

ELISIANA FRATOCCHI

Il rifiuto della norma come necessità ideologica: i «giovannotti grassi e bollenti» di Alberto Moravia

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Il rifiuto della norma come necessità ideologica: i «giovannotti grassi e bollenti» di Alberto Moravia

Il comico nella contemporaneità viene abitualmente individuato in testi programmaticamente improntati alla rottura. Scoprire la presenza e le forme del comico in autori solo apparentemente in linea con la tradizione potrebbe rivelarsi un lavoro utile a scoprire profili inediti di scrittori conosciuti. Nei «Racconti romani» Alberto Moravia fa corrispondere alla rinuncia del bel soggetto la scelta di un registro dichiaratamente «basso». Il racconto di «giovannotti grassi e bollenti» e di donne non attraenti impone a Moravia la distanza da certo neorealismo «autobiografico a livello lirico» e «linguisticamente chiuso». L'autore preferisce legare la sua opera ai «Sonetti» belliani o al neorealismo cinematografico della commedia. Per quanto riguarda il Belli, la filiazione passa anche per frequenti cedimenti al dialetto, che Moravia indica come lingua «necessaria nei momenti di crisi» ideologica, sociale e politica. Ma la distanza dalla norma non si risolve in un altro codice formalizzato – come accade per un'opera dialettale – ma in una personale soluzione stilistica. Non solo la lingua, ma anche la struttura stessa del racconto sembra interessata e minata da questa frattura. Verranno approfondite, dunque, le soluzioni stilistiche e narratologiche adottate da Moravia, anche in relazione a quelli che lo scrittore romano indica come modelli o seguaci al fine di rilevare con esattezza una cifra comica, in Moravia scarsamente sottolineata dagli studi critici.

La generale adesione di Moravia al linguaggio neorealistico si ha nei bozzetti monologanti di tema romano popolare, e abilmente impastati di vernacolo romanesco, che sono usciti (cioè a priori assicura loro una misura di elzeviri) sul «Corriere della Sera» e sono stati riuniti sotto il titolo di *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959). Appena più bonari e meno ignobili della fauna borghese all'opera altrove, questi figurini popolari sono di natura altrettanto meccanica. Le raccolte successive crudamente meccanizzano però, nella borghese e neutra lingua di tutti, quotidiani meccanismi esistenziali¹.

Gianfranco Contini pone Alberto Moravia tra i narratori «Neorealisti», ma allo stesso tempo individua nella sola stagione «romana» il reale contributo del narratore alla corrente. Moravia, da parte sua, ci terrà a distinguere i suoi *Racconti romani*² da un certo tipo di neorealismo proprio a partire da una componente linguistica. La «natura meccanica dei figurini popolari», che il critico riconosce ai personaggi dei racconti, non solo non verrà confutata ma sembra sottolineata dall'autore al fine di porre la sua opera in continuità con una tradizione diversa da quella neorealista.

I *Racconti romani* – come lo stesso Contini suggerisce – si inseriscono in una fase circoscritta della produzione moraviana, una parentesi di circa dieci anni – dal '48 al '59 – in cui l'autore privilegia un soggetto e una scrittura differenti. Alla borghesia e ai suoi vizi subentra, in questo periodo, la «grandiosità» della plebe romana. Nel '47 l'autore aveva pubblicato *La Romana*³, ma nonostante la protagonista del romanzo fosse una prostituta, l'ambiente e il tipo di narrazione non sono molto distanti dalle opere precedenti dell'autore. Al realismo ortodosso⁴ si preferiscono dei tratti esistenzialisti con i quali si racconta di nuovo la corruzione e l'inautenticità del mondo borghese. Lo stile del romanzo è complessivamente conforme alle opere antecedenti. La lingua di cui l'autore si

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 994.

² ALBERTO MORAVIA, *Racconti romani*, Milano, Bompiani, 1954.

³ ID., *La romana*, Milano, Bompiani, 1947.

⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, cit., p. 994.

serve è la stessa degli *Indifferenti*, quella «grigia *koinë* di capitale»⁵, non imputabile tanto un presunto «contenutismo» quanto alla volontà di far aderire il linguaggio al «grigioso» del soggetto: questione di mimesis non di noncuranza.

