

Il potere subdolo delle passioni Su «Il naso» di Alberto Moravia

Maiko Favaro

Pubblicato: 28 dicembre 2019

Abstract

This contribution offers some reflections on the handling of passions in the short story *Il naso* by Moravia, also taking into account its relation to the other texts of the *Racconti romani* and its adaptation in the film *La giornata balorda* by Mauro Bolognini (to which, in addition to Moravia himself, Pier Paolo Pasolini also collaborated). In the first part, an analytical comparison between *Il naso* and the novella of Andreuccio da Perugia by Boccaccio, which inspired *Il naso*, shows how different the relations between luck, reason and passions (concupiscence in the case of Boccaccio, greed in that of Moravia) are in the two texts. The second part examines *Il naso* with regard to the broader context of the *Racconti romani* and their relation to the theme of passions. The third part, finally, focuses on the adaptation of *Il naso* in the film *La giornata balorda*, by paying a special attention to the story of its censoring.

Il contributo offre riflessioni sul trattamento delle passioni nel racconto moraviano *Il naso*, considerato anche in relazione agli altri testi della raccolta *Racconti romani* e al suo adattamento all'interno del film *La giornata balorda* di Mauro Bolognini (a cui, oltre allo stesso Moravia, collaborò anche Pier Paolo Pasolini). Nella prima parte, il confronto analitico fra *Il naso* e la novella boccacciana di Andreuccio da Perugia, che ha ispirato il racconto di Moravia, evidenzia quanto sia differente nei due testi il rapporto fra fortuna, ragione e passioni (concupiscenza nel caso di Boccaccio, avidità in quello di Moravia). La seconda parte esamina *Il naso* in relazione al più ampio contesto dei *Racconti romani* e del loro rapporto con il tema delle passioni. La terza parte, infine, si sofferma sull'adattamento del racconto moraviano nel film *La giornata balorda*, prestando particolare attenzione alla censura che colpì la pellicola.

Keywords: Alberto Moravia; *Racconti romani*; *La giornata balorda*; Pier Paolo Pasolini; Andreuccio da Perugia.

Maiko Favaro: Université de Fribourg – Universität Freiburg

✉ maiko.favaro@unifr.ch

È assistente presso la Cattedra di Letteratura italiana dell'Università di Friburgo. Si è formato alla Scuola Normale Superiore e all'Università di Pisa. Ha effettuato esperienze di ricerca e insegnamento in varie istituzioni: Harvard University, Ecole Normale Supérieure di Parigi, Ecole Normale Supérieure di Lione, Ludwig Boltzmann Institut für Neulateinische Studien di Innsbruck, Università di Trieste, Università di Udine e Freie Universität di Berlino (in qualità di Ricercatore 'Marie Skłodowska-Curie'). Le sue ricerche vertono soprattutto sulla letteratura del Cinque-Seicento (lirica, epica e trattati d'amore) e del Novecento (Saba, Penna, Manganelli). Ha vinto il «Canadian Society for Italian Studies Award 2011» e il «Premio Tasso 2016».

Copyright © 2019 Maiko Favaro

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il racconto su cui ci soffermeremo in questa sede, *Il naso*, fa parte dei *Racconti romani*, una delle più famose raccolte di Alberto Moravia.¹ Edita da Bompiani per la prima volta nel 1954, essa riunisce sessantuno racconti che lo scrittore romano era andato pubblicando man mano sulle colonne del «Corriere della Sera» (con l'eccezione di *Il terrore di Roma*, uscito su «L'Europeo») fra il 30 dicembre 1948 e il 30 agosto 1953. Il volume incontrò grande successo, tanto che nel 1959 Moravia pubblicò, sempre per Bompiani, un seguito della raccolta dal titolo *Nuovi racconti romani*. Nei *Racconti romani*, l'attenzione è tutta rivolta alla vita quotidiana delle classi popolari, o al massimo piccolo-borghesi. I protagonisti sono piccoli commercianti, artigiani, camionisti, camerieri, ambulanti, ladri, truffatori ecc. Essi sono raffigurati in una lotta senza esclusione di colpi di uno contro l'altro per la sopravvivenza e per il soddisfacimento del proprio tornaconto: Moravia mostra come la vita sociale sia tramata di menzogne e di conflitti spesso meschini anche presso le classi più umili. Sono personaggi perlopiù incapaci di identificarsi adeguatamente con il proprio ruolo sociale e destinati allo scacco. Memore anche del grande modello del Belli, l'autore usa spesso toni comico-grotteschi e ostacola l'immedesimazione empatica del lettore. Sfondo onnipresente della raccolta, come evidenziato sin dal titolo, è Roma, soprattutto quella dei quartieri popolari, nel periodo della ricostruzione fra la fine della seconda guerra mondiale e il *boom* degli anni Sessanta. Dal punto di vista formale, coerentemente, l'esposizione – che si avvale di narratori omodiegetici – è semplice e immediata, così come la lingua, che lascia spazio a tratti tipici del romanesco.²

¹ Cfr. A. Moravia, *Il naso*, in *Opere*, ed. dir. da E. Siciliano, vol. III, *Romanzi e racconti. 1950-1959*, a cura e con introduzione di S. Casini, t. I, Milano, Bompiani, 2004, pp. 816-822.

² Per un inquadramento generale sui *Racconti romani*, cfr. innanzitutto G. Turchetta, *Il 'sound' del parlato e l'inettitudine del sotto-proletario: sui «Racconti romani»*, in V. Mascaretti (a cura di), *«Io indubbiamente avevo molte cose da dire». Alberto Moravia 1907-2007*, «Poetiche», X, 2008, 1-2, pp. 95-132. Si vedano anche: M. Camilucci, *Roma e i «Racconti romani» di Moravia*, «Studi romani», VI, 1958, pp. 547-561; J. Kozma-Southall, *The «Racconti romani» and the «Nuovi racconti romani»: Moravia's Neglected 'Romani de Roma'*, «Papers in Romance», V, 1983, pp. 97-109; H. Meter, *Moravias «Racconti romani» und das Problem der römischen Identität*, «Romanistisches Jahrbuch», XXXVIII, 1987, pp. 165-182; H. Thoma, *Themen und Formen der «Racconti romani» von Alberto Moravia*, «Italienische Studien», XI, 1988, pp. 77-92; J.D. LeBlanc, *«La Faccia da cameriere»: An Existential Glance at Two of Moravia's Waiters*, in R. Capozzi, M. Mignone (ed. by), *Homage to Moravia*, Stony Brook (New York), Forum Italicum, 1993, pp. 97-111; P. Cudini, *Introduzione* [1997], in A. Moravia, *Racconti romani*, ed. digitale, Milano, Bompiani, 2017; F. Bruni, *Variazioni di un registro in uno dei «Racconti romani» di Alberto Moravia: «La parola mamma»*, in Id. (a cura di), *Leggiadre donne... Novelle e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 219-229; S. Casini, *Introduzione*, in A. Moravia, *Opere*, cit., vol. III, t. I, pp. VII-LII, in specie pp. XLIX-LII (e si veda, dello stesso Casini, anche la nota al testo nel t. II, pp. 2100-2126); G. Lauta, *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli «Indifferenti» ai «Racconti romani». Con un glossario romanesco completo*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 57-154; L. Vitocolonna, *Le ambizioni ingannate: «La controfigura» di Moravia*, «Studi medievali e moderni», XIII, 2009, 1, pp. 61-71; V.L. Puccetti, *Moravia e Boccaccio: interpretazione e prassi*, in E. Catalano (a cura di), *La fortuna di Boccaccio nella tradizione letteraria italiana*, Bari, Progedit, 2015, pp. 150-159. Per un'interpretazione complessiva della narrativa moraviana: E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962; R. Tessari, *Alberto Moravia*, Firenze, Le Monnier, 1975; C. Benussi (a cura di), *Il punto su:*

