbitrario. Secondo noi Poggioli non ha fatto né l'una né l'altra cosa. Egli ha procurato bensì di essere fedelissimo alla trama del romanzo, per quanto lo comportavano le necessità dello schermo: ma per il resto ha lasciato che le cose andassero come potevano. Nel film ritroviamo molti dei fatti del romanzo e quasi tutti i personaggi; ma salvo brevi luoghi, la realtà poetica che Palazzeschi aveva saputo creare è sfumata. Donde un'impressione di esattezza e di rigore narrativo cui non fanno riscontro una convinzione e una plausibilità equivalenti.

Scorrendo alcuni altri componenti del periodo, ci corre l'obbligo di rilevare un meccanismo reiterato che qui si potrebbe chiamare 'pretesto del teatrino'. L'elenco si

¹² M. CIOCCHETTI, *Percorsi paralleli: Moravia e Piovene tra giornali e riviste del dopoguerra*, Pesaro, Metauro, 2010.

¹³ *I burattini* fu pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» il 18 gennaio del 1941; MORAVIA, *Racconti dispersi*, 79-85.

¹⁴ A. MORAVIA, *Le sorelle Materassi*, «La Nuova Europa», (feb. 1945). Sul film di Poggioli si vedano anche L. SOLAROLI, *Anche i film di Poggioli prepararono il 25 luglio*, «Cinema Nuovo», 54 (1955); M. SCAGLIONE, *L'opera di Ferdinando M. Poggioli*, «Bianco e Nero», 3 (1955); *Schermi di guerra: cinema italiano 1939-1945*, a cura di M. Argentieri, Roma, Bulzoni, 1995.

compone di lavori come *Il misantropo*, *La conversione*, *L'esperimento*, *Il dolore*, *Il difensore*. Qui sarà sufficiente citare solo un paio di esempi. *La famiglia Verderame*, racconto del '42,¹⁵ sembra svelare tale meccanismo: «come entrai nel salotto dei Verderame ebbi la sensazione di fare il mio ingresso non in un salotto bensì in un piccolo teatro», afferma l'uomo che ha deciso di smascherare l'inveterato vizio della bugia nella bizzarra famiglia. Così, a prima vista, il riferimento al teatro pare una comune metafora. Si tratta, invece, di un esercizio di metalinguaggio che funge da antecedente concreto dei due articoli sui 'debiti a cascata' delle tre arti e sui rapporti nei meccanismi della significazione, giacché ne possiamo mettere a fuoco l'elemento della forma interrogativa, gli ingressi dei personaggi 'a richiamo', la storia che sfuma sul motivo conduttore, come quei sipari che si chiudono quando il teatro è ancora 'in laboratorio'. Ma la struttura verbale è elementare, talora mediocre, a tal punto che il narratore finisce per scivolare nell'indiretto libero: «nuova commedia dello stupore. Non c'è alcun notaio, come non c'è alcun notaio, eppure l'indirizzo è questo, strano, è impossibile, ecc.», con un impigritimento, insomma, dell'attitudine descrittiva. Difetto o, se si vuole, dote del cinema:

oggi nel cinema la sceneggiatura equivale non già ai dialoghi drammatici di un tempo bensì ad una trascrizione delle semplici parole che i personaggi debbono dire in certe date circostanze. In altri termini, il cinema essendo per eccellenza un'arte verista, le parole della sceneggiatura non sono più la parte poetica dello spettacolo come avveniva con il teatro, tale parte poetica essendo invece fornita dalla recitazione degli attori.

È la recitazione degli attori messi in scena da Moravia a ridimensionare la portata delle parole. E si tratta di attori del cinema più che del teatro. O almeno di un teatro da burla, come conferma l'omonimo racconto del '41.¹⁶ Nella *Burla* il narratore altri non è che una macchina da presa che agisce in *voce over* nella presentazione dei personaggi, durante la prima parte del racconto, e procede con una inquadratura 'in soggettiva' nella seconda parte, quando la funzione verbale aveva, di necessità, perduto il proprio peso e lo scherzo narrato avrebbe trovato la sua forza nella facoltà visiva evocata dal testo, quella stessa che ci regredisce allo stadio infantile, come Moravia aveva sostenuto. Non a caso nella *Burla* si legge:

Era una donna e dopo un poco, abituandomi alla scarsa luce, distinsi la faccia. Mi parve che fosse la luna stessa tanto era rotonda; ma una luna che avesse perso il suo fulgore cadendo in quella stanza per la canna fulgginosa di un camino. Era, insomma, una faccia di contadina, con quella rotondità doppia delle guance sane e massicce che dà piacere allo sguardo e pare incredibile; talché viene voglia di toccarle e di pizzicarle.

Abbiamo visto sinora in che modo la scrittura di Alberto Moravia ai primi anni Quaranta si 'allenasse' in direzione di una certa sintassi filmica. Dopotutto, il nostro scrittore in quel periodo è testimone diretto del passaggio dal cinema dei 'telefoni bianchi' ad uno di scorza realista. In parte ne è protagonista con la collaborazione alla

¹⁵ *La famiglia Verderame* fu pubblicato una prima volta sulla «Gazzetta del Popolo» il 29 aprile 1942 e in seguito su «La Nazione» il 7 aprile 1947 (ma col titolo *La famiglia dei bugiardi*). Nello stesso mese fu pubblicato anche su «La Stampa» (9 aprile) e sul «Tempo» di Milano (27 aprile). Su Moravia e altri intellettuali nei giornali del pre e dopo guerra si veda M. FORNO, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

¹⁶ *La burla* fu pubblicato su «Tempo» il 6 febbraio 1941. Vedi la nota al testo contenuta in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2002, 1929.

