

## Città, periferia e provincia nella narrativa romana di Alberto Moravia

Maria Chiara Tarsi<sup>1</sup>

Ricevuto: 12 ottobre 2022 / Modificato: 5 aprile 2023 / Accettato: 15 giugno 2023

**Riassunto.** L'articolo si concentra sulla fase romana della narrativa di Alberto Moravia (in particolare *La ciociara*, i *Racconti romani* e i *Nuovi racconti romani*), esaminando il significato che in essa assume la dialettica città-periferia e città-provincia, specchio di quella più generale fra centro e periferia. La connotazione geografica di questa narrativa, che esplicitamente ne mette al centro fin dai titoli la romanità, rischia di relegarla a un'ottica locale e ristretta, offuscando così la presenza di temi e questioni centrali anche nel resto della produzione moraviana. Tale dialettica si intreccia, inoltre, con il «mito proletario», da cui per sua stessa ammissione lo scrittore fu suggestionato nel primo dopoguerra, ma che non gli impedì di rivolgere uno sguardo disincantato anche sui personaggi popolari e sul loro «mondo morale».

**Parole chiave:** Alberto Moravia; letteratura e geografia; città; periferia; provincia.

### [en] City, urban suburbs and province in Moravia's Roman novels and tales

**Abstract.** The article focuses on the Roman phase of Alberto Moravia's fiction (in particular *La ciociara*, *Racconti romani* and *Nuovi racconti romani*), examining the meaning that the dialectic between city-urban suburbs and city-province assumes in it, reflecting the more general dialectic between the centre and the periphery. The geographical connotation of these books, which explicitly puts Romanism at the centre right from the titles, risks relegating it to a local and restricted perspective, thus obscuring the presence of central themes and issues also found in the rest of Moravia's output. This dialectic is also intertwined with the «proletarian myth», by which by his own admission the writer was influenced in the first postwar period, but which did not prevent him from turning a disenchanted gaze also on popular characters and their «moral world».

**Keywords:** Alberto Moravia; literature and geography; city; urban suburbs; province.

**Sommario:** 1. Il «mito proletario» 2. *La ciociara* 3. I racconti romani

**Come citare:** Tarsi, Maria Chiara (2023): «Città, periferia e provincia nella narrativa romana di Alberto Moravia», *Cuadernos de Filología Italiana*, 30, pp. 355-372. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.84188>

### 1. Il «mito proletario»

Nell'assai ricca produzione moraviana, distesa lungo un ampio arco temporale (dal 1929 fino alla morte, nel 1990), solo i romanzi *La romana* (1947) e *La ciociara*

<sup>1</sup> Università Cattolica del Sacro Cuore. Dipartimento di Italianistica e Comparatistica, largo Gemelli 1, 20123 – Milano.  
E-mail: [mariachiara.tarsi@unicatt.it](mailto:mariachiara.tarsi@unicatt.it)

(1957), i *Racconti romani* (1954) e poi i *Nuovi racconti romani* (1959) esibiscono fin dal titolo una precisa connotazione geografica. E soprattutto, com'è noto, condividono l'ambientazione popolare, la dimensione corale, la narrazione in prima persona (con l'unica eccezione del racconto *Gli occhiali*: cfr. Moravia [1958] 1964: 273-278), e il fatto di essere stati ispirati dal «mito proletario», secondo l'indicazione data dallo stesso autore nella sua *Breve autobiografia letteraria* (Moravia 1986: xviii; lo scritto è assai più tardo, ma si tratta di un'indicazione ripetuta in molte occasioni).

La narrativa romana origina, dunque, dalla suggestione di quel mito «nazional-popolare», «prepotente e irrazionale» (sono ancora parole di Moravia) che a sua volta nasce da un «interesse più diretto ma critico e non allineato, per il mondo comunista»: comunismo di cui lo scrittore sembra cogliere «soprattutto l'aspetto propulsivo, utopico, non ideologico» (Casini 2004: xxxvi, xliii)<sup>2</sup>. Il 15 maggio 1947 (poche settimane prima che uscisse *La romana*) Moravia aveva infatti pubblicato sulla *Fiera letteraria* l'articolo «Dopoguerra bigotto»; intervento che si inseriva nella polemica seguita alla denuncia per oscenità a carico dell'editore Einaudi, reo di aver pubblicato in traduzione italiana *Il muro* di Sartre, e nel quale emerge la fiducia nella moralità innata del popolo, «che vive più moralmente e naturalmente della gente dotta, [...] non si vela gli occhi davanti a nulla, tutto accetta e comprende; è spesso crudo, ma non è mai immorale». Come accennato, su tale punto lo scrittore sarebbe tornato ripetutamente e anche a molti anni di distanza, precisandone la natura moderna, non antica (mettendolo dunque sullo stesso piano di quello dell'America per Vittorini e Pavese), non più «travestimenti simbolici del passato» ma «luoghi comuni che hanno, però, la capacità di ispirare l'azione oppure, come nel mio caso, la creazione artistica» (Moravia 1986: xviii); e ridimensionando il popolo a erede non tanto del «buon senso», quanto del «senso comune» inteso come «ciò che l'umanità ha ereditato da tutte le sue esperienze storiche» (Moravia 1987: 61)<sup>3</sup>. Un analogo ridimensionamento era già avvertibile, d'altra parte, nelle pagine dedicate a Pavese nel 1954, in cui Moravia vedeva in quello popolare «un mondo nel quale la storia ormai morta e allontanata dai suoi motivi etici ha fatto a tempo a diventare abitudine, costume, proverbio, saggezza e anche, perché no?, cinismo e scetticismo» (Moravia [1954] 1964: 188-189). Si tratta di un passaggio assai significativo se, con Sanguineti (1962: 25), si pensa che dello stesso scadimento del «buon senso» al «volgare "senso comune"» si era resa protagonista la borghesia in *Gli indifferenti*.

Sul versante più propriamente letterario, se è vero che nella già ricordata *Breve autobiografia letteraria* Moravia ha indicato, per la stesura di *La romana* (1947), l'origine più profonda nel moderno mito proletario, per l'esaltazione della naturalità e del buon senso comune di cui «il popolo è l'inconscio depositario» (Moravia 1986: xviii), diversi studiosi hanno più recentemente ribadito che «l'assunzione del mito popolare [...] non si carica di alcun valore ideologico di segno positivo» (Voza 1997: 44), ma costituisce piuttosto un passo in avanti nel percorso di accettazione passiva

<sup>2</sup> Sul complesso rapporto dello scrittore con il marxismo e in generale con la politica si è molto scritto: ma si può partire almeno da Ajello (1978) e Moravia (1988).

<sup>3</sup> Ma cfr. anche Moravia / Pasolini ([1960] 1999: 2755) e Moravia (1988: 44). Ma sulla «perentorietà» di queste, come di molte altre, affermazioni di Moravia, che può «aver involontariamente scoraggiato un approfondimento critico» delle questioni avanzate, cfr. Lauti (2005: 10-12).

(e non dolorosa), di adattamento alla vita<sup>4</sup>. Di Adriana si sottolinea infatti lungo tutta la narrazione la dimensione naturale; e Adriana è in effetti il primo di quei personaggi «natura senz'altro» che nel saggio «Perché ho scritto *La Romana*» Moravia (1947) aveva distinto dai personaggi «storia»<sup>5</sup>. La sua naturalità consiste appunto nell'accettazione del proprio destino, della propria storia, di ciò che la società le offre e la vita le porta giorno per giorno: giunta alla fine della narrazione, Adriana dunque accetta di rimanere nella propria casa in una Roma periferica o semiperiferica, popolare; accetta la propria dimensione di esclusa dalla vita cittadina vera e propria, dalla sua vivacità e dalla sua ricchezza, che pure la attraggono; accetta di non realizzare il sogno di una famiglia tradizionale, borghese, che ai suoi occhi si concretizzava nell'immagine di un tranquillo e sereno focolare domestico intravisto da fanciulla. Ciò che più interessa è, però, che quella «villetta» rappresenta il sogno di una famiglia «serena e normale» (Moravia 2017b: 67): quella stessa istituzione (e quella normalità tipicamente borghese) di cui, con *Gli indifferenti*, Moravia aveva iniziato a rappresentare la crisi. È proprio ad essa che aspira Adriana, personaggio sì popolare, ma attirato da un universo di valori piccolo borghesi, di cui appunto la casa è simbolo identitario<sup>6</sup>: Moravia insomma sembra superare di fatto, già all'altezza di *La romana*, qualsiasi reale mitizzazione del mondo popolare, che, lungi dal costituire un'alternativa, a quel mondo borghese vorrebbe (ma non può) essere assimilato. Già in questo primo romanzo, cioè, Moravia si rende conto che «i processi di modernizzazione si apprestano, più ancora che a proletarizzare la piccola borghesia, a piccolo-borghesizzare il proletariato» (Turchetta 2008: 132).