Il racconto *Il naso* (titolo dalle inevitabili suggestioni gogoliane e pirandelliane) appare per più motivi interessante in relazione al tema delle passioni. Innanzitutto, perché si tratta di un racconto chiaramente ispirato alla celebre novella boccacciana di Andreuccio da Perugia. Dall'analisi delle sintomatiche differenze fra i due testi, sarà possibile ricavare indicazioni pregnanti sul ruolo delle passioni nei *Racconti romani*. Inoltre, questo racconto è stato oggetto di rielaborazione cinematografica nel film *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini, con soggetto e sceneggiatura dello stesso Moravia e di Pier Paolo Pasolini (con l'aggiunta, per la sceneggiatura, di Marco Visconti). È interessante che – come vedremo – il film sia stato sottoposto a censura anche per le passioni che avrebbe potuto ingenerare nello spettatore, con particolare riferimento a una delle scene più direttamente ispirate a *Il naso*. Il caso in questione si presta pertanto a considerazioni sulla differente percezione della 'pericolosità' delle passioni nel passaggio dal mezzo letterario a quello cinematografico.

Il contributo si articola in tre parti. Nella prima, sarà offerta un'analisi delle analogie e delle differenze fra il racconto di Moravia e l'ipotesto boccacciano, per trarne le opportune conclusioni sul piano interpretativo. Nella seconda, *Il naso* sarà esaminato in relazione all'insieme dei *Racconti romani*, prestando attenzione a come gli aspetti emersi dall'analisi del racconto sono sviluppati nel resto della raccolta. Nella terza parte, infine, ci concentreremo sulla trasposizione del *Naso* nel film *La giornata balorda*, soffermandoci in particolare sulla tormentata vicenda della censura del film e sulle sue ragioni.

1. «*Il naso*» a confronto con la novella di Andreuccio da Perugia

Prima di addentrarci nel confronto intertestuale con la novella boccacciana, sarà opportuno fornire un riassunto del *Naso*. Il racconto inizia con il narratore protagonista e il suo amico Silvano che si siedono su una panchina in piazza della Libertà. Silvano richiama l'attenzione del protagonista su un articolo di giornale in cui si informa della morte di una personalità ragguardevole. Prima di essere seppellito, questi verrà esposto nel proprio appartamento. Grazie a un facchino che ha aiutato a preparare tale esposizione, Silvano è venuto a sapere che il defunto porta al dito un anello con un prezioso smeraldo antico. Pertanto, propone al protagonista di fargli da complice per rubarlo. Quest'ultimo, però, rifiuta a causa della sfortuna di Silvano, di cui è segno rivelatore il suo bruttissimo naso. Più tardi tuttavia, quando i due si sono già separati, il protagonista ci ripensa. Stando a quanto dichiara (ma è lecito dubitarne), vorrebbe avvertire Silvano che ha cambiato idea, ma non conosce il suo indirizzo. Perciò, si appresta a fare comunque il colpo. Si intrufola di notte nell'appartamento e toglie l'anello dal dito del morto. Nello sfilarlo, però, scompone il cadavere: la bocca di quest'ultimo si apre, lasciando vedere molti denti d'oro. D'improvviso, sopraggiunge Silvano. Il protagonista cerca di ingannarlo dicendogli che l'anello non c'è. Silvano non ci crede e aggredisce il protagonista, riuscendo a chiuderlo a chiave in un ripostiglio. Per rifarsi, dato che il protagonista si rifiuta di dargli l'anello, Silvano pensa (velleitariamente) di strappare i denti d'oro dalla bocca

Moravia, Roma-Bari, Laterza, 1987; T.E. Peterson, *Alberto Moravia*, New York, Twayne, 1996; P. Voza, *Moravia*, Palermo, Palumbo, 1997; R. Manica, *Moravia*, Torino, Einaudi, 2004.

del morto. La bocca però si chiude sulle sue dita, facendolo urlare e richiamando così l'attenzione del vicinato. Il tentativo di furto viene scoperto e il protagonista è arrestato insieme a Silvano. Tuttavia, non se la prende con lui, bensì con se stesso, perché ha tentato il colpo nonostante la sfortuna dell'amico («guardai Silvano e con rabbia concentrata, scossi il capo: con quel naso lì non c'era nulla da fare; la colpa era tutta mia che non l'avevo capito prima»).

Sono evidenti le analogie con la novella di Andreuccio da Perugia (*Dec.* II 5),³ in particolare con l'ultima delle sue avventure notturne, quella in cui egli si introduce nel sarcofago di un arcivescovo per rubare l'anello che questi ha al dito, così come il personaggio di Moravia si introduce nell'appartamento per rubare l'anello al dito del defunto. Temendo che i suoi compagni lo vogliano ingannare, Andreuccio dice loro che l'anello non c'è più, mentre in realtà l'ha preso per sé. Allo stesso modo, quando Silvano sopraggiunge nell'appartamento, il protagonista del *Naso* cerca di ingannarlo dicendogli che il morto non aveva nessun anello al dito, quando invece ce l'ha lui nella propria tasca. Andreuccio viene chiuso dentro il sarcofago dai suoi compagni, che poi se ne vanno via. In Moravia, il protagonista viene chiuso in un ripostiglio da Silvano. Nella novella di Andreuccio, altri ladri, fra cui un prete, sopraggiungono per rubare l'anello. Aperto il sarcofago, il prete comincia a calarsi nella tomba, ma Andreuccio lo tira per una gamba. Il prete grida per lo spavento e scappa terrorizzato insieme agli altri. Anche in Moravia il morto viene scambiato per vivo: la sua bocca si chiude morsicando la mano di Silvano, mentre quest'ultimo tenta di strappare i denti d'oro. Anche Silvano urla per il terrore. Moravia riprende ironicamente pure una battuta del prete boccacciano, quando, prima di calarsi nella tomba, questi afferma: «Li morti non mangian gli uomini». Ebbene, nel *Naso* il morto sembra proprio voler mangiare gli uomini. Naturalmente, le conclusioni sono diametralmente opposte: l'urlo del prete fa da preludio al lieto fine per Andreuccio, mentre quello di Silvano causa la catastrofe finale nel racconto moraviano. Infatti, Andreuccio può uscire dal sarcofago lasciato aperto e se ne torna felice a Perugia con il rubino. Il protagonista del *Naso*, invece, esce sì dal ripostiglio, ma solo per finire in carcere senza anello. Al di là delle analogie puntuali a livello di trama, se ne possono segnalare altre due. Innanzitutto, entrambe le storie si svolgono in una notte, dopo un breve antefatto di giorno. In secondo luogo, tutte e due sono incentrate sull'ambiente della malavita: Andreuccio si trova costantemente a fronteggiare truffatori e delinquenti, mentre nel racconto di Moravia i protagonisti sono due piccoli malviventi.