sceneggiatura di *Tragica notte* di Mario Soldati (1942), benché a questo proposito le testimonianze tendano a ridimensionare il peso del suo intervento.¹⁷ Proprio il cinema di Soldati si collocava in posizione liminare, perno fra due poli che potremmo individuare nel Rossellini della fase eroico-sentimentale (quale fu nella regia della *Nave bianca*, *Un pilota ritorna* e *L'uomo dalla croce*) e il Visconti di *Ossessione*, dove il piccoloborghesismo pareva spegnersi. L'amicizia di lunga data fruttò a Moravia anche la collaborazione a *Quartieri alti*. Eppure lo scrittore nel luglio del '45 scrisse due recensioni¹⁸ tutt'altro che lusinghiere del film di Soldati, al quale imputò, in fin dei conti, di aver piegato il romanzo di Patti alle ragioni del cinema di quegli anni, soffocando il bozzetto satirico che era stato dello scrittore nella stretta manichea dei 'sani' e dei 'malsani', spiacevole retaggio del Ventennio. «Può darsi che la colpa sia dei produttori», ammonisce Moravia, «ma la colpa è sempre e prima di tutto del regista che ha il diritto di rifiutare quei tempi ai quali non si sente portato». D'altronde nel giudizio dello scrittore romano, Soldati aveva una certa qual naturale inclinazione e un «gusto già sperimentato per le situazioni romantiche, foggazzariane, ottocentesche», nelle quali l'involucro mistico della storia non implica uno sforzo eccessivo nella direzione degli attori né nella resa delle scene. Laddove ciò si rese necessario, come in questo film sul quale pesava il grave di una scelta morale, il risultato fu deludente. In un noto scambio di battute con Renzo Paris, Moravia sostenne che già all'epoca non amava le descrizioni oggettive, di usare solo aggettivi e di sentirsi, pertanto, meno ottocentesco.¹⁹ In fondo Moravia in questi anni sta riflettendo sulle trasformazioni del cinema, in specie di quello italiano dei primi anni Quaranta, e su quanto esso abbia la forza di modificare anche il romanzo. «D'altra parte – riferì ancora lo scrittore a Nello Ajello – dopo l'affermazione del cinema non è più possibile concepire un romanzo descrittivo sul modello del *Père Goriot*».²⁰

Negli anni del suo fitto contributo sulla stampa, Moravia scrive tre romanzi importanti più o meno tra il 1941 e il 1942:²¹ *La disubbidienza*, *L'amore coniugale* e *Agostino*. Questi tre lavori segnano una evidente evoluzione nel sistema della 'focalizzazione'. Ma possiamo da subito precisare che *Agostino* è una 'soluzione media', dal momento che è narrato in terza persona, ma col protagonista in 'focalizzazione interna', il che è una fedele replica del funzionamento della cinepresa, come a suo tempo aveva notato Tonino Tornitore:

Il modo, o focalizzazione, è la prospettiva da cui sono visti personaggi ed eventi, ossia la posizione in cui l'autore ha collocato la cinepresa che li riprende; cinepresa che si distingue da quella reale per il fatto che essa può essere situata in qualsiasi punto del *continuum* spazio-temporale, anche dentro la testa dei personaggi. [...] Nel nostro caso la focalizzazione ha questa peculiarità: l'autore ha scelto la terza persona, ma la focalizzazione interna è propria solo di *Agostino*, che dunque viene dotato di un duplice statuto speciale: quantitativo,

¹⁷ Lo stesso Soldati (G. AMELIO et al., *Mario Soldati e il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Donzelli, 2009, 98-99), intervistato da Jean A. Gili, rivelò che «nella stesura definitiva non è restato granché di quello che Moravia aveva fatto».

¹⁸ A. MORAVIA, *Quartieri alti*, «Libera stampa» (lug. 1945); Id., «La Nuova Europa» (lug. 1945).

¹⁹ R. PARIS, *Una vita controversia*, Milano, Oscar Mondadori, 2007, 85.

²⁰ A. MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. AJELLO, Roma-Bari, Laterza, 2008, 174.

²¹ La corretta cronologia è controversa. Né Moravia stesso aiuta a fare luce nelle rievocazioni biografiche. Massimo Onofri scrive che «Moravia cominciò a scrivere *L'amore coniugale* nel 1941, in uno dei soggiorni a Capri con Elsa Morante che in quello stesso anno aveva sposato: il romanzo sarebbe stato pubblicato però solo nel 1949, insieme ad altri racconti. Nelle stesse circostanze, e nello stesso torno di tempo, lo scrittore pose mano ad *Agostino*, poi apparso nel 1943, ed alla *Disubbidienza*, anch'essa data alle stampe nel 1949». Ma Eileen Romano, nella nota 'cronologia' che accompagna le pubblicazioni Bompiani, afferma che Moravia «nel 1942 scrive *Agostino* che verrà pubblicato nel 1943». A. MORAVIA, *L'amore coniugale*, Milano, Bompiani, 2001, VIII e XXVIII.

giacché non esiste scena (dialogata, evenemenziale) che non lo veda presente; Agostino dunque occupa la totalità dello spazio narrativo; qualitativo: per lui il regista usa un occhio di riguardo, nel senso che fa entrare la camera anche nella sua interiorità.²²

Insomma, la storia di questo ragazzino attraversa tutto lo spettro narrativo fino ad orientare, a mano a mano, lo sguardo sul narrato: si procede dall'infinito dell'onniscienza alla localizzazione del punto di vista esterno di un personaggio, come se – seguendo il linguaggio di Tornitore – fossimo alle prese con un piano totale che circoscrive il centro di un 'universo scenico' e, al tempo stesso, cattura anche i pensieri non espressi dei personaggi, alternando soggettiva, semisoggettiva e falsa soggettiva. Nella fattispecie, il binomio piano totale-soggettiva è in grado di illustrare quello «sdoppiamento di apparenza esterna e di vita interiore» di cui ha scritto Francesca Serra a proposito degli scritti giornalistici,²³ ponendo la questione dell'abbandono di questi lavori. *Agostino* fu proprio l'esito più felice nel quale confluì la modalità del racconto-articolo, del procedimento per 'fotogramma' dove la nuova sensibilità narrativa trovava la sua sintesi più vitale.