Ma è poi soprattutto *La ciociara* a segnare la fine del mito popolare, in parallelo con «il venir meno dell'energia creativa» e con l'archiviazione di quella «fase di apertura e di fede senza incrinatura nei confronti del comunismo» (Moravia / Elkann 1990: 191; Siciliano [1971] 1982: 80). D'ora in poi il motivo della naturalità del popolo si trasforma piuttosto in un mezzo per polemizzare con l'ipocrisia e l'astrattezza dell'intellettuale moderno, espressione della borghesia: la bontà e la genuinità del popolo sono tali solo agli occhi dell'intellettuale, che però legge il mondo attraverso il filtro deformante della sua ideologia astratta e populista.

## 2. *La ciociara*

Concepito negli stessi anni di *La Romana*, ma poi accantonato per oltre dieci anni (cfr. le *Note ai testi* in Moravia 2004: II 2150-2167), il romanzo si apre con il ricordo della partenza di Cesira, la protagonista e narratrice, dal proprio paese in Ciociaria per recarsi a Roma, sposa di un bottegaio di alimentari. La descrizione del «quartierino proprio sopra il negozio» in cui i due si stabiliscono non ha solo la funzione di approntare uno scenario per la vicenda che si svolgerà, ma fin da subito ripropone un motivo che era anche in *La romana*, l'amore per la propria casa, da ammobiliare, pulire, curare premurosamente:

<sup>4</sup> Ma già Gadda, per la verità recensendo *Agostino* (1945), notava come Moravia non nutrisse effettivamente nessuna inclinazione eroicizzante nei confronti del mondo popolare (ora in Gadda 1991).

<sup>5</sup> Che il personaggio di Adriana sia sostanzialmente il portavoce dell'autore è un dato subito avvertito dalla critica e ormai acclarato: cfr. Baldi (2005a: 206-208) e Conrieri (2017).

<sup>6</sup> Sulla crescente importanza degli spazi privati nella narrativa europea a partire dall'Ottocento cfr. Perrot (2003: 496-517).

Erano quattro stanzette in tutto, piccoline e basse, ma io le ammobiliai bene [...]. Mio marito scendeva la mattina presto al negozio e io facevo le pulizie. Strofinavo, spazzolavo, lucidavo, spolveravo, pulivo ogni angolo, ogni oggetto: dopo le pulizie la casa era proprio uno specchio e dalle finestre che ci avevano le tendine bianche veniva una luce tranquilla e dolce e io guardavo le stanze e vedendole così ordinate pulite e lucide, con tutta la roba al suo posto, mi veniva non so che gioia nel cuore. (Moravia 2017a: 5-6)<sup>7</sup>

Per Cesira, come era per Adriana, la casa è il luogo della stabilità e soprattutto è garanzia di intimità, da proteggere e custodire («Ah, com'è bello avere la casa propria, che nessuno c'entra e nessuno la conosce»), tuttavia violata dalla guerra; ed è anche il segno di un affrancamento dalla povertà della vita contadina, della possibilità di una vita migliore che coincide con la vita cittadina<sup>8</sup>.

La storia narrata, organizzata in una sorta di struttura circolare, si chiude con il ritorno della donna nella città, dopo i lunghi mesi passati sulle montagne presso Fondi; e le pur poche righe a cui si limita la presenza effettiva di Roma all'interno del racconto restituiscono un'immagine di vivacità, di fermento, di vita brulicante da cui la protagonista ricava gioia: «Giravo tra le bancarelle e guardavo tutto, la frutta, le verdure, la carne, il pesce, le uova: me ne intendevo e mi piaceva calcolare i prezzi e i guadagni, valutare la qualità, scoprire gli imbrogli e i trucchi dei venditori. Mi piaceva pure discutere, soppesare la roba, lasciarla lì e poi ritornare a discutere ancora e alla fine non prendere nulla» (6). Anche Cesira è dunque attratta dalla città; come lo era Gemma, la flaubertiana protagonista del romanzo breve *La provinciale*, agli occhi della quale la partenza per la capitale significava la possibilità di un nuovo inizio<sup>9</sup>. Pur essendosi completamente adattata a Roma, tuttavia, Cesira ne rimane almeno in parte esclusa, perché su di lei continua a pesare lo stigma della provincia. Il marito, romano, molto più anziano di lei e con il quale sono frequenti i litigi, per ferirla la insulta chiamandola «burina» (8): esplicitazione volgare di un atteggiamento ricorrente, quello del cittadino che guarda con disprezzo gli inurbati, inesorabilmente legati, ai suoi occhi, alla provincia, e dunque relegati nel fuori. Non si deve però credere che tale dinamica rimanga interna al difficile rapporto tra marito e moglie, perché lo stesso atteggiamento (e lo stesso epiteto) si ripetono poche pagine più in là, quando in una Roma ormai affamata si diffonde la notizia, in realtà falsa, che i tedeschi stanno distribuendo delle uova: «e allora mi venne rabbia e gridai: "Avete fatto male a mandarlo via, Mussolini... si stava meglio con lui... da quando ci siete voi altri, non si mangia più." Non so perché, a queste parole la gente si mise a ridere

<sup>7</sup> È una funzione antitetica a quella che la casa assumeva in *Gli indifferenti*, dove essa aveva sì un valore immobiliare e quindi economico (cfr. Benussi 2008: 137), ma soprattutto si connotava come spazio claustrofobico e oppressivo. D'ora in poi, nel testo, indicherò direttamente la numerazione delle pagine del romanzo in analisi.

<sup>8</sup> La pulizia è un tratto per eccellenza cittadino: a Rosetta, nata in città, la pulizia mancherà addirittura più del cibo (214). Anche in *Il disprezzo* (1954) la casa mantiene il valore simbolico che ha per Adriana e per Cesira: «Nel suo amore per la casa penso che si esprimessero inconsapevolmente le aspirazioni frustrate di gente diseredata [...]. Così vivemmo quei primi due anni in una stanza ammobiliata, ma in quale meticoloso ordine, nitore e pulizia Emilia la mantenne tutto il tempo» (Moravia 2015: 17-18). E cfr. anche il racconto *La cosa più bella* (Moravia 2018c: 320) e i finali di *Il mobile* e *Negriero* (Moravia 2018c: 515, 537).

<sup>9</sup> Originariamente pubblicato in Moravia (1937), il racconto si legge ora in Moravia (2000: 1013-1091). Per il personaggio di Gemma Moravia guardò certo a Flaubert: cfr. Danti (2016: 124-125), del quale però non condivido l'interpretazione della conclusione (non mi sembra che Gemma provi un «ambiguo rammarico» per la sua città natale, semmai un senso di liberazione).

e molti mi gridarono: “burina”, proprio come mio marito e uno mi disse: “A Sgurcola, i giornali non li leggete?”» (14-15)<sup>10</sup>.

D'altra parte, se il trasferimento a Roma era per Cesira l'esito di una fatale attrazione verso la città, il ritorno alla terra d'origine, per quanto forzato a causa della guerra, coincide con una riappropriazione della propria identità; o, meglio, con una maggiore consapevolezza della propria identità, che rimane quella della «ciociara». «Noialtre ciociare», «noialtri ciociari» sono espressioni che tornano spesso sulle labbra di Cesira, fin da quando la donna si trova a Roma, ma che man mano, anche in virtù del loro ripetersi, si caricano di un ritrovato orgoglio («Ciociara sono e me ne vanto»: 236); e lo stesso si può dire per l'indugio su particolari modi di dire o di denominare gli oggetti, o per l'insistenza con cui la donna ripete di essere nata in montagna, di essere stata prima di tutto contadina. Già nei primi giorni della fuga da Roma, davanti allo spettacolo di desolazione che offre la campagna, sotto la veste cittadina riemerge infatti un'altra Cesira: «A una persona di città, che non se ne intendesse, poteva sembrare una campagna normale; ma io che ero stata contadina prima che cittadina, potevo vedere che era una campagna abbandonata. Dovunque si vedeva l'abbandono» (38)<sup>11</sup>. Lo sguardo di Cesira, così, rivela l'essenza illusoria di un'immagine edenica della campagna, solo apparentemente estranea e invece segnata dalla desolazione e dalla fuga dell'uomo, che sono il segno tangibile che la guerra (la storia) imprime sulla natura.