I *Racconti Romani* sono circa 140 e sembrano inaugurare una nuova fase: scritti tutti in prima persona (eccetto *Gli occhiali*⁶) vengono pubblicati per lo più tra il '48 e il '59 in rivista e nel '54 in volume per la prima volta. Nel '59 l'autore raccoglie i restanti nei *Nuovi Racconti Romani*⁷. I primi *Racconti romani*, stando alle dichiarazioni dell'autore, pare che siano nati casualmente: «scrissi il primo racconto per caso si intitolava Barbone; venne pubblicato su *La stampa*. Mi arrivò una lettera di una signora inglese: diceva che era entusiasta, e provai a scriverne ancora»⁸. L'aneddoto sembra avere un carattere più pretestuoso che reale, considerando che con questo titolo non risulta alcun racconto, a meno che l'autore non voglia riferirsi a *Un mendicante* che non entra poi nella raccolta⁹.

Finita la guerra venne per me il momento del Belli, da ragazzo avevo letto molto i suoi sonetti, detti, mi pareva, da un'anonima prima persona. D'altra parte trovavo sempre più affaticante l'uso della terza persona. Nacquero i *Racconti romani* nella mia testa, una trascrizione al presente dell'opera belliana. E nel far così la mia lingua, per sintassi e lessico si aprì al romanesco, a un linguaggio basso... all'uso del dialetto corrisponde sempre da noi e dunque della classe dirigente. L'uso del dialetto in questi ultimi anni sta a indicare la crisi della lingua colta e della classe dirigente italiana dopo la catastrofe del fascismo. Alcuni degli scrittori che adottano il dialetto lo fanno per esercitare una presa maggiore sulla realtà, soprattutto su certe realtà popolari. La loro sfiducia nella lingua ha un significato prima ancora che filologico, politico e sociale. Sia i primi che i secondi indicano la presenza di una grave frattura tra la classe dirigente e la cultura¹⁰.

Moravia pone programmaticamente la propria opera in continuità con i sonetti di Giuseppe Gioachino Belli e se deve ammettere una parentela non lo fa con il neorealismo letterario ma con il cinema della commedia all'italiana, inserendo la sua opera automaticamente nel solco della tradizione comica. A Enzo Siciliano, in un'intervista del '71, dichiara la volontà di riprendere linguisticamente il Belli in nome di una scelta, prima ancora che letteraria, di carattere politico. Moravia avrebbe potuto attingere molto di più dalla tradizione dialettale romana: era romano di nascita e come tale non aveva difficoltà a intendere e riprodurre il dialetto della capitale.

L'apparizione della letteratura dialettale in Italia coincide con la crisi di quella che era stata per secoli la lingua erudita e aulica della cultura italiana. E in senso ancor più lato con il rivolgimento sociale che durante l'800 portò gradualmente alla sostituzione della nobiltà e borghesia urbana, con un'altra classe tutta nuova di borghesi recenti o di popolani imborghesiti [...]. Appena il dialetto passò a dipingere la meschinità decorosa della nuova borghesia, diventò anch'esso meschino e cominciò subito a mostrare i segni di una precoce decadenza. [...] Il Belli trasfigura il dialetto pur conservandogli l'immediatezza e la naturalezza originarie; dai proverbi, dai modi, dalle cadenze tolte direttamente dalla bocca del popolo e valide soltanto per la loro vivezza e autenticità, alle immagini e alle figure sintattiche che sarebbe vano ricercare nella parlata popolare.[...] In realtà il Belli si era impadronito del dialetto al punto di

⁵ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, cit., p. 993: «L'assoluta negligenza dei valori formali, che lo collocava tra i cosiddetti "contenutisti" (opposti ai "calligrafi") e attestava una grigia e neutra *koinë* di capitale, una lingua di "grado zero" quale d'un Pirandello depauperato della gesticolazione».

⁶ ALBERTO MORAVIA, *Racconti romani*, Milano, Bompiani, 2014, p. 229-234.

⁷ ID., *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, 1959.

⁸ ENZO SICILIANO, *Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 69.

⁹ ALBERTO MORAVIA, *Un mendicante*, in «La nuova Stampa», 25 gennaio 1948, poi in *Romildo, ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia*, Milano, Bompiani, 1993 pp. 167-170.

¹⁰ ENZO SICILIANO, *Moravia*, Milano, Longanesi, 1971, p. 76.

poter attribuire al popolo ciò che era suo e di potere servirsi di ciò che era popolare come di roba propria. Il Belli fece con il romanesco ciò che Dante fece con il toscano¹¹.