I nostri tre romanzi si segnalano prima di tutto per la serialità nell'introduzione del personaggio. Se ne vedano gli *incipit*:

1- Passate le vacanze nel solito luogo al mare, Luca tornò in città con la sensazione che non stava bene e si sarebbe presto ammalato. Egli era cresciuto in maniera anormale negli ultimi tempi e a quindici anni aveva già la statura di un uomo adulto.

2- Prima di tutto voglio parlare di mia moglie. Amare, oltre a molte altre cose, vuol dire trarre diletto dal guardare e osservare la persona amata. E non soltanto trarre questo diletto dalla contemplazione delle sue bellezze ma anche da quella delle sue bruttezze, poche o molte che siano. Fin dai primi giorni di matrimonio, io trovai un inestimabile piacere nel guardare Leda.

3- Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in pattino. Le prime volte, la madre aveva fatto venire anche un marinaio, ma Agostino aveva mostrato per così chiari segni che la presenza dell'uomo l'annoiava, che da allora i remi furono affidati a lui.

Massimo Onofri, esponendo esemplarmente l'approccio fenomenologico che ha presieduto alla composizione della *Disubbidienza*, suggerisce che Moravia, come ad una macchina da presa, «non ha alcun interesse per ogni religioso, metafisico o psicologico 'perché', ma se ne sta implacabilmente al 'come', scrutandone rigorosamente il decorso». Ciò premesso, il racconto di Luca ci appare un'area di esercitazione dei campi di 'ocularizzazione'. Incomincia con una 'focalizzazione zero' nella quale il narratore è extradiegetico: è un esordio cinematografico da *voice over*, una sorta di istanza narrativa esterna che guida lo spettatore nel chiarimento dell'antefatto, o addirittura 'nascosta', ossia collocata dietro gli eventi, con una pura sequenza di inquadrature:

Era sempre andato a scuola e gli pareva naturale continuare ad andarci. Anche se talvolta gli sembrava che le cose che doveva imparare non gli si presentassero distribuite ordinatamente nell'avvenire, secondo i giorni e i mesi dell'anno scolastico, ma tutte raccolte davanti a lui, in una massa ritta e invalicabile [...].

Egli sentiva che il mondo gli era ostile; e che egli era ostile al mondo; e gli pareva di condurre una guerra continua ed estenuante contro tutto ciò che lo circondava. Questa ribellione degli oggetti e questa sua incapacità di amarli e dominarli, avevano raggiunto il loro colmo proprio quell'estate durante il suo soggiorno al mare [...].

²² A. MORAVIA, *Agostino*, a cura di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 1991, XXXIX.

²³ MORAVIA, *Racconti dispersi*, XIII.

Era come se tutto il corpo gli fosse rimasto stecchito e la mente confusa, per sempre. Guardava e non vedeva il paesaggio che era ormai quello della campagna nei pressi della città natale. E sullo stomaco sentiva il peso del cibo come quello di un grosso involto ben chiuso di carta paglierina da pizzicheria, pieno di roba mal masticata.

Ma subito, adeguatamente interpolata, la narrazione si arricchisce della focalizzazione esterna che registra gli eventi nel momento stesso in cui essi accadono, secondo l'avvertenza di Onofri e in ossequio ad una puntuale narrazione cinematografica in 'oggettiva reale'. In questo caso, il lettore viene a coincidere con un ideale spettatore posto di fronte ad un piano d'insieme o ad un campo medio:

La rabbia, però, nonostante queste riflessioni, non gli passò: e giunti alla stazione di Orvieto, egli osservò con estrema ripugnanza suo padre mentre scendeva dal treno, comprava i cestini e tornava trafelato allo scompartimento. Il padre chiuse con cura lo sportello, tirò su il tavolino pieghevole fissato sotto il finestrino e vi posò sopra i tre cestini.

Il contesto che fa da cornice a questi lavori era stato già sperimentato in un racconto del 1938 dal titolo, appunto, *Il ritorno dalla villeggiatura*. Il rientro dallo svago vacanziero che accompagna i primi momenti della vicenda di Luca Manzi ha però connotati differenti. Un notevole divario separa il sistema narrativo del racconto del '38 da questo romanzo. Anzitutto, l'*incipit* del racconto è realizzato da una prospettiva scenica diversa, che usiamo chiamare del 'narratore esterno palese', modalità che appartiene al romanzo ottocentesco (recuperato nelle *Ambizioni sbagliate* e nella quasi totalità dei racconti dell'*Imbroglione*):

Tutti gli uomini, la maggior parte senza saperlo, prestano alle ore, ai giorni, alle stagioni e agli anni il colore mutevole dei loro sentimenti. Per molti la mattina è angosciata e la notte lieta oppure il contrario. Certi mesi sono aspettati con ansietà, certi altri temuti. Le stagioni appaiono favorevoli o sfavorevoli secondo i casi. Gli stessi anni, finché durano la memoria e la speranza, si distinguono in fortunati e sfortunati, in calmi e avventurosi e così via. Questa facoltà di dare un carattere alle divisioni convenzionali del tempo, è viva soprattutto nella giovinezza, età in cui ogni momento che passa pare nuovo prima di riviverlo ed è insostituibile appena è passato; con l'età matura e soprattutto con la vecchiaia, essa si affievolisce soverchiata dall'abitudine e finalmente si spegne.