Il viaggio verso la provincia, da Roma alla campagna alla montagna (in una direzione che è dunque ascensionale), è nel contempo un percorso a ritroso nel tempo, poiché consente anche il recupero di vecchi ricordi. Alla propria infanzia la donna torna spesso, soprattutto in occasione di lunghe camminate «su per la montagna» in compagnia di Rosetta e di Michele, che cerca di sfuggire (invano) ai rastrellamenti dei tedeschi. Significativamente, sono in genere ricordi felici, immersi in un'aura quasi favolosa:

Mi affacciavo, dunque, e guardavo a lungo in giù e mi ricordavo allora di quando ero bambina e specchiarmi nei pozzi mi ispirava al tempo stesso paura e attrazione, e mi immaginavo che i pozzi comunicassero con tutto un mondo sotterraneo popolato di fate e di nani e quasi quasi mi veniva voglia di gettarmi giù nell'acqua per andare in quel mondo e uscire dal mio. Oppure guardavo in giù finché i miei occhi non si fossero abituati all'oscurità e non vedessi distintamente il mio viso riflesso nell'acqua e allora prendevo un sasso e lo lasciavo cadere in mezzo al viso e vedevo il viso andare in pezzi nel tremolio dei cerchi d'acqua provocati dalla caduta del sasso. Oltre a guardare dentro il pozzo, mi piaceva anche girare tra quelle rupi bianche e rotonde, così strane che si levavano di qua e di là sul ripiano, tra l'erba verde. Anche in questi giri mi pareva di essere tornata bambina: avevo quasi la speranza di trovare tra l'erba qualche cosa di prezioso, un po' perché l'erba stessa, così smeraldina, pareva una cosa rara, un po' perché quello era uno di quei luoghi in cui, secondo quanto mi avevano detto da bambina, poteva essere stato sepolto un tesoro. (156)

Eppure questa immersione totale nella solitudine della natura (rappresentata con colori sgargianti: bianco, verde, smeraldino, cui in altri passi si aggiungono l'azzur-

<sup>10</sup> Sgurcola è un piccolo comune della provincia di Frosinone (da cui provengono i protagonisti del racconto *Capelli biondi*, nei *Nuovi racconti romani*). Per le numerose altre occorrenze dell'epiteto, limitate però, oltre che a *La ciociara*, ai racconti romani, cfr. Lauta (2005: 100).

<sup>11</sup> Sul manzonismo di questo passo cfr. Pertile (1983: 101).

ro, il rosa, l'oro) costituisce solo una felice parentesi nell'esperienza di Cesira, il sogno di un luogo stregato e magico, l'illusione di trovare rifugio in «un mondo chiuso, serrato, inatingibile alla violenza della Storia» (Langiano 2016: 164); se vuole trovare «fiducia», deve fare affidamento solo su se stessa, perché non è possibile rimanere «così lontano dalla guerra» (165).

Anche nei momenti di massima illusione, tuttavia, questa sorta di viaggio alle origini non significa, pavesianamente, attingere a una dimensione mitico-simbolica<sup>12</sup>. Il ritorno al paese natale, inizialmente vissuto come recupero del familiare, assume piuttosto il valore di una rigenerazione («un po' come succede alle piante sradicate che se le ripianti presto ripigliano forza e riprendono a buttare foglie e fiori», 91) e di un ritorno al grembo materno, la riconferma di un legame assoluto e vitale con la terra, esplicitato con un'immagine del resto adombrata anche nel brano precedente (il desiderio di immersione e sprofondamento in «un mondo sotterraneo»): «In quel sonno mi pareva che la terra in cui ero nata e che avevo abbandonato da tanto tempo mi avesse ripreso nel suo seno. [...] Dalla terra dove siamo nati viene tutta la nostra forza e se l'abbandoniamo non siamo più piante né uomini ma straccetti leggeri che la vita può sbattere di qua e di là secondo il vento delle circostanze» (91-92).

Ciononostante, anche questo ritorno è contrastato e, forse, impossibile. Come a Roma Cesira veniva derisa perché «burina», così in Ciociaria i contadini continuano a considerarla una «signora di Roma»; e lei stessa si definisce «straniera tra stranieri» (94). E in effetti, nonostante tutto, Cesira non può fare a meno di registrare, talvolta, la propria distanza da quel mondo primitivo e provinciale, come nel caso del rito serale della «lavanda dei piedi» (Esposito 2016: 86):

Io non capivo dappprincipio ma poi, come vidi Paride per primo, allungare il piede nudo tutto nero di terra [...] compresi: noialtri in città, prima di mangiare, ci laviamo le mani; loro, invece, poveretti [...] si lavavano i piedi. [...] Soltanto noi due non ci lavammo; e uno dei bambini ingenuamente domandò: «Perché voi due non vi lavate?» Al che la vecchia madre [...] rispose, cupa: «Sono due signore di Roma. Non lavorano la terra come noialtri». (82)

Da parte sua, anche Michele, che in città ha studiato e che a sua volta disprezza i contadini, ama la compagnia di Cesira e Rosetta proprio in virtù della loro diversità, «perché eravamo di Roma e non parlavamo in dialetto e non discorrevamo, come gli altri, delle cose di Fondi» (103). Tuttavia, acutamente Cesira capisce che Michele vede i contadini in un'ottica distorta («come non erano e non sarebbero mai stati; piuttosto come voleva vederli lui, per i motivi suoi, che come erano davvero, nella realtà», 105). Michele incarna l'ideologia populista e avulsa dalla realtà e anche su questo personaggio, sullo smascheramento di ciò che di astratto e populista c'è nelle sue convinzioni, si misura la fine del «mito popolare» di cui parla Moravia a proposito di *La ciociara*<sup>13</sup>. Il fatto è che Cesira è un personaggio più complesso di quanto possa apparire, e vive un'interna contraddizione tra condizione cittadina e provinciale/contadina, continuamente oscillando fra i due poli: «Dico la verità: gli sfollati [di

<sup>12</sup> Com'è noto Moravia fu assai critico nei confronti di Pavese, che accusò di «decadentismo» (Moravia [1954] 1964). Sulla presenza di elementi fiabeschi nel romanzo, cfr. Danti (2016: 130).

<sup>13</sup> In proposito cfr. ancora le osservazioni di Baldi (2005b: 209-219). È un motivo su cui lo scrittore torna anche altrove, ad esempio nel racconto *Andare verso il popolo*, incluso nella raccolta *L'amore coniugale e altri racconti* (1949), il cui titolo allude ironicamente al noto slogan fascista (ora in Moravia 2002: 1392-1405).

Fondi, dunque di un paese di provincia] erano più ricchi, almeno alcuni di loro; da loro si mangiava meglio; sapevano leggere e scrivere [...]: ciò nonostante, fin da quel primo giorno e poi in seguito sempre più, preferii i contadini agli sfollati» (83)<sup>14</sup>.

«Mi pareva che la terra [...] mi avesse ripreso nel suo seno»: la campagna è per Cesira una sorta di «madre molto vecchia che ne ha viste tante e, ciononostante, è rimasta buona e sa tutto e perdona tutto», da cui sogna di essere riaccolta, ma che in realtà l'ha tradita perché non ha saputo proteggerla (304).

Nei confronti della terra d'origine Cesira prova dunque sentimenti contraddittori (quell'atteggiamento ambivalente di cui si è già detto): l'iniziale trasferimento a Roma è implicitamente presentato qui appunto come un tradimento che la terra-madre è (o meglio, si spera che sia) pronta a perdonare. E invece, nella sua immobilità («era rimasta la stessa di sempre»), nella sua bellezza che rimane tale nonostante tutto, la campagna respinge la donna, ormai «senza più speranze, anzi disperata»: l'irruzione della storia (la guerra e il male che l'accompagna) ha definitivamente spezzato il legame, che per un tratto sembrava ritrovato, fra luogo e identità, perché «gli uomini vanno per un verso e la natura per l'altro» (159, 99)<sup>15</sup>.

Importa infine osservare il modo in cui Moravia, attraverso le parole di Cesira, rappresenta la provincia e la campagna ciociare. Fuggite da Roma, alla ricerca di un'abitazione in cui ripararsi, Cesira e Rosetta si imbattono nella casa di Concetta e di Vincenzo: lurida e sporca (45-46) quanto i padroni sono avidi e ladri (l'uomo era «mezzo scemo e, all'infuori dell'interesse, non capiva niente», 43), un caso di perfetta corrispondenza fra degradazione morale e materiale. Ben lontano da qualsiasi supposta purezza morale, i contadini che popolano queste terre sono gretti e meschini, indifferenti a ogni ipotesi di cambiamento (si pensi all'episodio in cui Michele legge loro il passo del vangelo di Matteo: «non lo capivano, non lo ascoltavano e si annoiavano», 125), attaccati alla roba, anche violenti, come mostra l'episodio dell'uomo che colpisce il nipote con una coltellata e poi lo lascia «morire dissanguato in una vigna» perché «a chi tocca tocca» (113)<sup>16</sup>. Ma in questa provincia vive pure una piccola borghesia bottegaia, indifferente e chiusa nei suoi interessi, priva di solidarietà, anch'essa con le sue piccinerie e le sue meschinità (da cui in fondo non è esente la stessa Cesira, che a Roma si arricchiva con la borsa nera, sorda alle sofferenze provocate dalla guerra), ben esemplificate dal padre di Michele, Filippo, e dal suo ideale della furberia:

Io vi dico questo [...] che la guerra è brutta soltanto per i fessi, ma per gli altri, no. [...] Io non sono fesso e non lo sarò mai perché a questo mondo ci sono due categorie di persone: i fessi e i furbi [...]. I fessi sono coloro che credono a quello che c'è scritto nei giornali e pagano le tasse e vanno in guerra e magari ci rimettono la pelle. I furbi, eh! eh!, i furbi sono il contrario ecco tutto. E questi sono tempi in cui chi è fesso si perde e chi è furbo si salva [...] Date retta, i governi vanno e vengono e fanno le guerre sulla pelle della povera gente e poi fanno la pace e poi fanno

<sup>14</sup> La contrapposizione sfollati/contadini torna anche a p. 142. La condizione ibrida di Cesira, tra contadina e cittadina, è condivisa dai protagonisti di alcuni racconti: ad esempio *La voglia della campagna* (ora in *Moravia* 2002: 1829-1835; cfr. Danti 2016: 136, n. 1).