³ Sulla celeberrima novella di Andreuccio da Perugia, oltre alle letture contenute nelle monografie sul *Decameron*, si vedano: F. Cerreta, *La novella di Andreuccio: problemi di unità e d'interpretazione*, «Italice», XLVII, 1970, 3, pp. 255-264; L. Rossi, *I tre "gravi accidenti" della "novella" di Andreuccio da Perugia («Decameron» II, 2)*, «Strumenti critici», XI, 1996, 3, pp. 385-400; Ch. Kleinhenz, *Andreuccio da Perugia («Decameron» 2:5). Scatological Humor, the Odor of Sanctity, and Escatology*, in P.A. Ferrara, E. Giusti, J. Tylus (ed. by), *Medusa's Gaze. Essays on Gender, Literature, and Aesthetics in the Italian Renaissance*, Boca Raton, Bordighera, 2004, pp. 223-251; M. Fritz-Morkin, *Andreuccio at the Well: Sanitation Infrastructure and Civic Values in «Decameron» II.5*, «Heliotropia», VIII-IX, 2011-12, pp. 35-49. Sulle analogie fra la novella di Andreuccio e *Il naso* si è soffermato brevemente anche V.L. Puccetti, *Moravia e Boccaccio...*, cit., pp. 158-159. Analogie fra la novella boccacciana e un altro testo moraviano, *L'avventura*, sono evidenziate in V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, Tesi di Dottorato in Italianistica, relatore F. Curi, Alma Mater Università degli Studi di Bologna, 2007, pp. 296-307.

Tuttavia, come si accennava all'inizio, le differenze fra i due testi sono altrettanto significative. Al di là della diversa ambientazione (la novella di Andreuccio si svolge a Napoli, mentre *Il naso* a Roma), vale la pena notare che il protagonista della novella boccacciana è un mercante. A questo proposito, è facile ricordare la definizione di Vittore Branca del *Decameron* come «epopea dei mercatanti», dei quali Boccaccio celebra l'intelligenza e l'astuzia.⁴ Anche la novella di Andreuccio da Perugia si risolve nel racconto di come Andreuccio, da ingenuo che era, diventa un mercante furbo e scaltro. In Moravia, invece, non c'è spazio per i toni gioiosi dell'«epopea». *Il naso* racconta un mondo grigio, dimesso, di gente umile che cerca di sopravvivere giorno per giorno tramite piccole truffe. Tale contrasto di toni si riflette anche a livello formale, nell'opposizione fra il narratore eterodiegetico di Boccaccio e quello omodiegetico di Moravia. Il narratore boccacciano, infatti, racconta la vicenda con brio e con un certo distacco, mentre quello moraviano, coincidendo con il protagonista, è più introspettivo e concentrato sul rovello dei propri pensieri. D'altronde, lo stesso Moravia, in un saggio appositamente dedicato a Boccaccio e scritto negli stessi anni dei *Racconti romani*, riconosceva nella novella di Andreuccio da Perugia un'«aria incalzante e trasognata, magica veramente»: un'atmosfera di gioco, leggerezza, incanto, in cui domina il «vagheggiamento dell'azione» (caratteristica, questa, che Moravia riconosce come tipica della novellistica boccacciana in generale); ciò a scapito dell'introspezione psicologica e sentimentale.⁵

La differenza più interessante è però un'altra, e su di essa ci soffermeremo con particolare attenzione perché permette di evidenziare il diverso nodo di rapporti esistente nei due testi fra ragione, passioni e fortuna, ossia fra capacità di controllo razionale sugli eventi e ruolo dei condizionamenti emotivi e del caso. Com'è noto, le novelle della seconda giornata del *Decameron*, di cui fa parte anche la novella di Andreuccio, sono incentrate su vicende che, dopo varie difficoltà, si concludono a lieto fine, anche grazie all'aiuto della fortuna, com'è particolarmente evidente nel caso della novella di Andreuccio. La fortuna coopera con l'intelligenza, promuovendo la fiducia nella capacità umana di agire.⁶ Infatti, la fortuna aiuta Andreuccio quando, alla fine della novella, egli è ormai diventato furbo e astuto. È evidente il contrasto con la sfortunata serie di eventi in cui era invece incappato precedentemente mentre era ancora ingenuo e incauto nell'assecondare le proprie passioni. A tal proposito, occorre infatti ricordare che, prima della maturazione finale, il discernimento di Andreuccio è ostacolato non

⁴ Cfr. V. Branca, *L'epopea dei mercatanti*, «Lettere italiane», VIII, 1956, 1, pp. 9-33 (poi in *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956); C. Segre, *L'epopea dei mercatanti e la critica testuale*, «Lettere italiane», LVII, 2004, 4, pp. 600-608. Alcuni dubbi sulla lettura del *Decameron* come «epopea dei mercatanti» sono stati sollevati in M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein, R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008, pp. 111-124; F. Bausi, *Leggere il «Decameron»*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 68.

⁵ Cfr. A. Moravia, *Boccaccio [1953]*, in *L'uomo come fine e altri saggi. A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 105-124, in specie pp. 110, 116-117. Sul rapporto fra tale saggio e i *Racconti romani*, cfr. V.L. Puccetti, *Moravia e Boccaccio...*, cit. Vedi anche V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti...*, cit., pp. 308-325.