Anche in questo caso si potrebbe configurare il ricorso alla *voice over*. Tuttavia, si tratterebbe di una soluzione permanente, una presenza che introduce e commenta la storia dal suo principio sino alla fine, accompagnando costantemente il destinatario dell'opera. Siamo nel 1938 e, pertanto, ancora lontani dalla prospettiva moraviana di una narrazione filmica e difatti vi abbondano ancora le descrizioni degli ambienti. *L'amore coniugale* produrrà uno scarto percettivo fondamentale. È il primo romanzo breve in 'focalizzazione interna' che mostra in che modo la narrazione potesse assorbire i nuovi 'tempi' suggeriti dal cinema, mediante un linguaggio di carattere denotativo che apre a risvolti connotativi. Moravia non rinuncia alla 'didattica descrittiva', ma decide di ricorrere alla I persona: il lettore vede con l'occhio del protagonista e inaugura la fase dell'ocularizzazione'.²⁴

I primi capitoli del romanzo breve offrono la percezione di una inquadratura in semisoggettiva che declina in una soggettiva nel caso dei dialoghi. Nella conversazione che Moravia ebbe con Nello Ajello alla fine degli anni Settanta, riflettendo proprio sulle doti di sintesi del cinema e sulla nota dichiarazione di Pavese per il quale «il miglior narratore italiano del dopoguerra è stato Vittorio De Sica», egli sostenne che «soltanto

²⁴ J.E. COTTRELL, *The short stories*, in *Alberto Moravia*, Frederick Ungar, 1974.

per descrivere la pensione in cui abitava il suo protagonista, Balzac impiegava venti, quaranta pagine, non so più quante: in un film la pensione te la fanno vedere in pochi secondi». ²⁵ Così nell'*Amore coniugale* la villa in Toscana è un fatto che si risolve in pochi passaggi poiché la scelta della I persona permette la 'sintesi percettiva' all'altezza dell'ocularizzazione. Di seguito un assaggio dell'andatura colla quale Moravia esercita questa facoltà del lettore:

La villa era stata costruita forse un secolo addietro, almeno a giudicare dall'altezza e grandezza degli alberi del parco. Era una costruzione semplice e regolare, con tre piani e tre finestre per piano. Davanti alla facciata principale si apriva uno spiazzo ghiaiato, ombreggiato da due ippocastani; dallo spiazzo un viale serpeggiante portava al cancello del parco e poi, di là, lungo il vecchio muro di cinta, alla strada maestra. Il parco era angusto, come ho detto, ma folto e pieno di recessi ombrosi; i suoi limiti non erano chiaramente definiti salvo che da un lato.

Nell'omonimo film di Dacia Maraini (1970) la sequenza delle scene e il montaggio perdono facilmente ritmo e la narrazione filmica ne risente. Nella scena del barbiere che rade il protagonista, la macchina da presa procede in focalizzazione esterna, con piani d'insieme o l'uso del campo medio che rallentano il dinamismo narratologico. Di certo pesò – come ha notato Emiliano Morreale – la scelta del set (Bagheria) dove fu raccontata «una crisi di coppia girata secondo i dettami del cinema *arty* dell'epoca, l'uso del bianco e nero, la macchina a mano, dialoghi pensosi e inserimento di scene semidocumentarie o improvvisate con riferimento alla politica». ²⁶ Così tutto fa in modo che il 'teatro erotico' del romanzo sfumi. Ma, per paradosso, è un difetto provocato dal romanzo stesso, giacché la sintesi percettiva operata dal lettore – nel nostro caso Dacia Maraini, prima lettrice e poi regista – ha determinato una rielaborazione del narratorio nella direzione di una seconda istanza narrativa: il regista, appunto, ²⁷ il quale aveva la necessità di neutralizzare – con soluzioni registiche che pertengono a canoni iperdescrittivi – la sintesi naturale che il romanzo consentiva. Ciò ha favorito e giustificato la diversa ambientazione, l'inserimento di motivi contingenti al microcosmo della scrittrice-regista e al contesto sociale degli anni in cui il film fu girato, fino a produrre un 'significato secondo' del ruolo del protagonista: non più simbolo di un fallimento erotico-letterario, ma di un fallimento sociale e civile. Tuttavia, esso procede, ovviamente, dal "significato primo" del romanzo – l'incapacità di possedere la realtà – e quindi vi è già contenuto in esso.

Negli anni in cui Moravia accede a questa nuovo *focus* narrativo, il cinema italiano recupera e porta sul grande schermo due tra le sue cose migliori: *La provinciale* e il già citato *Agostino*. Ancora Emiliano Morreale scriverà a proposito del film di Soldati che «nella *Provinciale* il regista e lo sceneggiatore Bassani superano forse per finezza di scrittura l'originale moraviano, rifrangendolo e scomponendolo. *La provinciale* è forse l'unico film di Soldati regista che abbia davvero molto in comune con la sua opera». ²⁸ E, in effetti, la pellicola (non come il racconto, che aderisce ad un dettato narrativo tradizionale: III persona e focalizzazione esterna che si interpone al grado zero) non possiede la pura e semplice focalizzazione interna che di solito è prevalente in operazioni del genere, ma il cosiddetto 'enunciatorio interno', sviluppato lungo quattro

²⁵ MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, 174-175.

²⁶ E. MORREALE, *La Sicilia tra letteratura e cinema*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=3745>

²⁷ J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Parigi, Les éditions du Cerf, 2001.

²⁸ Introduzione a AMELIO et al. *Mario Soldati e il cinema*, 11.