<sup>15</sup> Sulla distanza tra il «confine che separa serenità naturale e strazio umano» cfr. Langiano (2016).

<sup>16</sup> Sul calco manzoniano contenuto in queste parole cfr. ancora Pertile (1983: 98). Anche l'episodio della lettura del Vangelo, come più in generale tutta la vicenda narrata, nasce dall'esperienza dello scrittore (cfr. *Moravia / Elkann* 1990: 144-145).

quello che gli pare, ma la sola cosa che conta e non cambia mai è il negozio. Vengano i tedeschi, vengano gli inglesi, vengano i russi, quello che per noialtri negozianti deve contare soprattutto è pur sempre il negozio e se il negozio va bene tutto va bene (71-72).

Certo, si potrebbe obiettare, il romanzo narra una storia eccezionale, è insomma la guerra a far emergere le bruttezze dell'animo umano (e infatti è spesso così che i vari personaggi del romanzo giustificano le loro azioni); ma, appunto, da quelle bruttezze e grettezze nessuno è esente, e se Cesira è cambiata è anche perché di tutto ciò è diventata consapevole sperimentandole in prima persona<sup>17</sup>.

### 3. I racconti romani

Pubblicate rispettivamente nel 1954 e nel 1959, le due raccolte dei *Racconti romani* e dei *Nuovi racconti romani* coprono un arco temporale piuttosto compatto, che non risale oltre il 1948 (cfr. Moravia 2018b, 2018c)<sup>18</sup>: siamo dunque, soprattutto con i racconti più antichi, nel pieno dell'adesione al «mito proletario», a quel mito dell'«energia» trasteverina che Moravia scorgeva nelle *Passeggiate romane* di Stendhal (cfr. Moravia [1956] 1964)<sup>19</sup>. Ma all'origine di questi testi è anche, per stessa ammissione di Moravia, il fascino esercitato dalla poesia di Belli: se nella *Breve autobiografia letteraria* lo scrittore ha infatti affermato che i racconti sono nati da quella lettura, ancor più esplicitamente a Enzo Siciliano ha dichiarato che essi volevano essere «una trascrizione al presente» del grandioso affresco della plebe romana lasciato dal poeta (Moravia 1986: xviii; Siciliano [1971] 1982: 69). È importante insistere sulla natura letteraria di questi racconti, se non altro per non cadere nella tentazione di interpretarli unicamente – e riduttivamente – nella direzione di un superficiale bozzettismo (d'altra parte «implicito nel “genere” stesso, e forse non sempre del tutto evitato») <sup>20</sup>. Come è stato suggerito, la chiave di lettura dei *Racconti*

<sup>17</sup> Sul discusso finale catartico del romanzo cfr. Mascaretti (2007) e Tornitore (2017: xxx-xxxiii); e, diversamente, Baldi (2005b: 219). Com'è ormai noto, Moravia aveva pensato, e probabilmente rimase a lungo incerto, a una chiusura alternativa, che sottolineava la corruzione operata dalla guerra tanto delle due donne quanto della società tutta (cfr. Casini 2014). La *Conclusione*, rimasta allo stato di dattiloscritto, si legge ora in Moravia (2004: I 1477-1493).

<sup>18</sup> Cito da queste edizioni, d'ora in poi RR e NRR, indicando direttamente a testo le pagine. Con l'eccezione di *Un mendicante* (ora in Moravia 2002: 1745-1748; cfr. *Note ai testi* 1994), *Tutto per la famiglia* (ora in Moravia 2002: 1765-1768; cfr. *Note ai testi* 1945) e *Il terrore di Roma*, tutti erano stati pubblicati sul *Corriere della Sera*: cfr. Moravia (2004: II 2100-2126, 2168-2190). Oltre che per la genesi e la destinazione comuni (che ne determinano anche materialmente la lunghezza), tutti questi racconti sono imparentati per temi, personaggi, ambienti, scelte stilistiche e narrative (e furono infatti ripubblicati in unico volume in Moravia 1971). E tuttavia il volume del 1959 si apre a motivi e suggestioni in parte diversi, come la follia (*Non uno ma cinque*) e il surreale (*Io e lui*), e insiste con più decisione su alcuni temi (soprattutto l'amore e i rapporti di coppia), mentre l'ambientazione romana si fa più vaga e più opaca l'impronta corale, con l'indugio su personaggi in qualche modo particolari, strani o malati. Piuttosto scarsa l'attenzione che la critica ha riservato alle due raccolte, e più in generale al Moravia novelliere: cfr. in proposito Turchetta (2008: 95-98).

<sup>19</sup> Ma nello stesso saggio, significativamente, egli parla anche di un «duro inalterabile nucleo dell'indifferenza romana», individuandolo come causa di una sostanziale refrattarietà del «popolo romano» nei confronti della modernità e del mancato «civismo delle grandi capitali europee» (Moravia [1956] 1964: 255).

<sup>20</sup> Lo puntualizza opportunamente Cudini (2018: vi). Di «bozzettismo [...] senza residuo alcuno» ha parlato ad esempio Sanguineti (1962: 113).



*romani* è già implicita nell'introduzione scritta da Moravia nel 1944 per un'antologia proprio del Belli, nella quale egli ne sottrae l'opera agli stereotipi della rappresentazione comico-sentimentale del popolano (Moravia [1944] 1964). Con i *Racconti romani* Moravia compie (o si sforza di compiere) la stessa operazione che in quelle pagine, dunque sul piano critico, aveva condotto sull'opera del suo predecessore (Turchetta 2008: 105). Al di là della godibilità del singolo racconto, i *Racconti romani* sono un'opera da considerare nel suo insieme, come frutto di un progetto meditato che, seppur non presente all'inizio, si è pian piano venuto delineando (da parte di uno scrittore, oltretutto, che ha sempre dedicato molta attenzione al disegno dei propri volumi di racconti): solo così ne emerge quell'«affresco» moderno della Roma popolare degli anni Cinquanta, che nella serialità delle storie trova il più efficace strumento di rappresentazione<sup>21</sup>.

In questo affresco (e in un autore considerato «lo scrittore di Roma per antonomasia»; Moravia / Elkann 1990: 11), ciò che paradossalmente sembra mancare, o essere comunque la componente meno rilevante, è proprio Roma: come già in *La romana*, mancano del tutto descrizioni della città storica e monumentale, aulica (i palazzi, i monumenti, il fiume, i giardini). Roma non ha nulla della città capitale, magari quella sfolgorante e splendente di D'Annunzio o più tardi quella fascista, comunque intesa come espressione di un immaginario simbolico e archetipico, che nella sua struttura urbanistica e nelle sue architetture rimandi ai miti fondativi della Roma imperiale e della Roma cristiana<sup>22</sup>.

D'altra parte, è lo stesso scrittore a dichiararlo: «Non ho descritto Roma nei *Racconti romani*. [...] Quel che volevo rappresentare era un determinato mondo morale. È in questo senso che quei racconti sono “romani?”» (Siciliano [1971] 1982: 241)<sup>23</sup>. Anche sulla scorta di queste parole, si è spesso ripetuto che nei racconti le descrizioni di Roma, tutte impostate sulla dimensione visiva, sono poche perché l'interesse dello scrittore è verso i personaggi, verso i romani<sup>24</sup>. Si può forse precisare, e in parte correggere, l'affermazione notando come esse costituiscano per Moravia uno strumento per giungere alla rappresentazione di quel «mondo morale» che appunto più lo interessa. In *Arrivederci*, ad esempio, il protagonista Rodolfo esce dalla prigione in cui era detenuto da due anni e ritrova la stessa Roma e gli stessi romani di sempre; diversamente, in carcere aveva immaginato che tutto sarebbe stato nuovo, più allegro. Ma anche lui non è cambiato, né è cambiato Guglielmo, l'amico che con la sua falsa testimonianza ne aveva causato la condanna. Il racconto si chiude come era iniziato, con Rodolfo che viene di nuovo rinchiuso in carcere<sup>25</sup>. Ma ciò che qui

<sup>21</sup> Cfr. quanto afferma Casini nelle *Note ai testi* in Moravia (2004: II 2100-2101). «Non è una raccolta di racconti, ma un solo libro con un solo argomento e una sola intonazione» scriveva d'altra parte lo stesso Moravia a Bompiani (la lettera, datata 4 giugno 1953, è citata in Moravia 2004: II 2105).