In un noto saggio dedicato ai sonetti belliani Moravia si discosta dalla scelta di realizzare a sua volta un'opera dialettale, ma allo stesso tempo intende mostrarsi ancor più contiguo al predecessore scegliendo di trarre dalla lingua popolare soltanto degli elementi da inserire nello standard, che bastino a mettere in crisi la linearità della norma. Se Belli usava la perfezione del sonetto per disciplinare quella materia linguistica informe, Moravia prende la norma e la rende informe con l'utilizzo di un lessico, di una fraseologia, di stilemi mutuati dal dialetto e non solo. Contaminare lo standard con forme dialettali potrebbe sembrare una soluzione stilistica non del tutto originale. Ma se nelle celebri opere del primo realismo italiano il dialetto contaminava lo standard fino a formare un codice nuovo che doveva assolvere a uno scopo principalmente mimetico, questa soluzione formale per Moravia non risponde a un'esigenza mimetica, non soltanto. La voce narrante dei racconti romani, pur restando all'interno della norma, sembra molto vicina ai modi dei personaggi rappresentati e si distacca così dal lirismo «linguisticamente chiuso» di certo neorealismo. L'opera di Moravia non è un'opera paternalistica, né quanto la borghesia aspettava di leggere sul popolo romano.

Il linguaggio dei *Racconti romani* si compone di diversi elementi: c'è la lingua realmente parlata dal popolo e dunque i modi dell'oralità colloquiale e dialettale, ma c'è anche la lingua letteraria della commedia italiana¹². Rispetto alle precedenti opere moraviane che si servono di un italiano non aulico, non letterario, ma colto, nei *Racconti romani* un linguaggio diastraticamente connotato è dato da alcuni fenomeni in particolare: dal dileguo dei pronomi soggetto sostituiti da *Lui, Lei, Loro* all'inserimento di pronomi come *noiatri, voialtri*; dalla presenza di aggettivi con funzione avverbiale all'utilizzo dell'indiretto libero fino al ricorso ad espressioni banali (*Il sangue mi diede un tuffo, Il sangue mi monta alla testa facilmente, a me pareva che la vita tornasse a sorridermi*). L'impiego di espressioni banali, anche da parte del narratore, va ricondotto senza dubbio alla volontà di regressione culturale e psicologica dell'autore a livello del parlante. A una simile finalità rispondono l'utilizzo delle iperboli, di similitudini consunte e locuzioni proverbiali. In questo senso vanno interpretate anche le costanti anteposizioni dei cognomi ai nomi (*Mi chiamo Cesarano Alfredo e sono autista*)¹³.

Ma Moravia, disinteressato all'imitazione diretta e perfetta del parlato popolare, preleva molto materiale anche dalla lingua letteraria, in particolare dal codice del comico, dalle opere di Boccaccio a quelle del Belli, basti pensare alla presenza massiccia di motti moraleggianti posti in posizione iniziale o finale, come si sa caratterizzanti la tradizione comica primitiva. «Quando in una compagnia ci entra una donna, allora potete dire senz'altro che la compagnia sta per sciogliersi e ognuno sta per andarsene per conto suo»¹⁴; «Era finita, e si sa quando le cose sono finite non ricominciano»¹⁵: così comincia e finisce *I Gioielli*, il racconto di una «banda di maiali», o gruppo di amici, scisso dall'arrivo di una donna trovata con un «annuncio economico»¹⁶.

¹¹ ALBERTO MORAVIA, *Introduzione a Cento sonetti di Gioachino Belli*, Roma, Bompiani, 1944, pp. 7-9.

¹² GIANLUCA LAUTA, *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli «Indifferenti» ai «Racconti romani»*, Milano, Franco Angeli, 2005.

¹³ ALBERTO MORAVIA, *Nuovi Racconti Romani*, Milano, Bompiani, 1966, p. 18.

¹⁴ ID., *Racconti romani*, cit., p. 127.

¹⁵ Ivi, p. 132.

¹⁶ Ivi, p. 134.

«Non si sa mai bene chi si è, né quelli che ci stanno sotto e quelli che ci stanno sopra»¹⁷; «Così, non c'era niente da fare. Per lei ero una cosa e per gli altri ero un'altra. Ma si può sapere che cosa vedono le donne quando amano?»¹⁸: questi, invece, l'incipit e l'explicit di *Scorfani*, che narra l'amore di due lavapiatti che inizia davanti alla «stessa acqua grassa» e finisce in ospedale, per via di una rissa con una coppia di belli e bulli.