‘piste narrative’ corrispondenti ai quattro personaggi principali, caso quasi unico nel cinema italiano del secondo dopoguerra. Soldati, per meglio accomodare il passaggio da un enunciatario all'altro, ricorre più volte ad una anadiplosi che gli facilita, oltretutto, la ricomposizione della prosa con cui il film apre. Insomma, per ridurre il peso della focalizzazione del romanzo, che si mantiene perlopiù al grado ‘zero’, occorre realizzare, per immagini, quella “sintesi percettiva” che il lettore non può effettuare, essendogli possibile solo una rielaborazione da *découpage* classico. Tuttavia, il racconto aveva conservato uno spazio autenticamente cinematografico nella composizione dei dialoghi dai quali, spontaneamente, si produceva il contesto e consentiva lo slittamento dal grado zero ad una focalizzazione esterna, fino alla cosiddetta ‘narrazione debole’. Si veda, per tutti, il momento in cui la madre deve comunicare a Gemma che non potrà più andare a Villa Sartori né vedere Paolo:

“Mi ha scritto...” e la madre fece il nome del signore della villa, “e mi dice che è spiacente ma per quest'estate non potrà ospitarti... naturalmente,” soggiunse in fretta, “tu, Anna e Luisa continuerete a vedervi... ma non più alla villa...”

“Come?” non poté fare a meno di esclamare Gemma, “non è soltanto per quest'anno ma anche per gli anni venturi?”

“Sì, dice che sarà meglio per tutti che tu non ci vada più...” [...] Ad un tratto si strappò dalle mani pietose della madre e balzò in piedi, “La ragione di tutto questo la so,” disse con rabbia, “è Paolo... di' la verità, è a causa di Paolo che non vogliono più vedermi alla villa...”

“Sì, Gemma,” provò a calmarla la madre, “sarà a causa di lui... ma ormai a cosa serve che ti arrabbi? Tanto vale...” Ma la figlia furente non la lasciò finire: “Non mi considera degna di entrare nella sua famiglia... di diventare sua nuora... eh già, io ho la disgrazia di chiamarmi Foresi... e per giunta non sono neppure ricca... perché, se fossi la figlia di qualche industriale di Milano, tutte queste difficoltà per la nascita scomparirebbero come d'incanto... né ricca, né nobile... ecco la mia colpa, il mio delitto...”

Il corrispondente momento del film mantiene pressoché inalterato il dialogo rispetto alla fonte. Ma il regista abbandona il punto di vista ‘mobile’ optando per la ripresa in ‘oggettiva reale’, spesso con macchina da presa fissa, che serve anche a comprimere lo spazio dell'ambiente sulla protagonista: ella deve sentirsi soffocata.²⁹ Il punto di vista delle riprese rimane fedele a quello del romanzo, con casi di ‘intensificazione’ del testo scritto e, se consideriamo che Moravia ammise di aver realizzato «una specie di ritratto in piedi, piuttosto che una narrazione spiegata e analitica» e di aver «riportato tutto al personaggio» di Gemma,³⁰ ci rendiamo conto che passaggi come quello succitato sono il momento sorgivo da cui si originerà la rilettura filmica di *Soldati*, la quale solo ad uno sguardo poco attento ha connotati di autonomia, nonostante alcune variazioni nella resa dei personaggi e l'inserimento di qualche episodio assente nel racconto. In fin dei conti la dinamica centripeta in direzione di Gemma, vagheggiata nel romanzo, fatica a venire alla luce, costretta com'è dalla III persona ad una distanza insuperabile. Affiora, invece, nei dialoghi. E il tutto è confermato dal film che in casi come questo procede in semisoggettiva, e qualche volta finanche in soggettiva, in modo da avvicinare lo spettatore a scene e sequenze che nel romanzo lo mantenevano a distanza di sicurezza. La macchina da presa è molto più mobile laddove nel racconto le parti sono

²⁹ Si veda su questo aspetto G.P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Da “Roma città aperta” a “I soliti ignoti”*, Roma-Bari, Laterza, 82: «L'ambientazione notturna della *Provinciale*, gli interni, i mobili e gli oggetti (la presenza dominante dei letti), che entrano come soggetti dell'azione, avvolgono la protagonista in una sorta di incubo, da cui esce solo nell'ultima inquadratura, spalancando le finestre, tentando finalmente di iniziare una nuova vita accanto al marito e di respirare un'aria moralmente meno malsana».

³⁰ A. MORAVIA, *Ho visto il film tratto da una mia novella*, «L'Europeo» (mar. 1953).

francamente descrittive, e il felice montaggio delle quattro tracce sviluppate da un punto di vista autobiografico danno luogo, nel caso del marito di Gemma, ad un decisivo mutamento del significante e, di conseguenza, del significato. Lo stesso Soldati raccontò che «il marito, nel racconto di Moravia, è un uomo stanco, finito, un personaggio dal carattere crepuscolare; nel film diventa un intellettuale freddo, leggermente disumano».³¹ Ma lo iato è più ampio, perché questa tendenza sposta addirittura il tema del percorso formativo – che è il più genuino motivo del racconto del '37 – dalla donna all'uomo, con una sorta di processo di bilanciamento del romanzo, dove Vagnuzzi scade, talora, nell'inettitudine. Ma stiamo parlando di un lavoro che, in definitiva, è fedele alla fonte quanto a marca denotativa e, come Moravia stesso rilevò, «nonostante la diversità d'impianto, il film traduce molto fedelmente e felicemente quanto si era voluto dire nel racconto».