<sup>22</sup> Su cui cfr. Caltagirone (2017: 28-29), che tra l'altro nota come proprio a partire dalla metà del Novecento le borgate entrino a far parte del mito di Roma, in un percorso che dal Gadda del *Pasticciaccio* conduce al Siti di *Il contagio* (2008), trasformandosi però man mano in uno spazio inquietante perché evanescente, immateriale, dai confini non più riconoscibili. Sull'assenza di una rappresentazione letteraria di Roma capitale culturale e morale già a partire dal periodo postunitario, oltre al contributo di Caltagirone, cfr. anche Rosa / Cicchetti (1989).

<sup>23</sup> In proposito cfr. Siciliano (1991: 85).

<sup>24</sup> Cfr. Siciliano (1991: 86); e, più in generale, cfr. anche Siciliano (1998: x). Sulla presenza di Roma nelle opere di Moravia, cfr. anche Brignola (2004), Tillison (2010) e soprattutto Casini (2015), con bibliografia. Di taglio documentario e memorialistico Maraini (2003).

<sup>25</sup> Sulla struttura circolare di molti racconti romani cfr. Cudini (2018: xix-xx). Spesso, in effetti, il racconto si conclude con il ritorno del protagonista alla condizione iniziale: cfr. ad esempio, nei RR, *Scherzi del caldo*, *Il*

importa sottolineare è come lo spettacolo urbano immutato sia il riflesso di una più profonda immobilità: dei rapporti familiari, che si reggono su una sostanziale indifferenza (fratello, sorella e padre, quando lo rivedono, non mostrano sentimenti, mentre la madre rivela un affetto solo superficiale ed è in realtà distante: e sarà così anche in uno dei *Nuovi racconti romani*, *Il mobile*); dei sentimenti (il rancore coltivato nel chiuso del carcere da Rodolfo). L'osteria appare per un momento il luogo in cui sembra possibile il cambiamento (il perdono dell'amico traditore da parte di Rodolfo), ma esso si rivela poi solo illusorio<sup>26</sup>. Ed è un'osservazione che si può facilmente estendere all'intero *corpus* di questi racconti, in cui il paesaggio urbano è ripetitivo, statico, sempre uguale a sé stesso (Varini 2020: 4-5).

Certo, la Roma di questi racconti è soprattutto i suoi personaggi: dotati di vitalità ed energia, ma che tuttavia, ben lungi dal costituire un'alternativa all'amoralità della borghesia, ne condividono le stesse grettezze e meschinità di fondo (cfr. Turchetta 2008: 101-103)<sup>27</sup>. Il loro «mondo morale» non è poi tanto diverso da quello di *Gli indifferenti*: a cambiare è solo la classe sociale di appartenenza, mentre si conferma una condizione umana universale (e d'altra parte anche i pochi personaggi piccolo borghesi o addirittura aristocratici che fanno qui la loro comparsa partecipano della stessa degradazione del cosiddetto popolo)<sup>28</sup>. Anzi, come già in *La romana*, è proprio al modello borghese o piccolo borghese che tendono molti di questi popolani: incarnato, ancora una volta, dalla casa e dagli oggetti che contiene («Crociani [...] ci guidò con orgoglio nella stanza da pranzo: salute che bellezza. Tutti mobili nuovi, di mogano lucido, con le maniglie di ottone e le zampette sottili di acero bianco. [...]». Oltre a quei mobili, notai un grande quadro dorato con un tramonto sul mare; una radio enorme che serviva anche da bar; soprammobili di porcellana in forma di donnine nude, pagliaccetti, cagnolini; e, sulla tavola preparata, un servizio di porcellana dei più fini, stampato a fiorami rosa», RR, *Il picche nicche*, 98-99).

Si assiste infatti in queste pagine a una continua e decisa «deformazione dei *topoi* della rappresentazione narrativa del popolano» (Turchetta 2008: 100): deformazione che è prima di tutto fisica, ed è a sua volta riflesso di vizi morali e tendenze patologiche. È una degradazione che arriva a coinvolgere anche i bambini: come la ragazzina che in *Scherzi del caldo* approfitta della follia della madre per divertirsi alle spese del protagonista. Camerieri, bottegai, barbieri, camionisti, disoccupati, ballerine, ladruncoli, piccoli truffatori (mai però operai) hanno molto spesso tratti irregolari, sproporzionati, esorbitanti (e ciò, in realtà, vale anche per i due romanzi romani e, più in generale, per l'intera produzione moraviana)<sup>29</sup>: «sono magro, nervoso, con le braccia sottili, le gambe lunghe e il ventre così piatto che i pantaloni mi cascano di

---

*biglietto falso, Il camionista, Il pensatore, Impataccato, Perdipiede*; nei NRR, *Silvano e Romildo, Buoni a nulla, La vita leggera*.

<sup>26</sup> Di «intensità dei quadri descrittivi» risemantizzata in chiave interpretativa parla La Monaca (2017: 267, 272).

<sup>27</sup> Diversamente Manica (2004: 93) parla di «plebea grandiosità» sulla scorta del Belli.

<sup>28</sup> Lo aveva già bene messo in luce Camilucci (1958: 557-558). Si legga, ad esempio, *Il pagliaccio*, nel quale la media borghesia è ritratta mentre si diverte all'esibizione, penosa in realtà e piuttosto volgare, del protagonista e del suo compagno Milone, «un poveraccio che faceva il buffone per divertire la gente mentre mangiava» (RR: 50); e anche la principessa di *Il mediatore*, nonostante la sua ricchezza è «attaccata al soldo in maniera da non crederci, interessata, avara, cocciuta e ingegnosa peggio d'un usuraio» (RR: 80).

<sup>29</sup> Basti un esempio da *La romana*, la descrizione di Paride: «Era un uomo piccolo, con il collo corto e la testa fissata quasi senza collo su spalle molto larghe, che pareva una pignatta capovolta [...] e il naso fatto appunto, come il becco delle pignatte. Le gambe le aveva corte, il busto ampio col petto in fuori e anche un po' di pancia» (Moravia 2017a: 67). Sulla deformazione in particolare del corpo delle donne ha insistito Curi (2008: 33-43).

dosso» (*Il camionista*, RR: 57); «un naso a batocchio, storto, livido, con la punta a gnocco sormontata da un brutto neo marrone. Era un naso che dava tristezza soltanto a guardarlo; figuriamoci a portarlo» (*Il naso*, RR: 370)<sup>30</sup>; «Paolino ci ha una mascella grande, quadrata, con la scucchia in fuori, che pare la pala di una scavatrice meccanica» (*Non è il momento*, NRR: 376). Oppure sono descritti per sottrazione, perché non presentano qualità che li innalzino oltre la mediocrità, come l'«uomo da nulla, né bello, né forte, né ricco [...], né, insomma, particolarmente dotato in alcun modo» di *Tabù* (RR: 133) e l'Egisto, «un tipo proprio comune: né alto né basso, né magro né grasso», di *Gli amici senza soldi* (RR: 249); e come il naso di Gloria, che «senza essere brutto, non era bello» (*Lo scimpanzè*, NRR: 29). Spesso poi sono piccoli e quindi destinati a soccombere di fronte a chi è più imponente e suscita dunque paura, come, esemplarmente, in *Tabù* (R): «lui aveva il corpo di lottatore, muscoloso, sodo, bruno, largo alle spalle e stretto ai fianchi [...]; io, invece, ero piccolo, con le gambe magre, il corpo senza muscoli, le braccia sfornite: un ragno» (135-136)<sup>31</sup>.