⁶ Occorre comunque precisare che Moravia aveva ben chiaro come la sfortuna non fosse meno importante della fortuna nel sistema complessivo del *Decameron*. Nel saggio su *Boccaccio*, scrive infatti: «In realtà il Boccaccio vagheggiava fortuna e sfortuna con eguale intensità; e questo perché la fortuna e la sfortuna non sono che le due facce del caso, sola divinità che, scomparse tutte le altre, risplenda nel cielo sereno del *Decameron*» (A. Moravia, *Boccaccio*, cit., p. 121). Anzi, poco oltre aggiunge che «le novelle, diciamo così, «sfortunate» sono da annoverarsi non soltanto tra le più belle, ma anche, contrariamente alla tradizione che vuole il Boccaccio tipico narratore grasso, tra le più caratteristiche della sua arte» (ivi).

solo dall'ingenuità, ma anche dalle lusinghe delle passioni, in particolare quando egli si reca dalla giovane siciliana pensando che quest'ultima debba essere innamorata di lui («tutto postosi in mente e parendogli essere un bel fante della persona, s'avvisò questa donna dover di lui essere innamorata, quasi altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli»).⁷ Lo scrittore cinquecentesco Vincenzo Brusantini, autore di una riscrittura in ottave dell'intero *Decameron*, sottolinea con particolare forza tale aspetto, come si ricava dall'*Allegoria* e dal *Proverbio* con cui introduce la propria versificazione della novella (*Allegoria*: «Per Andreuccio si tassa l'uomo sciocco, che lascia i propri fatti suoi e si lascia levare alle lascivie de' appetiti, che lo tirano in perdita della robba e della vita, dove rare volte senza buona fortuna non riesce»; *Proverbio*: «Cade lo sciocco espresso in grave errore | Se sconciamente vuol seguire Amore»).⁸

Contrariamente alla novella boccacciana, il racconto di Moravia non celebra il potere della fortuna, bensì quello della sfortuna. Infatti, il protagonista del *Naso* ascrive la colpa del suo fallimento all'implacabile sfortuna di Silvano, di cui, come già accennato, sarebbe segno rivelatore il suo bruttissimo naso: «Il naso soprattutto lo rivelava sfortunato: 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». ⁹ Proprio per tale ragione, il protagonista all'inizio decide di rinunciare al colpo, salvo poi ripensarci in un secondo momento e tentarlo comunque. A causa dell'inopinato intervento di Silvano, tuttavia, il furto fallisce ed entrambi finiscono in prigione. Eppure, il protagonista dà la colpa non a Silvano, ma a se stesso, perché sapeva fin dall'inizio che la sfortuna dell'amico pregiudicava il buon esito dell'impresa: «guardai Silvano e, con rabbia concentrata, scossi il capo: con quel naso lì non c'era nulla da fare; la colpa era tutta mia che non l'avevo capito prima». ¹⁰

Mentre l'astuzia di Andreuccio è premiata, nel racconto di Moravia la sfortuna di Silvano grava opprimente come un macigno, conducendo al fallimento nonostante la scaltrezza e l'intelligenza del protagonista. Quest'ultimo, infatti, si presenta come tutt'altro che sprovveduto. Sempre sicuro di sé, è abile nello scegliere il momento giusto per introdursi nell'edificio e soprattutto nel modellare la chiave giusta per entrare nell'appartamento. Eppure, la situazione gli sfugge di mano: non è in grado di indirizzare il corso degli eventi tramite la propria razionalità. La sfortuna insinua il proprio zampino quando, per sfilare l'anello dal dito, il protagonista involontariamente scompone il cadavere, facendo sì che la bocca di quest'ultimo si apra e lasci vedere vari denti d'oro. Il protagonista non fa tempo a rimediare, perché proprio in quel momento sopraggiunge Silvano. Il dettaglio, in sé trascurabile, risulterà fatale perché poco dopo, vedendo quei denti d'oro, Silvano metterà la mano nella bocca del defunto, con l'esito che abbiamo visto. Anche la colluttazione con Silvano si rivela sfortunata per il protagonista:

⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 356-357.

⁸ *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugianino dette in ottava rima*, Venezia, Francesco Marcolini, 1554, p. 64 (corsivi miei). Particolarmente attento ad una lettura del *Decameron* in chiave morale è F. Bausi, *Leggere il «Decameron»*, cit. Vale la pena notare che Moravia svalutava la presenza della componente erotica nella novella di Andreuccio: cfr. A. Moravia, *Boccaccio*, cit., p. 116 («Vi mancano infatti quegli elementi erotici che sembrerebbero a prima vista inseparabili dall'arte boccaccesca»).

⁹ A. Moravia, *Il naso*, cit., p. 817.

¹⁰ Ivi, p. 822.

quest'ultimo apre una porta pensando che dia nell'ingresso, ma si tratta invece della porta di un ripostiglio senz'altra uscita, di modo che Silvano, accortosene, può intrappolarlo.

In un quadro in cui l'intelligenza si rivela in ultima analisi impotente, la sfortuna sfrutta le passioni dei personaggi (nella fattispecie, l'avidità) per condurre alla catastrofe finale. È la frenesia indotta dall'avidità, infatti, a spingere Silvano a un'azione così insensata come cercare di strappare a mani nude i denti d'oro dalla bocca del defunto. Il narratore-protagonista commenta al riguardo: «Silvano, disgraziato e scemo, volendo ad ogni costo rifarsi, aveva messo le dita nella bocca del morto, con l'idea di strappargli i denti d'oro. Come se fossero fiori, da coglierli così, e non ci volessero le tenaglie, proprio da dentista».¹¹ Tale bramosia è certo favorita dalla penosa indigenza di Silvano, il quale, all'inizio del racconto, non si perita di raccogliere un mozzicone di sigaretta gettato in strada da una macchina per fumarlo.¹² Il narratore-protagonista sottolinea tale dato, precisando orgogliosamente di non trovarsi in uno stato così miserabile come quello di Silvano: «Io sono povero, si capisce, sono malvestito e, nei giorni di magra, posso anche sembrare un vagabondo; ma la puzza di miseria, quella dei dormitori pubblici e delle minestre dei conventi, che aveva addosso Silvano, non l'ho mai conosciuta. La cicca gettata dalla macchina non l'ho mai raccolta».¹³

Ma è anche l'avidità del protagonista stesso a essere messa sotto accusa. La sua superstizione, che all'inizio lo spinge a rinunciare al colpo per via del naso di Silvano, appare al lettore senz'altro assurda, non diversamente che nel celebre precedente letterario della novella verghiana di Rosso Malpelo, anch'egli vittima di una sciocca superstizione riguardante un particolare fisico (in quel caso, i capelli rossi). Eppure Moravia, con ironia sorniona, si diverte a sviluppare la storia come se davvero Silvano portasse sfortuna, dando ragione al narratore-protagonista. In tale contesto paradossale, il narratore finisce per rimproverarsi non di aver creduto a una tanto ridicola superstizione, bensì, al contrario, di non averla presa abbastanza sul serio perché tradito dalla propria avidità. È l'avidità, infatti, a instillare in lui quella malinconia che lo induce a recedere dal proprio iniziale proposito di non rubare l'anello.¹⁴ Ed è sempre l'avidità a suggerirgli di ingannare Silvano quando sopraggiunge nell'appartamento, dicendogli che non c'è nessun anello. Proprio a causa di tale bugia gli eventi cominciano a precipitare.