Anche *Agostino* di Mauro Bolognini (1962) è vicino all'opera che lo ispirò. Ma l'esito va in altra direzione. Moravia, commentando il film e spinto dal desiderio di difendere il proprio romanzo in quanto 'soggetto' della trasposizione di Bolognini, dai sostenitori del cosiddetto 'soggetto originale', scrisse che «ha urtato molta gente proprio perché è fedele alla sostanza del libro che è cruda e violenta». A ben vedere la faccenda sembra più complessa. Ancora Moravia, erigendo il muro di difesa, a quanti avessero notato che «il trapasso dal candore disarmato dell'infanzia alla consapevolezza dell'adolescenza non è stato approfondito», replicò con sicurezza quanto fosse importante tenere a mente che «si tratta di un ragazzo di tredici anni cioè di un animo in cui tutto è inespresso. Agostino deve limitarsi a 'vedere'».³² Ora: è proprio la focalizzazione interna con cui Moravia disegna Agostino – la quale, come poco fa abbiamo rilevato, simula il movimento filmico – a garantirgli questo sguardo sulle cose. E Bolognini altro non fece che riprodurla: egli ha riportato dietro la macchina da presa la natura cinematografica dell'impianto narrativo calibrando l'uso del primo piano e della semisoggettiva sui cambiamenti man mano intervenuti nei rapporti del ragazzo colla madre. D'altra parte la vicenda, così come essa ci è stata presentata dal regista, si articola lungo alcuni snodi fondamentali. Se ne possono individuare almeno quattro: la decisione di Agostino di seguire il 'Roma'; di approfondire l'amicizia con la banda di ragazzi; l'improvviso fastidio alle affettuosità con la madre; infine, la consapevolezza finale che prima di diventare un uomo «molto tempo infelice sarebbe passato». Ma essi non sono del tutto conseguenti. Il primo, soprattutto, ci pare poggi su un terreno malsicuro: il ragazzino deluso dalla madre, piange. È in cabina e non può che piangere. Noi vediamo, allora, che egli, conosciuto il ragazzo del popolo, al quale è con ogni evidenza inadatto, senz'altro lo segue. E sentiamo tutta la fastidiosa forzatura di questo passaggio. Di qui, certamente, venne il giudizio del trapasso poco profondo cui alludeva Moravia.

Eccetto l'ambientazione (la quale, tuttavia, è un aspetto del tutto secondario che non incide), la pellicola è molto fedele alla fonte, ma in senso deteriore. Il regista volle che i raccordi decisivi della vita di Agostino fossero affidati ad una voce narrante che leggesse pedissequamente alcuni brani del romanzo. Ma nell'opera letteraria il narratore extradiegetico, alternato alla focalizzazione interna di Agostino, provocava la 'sintesi' nel

³¹ F. FALDINI, G. FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Milano, Feltrinelli, 1981, 321.

³² A. MORAVIA, *Marx, Freud e l'adolescente*, «L'Espresso» (dic. 1962).

lettore il quale finiva per ‘vedere’ col protagonista e penetrare fino in fondo la ragione di certe scelte:

Agostino accennò di sì con la testa. In realtà non aveva tanto compreso quanto assorbito la nozione come si assorbe un farmaco o un veleno e l'effetto lì per lì non si fa sentire ma si sa che il dolore o il benessere non potrà fare a meno di verificarsi più tardi. La nozione non era nella sua mente vuota, dolente e attonita, bensì in qualche altra parte del suo essere, nel suo cuore gonfio di amarezza, in fondo al suo petto che si stupiva di accoglierla. Era, la nozione, simile ad un oggetto rutilante e abbagliante che non si può guardare per lo splendore che emana e di cui si indovinano a mala pena i contorni. Gli pareva di averla sempre posseduta; ma mai risentita con tutto il suo sangue come in quel momento.

Nel film *la voice over* filtra le immagini sulle quali opera fino a renderle quasi superflue: agisce su un piano puramente didascalico e impedisce al personaggio di Agostino stesso di approfondire il proprio ‘caso’ e a noi con lui. Sul piano del metalinguaggio vi è un passaggio semantico dalla ‘ragione’ al ‘pretesto’. Il momento in cui Agostino segue il ‘Roma’ non possiede il basamento della ragione, ma la volubilità del pretesto.

Piero Cudini ha abbondantemente illustrato la natura cinematografica dei *Racconti romani*, raccolta che puntella un'altra fase della narrativa moraviana, quella capitolina nella sua accezione più plebea, quella, per intenderci, della *Romana* e della *Ciocciara*:

I *Racconti romani* diventano di fatto il referente letterario, più o meno implicito, per molto cinema italiano degli anni Cinquanta. Già nel 1955 Gianni Franciolini ne trae un film con lo stesso titolo, alla cui sceneggiatura, insieme a Sergio Amidei, Age, Scarpelli, Francesco Rosi, collabora anche Moravia. Il cast è, per quegli anni e per questo tipo di film, sontuoso [...]. Il testo di Moravia funziona bene per la trasposizione cinematografica. Anche aldilà del film di Franciolini, credo non sia inesatto affermare che molto cinema nostrano di quegli anni – il cinema insomma dei poveri ma belli, dei piccoli truffatori, dei quartieri popolari, del cinema la domenica pomeriggio, della gita a Ostia; e così via, e così via – dipende, non meno che da un'osservazione del reale, dal filtro letterario offerto dai racconti moraviani.³³