È vero che l'apparentemente infinita varietà di questa folla di personaggi popolari può essere ricondotta a tipi fissi (il debole, il bullo, il beffatore, l'avarò ecc.), spesso «organizzati secondo un sistema di relazioni fisse» (Lauta 2005: 58)<sup>32</sup> che sostanzialmente rispettano lo schema oppositivo forte/prepotente/furbo/beffatore vs debole/sottomesso/ingenuo/beffato (che peraltro si ripete anche nel ritratto fisico dei personaggi associati in coppia); ed è vero che Moravia fa ampio ricorso al comico. Tuttavia, pur riproponendo caratteristiche simili e sfruttando meccanismi ampiamente collaudati, queste figure non si limitano a richiamare le macchiette della tradizione comica: il ridicolo vira preferibilmente verso il grottesco e mantiene una nota amara al fondo, mentre è negato qualsiasi indugio sentimentalistico nei confronti di questa umanità subalterna<sup>33</sup>. Il distacco emotivo si avverte anche nell'uso frequente di similitudini e metafore disumanizzanti, per lo più con ricorso al lessico animale (fino ad investire il nome stesso, come il Torello di *Scherzi di ferragosto*, RR). Si tratta di un procedimento tipicamente moraviano (affatto riservato all'universo femminile e che in altra sede occorrerà approfondire), di cui questi racconti offrono un'amplissima (e qui solo molto parziale) campionatura: «gli occhi color del can che fugge, e un naso [...] che sembra venire in giù e poi, alla punta si leva in su come una lucertola che alzi il muso» (*Scorfani*, RR: 70); «quando rideva le si vedevano le gengive come a un cavallo» (*Prepotente per forza*, RR: 109); «Tore è un omaccione un po' molle, con una faccia piatta e tremolante, due occhietti piccoli di porco, un naso come di burro e una bocca che sembra una borsa sgangherata» (*I gioielli*, RR: 128); «una buona ragazza, bianca e grassa, coi fianchi e il petto di mucca e il viso stupido, anch'esso bovino: non le mancava che il campanaccio al collo» (*Tabù*, RR: 135); «si voltava a guardare le coppie che era una vergogna, leccandosi le labbra con la lingua grossa e rossa, proprio come un bue» (*Il terrore di Roma*, RR: 184). In tal senso è significativa la frequenza con cui Moravia ricorre

<sup>30</sup> Su questo racconto, di chiara derivazione boccacciana, cfr. Favaro (2019).

<sup>31</sup> La piccolezza è il motivo intorno a cui è costruito un intero racconto, *Bassetto* (RR).

<sup>32</sup> Anche la scelta dei titoli rimanda spesso a tipi più o meno tradizionali: *Il pagliaccio*, *Il camionista*, *Il pensatore*, *Il mediatore*, *Il pupo*, *L'incosciente*, *Il godipoco* nei RR; *Lo studente*, *Un dritto*, *Il cleptomane*, *Il seduttore* nei NRR.

<sup>33</sup> Di «realismo amaro e grottesco, tutt'altro che surreale, dove è accolto il ricorso al paradossale e all'incongruenza» poiché «la razionalità non è che una parte del reale» parla Favaro (2013: 103). Ma cfr. già Siciliano ([1971] 1982: 197).

all'immagine del serpente per descrivere i personaggi: «La donna, poi, era proprio magrissima, col viso affilato e lungo tra due code di capelli sciolti e il corpo sottile in una vesticciola verde che la faceva parere un serpente. [...] Era alquanto sguaiatella e scivolosa, proprio come una serpicciola ubriaca» (*Fanatico*, RR: 3-4)<sup>34</sup>. Anche se ce ne sarebbero i presupposti, e anche se si arriva all'epilogo luttuoso (nei RR il suicidio di Milone in *Il pagliaccio*, la morte di Adele in *Io non dico di no* e di Caterina nel racconto eponimo; ma anche, nei NRR, il tentato suicidio della donna in *Una donna sulla testa*), il tono non è mai quello del dramma (lo notava già Camilucci 1958: 550-551) e insomma anche le vicende che la prevederebbero sono prive di una reale dimensione tragica (cfr. Fratocchi 2019: 68). Basti leggere il commento del narratore alla fine di *Primavera*, il cui protagonista si uccide per gelosia: «Così si era ammazzato credendo di avere ammazzato il dentista che invece se la cavò con una sgraffignatura. [...] E la primavera, che fa tanti miracoli, lui l'aveva fatto stravedere; e quella stessa forza della natura che quel giorno pareva così dolce sul mare calmo, sotto il cielo sereno, a lui aveva fatto traboccare il furore e l'aveva condotto alla morte» (NRR: 317). Nessun accenno di pietà, ma invece l'insistenza sull'incapacità del ragazzo di distinguere il vero dal falso («Ed aveva sparato credendo che Oringia l'avesse tradito, che non era vero [...] e neppure questo era vero [...] chissà quante altre cose lui aveva creduto di se stesso e degli altri che non erano vere»).

Neppure in questi racconti Moravia rinuncia dunque «al distacco razionale necessario a vagliare il senso delle azioni e a giudicarlo» (Pullini 1987: 15): in questo senso il «mito proletario» della bontà naturale del popolo appare già a questa altezza esaurito. Perché, come accennato, la deformità fisica è tutt'uno con la degradazione morale: questi personaggi sono spesso incapaci di controllare le loro passioni (fino all'omicidio in *Io e lui*, NRR) e la loro rabbia<sup>35</sup>, ossessionati dai soldi e dal guadagno (*Il picche nicche*, RR), dal possesso di qualche oggetto (le scarpe nuove, il maglione, la macchina ecc.) e dal desiderio di emancipazione sociale se appartenenti al popolino (o magari dal sogno di entrare nel mondo del cinema, nel caso delle ragazze); incattiviti dalla povertà (*Romolo e Remo*, RR), cinici e spregiudicati, arroganti o al contrario eccessivamente deboli; e anche i rapporti famigliari risultano incrinati da indifferenza, incomprensioni, tensioni più o meno sotterranee, gelosie e risentimenti (si pensi, ad esempio, a *Arrivederci*, *Pioggia di maggio*, *La voglia di vino*, nei RR; *Lasciami perdere*, nei NRR)<sup>36</sup>.

Al lettore dei racconti romani si impone un'altra evidenza: la precisione topografica e toponomastica della narrazione. I nomi di vie, viali, piazze, ponti sono quasi sempre specificati, i personaggi che camminano descrivono i tragitti che percorrono come se dovessero tracciarli su una mappa<sup>37</sup>. Inoltre spesso il protagonista narratore

<sup>34</sup> Ma, di nuovo, gli esempi si potrebbero moltiplicare, con citazioni da *Pioggia di maggio* (RR: 15, 18), *Il pensatore* (RR: 68), *Scherzi di Ferragosto* (RR: 177), *Tutto per la famiglia* (NRR: 70), *Operazione Pasqualino* (NRR: 178).

<sup>35</sup> Fenomeno che, in generale vale per molta narrativa moraviana, in cui «l'intreccio e il fatto sono dati in ogni caso da una serie di crisi, che mettono in moto figure di vittime – passive e per se stesse inerti – d'un vizio o d'una passione» (Debenedetti 1990: 169).

<sup>36</sup> Qualche spunto in Ghidina (2011). Emblematica la rappresentazione del momento del pasto, non più occasione di condivisione ma generalmente teatro di scontri.

<sup>37</sup> Numerosissimi gli esempi che si potrebbero addurre sia dai RR che dai NRR. Si tratta di un processo di pura nominazione perché, come già notava Tillson (2010: 241) a proposito di *Il conformista*, «the urbs [...] is stripped of any sort of palpable architectural or physical presence».

ha cura di specificare dove si trova la sua abitazione, dove lavora o svolge i suoi traffici (ad es. nei RR: «abitiamo dalle parti di via Giulia», *Arrivederci*, 9; «Io vivo a Tormarancio», *Il pupo*, 84; «mi feci venditore ambulante [...] al ponte nuovo, all'imbocco del traforo del Gianicolo», *Il cane cinese*, 240; nei NRR: «dalle parti di piazza della Regina dove io lavoro come meccanico in un garage», *Lo scimpanzè*, 29). Tutto ciò contribuisce senz'altro a restituire un'impressione di realtà, ad accrescere insomma il tasso di realismo; ma nel contempo dice anche che i personaggi sono pienamente padroni solo del loro spazio, solo della loro parte di Roma. Perché in effetti essi non si muovono in tutta la città, ma rimangono in genere nei loro quartieri periferici, dove sono nati, dove vivono e lavorano (e, specularmente, i pochi appartenenti a classi sociali più alte non escono dalle loro zone più centrali); o se, come avviene spesso, l'azione si svolge in centro, si tratterà magari di «un quartiere di uffici e di povera gente» (*Voglia di vino*, RR: 103) o «non tanto signorile» (*Sciupone*, RR: 114), e comunque quei personaggi hanno accesso solo ad alcune aree e luoghi precisi (l'osteria malfamata e da poveracci), mentre altri restano loro preclusi («Guarda che bellezza... la gente in questa strada ci viene soltanto per comprare gioielli e altre cose belle... un povero non ci viene», *Il pupo*, 86)<sup>38</sup>. Il loro mondo, dunque, è piccolo, magari addirittura limitato a una strada come per il protagonista di *Perdipiede* (RR); mentre nelle poche storie in cui i protagonisti riescono a migliorare la propria condizione (il macellaio di *Quant'è caro*, NRR), lo possono fare solo abbandonando il quartiere d'origine per «andare lontano», dall'altra parte della città (163).