La novella di Andreuccio può essere considerata un racconto di formazione: il giovane protagonista attraversa un'evoluzione per cui, da ingenuo e incauto nell'assecondare le proprie passioni che era, diventa astuto e padrone di sé. Nel *Naso*, invece, non si riscontra alcuna evoluzione: il protagonista era già furbo e scaltro fin dall'inizio, ma questo non basta ad assicurare

¹¹ Ivi, p. 821.

¹² Ivi, p. 816: «Passò in quel momento una macchina di lusso, e una ragazza mezza nuda gettò dal finestrino una sigaretta fumata per metà. Silvano andò a prendere la cicca».

¹³ Ivi, p. 817.

¹⁴ Cfr. ivi, pp. 817-818: «Quel giorno era la vigilia di Ferragosto e la passai da una panchina all'altra dei vari giardini pubblici. Non c'era nessuno in nessun luogo: soltanto la polvere, le cartacce e l'aria dell'estate in città, triste come un vestito smesso. Così, ciondolando da una panchina all'altra, mi venne una malinconia da non si dire: le feste bisogna farle e chi non le fa sente che dovrebbe farle e si avvilitisce. Ma io sapevo che per me non poteva esserci altra festa che quella di portar via l'anello al morto; e capivo che, dopo aver rifiutato il mio aiuto a Silvano, l'avrei fatta sporca approfittando delle sue informazioni. Alla fine, però, la malinconia fu più forte dello scrupolo; e mi decisi».

il felice esito della sua impresa. Si tratta di una caratteristica tipica dei *Racconti romani*, nei quali – come vedremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo – i personaggi tendono a rimanere uguali a se stessi e a non migliorare la propria condizione, di modo che spesso la conclusione del racconto riporta alla situazione iniziale. Di qui, un'impressione di claustrofobico immobilismo, per cui ogni sforzo è vano. Tale differenza fra la novella boccacciana e il racconto moraviano trova una significativa corrispondenza nelle indicazioni di tipo spaziale. Nelle tre avventure notturne di Andreuccio, assistiamo sempre ad una caduta, seguita però da una risalita. Il giovane cade prima in una latrina, poi in un pozzo e infine – come abbiamo visto – in una tomba. Tuttavia, riesce sempre a riemergere. In Moravia, invece, troviamo solo uno spostamento in orizzontale, che sembra essere il corrispettivo della mancanza di evoluzione di cui si diceva. Il protagonista di Moravia non cade in basso (come invece Andreuccio che si cala nella tomba), bensì viene spinto e rinchiuso in un ripostiglio. L'unica allusione ad una caduta è a proposito della sfortuna di Silvano: «la fortuna non gli sorrideva se non per tendergli un tranello e farlo capitombolare più in fondo alla disgrazia».¹⁵ Ma a tale caduta, ovviamente, non segue una risalita.

In conclusione, come si è visto, nella novella di Boccaccio e nel racconto di Moravia il rapporto fra fortuna, ragione e passioni (concupiscenza nel caso di Boccaccio, avidità in quello di Moravia) dà luogo ad esiti diametralmente opposti. Nel prossimo paragrafo, vedremo come certi aspetti qui osservati a proposito del *Naso* trovino paralleli nel più ampio contesto dei *Racconti romani* e del loro rapporto con le passioni.

2. «Il naso» e le passioni nei «Racconti romani»

I *Racconti romani* concedono molta attenzione al gioco delle passioni negli animi dei personaggi, mettendo in scena personaggi umili, ma al tempo stesso complessi e in rapporto conflittuale con la realtà che li circonda. Nella raccolta moraviana, infatti, non di rado il dramma nasce dallo scontro fra le insopprimibili, elementari passioni che muovono i personaggi e le costrizioni della società in cui vivono. Considerato tale interesse per le passioni nei *Racconti romani*, appare opportuno considerare *Il naso* in rapporto al contesto più ampio della raccolta.

Ad esempio, nel *Naso*, come abbiamo visto, i personaggi principali non sanno controllare bene le proprie passioni. A causa del suo smanioso desiderio di non uscire a mani vuote dall'appartamento, Silvano perde la lucidità e cerca stupidamente di strappare a mani nude i denti d'oro dalla bocca del defunto. Il protagonista stesso recede dall'iniziale proposito di non rubare l'anello perché viene invaso da un'insopprimibile malinconia. Più in generale, i personaggi dei *Racconti romani* appaiono spesso 'agiti' piuttosto che 'agenti', in balia di impulsi interiori oscuri a loro stessi finché non si manifestano, spesso con conseguenze distruttive. Si pensi a *Il biglietto falso*, in cui il protagonista, in maniera apparentemente inspiegabile, rimanda sempre il momento di liberarsi della banconota falsa, nonostante le varie occasioni che gli si

¹⁵ Ivi, p. 817.

presentano.¹⁶ Talvolta emerge in modo chiaro l'influsso della psicanalisi, che Moravia stesso riconosceva come punto di riferimento per la sua narrativa, sia pur puntualizzando che la conoscenza delle teorie psicanalitiche non aveva fatto altro che corroborare una tendenza già insita nella sua visione del mondo (pertanto si definiva «freudiano senza saperlo, prima ancora di averlo letto»¹⁷). Tale influsso si avverte con evidenza didascalica nel racconto *Arrivederci*, il cui protagonista esce di prigione salutandolo il direttore con un 'Arrivederci' anziché con un 'Addio', salvo pentirsi subito del *lapsus*. Per tutto il racconto, il protagonista-narratore insiste che non fosse sua intenzione di vendicarsi dell'amico che con la propria testimonianza l'aveva fatto sbattere in galera. Eppure, quando lo incontra, lo accoltella. Il ritorno in carcere è immediato. Spetta ad uno dei nuovi compagni di cella chiarire al protagonista le origini subconscie del suo gesto. Gli spiega infatti: «Fratel caro quando hai detto arrivederci, era il tuo subcosciente che ti faceva parlare... tu già lo sapevi che l'avresti fatto»¹⁸. 'Subcosciente' è termine di sapore freudiano che per verosimiglianza non poteva essere noto al protagonista, dato il suo umile livello culturale. Questi, infatti, commenta con una punta d'ironia: «Forse aveva ragione lui che parlava tanto difficile e sapeva persino che cosa fosse il subcosciente»¹⁹. Più in generale, va osservato che i narratori dei *Racconti romani*, anche a causa dei propri limiti culturali, sono spesso incapaci di elaborare l'esperienza che narrano e sono pertanto inattendibili.²⁰