«Quando si agisce è segno che ci si aveva pensato prima: l'azione è come il verde di certe piante che spunta appena sopra la terra, ma provate a tirare e vedrete che radici profonde»¹⁹: Inizia così l'*Inconscente*, il racconto antifrastico impostato sull'organizzazione di una truffa che non si compie: il protagonista, temendo le conseguenze di un furto, preferisce evitarlo rimanendo così senza soldi e senza la donna che aveva sperato nel bottino e ammirato il suo presunto coraggio. Dalla tradizione comica vengono anche le chiuse brevissime, che a Gianluca Lautà ricordano l'*e così fece* dei narratori primitivi, compreso Boccaccio²⁰: «Salirono, il biondo accanto a me, gli altri due dietro; e si partì»²¹; «Per capire, quanto Lorusso sia cretino, basterà dire che, in quella confusione, alzò di nuovo la chiave inglese sulla testa della ragazza inginocchiata domandandomi con lo sguardo se dovesse farle lo stesso scherzo che aveva fatto all'amico. Io gli gridai: "Ma sei pazzo? Andiamocene". E così scappammo»²². Il racconto più lungo della raccolta, *Il terrore di Roma*, ha carattere antifrastico: il coprotagonista, che ambisce programmaticamente a diventare «il terrore di Roma», fermato e incarcerato non riesce ad andare oltre una notte di bravate. Desideri piuttosto modesti muovono l'organizzazione della truffa da parte dei due personaggi: l'uno sogna le scarpe dell'altro e l'altro è disposto a tutto pur di avere un piffero.

L'aggettivazione mutuata da un lessico di base proprio dell'oralità incolta, si può considerare, però, anche una marca dello stile letterario comico.

Gli stessi dialettalismi non possono considerarsi esclusivamente di derivazione popolare: isolando quelli più ricorrenti si nota come il loro uso sia ben consolidato nella tradizione comica italiana, basti guardare alcune occorrenze:

Aho (3, Belli, *Sonetti*)
 Burino (1, Ariosto, *Lettere*,)
 Sformarci (2, Belli, *Sonetti*)
 Zozzo (7, Belli, *Sonetti*)
 Allupato (1, Burchiello, *Rime*; 1, Belli, *Sonetti*)
 Abbottato (1, Basile, *Lo cunto de li cunti*, 2, Sgruttendio, *La tiorba a taccone*)
 Callaccia (1, Belli, *Sonetti*)
 Mortacci (6, Belli, *Sonetti*)
 Scucchia/ona (3, Belli, *Sonetti*)

Molto frequenti risultano anche romanismi di colore, termini o polirematiche entrati nello standard o quasi (*Facciamoci a capire*, *Incocciare*, *inquartare*, *intignare*). Si tratta, però, sempre di un lessico che, sebbene mutuato dalla tradizione letteraria comica, non è avvertito come estraneo dal parlante romanesco contemporaneo di Moravia. Pertanto se Moravia sceglie termini di ascendenza letteraria,

¹⁷ Ivi, p. 70.

¹⁸ Ivi, p. 76.

¹⁹ Ivi, p. 145.

²⁰ GIANLUCA LAUTA, *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli «Indifferenti» ai «Racconti romani»*, cit., p. 66.

²¹ ALBERTO MORAVIA, *Racconti romani*, cit., p. 181.

²² Ivi, p. 190.

considerando il tipo di tradizione cui fa riferimento, mantiene allo stesso tempo la narrazione su un registro basso.

Ma l'influenza della tradizione comica si evince nei *Racconti* anche ad altri livelli. Moravia, con la sua opera, sembra voler restituire una varietà più ampia possibile di personaggi per dar conto esaustivamente di una determinata realtà. Le figure – come è stato notato²³ – assemblano caratteristiche riconducibili a tipologie fisse che ricordano le macchiette della tradizione comica meno raffinata, a partire dalle maschere della commedia dell'arte che contano proprio sulla fissità di personaggi e situazioni per generare il comico. Come già aveva fatto Belli²⁴, il nuovo «scrittore di Roma» racconta vicende che in realtà si sviluppano intorno all'azione di pochi tipi. Le tipologie più frequenti sono il debole, che di solito è il protagonista del racconto, un bullo più ridicolo che temibile, una donna di solito ridicola anch'essa al punto da impedire ogni lirismo o gravitas nelle storie d'amore.

Spesso mi dicevo: facciamo la rivista delle qualità. Dunque, forza fisica: zero, sono piccolo, storto, rachitico, le gambe e le braccia come due stecchi, un ragno; intelligenza: poco più di zero, dal momento che, tra tanti mestieri, non sono riuscito a andare più su dello sgattero d'albergo; bellezza: meno di zero, ho il viso stretto e giallo, gli occhi color del can che fugge, un naso che par fatto per una faccia il doppio larga della mia, grosso e lungo, che sembra venire giù e poi, alla punta, si leva in su come una lucertola che alzi il muso. Altre qualità, come coraggio, prontezza, fascino personale, simpatia: meglio non parlarne²⁵.