Giustamente Cudini sottolinea che temi e figure di questi racconti sono stati ampiamente sfruttati da quel cinema italiano, fra anni Cinquanta e Sessanta, che va dal neorealismo ‘rosa’ alla commedia di costume. Il film di Franciolini (1955) ne è un autentico campionario, a tal punto che alcuni contesti, ruoli e caratteri saranno riproposti identici in altre pellicole. Per fare un solo ma utile esempio, citeremo Anita Durante, caratterista del cinema nostrano di quegli anni, che nel film è la madre di Alvaro (Franco Fabrizi), ovvero dello scansafatiche imbroglione, figura che la stessa Durante aveva già interpretato l'anno precedente in *Un americano a Roma* di Steno (la madre dell'indimenticabile ‘Nando Meniconi’), e che riproporrà qualche mese più tardi nel *Segno di Venere* di Dino Risi e di lì a qualche anno in *Ladro lui, ladra lei* di Luigi Zampa (1958). E in tutti e tre i casi il figlio fannullone ha l'inarrivabile sagoma di Alberto Sordi. Detto che vi sono alcuni racconti che parlano di cinema (*Faccia da mascalzone*, *La controfigura*, *Il provino*, *Tirato a sorte*, *La rivincita di Tarzan*), ma dove il cinema, come ha scritto Gianni Turchetta, «ci ricorda una realtà economico sociale (Cinecittà e dintorni), ma è certo anche la versione tecnologicamente avanzata del teatro, di cui conserva la valenza di equivalente simbolico della vita quotidiana come rappresentazione»,³⁴ lo stesso Cudini puntualizza, con una sottolineatura che rimanda al nostro assunto di

³³ P. CUDINI, *Introduzione a Racconti romani*, Milano, Bompiani, 2011, III.

³⁴ G. TURCHETTA, *Il sound del parlato e l'inettitudine del sotto-proletario: sui Racconti romani*, «Poetiche», X, 1-2 (2008), 95-132: 115.

partenza, che «la presenza costante di un 'io' permette un controllo diretto della vicenda. Si è parlato spesso di modi cinematografici del narrare moraviano. Modi che individuerei, nel caso dei *Racconti*, in una tecnica da 'cinepresa a spalla', che, magari con qualche sobbalzo, insegue i personaggi, scandaglia luoghi e situazioni, sempre secondo un'ottica che, nel voler essere obiettiva, non può che fondarsi, per il suo stesso taglio, su una estrema soggettività». Ne viene che i *Racconti romani* sono una sorta di sublimazione dell'attitudine allenata con i racconti dei primi anni Quaranta, una «piccola sceneggiatura sostanzialmente già pronta», che però asseconda una rilettura filmica in direzione bozzettistica. Ne è un caso esemplare *Peccato che sia una canaglia* di Alessandro Blasetti (1954), ricavato dal racconto *Fanatico*. Il solo fatto che una narrazione composta da appena tre brevi sequenze abbia dato luogo ad un film, ci dice che alla base di queste brevi composizioni vi è, evidentemente, una 'sociologia della tipizzazione', un vero e proprio mondo generato da quel che lo stesso Gianni Turchetta ha chiamato 'il *sound* del parlato'.³⁵ Nel caso di *Fanatico* siamo di fronte ad un racconto con elementi attinti dal giallo, ad una delle situazioni di 'giallo mancato' in cui a fallire è sempre il narratore-protagonista. Questo elemento, cioè una sorta di inettitudine criminale, rovescio di una virilità in crisi, favorirà il digradamento filmico verso la serialità del bozzetto, poiché l'*humus* narrativo è come alterato geneticamente e questa alterazione riguarda l'imperizia al 'dire' e al 'fare' da parte di chi narra, motivo di per sé comico.

Nello stesso anno dei *Racconti romani* Moravia pubblica *Il disprezzo*. Si può senz'altro affermare che questo romanzo chiuda il cerchio disegnato sulla terna 'letteratura-cinema-sceneggiatura' aperto cogli ormai ben noti articoli del '42. Nella corposa introduzione di Arnaldo Colasanti all'ultima edizione Bompiani del romanzo, si legge che «rispetto ai *Racconti romani* è difficile dichiarare che qui vengono narrati un ambiente o un riflesso naturale [...]. Il carattere de *Il disprezzo* è piuttosto una visione schermata; qualcosa che può rassomigliare ad una sequenza sillogistica». Cosa può giustificare la sensazione che uno schermo, un poderoso filtro, si frappone tra lettore ed opera? Probabilmente la anomala struttura del romanzo in I persona con focalizzazione interna, alternata ad un narratore diegetico in *flash-back*.

Quando nel 1963 Jean-Luc Godard gira *Le mépris* è da subito consapevole di accingersi ad un'opera del tutto particolare:

Il soggetto del *Disprezzo* sono delle persone che si guardano e si giudicano, per poi essere a loro volta guardate e giudicate dal cinema, rappresentato da Fritz Lang che interpreta se stesso; insomma, la coscienza del film, la sua onestà. [...] Ho girato un'odissea morale: lo sguardo della macchina da presa su personaggi alla ricerca di Omero. Film semplice e senza misteri, film aristotelico, libero dalle apparenze, *Il disprezzo* prova in 149 inquadrature che nel cinema, come nella vita, non c'è niente di segreto, niente da delucidare, non c'è che da vivere e da filmare.³⁶

Che questo film possedesse un carattere 'metamediale' (in realtà ereditato dal romanzo di Moravia), e addirittura il potere di trasfigurare personaggi, circostanze e ambientazioni storiche in suggestivi proiezioni di realtà, trova conferma in una singolare argomentazione di Tullio Kezich, il quale, ricostruendo gli eventi che portarono Dino De Laurentiis e Carlo Ponti a sostenere la produzione dell'*Ulisse* di Camerini, approda ad incroci col nostro romanzo e il nostro film mediante un curioso meccanismo. È il caso di riportare il brano:

³⁵ Ivi, 95-132.

³⁶ La dichiarazione è riportata in R. GILODI, *Nouvelle vague: il cinema, la vita*, Cantalupa, Effatà, 2007, 172.