Per soddisfare le proprie passioni, i personaggi dei *Racconti romani* ingaggiano una lotta di tutti contro tutti. Non stupisce perciò che, in una società del genere, le amicizie siano rette perlopiù da rapporti di interesse. La loro inconsistenza si rivela alla prima difficoltà. Abbiamo visto che, nel *Naso*, il protagonista tenta il colpo senza avvertire l'amico che gli ha dato la preziosa informazione sull'anello, anche se la propria coscienza lo fa sentire in colpa («capivo che, dopo aver rifiutato il mio aiuto a Silvano, l'avrei fatta sporca approfittando delle sue informazioni»²¹). Egli aggiunge: «A onor del vero, pensai un momento di avvertire Silvano che avevo cambiato idea; ma scoprii che non conoscevo il suo indirizzo. Così anche in questo era sfortunato, povero Silvano: imbattersi nel solo uomo onesto che ci fosse sulla piazza e non riceverne alcun beneficio»²². Tuttavia, è lecito dubitare dell'assoluta sincerità di queste parole. Soprattutto, quando Silvano sopraggiunge nell'appartamento, il protagonista cerca di ingannarlo facendogli credere che l'anello non ci sia (a riprova di quanto poco si sentisse in colpa per aver approfittato dell'informazione dell'amico senza coinvolgerlo). Ma anche in altri racconti è fa-

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 445-451. Sulle risonanze psicanalitiche dei *Racconti romani*, cfr. anche H. Meter, *Moravia's «Racconti romani»...*, cit., pp. 169-172.

¹⁷ Sul complesso rapporto fra Moravia e la psicanalisi, si veda ora S. Casini, *Moravia e Freud, quasi un'amicizia*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 125-148, anche per ulteriori rimandi bibliografici. Secondo lo studioso, nei *Racconti romani* l'influsso freudiano ha tuttavia meno incidenza che in altre opere moraviane: «Nel personaggio popolare, infatti, Freud non funziona: la folla dei *Racconti romani* (1953, 1959) e soprattutto le protagoniste dei due "romanzi romani" (Adriana nella *Romana* e Cesira nella *Ciocciara*) hanno un rapporto più schietto con la realtà, con l'azione e con la sessualità che esclude il tormento interiore» (*ivi*, p. 137).

¹⁸ A. Moravia, *Opere*, cit., vol. III, t. I, p. 402.

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ Cfr. G. Turchetta, *Il 'sound' del parlato...*, cit., p. 98.

²¹ A. Moravia, *Il naso*, cit., p. 818.

²² *Ivi*.

cile osservare quanto siano fragili e insincere le amicizie. In *Gli amici senza soldi*, ad esempio, il protagonista, reduce da una brutta polmonite, si vede costretto a chiedere un prestito a quelli che crede essere amici autentici. Amara è la sua disillusione quando si rende conto che non uno di loro è disposto ad offrirgli il benché minimo aiuto. Anzi, si fanno addirittura beffe di lui.²³ Nei *Racconti romani*, gli amici possono addirittura impersonare il lato più coercitivo della società che intrappola il soggetto in un ruolo, poco importa se corrispondente alla sua intima essenza, come mostrava già Pirandello con le sue ‘maschere’.²⁴ In *Prepotente per forza*, ad esempio, il protagonista si vede costretto a recitare la parte del prepotente, perché, a causa di un equivoco, gli altri pensano che lo sia, mentre in realtà è un debole. Alla fine, il protagonista giunge persino al punto di sposare una donna che non ama per non smentire l’immagine che gli amici si sono fatti di lui.²⁵

Le passioni dei protagonisti dei *Racconti romani* rimangono perlopiù inappagate. Abbiamo visto che Moravia significativamente si discosta con nettezza dal suo modello boccacciano proprio per quanto riguarda l’esito della vicenda: mentre Andreuccio se ne torna felice a Perugia con il rubino, il protagonista del *Naso* finisce in carcere. Analogamente, rimangono di solito frustrate le passioni dei protagonisti negli altri racconti. Si tratta soprattutto di passioni che riguardano beni concreti (come nel caso del *Naso*) oppure bisogni primari come l’amore e il sesso. Altre volte, però, sono rivolte a beni più impalpabili e ideali come la fama. Può essere la fama offerta dal cinema, come in *La controfigura* e *Faccia di mascalzone*. Ma può essere anche la fama data dal delitto. Ad esempio, nel racconto più lungo della raccolta, *Il terrore di Roma*, il co-protagonista, Lorusso, appare ridicolo e disprezzabile. Eppure, si tratta di una figura che rivela un’intima tragicità. Persino un personaggio così grottesco brama la fama per vincere la morte ed essere ricordato dagli altri. Vedendo busti di uomini illustri al Pincio, è preso da un moto d’invidia, che gli fa dire: «Mettiamo che io diventi il terrore di Roma... faccio fuori tanta gente, i giornali parlano di me, nessuno mi trova... allora mi farebbero la statua anche a me».²⁶ Lorusso sogna insomma di lasciare un ricordo di sé anche facendo il male, non diversamente da quel pastore che, per passare alla storia, bruciò il tempio di Artemide ad Efeso, una delle sette meraviglie del mondo antico.

Il confronto con la novella di Andreuccio da Perugia ha messo in risalto come, a differenza che nel modello ispiratore boccacciano, nel *Naso* manchi una parabola evolutiva. Anche questa è una caratteristica che connota più in generale l’intera raccolta dei *Racconti romani*. A tal riguardo, è particolarmente emblematico il racconto *La rovina dell’umanità*. Al protagonista, Gerardo Mucchietto, sembra di poter superare la condizione di anonimato e di passività in cui vive grazie ad un momento epifanico. Non a caso, dato il carattere riflessivo del personaggio,

²³ Cfr. A. Moravia, *Opere*, cit., vol. III, t. I, pp. 674-680.

²⁴ Sull’influsso pirandelliano in Moravia, cfr. A. Marasca, *Una «tragedia in forma di romanzo»? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, «Il capitale culturale», XI, 2015, pp. 519-538, DOI 10.13138/2039-2362/1197; con specifico riferimento ai *Racconti romani*: G. Turchetta, *Il ‘sound’ del parlato...*, cit., pp. 96, 101, 107, 111, 113-114, 121, 130, 134.

²⁵ Cfr. A. Moravia, *Opere*, cit., vol. III, t. I, pp. 511-517. Sull’inconsistenza delle amicizie nei *Racconti romani*, vedi anche G. Turchetta, *Il ‘sound’ del parlato...*, cit., pp. 128-130.