La casa (che spesso si riduce a un'unica stanza, o a una camera in un sottoscala, comunque misera e sudicia) è vissuta per lo più come spazio opprimente, claustrofobico, una sorta di prigione, come esemplarmente nell'attacco di *Scherzi del caldo* (ma si vedano anche *Gli occhiali*, *Il cane cinese*, sempre nei RR; *Un dritto*, nei NRR):

D'estate, nelle case dei ricchi, si chiudono le finestre alla mattina e l'aria fresca della notte rimane nelle stanze ampie e scure [...]. Ma nelle case dei poveri le cose vanno diversamente. Col primo giorno di caldo, l'afa entra nelle tue stanzette affogate e non se ne va più via. [...] In casa non ti puoi più muovere: sembra che ogni cosa, mobili, vestiti, utensili, si sia gonfiata e ti caschi addosso. [...] Se chiudi le finestre, soffochi perché l'aria della notte non ce l'ha fatta ad entrare in quelle due o tre stanze dove dormono sei persone. (RR: 33)

Il desiderio di uscire dalle mura domestiche o dal quartiere – e dunque dalla propria condizione (economica, sociale, sentimentale) – rimane per lo più frustrato<sup>39</sup>. I luoghi dove si svolgono i fatti sono sempre gli stessi, primi fra tutti la trattoria, l'osteria (*topos* di lungo corso della letteratura italiana) e il bar, veri e propri cronotopi della periferia urbana: spazi alternativi alla casa, che favoriscono l'illusione della libertà e della felicità, ma che si rivelano per lo più squallidi, come in *La bella*

<sup>38</sup> Ancor più esplicitamente in *Motorizzarsi* (NRR: 526): «Ugo propose addirittura di scendere e prendere un espresso in uno di quei locali di lusso, ma tutti ci opponemmo, per un motivo o un altro: in realtà sapevamo di essere straccioni e ci vergognavamo». Anche le linee degli autobus, e il relativo percorso, sono rigidamente suddivise per categorie sociali (*Pecoraro*, NRR).

<sup>39</sup> Tale desiderio è all'origine del motivo topico della gita fuoriporta, che raramente soddisfa le aspettative dei personaggi. Solo in qualche caso la prospettiva di una fuga rimane aperta (*Addio alla borgata*, NRR) oppure il quartiere si offre come il luogo rassicurante del riparo (*La paura*, NRR). Scarsa invece la presenza della periferia propriamente industriale, per lo più limitata a qualche breve scorcio descrittivo (come in *La rovina dell'umanità*, RR: 202).

*serata* (RR), ambientato in un'osteria presso la stazione, luogo misero in cui si svolge la vicenda altrettanto avvilita di piccolezze e violenza. Esempio, nella sua costruzione circolare, e interamente costruito sull'opposizione leggerezza/pesantezza (con il suo correlativo "meteorologico": «nuvole» e «caldo» / «sole» e «fresco»), è il racconto *La vita è leggera*: qui l'osteria è addirittura fuori città, e rappresenta per il protagonista la possibilità di una vita libera e spensierata contrapposta alla vita opprimente di Trastevere, a cui tuttavia egli è condannato a fare ritorno.

I racconti romani rispecchiano così uno spazio urbano organizzato per fasce sociali, in cui il movimento fisico riflette una scarsa mobilità sociale: perché gli eventuali tentativi di migliorare la propria condizione rimangono costantemente senza successo (o, se riescono, conducono a una perdita di identità: «Pur essendo diventato ricco, Palombi era rimasto con la mentalità del povero; così che, dentro di lui, per modo di dire, c'erano due uomini, uno ricco e uno povero, che si davano lo sgambetto l'uno all'altro e non andavano mai d'accordo», *La rimpatriata*, NRR: 366). Come è già stato osservato, la toponomastica moraviana si trasforma in «metonimia di uno stato sociale» (La Monaca 2017: 272) perché lo spazio urbano è gerarchizzato (non solo, in verità, in questi racconti)<sup>40</sup>. Roma è dunque tutt'altro che un luogo di mobilità sociale e dalle infinite possibilità, modello di città su cui si costruisce parte della narrativa europea otto e novecentesca<sup>41</sup>.

È stato anche detto che in questi racconti «la complessa dialettica spaziale che lo scrittore ha sperimentato e affinato in romanzi come *La romana* o *La ciociara* (1957), tende a semplificarsi, a ridursi a opposizioni binarie come quella appunto periferici vs provinciali» (Danti 2018: 221). L'ottica cittadina si risolve infatti spesso in uno sguardo ironico, derisorio, talvolta sprezzante nei confronti di chi proviene dalla provincia o dalla campagna, da chi insomma è fuori dalla città: se in *Il biglietto falso* il protagonista (che pure è uno sfaccendato e si appresta a guadagnarsi da vivere spacciando soldi falsi) giudica il comportamento della ragazza che incontra e che cerca di sedurre «da vera contadina» (RR: 53), ripetendo poi che ha «maniere da contadina» e non è «fatta per vivere in città» (54); alla stazione arrivano «i provinciali dei dintorni di Roma, gente rustica e ignorante [...]. Gente che crede di essere furba; e non dico che al paesello, tra le pecore e le caciotte, non lo sia; ma a Roma la loro furbizia è ingenuità» (*Impataccato*, RR: 172)<sup>42</sup>. Il provinciale e il campagnolo sono insomma agli occhi del cittadino sempre burini, e presentano infatti i tratti caratteristici del tipo dell'emarginato, mentre la campagna e la provincia sono luoghi di degradazione, abbruttimento e sporcizia. Si ripropone, dunque, una delle possibili

<sup>40</sup> Si può ricordare, ad esempio, la «villa privata» divisa dal resto della città da «da una strada e da un muro» di *Il disprezzo* (Moravia 2015: 79). Significativo, in questo senso, il percorso di Mariagrazia per le vie cittadine in tram: l'uscita dalla propria dimora altoborghese coincide con la paura di mischiarsi alla «folla malvestita», per cui prova decisa ripugnanza (Moravia 2018a: 184-185); sulla funzione di «frontiere d'identità» di tram, treni e in generale dei mezzi di trasporto nella narrativa modernista cfr. Tortora (2018: 176-178).

<sup>41</sup> Rimando a Iardi (2017: 58, 60) per una stimolante riflessione su Roma come contesto narrativo nella letteratura italiana novecentesca, tra «eccesso e mancanza di senso», spazio costituzionalmente «ambiguo» e frammentato, sfuggente e imprevedibile, di cui non è possibile una lettura complessiva: anche i racconti di Moravia rinunciano a rappresentare la città concentrandosi solo su un suo frammento (le periferie del sottoproletariato), e tuttavia, come si è visto, l'organizzazione spaziale è piuttosto rigida, e preclude di fatto un reale movimento. Su Roma come oggetto di rappresentazione cfr. i saggi riuniti in Placido / Spera / Storini (2020: 81-117).

<sup>42</sup> Paradigmatico è, in questo senso, *La vita in campagna* (RR: 300), che tematizza il disprezzo del cittadino nei confronti di quella che, ai suoi occhi, «non è una vita»; ma cfr. anche, sempre nei RR, *La gita*; nei NRR, *La paura*, *Un dritto*, *Le luci di Roma*, e soprattutto *Pecoraro*.

chiavi di lettura di quella difficile dialettica tra città e campagna che percorre la nostra letteratura fin dalle origini (ma lo stesso sguardo, come già in *La ciociara*, colpisce anche i nuovi inurbati)<sup>43</sup>. Ed è un atteggiamento, paradossalmente, tanto più radicato negli strati bassi della popolazione cittadina e presso coloro che, pur provenendo dalla provincia, hanno ormai assunto uno sguardo cittadino (così, nel racconto *La ciociara*, la protagonista è giudicata fin dall'inizio dal narratore, a sua volta un portinaio ciociaro ormai stabilito in città, «proprio una selvaggia», RR: 163).

Come si è cercato di dimostrare, la prospettiva spaziale (intesa come interazione fra città, periferia e provincia, fra un dentro e un fuori) si conferma cruciale per l'interpretazione della narrativa romana di Moravia: osservata e vissuta dal particolare punto di vista del personaggio popolare, Roma non restituisce l'immagine di una città moderna, dinamica e in espansione ma, al contrario, quella di una città solo illusoriamente vivace e accogliente, asfittica, incapace di offrire una qualsiasi possibilità di miglioramento. E, richiamando le accuse di bozzettismo cui si è già accennato, credo si possa piuttosto vedere in questa fase della produzione moraviana uno dei suoi esiti migliori, proprio perché lo scrittore non è caduto nella trappola della mitizzazione del personaggio popolare, e lo ha invece rappresentato nella sua complessa ambiguità.