Scorfani è una storia di sopraffazione del più forte verso il più debole, del bullo contro l'indifeso. Ma nonostante la prima persona potrebbe avvicinare empaticamente il lettore ai protagonisti, le similitudini e le metafore disumanizzanti (metaforizzanti spesso presi dal lessico del mondo animale) negano umanità al soggetto offeso e questi personaggi appaiono tutti sullo stesso piano, senza che il lettore provi simpatia per uno dei personaggi, non potendo recepire in maniera tragica gli eventi. Ancora su questo tipo il protagonista de il *Camionista*: «Io invece ero piccolo, con le gambe magre, il corpo senza muscoli, le braccia sfornite: un ragno»²⁶. Sul versante opposto si collocano i bulli:

Accanto a me c'era una grande donna bionda, giovane e formosa e con lei, un posto più giù, un giovanotto bruno, anche lui grande e forte, tipo di fumarolo o sportivo. [...] La scena che seguì, me la ricorderò finché campo. Alla mia frase lui non disse nulla, ma tutto ad un tratto, mi prese sotto le ascelle e mi sollevò in aria come un fuscillo. [...] Quel bullo dunque mi solleva e repentinamente mi mette in groppa all'elefante più piccolo²⁷.

Le immagini e le situazioni ridicole svuotano di tragicità gli eventi anche più *gravi*. Il primo dei *Nuovi Racconti Romani*, *Una donna sulla testa* è la storia di un suicidio mancato, di una donna che vuole farla finita perché annoiata, ma ogni giorno avverte il marito della tragedia incipiente al punto che né il marito né il lettore possono prendere sul serio tale avvertimento. Il protagonista della vicenda

²³ GIANLUCA LAUTA, *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli «Indifferenti» ai «Racconti romani»*, cit., p. 58.

²⁴ LUCA SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, p. 276: «Proprio in questo periodo» – in riferimento all'epoca belliana – «si fissa e si fonde la tipica macchietta del popolano romano ignorante e borioso, superstizioso nelle piccole evenienze quotidiane ma in fondo scettico e sordo di fronte ai grandi problemi dello spirito e ai temi del viver civile che, altrove, suscitavano tanta risonanza».

²⁵ ALBERTO MORAVIA, *Racconti Romani*, cit., p. 70.

²⁶ Ivi, p. 57.

²⁷ Ivi, p. 72.

è il potenziale salvatore, ma anziché essere eroico rimane investito dalla donna stessa che si butta dal balcone e gli cade sulla testa. La donna si salva ma lui finisce in ospedale con le costole rotte e lei completamente illesa perché lui le aveva fatto da cuscino.

Poco dopo venne il professore seguito dagli assistenti e da un codazzo di infermieri. Come mi vide, forse perché ce n'erano tanti di malati, disse «andiamo bene, giovanotto... siete fortunato... ah voialtri giovanotti, non ci avete che le donne per la testa». Qualcuno allora gli fece notare che si sbagliava: il suicida per amore stava un letto più in là. Ed io: «Professore, non dica: le donne per la testa... dica piuttosto: una donna sulla testa»²⁸.

La fissità dei personaggi risponde a uno dei più importanti principi del comico individuati da Bergson²⁹ nel suo *Le rire*. La meccanicità, l'automatismo di alcune figure rende possibile – secondo il filosofo francese – che l'opera comica rinunci a un nome proprio come titolo dell'opera: «molte commedie portano un nome comune: *L'Avaro*, *Il giocatore*, ecc. Se io vi chiedo d'immaginare un lavoro che abbia per titolo *Il Geloso*, per esempio, certo vi verrà in mente "Sganarello" e "Giorgio Dandin" ma mai *Otello*»³⁰. A differenza delle tragedie, i testi comici fanno leva su alcune fissità, automatismi, che in società risultano ridicoli e possono generare riso nel lettore. Anche i *Racconti romani* non hanno titoli con nomi propri perché narrano di marionette, di tipologie che non esistono in quanto individui, ma in quanto categorie. Le loro manie, i loro vizi, si perpetuano sempre uguali in modo da farli apparire ridicoli in società. Ma il lettore di Moravia, a differenza del lettore belliano, per lo più, non ride di loro. Il meccanismo di regressione che l'autore mette in atto lo pone al livello dei suoi personaggi; per generare riso in chi legge Moravia avrebbe dovuto porsi al di sopra della materia trattata offrendo un diverso punto di vista al lettore.

²⁸ ALBERTO MORAVIA, *Nuovi racconti romani*, cit., p. 5.

²⁹ HENRI BERGSON, *Il riso*, Bari, Laterza, pp. 7-17.

³⁰ Ivi, p. 12.