²⁶ A. Moravia, *Opere*, cit., vol. III, t. I, p. 601.

questo racconto si segnala per le lunghe descrizioni dell'ambiente circostante. Mentre siede da solo in riva al Tevere, Gerardo sembra sul punto di capire qualcosa di importante:

Allora, in quel silenzio, mentre quel ramo nero come l'ebano tremava alle scosse della corrente ma non si muoveva, mi sentii tutto ad un tratto come ispirato; e non con il pensiero ma con un senso più profondo del pensiero mi parve di aver capito una cosa molto importante. O meglio, di poterla capire, soltanto che mi fossi sforzato di arrivarci. Stava, insomma, questa cosa in bilico, come si dice che le parole stanno sulla punta della lingua. E io, per fermarla e impedirle di ricadere giù nel buio, dissi improvvisamente ad alta voce: "Mi chiamo Gerardo Mucchietto".²⁷

Significativamente, il protagonista prorompe in un'affermazione della propria identità («Mi chiamo Gerardo Mucchietto»), come a indicare la presa di coscienza di sé che lo affranca dal mondo inautentico e conformista che lo circonda. Tuttavia, il tentativo fallisce, l'epifania non giunge, perché Gerardo viene infastidito da una ragazza infatuata di lui, ma che egli non può soffrire. Il mondo esterno non lascia la presa, non permette il momento liberatorio. Sconsolato, Gerardo commenta: «Ma ormai quella cosa era volata via e, adesso, sebbene fossi solo, mi sentivo altrettanto inerte, sordo e vuoto che quando c'era Gioconda. Non c'era nulla da fare, per quel giorno, e chissà per quanto tempo ancora non avrei più ritrovato un'occasione come quella».²⁸ Un altro racconto esemplare di questo tentativo di ribellione ad un mondo avvertito come ipocrita e asfittico è *Il pensatore*. È la storia di un cameriere all'inizio «perfetto» perché non pensa. Ad un certo punto, però, comincia a pensare e, quel che è peggio, si lascia sfuggire i suoi commenti taglienti sui clienti, dapprima con voce impercettibile, poi in modo sempre più chiaro. Di conseguenza, viene licenziato e finisce perfino in prigione. Una volta uscitone, la sua testa è di nuovo «congelata» come all'inizio del racconto.²⁹ La triste realtà è che, nei *Racconti romani*, nulla sembra veramente lasciare un segno. Non a caso, come è stato osservato, in molti racconti la conclusione vede un ritorno alla soluzione iniziale, quasi si fosse trattato solo di tanto rumore per nulla.³⁰ Forse, l'esempio più icastico è offerto dal finale del *Guardiano*, in cui il protagonista vede demolire il deposito in cui ha vissuto per due anni e la natura torna a dominare incontrastata come se nulla fosse successo nel frattempo:

Io rimasi per ultimo. Adesso non c'era più che lo spiazzo di terra battuta sul quale già spuntava l'erba, e, qua e là, pezzi di mattoni, pozzanghere, e, intorno, le colline. Avevo passato quasi due anni in quel luogo ed era finita. In una valigia di fibra legata al sellino della bicicletta ci avevo tutta la mia roba. Presi la bicicletta per mano e mi avviai verso la Salaria. Una volta sulla strada, inforcai la bicicletta e, pedalando piano, mi diressi verso Roma.³¹

²⁷ Ivi, p. 622.

²⁸ Ivi, p. 624.

²⁹ Cfr. ivi, pp. 459-466.

³⁰ Cfr. P. Cudini, *Introduzione*, cit., pp. 21-22.

³¹ A. Moravia, *Opere*, cit., vol. III, t. I, p. 815.

Sono parole che ben si adattano all'atmosfera complessiva dei *Racconti romani*, nei quali, al di là delle accensioni ironiche e perfino grottesche che si riscontrano anche nel *Naso*,³² sembra dominare un tono di amara disillusione, di rassegnata tristezza.

3. L'adattamento di «Il naso» nel film «La giornata balorda» e la sua censura

Come varie altre opere moraviane (basti pensare a *Gli indifferenti*, *Agostino*, *La romana*, *La noia*, ma soprattutto ai casi celebri di *Il disprezzo*, *Il conformista* e *La ciociara*), anche i *Racconti romani* furono soggetti a trasposizioni cinematografiche. La più celebre è senza dubbio quella di Gianni Franciolini, realizzata subito dopo la pubblicazione della raccolta (*Racconti romani*, 1955). Il film, che ha per protagonisti alcuni degli attori più celebri dell'epoca (si ricordano in particolare Silvana Pampanini, Franco Fabrizi, Giovanna Ralli, Antonio Cifariello, Maurizio Arena e Sergio Raimondi), è oggi noto soprattutto per l'episodio tratto dal racconto *La parola mamma*, in cui Totò e Vittorio De Sica duettano mirabilmente. Si tratta di una commedia secondo il gusto del 'Neorealismo rosa' allora di moda, che adatta liberamente alcuni racconti moraviani all'interno di una cornice di invenzione, con aggiunte di personaggi e di spunti narrativi inediti.³³ Il quadro amaro e pessimistico offerto dalla raccolta di Moravia lascia il posto a una rappresentazione bonaria e leggera, che stempera le componenti di più impegnata analisi sociale. Franciolini sembra interessato soprattutto alla spettacolarizzazione della resa filmica grazie ad effetti luministici, cromatici e di organizzazione compositiva (sfruttando le nuove possibilità di ripresa panoramica offerte dal CinemaScope della 20th Century Fox), nonché alla valorizzazione dei luoghi più celebri e 'turistici' di Roma (come il Campidoglio, la scalinata di Trinità dei Monti, Ostia, l'ippodromo delle Capannelle...). Emblematica in tal senso è l'inserzione di una scena in elicottero (con ripresa in soggettiva) che permette di offrire in sequenza una serie di vedute paesaggistiche 'da cartolina' con monumenti famosi (il Colosseo, Piazza Navona, Piazza San Pietro, il Lungotevere, Piazza di Spagna e la Trinità dei Monti).³⁴ Moravia, invece, nei suoi racconti non appariva particolarmente interessato alla descrizione dei luoghi, in quanto la sua attenzione era rivolta essenzialmente ai personaggi; e, comunque, la sua Roma era quella delle borgate popolari, piuttosto grigia ed uniforme, anziché quella dei luoghi di maggiore impatto turistico.³⁵

³² Sull'uso dell'ironia e del comico-grottesco nei *Racconti romani*, oltre all'articolo di G. Turchetta già citato si veda: E. Fratocchi, *Il rifiuto della norma come necessità ideologica: i «giovannotti grassi e bollenti» di Alberto Moravia*, in F. Castellano et al. (a cura di), *Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso dell'Adi (Firenze, 6-9 settembre 2017), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 64-69.

³³ In particolare, i racconti adattati sono: *Arrivederci*, *Il biglietto falso*, *La voglia di vino*, *Prepotente per forza*, *Il terrore di Roma*, *La parola mamma*, *Bassetto*, *Il godipoco*.

³⁴ Sul film di Franciolini, cfr. G. Capo, *Moravia. I «Racconti romani» e il cinema*, «Studium», XCV, 1999, pp. 462-466; F. Vitella, *Lo spazio scenografico del monumento: «Racconti romani» e la spettacolarizzazione del paesaggio postneorealista*, «The Italianist», XXXIII, 2013, 2, pp. 169-182.