Il primo film di grande respiro che De Laurentiis affronta, trascinandosi dietro il socio, è *Ulisse*. Sulla nascita e le fasi iniziali del progetto i ricordi del nostro sono sbiaditi: è comunque accertato che il regista officiato fu il tedesco Georg Wilhelm Pabst [...]. Nel consultare il ritaglio d'epoca che registra questi eventi, Dino non nasconde la perplessità: «Non ricordo affatto che *Ulisse* sia nato con Pabst». Strana dimenticanza perché su un regista tedesco chiamato nel nostro paese a fare un film dall'*Odisea* esiste un noto romanzo di Alberto Moravia, *Il disprezzo*, pubblicato nel '54, ovvero a ruota della produzione di *Ulisse* e portato sullo schermo da Jean-Luc Godard nel film *Le mépris* con Brigitte Bardot. [...] A Dino il titolo *Il disprezzo* non dice granché, il libro non l'ha letto, il film non l'ha visto [...] In rapporto a Dino si resta colpiti dalla figura del produttore Battista: non per come si comporta, non per la vicenda che attraversa, ma per certe notazioni di carattere il tipo assomiglia davvero al vero produttore di Ulisse. Sarà un caso?³⁷

Proprio a proposito della funzione del mito, anche nei due lavori moraviano e godardiano, ha scritto Alberto Granese che «se tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo [...] sono allegorie figurate della vita umana».³⁸ È per questa ragione che «allo psicologismo del romanzo di Moravia» il cineasta francese ha potuto sostituire «la fenomenologia di una coppia in disgregazione». È in ragione di questi presupposti che Godard «alla voce narrante del personaggio maschile» ha trovato lo spazio mentale per «affiancare la voce interiore della donna che [...] esprime l'interiorità di un sentimento che non esiste più».³⁹ Insomma, Godard compensa la focalizzazione del romanzo (quella che produce lo 'schermo') con una certa mobilità della macchina da presa che a sua volta genera un narratore esterno palese che opera perlopiù con macchina mobile, un largo uso del carrello orizzontale a simulare un 'campo-controcampo' (come nella ben nota scena del dialogo in casa) o il piano-sequenza (nell'altrettanto noto monologo nella villa del produttore). E stringe in primo piano in caso di *voce off* dell'interlocutore, proprio nei momenti in cui agisce la voce interiore di lei. In questo modo il punto di vista del narratore diegetico moraviano è trasferito direttamente sulla macchina da presa: il campo semiotico dal romanzo al film può pertanto slittare dallo sceneggiatore che soffre per il disprezzo di cui è oggetto da parte della moglie ad una moglie che lo disprezza.

Se la metanarrazione del *Disprezzo* è imperniata su un dettagliato psicologismo, quella dell'*Attenzione* è strutturata al livello della 'parallissi', come ci ha documentato Tonino Tornitore.⁴⁰ Va subito chiarito che nell'omonimo film di Giovanni Soldati (1985) il livello della parallissi si perde e abbiamo accesso a tutte le informazioni. Se ne potrebbero indagare le ragioni e si potrebbe avanzare la seguente ipotesi: era necessario che il metaromanzo di Moravia si traducesse, una volta riportato sulla pellicola, in metacinema. Ma così non è stato. Se con pazienza analizziamo la struttura di questa metanarrazione, ci rendiamo conto che essa è fatta di un 'narratore primo', individuabile in Moravia, con carattere extradiegetico; un 'narratore secondo' che è con ogni evidenza Merighi ed assume la posizione dell'enunciatario interno; e un 'narratore terzo', vale a dire il Merighi aspirante romanziere che, di necessità, è in focalizzazione interna. Da ciò deriva che quest'opera si pone come il tentativo più autentico della storica aspirazione moraviana: il narratore, come il regista, deve stabilire un rapporto

³⁷ T. KEZICH, A. LEVANTESI, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001, 100.

³⁸ A. GRANESE, *Menzogne simili al vero. Epifanie del moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Salerno, Edisud, 2010.

³⁹ R. CHIESI, *Jean-Luc Godard*, Roma, Gremese, 2003, 25.

⁴⁰ T. TORNITORE, *Moravia teorico della letteratura*, in A. MORAVIA, *L'attenzione*, Milano, Bompiani, 2002, V e ssg.

poeticamente plausibile tra sé e i suoi personaggi. Ma è, ad un tempo, la definitiva esperienza dell'inautenticità del reale, quindi della finzione. Se è vero, come è stato scritto, che «nell'*Attenzione* all'uomo che agisce Moravia sostituisce l'uomo che guarda»,⁴¹ la sintassi filmica è la più naturale delle soluzioni per fondere le due esigenze: la realtà come finzione e come osservazione per cui il Moravia 'narratore esterno nascosto' equivale ad una macchina da presa in 'oggettiva reale permanente'. Ma la 'sintesi percettiva' del lettore è garantita dalla parallissi fra il Merighi giornalista (enunciatorio interno) che racconta del Merighi romanziere (focalizzazione interna).

In conclusione, siamo ad un metalinguaggio 'di ritorno': dall'originale aspirazione moraviana di una nuova narrazione con focalizzazione filmica per favorire 'l'azione' (*L'amore coniugale*), allo svelamento della cosiddetta 'infingardaggine degli intellettuali' e del loro occhio (*Il disprezzo*) fino allo 'sguardo nascosto' del narratore 'puro testimone' di altre narrazioni: è la fine dell'azione e l'accesso alla 'contemplazione' (*L'attenzione*). In ultimo: Giovanni Soldati manca l'obiettivo poiché annulla il sistema della parallissi mediante le informazioni ricavate dai dialoghi e quindi svisisce anche il carattere metalinguistico della fonte. Egli, in fin dei conti, avrebbe dovuto mostrarci la storia di un regista di teatro che vuole realizzare un film mediante una sceneggiatura. Ovverosia, più che di Merighi, la storia di Riccardo Molteni.

⁴¹ Ivi, VI.