## Riferimenti bibliografici

- Ajello, Nello (1988): *Moravia. Intervista sullo scrittore scomodo*, Bari, Laterza.
- Baldi, Guido (2005a): «La romana: alienazione e naturalità innocente», in G. Baldi, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Liguori, pp. 193-208.
- Baldi, Guido (2005b): «La ciociara: l'intellettuale pedagogo e l'educazione della popolana», in G. Baldi, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Liguori, pp. 209-219.
- Benussi, Cristina (2008): «Moravia, lo stile, lo spazio, la città», *Poetiche*, 1-2, pp. 133-148.
- Brignola, Raffaella (2004): «La rappresentazione cartografica nell'analisi del luogo letterario. L'immagine di Roma nei racconti di Alberto Moravia», *Memorie della Società Geografica italiana*, num. mon. *Mundus novus. Amerigo Vespucci e i metodi della ricerca storico-geografica*, a c. di A. D'Ascenzo, pp. 499-513.
- Caltagirone, Giovanna (2017): «Percorsi di costruzione e disgregazione delle capitali d'Italia nei romanzi dell'Ottocento e del Novecento», in S. Sgavichia, M. Tortora (a c. di), *Geografie della modernità letteraria*, vol. I, Pisa, ETS, pp. 17-35.
- Camilucci, Marcello (1958): «Roma e i *Racconti romani* di Moravia», *Studi romani*, VI, pp. 547-561.
- Casini, Simone (2004): «Per una storia di Moravia», in A. Moravia, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, a c. di S. Casini, t. I, Milano, Bompiani, pp. vii-lii.
- Casini, Simone (2014): «Le conclusioni della Ciociara. A proposito di un epilogo inedito», in A. Favaro (a c. di), *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema II*, Avelino, Sinestesie, pp. 45-55.
- Casini, Simone (2015): «Moravia e Roma», in S. Casini, N. Melehi (a c. di), *Alberto Moravia tra Italia ed Europa. Atti del Convegno di studi (Perugia, 3 aprile 2014)*, Firenze, Cesati, pp. 101-114.

<sup>43</sup> Su tale dialettica ha fatto il punto Paccagnini (2012).

- Conrieri, Davide (2017): «Introduzione», in A. Moravia, *La romana*, Milano, Bompiani, pp. 5-26.
- Cudini, Piero (2018): «Introduzione», in A. Moravia, *Racconti romani*, Milano, Bompiani, pp. v-xx.
- Curi, Fausto (2008): «Il corpo. Il sesso. Per un'introduzione a Moravia», *Poetiche*, 1-2, pp. 5-73.
- Danti, Luca (2016): «Flaubert e le ciocie. Per una fenomenologia della provincia nelle opere di Moravia (1937-1959)», *Italianistica*, XLV:3, pp. 119-138.
- Danti, Luca (2018): *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Firenze, Cesati.
- Debenedetti, Giacomo (1990): «L'imbroglione di Moravia», in G. Debenedetti (a c. di), *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, pp. 167-174.
- Esposito, Edoardo (2016): «La Ciociara e la Ciociaria», in A. Favaro (a c. di), *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema IV*, Avellino, Sinestesie, pp. 83-90.
- Favaro, Angelo (2013): «Così vicini, così lontani. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini sul romanzo, negli anni Cinquanta», *Sinestesie*, XI, num. mon. *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, pp. 77-122.
- Favaro, Maiko (2019): «Il potere subdolo delle passioni. Su *Il naso* di Alberto Moravia», *Griseldaonline*, 18:2, pp. 88-102. <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9818>
- Fratocchi, Elisiana (2019): «Il rifiuto della norma come necessità ideologica: i “giovannotti grassi e bollenti” di Alberto Moravia», in F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini (a c. di), *Le forme del comico*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, <[https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/03\\_04\\_caterino\\_fratocchi.pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/03_04_caterino_fratocchi.pdf)> (Consultato il 05/04/2023).
- Gadda, Carlo Emilio (1991): «“Agostino” di Alberto Moravia», in C. E. Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a c. di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, vol. 1, Milano, Garzanti, pp. 606-611.
- Ghidina, Jean-Igor (2011): «Spazi dell'ospitalità nei racconti romani di Alberto Moravia», *Terzo Millennio*, 3:2, pp. 31-51, <<https://hal.uca.fr/hal-02408216/document>> (Consultato il 05/04/2023).
- Ilardi, Emiliano (2017): «“La capitale delle storie”. Roma come contesto narrativo», *Tracce urbane*, 2, pp. 48-64.
- La Monaca, Donatella (2017): «Le “topografie” conoscitive di Alberto Moravia», in S. Sgavichia, M. Tortora (a c. di), *Geografie della modernità letteraria*, vol. I, Pisa, ETS, pp. 265-272.
- Langiano, Anna (2016): «I paesaggi della *Ciociara*», in S. Casini, N. Melehi (a c. di), *Alberto Moravia tra Italia ed Europa. Atti del Convegno di studi (Perugia, 3 aprile 2014)*, Firenze, Cesati, pp. 155-166.
- Lauta, Gianluca (2005): *La scrittura di Moravia*, Milano Franco Angeli.
- Manica, Raffaele (2004): *Moravia*, Torino, Einaudi.
- Mascaretti, Valentina (2007): «Roma 1944. La storia “espunta” nel romanzo *La ciociara* di Alberto Moravia», in E. Menetti, C. Varotti (a c. di), *La letteratura e la storia*, vol. II, Bologna, Gedit, pp. 1267-1276.
- Moravia, Alberto (1937): *L'imbroglione. Cinque romanzi brevi*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto ([1944] 1964): «Cento sonetti di Gioacchino Belli», in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 39-54.
- Moravia, Alberto (1947): «Perché ho scritto *La Romana*», *La Fiera letteraria*, II:27, p. 3.



- Moravia, Alberto ([1954] 1964): «Pavese decadente», in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 187-191.
- Moravia, Alberto ([1956] 1964): «Passeggiate romane», in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 249-259.
- Moravia, Alberto ([1958] 1964): «Racconto e romanzo», in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 273-278.
- Moravia, Alberto (1964): *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (1971): *Tutti i racconti romani*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (1986): «Breve autobiografia letteraria», in A. Moravia, *Opere 1927-1947*, a c. di E. Siciliano, Milano, Bompiani, pp. vii-xxxiii.
- Moravia, Alberto (1987): *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Moravia, Alberto (1988): *Io e il mio tempo. Conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Padova, Nord-Est.
- Moravia, Alberto (2000): *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a c. di F. Serra, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2002): *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a c. di S. Casini, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2004): *Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, 2 tomi, a c. di S. Casini, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2015): *Il disprezzo*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2017a): *La ciociara*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2017b): *La romana*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2018a): *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2018b): *Racconti romani*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto (2018c): *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto / Elkann, Alan (1990): *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto / Pasolini, Pier Paolo ([1960] 1999): «Dialogo sul romanzo», in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti, S. De Laude, vol. II, Milano, Mondadori, pp. 2746-2760.
- Maraini, Toni (a c. di) (2003): *Moravia e Roma*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia.
- Paccagnini, Ermanno (2012): «Città e campagna: una dialettica irrisolta», in M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta (a c. di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. I, Pisa, ETS, pp. 43-70.
- Perrot, Michelle (2003): «Gli spazi del privato», in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo*, iv, *Temi, Luoghi, Eroi*, Torino, Einaudi, pp. 495-519.
- Pertile, Lino (1983): «Moravia, Manzoni e il realismo», *Studi novecenteschi*, 25-26, pp. 95-114.
- Placido, Cristina / Spera, Lucinda / Storini, Monica Cristina (a c. di) (2020): *Idee, forme e racconto della città nella narrativa*, Firenze, Cesati.
- Pullini, Giorgio (1987): «Un personaggio scomodo come una coscienza critica», in A. Moravia, *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 13-25.
- Rosa, Alberto / Cicchetti, Angelo (1989): «Roma», in A. Asor Rosa (a c. di), *Storia e geografia. III L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, pp. 547-652.
- Sanguineti, Edoardo (1962): *Moravia*, Milano, Mursia.

- Siciliano, Enzo ([1971] 1982): *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani.
- Siciliano, Enzo (1991): «Moravia e Roma», *Studi romani*, XXXIX:1, pp. 85-91.
- Siciliano, Enzo (1998): «Introduzione», in A. Moravia, *Romanzi e racconti 1929-1937*, a c. di E. Siciliano, Milano, Bompiani, pp. vii-xiv.
- Tillison, Victoria G. (2010): «A nearly invisible city: Rome in Alberto Moravia's 1950s fiction», *Annali d'italianistica*, XXVIII, pp. 237-256.
- Tornitore, Tonino (2017): «Introduzione», in A. Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, pp. xvii-xxxvi.
- Tortora, Massimiliano (2018): «Geografie del modernismo», in S. Sgavicchia, M. Tortora (a c. di), *Geografie della modernità letteraria*, vol. I, Pisa, ETS, pp. 165-180.
- Turchetta, Gianni (2008): «Il *sound* del parlato e l'inettitudine del sotto-proletariato: sui *Racconti romani*», *Poetiche*, 1-2, pp. 95-132.
- Varini, Guido (2020): «“In cielo, a destra della cupola”. Moravia fra gli specchi di Roma», in A. Campana, F. Giunta (a c. di), *Natura società letteratura*, Roma, Adi editore, <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>> (Consultato il 05/04/2023).
- Voza, Pasquale (1997): *Moravia*, Palermo, Palumbo.