³⁵ Sulla presenza di Roma nei *Racconti romani* e in altre opere di Moravia, vedi: M. Camilucci, *Roma e i «Racconti romani»...*, cit.; E. Siciliano, *Moravia e Roma*, «Studi romani», XXXIX, 1991, pp. 85-91; R. Brignola, *La rappresentazione cartografica nell'analisi del luogo letterario. L'immagine di Roma nei racconti di Alberto Moravia*, in A. D'Ascenzo (a cura di), *Mundus novus. Amerigo Vespucci e i metodi della ricerca storico-geografica*, Genova, Brigati, 2004, pp. 499-513; S. Casini, *Moravia*

Dai toni ben altrimenti seri e civilmente impegnati è al contrario il film su cui ci soffermeremo, ossia *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini, con soggetto dello stesso Moravia e di Pier Paolo Pasolini, i quali, insieme a Marco Visconti, sono ricordati anche come autori della sceneggiatura: è certo comunque che il lavoro fu svolto per la massima parte da Pasolini, come risulta dalle dichiarazioni di quest'ultimo, nonché dal fatto che il suo nome è menzionato per primo nell'elenco degli sceneggiatori (fra l'altro, Pasolini aveva collaborato con Bolognini già l'anno prima, come soggettista e sceneggiatore del film *La notte brava*).³⁶ Gli attori principali sono Jean Sorel, Lea Massari, Jeanne Valérie, Rik Battaglia, Isabelle Corey e Paolo Stoppa. A differenza del film *Racconti romani*, *La giornata balorda* si ispira – oltre che a *La raccomandazione*, dai *Nuovi racconti romani* – anche a *Il naso*, sia pure trasferendolo in un nuovo contesto e con significative variazioni (come l'esito stavolta positivo). Esamineremo in particolare la vicenda della censura che colpì il film anche proprio a causa della scena in cui il protagonista ruba l'anello a un defunto. I dettagli di tale censura si rivelano infatti interessanti in relazione al tema delle passioni e del loro disciplinamento nel passaggio dalla prospettiva letteraria a quella cinematografica.

In estrema sintesi, il film racconta la «giornata balorda» vissuta dal borgatario romano Davide Saraceno che, già padre nonostante la giovane età, cerca un lavoro per battezzare il figlio neonato e potersi sposare. L'esito della ricerca è però disastroso e così egli alla fine, esasperato, si risolve a rubare un anello prezioso dal dito di un morto ancora esposto nel proprio appartamento. Dopo averlo rivenduto, Davide può così provvedere alla propria famiglia, giurando di essersi procurato i soldi senza «aver fatto del male a anima viva».

Come si accennava, la pellicola ebbe una vicenda particolarmente travagliata. Il 23 giugno 1960, il ministro del Turismo e dello Spettacolo Umberto Tupini lesse in Parlamento alcuni passaggi della sceneggiatura provvisoria (il film era ancora in lavorazione), richiamando l'attenzione sull'oscenità del linguaggio. Va ricordato che Tupini era esponente di un governo particolarmente conservatore, ossia il famoso Governo Tambroni (26 marzo–27 luglio 1960), sostenuto dalla Democrazia Cristiana e dal principale partito che raccoglieva l'eredità fascista, il Movimento Sociale Italiano: proprio l'apertura della Dc all'Msi, facendo temere una svolta autoritaria, suscitò forti proteste nel Paese (particolarmente gravi furono gli scontri di Genova), tanto da provocare la rapida caduta del governo. Dopo lo scandalo sollevato da Tupini in

e Roma. Una città invisibile, in Id. (a cura di), *Scrittori e città*, numero speciale di «Italian History and Culture», X, 2004, pp. 185-201; V.G. Tillson, *A Nearly Invisible City: Rome in Alberto Moravia's 1950s Fiction*, «Annali d'Italianistica», XXVIII, 2010, pp. 237-256; S. Casini, *Moravia e Roma*, in Id., N. Melehi (a cura di), *Alberto Moravia tra Italia ed Europa*, Atti del Convegno di studi (Perugia, 3 aprile 2014), Firenze, Cesati, 2015, pp. 101-114; E. Fratocchi, *La borghesia preferiva Via Veneto*, in S. Cirillo (a cura di), *Roma punto e a capo. La città eterna attraverso gli occhi di grandi narratori*, Roma, Ponte Sisto, 2017, pp. 153-162.

³⁶ La sceneggiatura della *Giornata balorda* si può leggere in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, t. II, pp. 2345-2371. Sui rapporti di Moravia con il cinema (come critico, sceneggiatore, soggettista e regista), vedi almeno: A. Aprà, *Moravia al cinema*, «Studi novecenteschi», XXVIII, 2001, 61, pp. 13-18; P. Sorlin, *Moravia e il cine: passione e rabbia*, «Studi novecenteschi», XXXV, 2008, 75, pp. 239-250; A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1993-1990*, a cura di A. Pezzotta e A. Gilardelli, Milano, Bompiani, 2010, e la bibliografia ivi citata (cfr. pp. 1597-1599); M.G. Di Mario, *La Roma di Moravia tra narrativa e cinema*, Roma, Aracne, 2015. Sui primi approcci di Pasolini con il cinema (compresa la collaborazione a *La giornata balorda*), cfr. T. Mozzati, *Sceneggiatura di poesia. Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di «Accattone»*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Parlamento, alcuni giornali e riviste presero a pubblicare estratti dalla sceneggiatura della *Giornata balorda*, per solidarietà con Moravia e Pasolini. Comunque, dopo alcune richieste di modifiche, il 14 ottobre fu concesso il nulla osta e il 29 ottobre avvenne la prima proiezione del film. Gli inconvenienti erano però tutt'altro che finiti. Il 16 novembre, infatti, il procuratore della repubblica di Milano fece sequestrare la pellicola. Bolognini, Moravia e Pasolini vennero addirittura denunciati per «divulgazione di pubblicazioni e spettacoli contrari alla pubblica morale». Finalmente, il 7 giugno 1961, dopo varie modifiche, venne concesso il nulla osta alla versione rivista del film.³⁷

Perché il film fu censurato? Una prima ragione è quella della presenza di scene a sfondo sessuale ritenute troppo esplicite. Infatti, come si accennava, Bolognini, Moravia e Pasolini furono denunciati per «divulgazione di pubblicazioni e spettacoli contrari alla pubblica morale». Tuttavia, Moravia e Pasolini sostenevano che si trattasse solo di un pretesto per celare il vero obiettivo, quello di censurare la polemica politico-sociale che traspariva chiaramente dalla pellicola. Secondo Moravia, dava fastidio che il film denunciasse i problemi della disoccupazione (Davide cerca inutilmente di trovare un lavoro perbene), della prostituzione (Davide scopre che una sua amica si è data alla prostituzione) e di un problema dell'attualità di quei giorni, quello delle frodi alimentari contro cui la legge appariva impotente (dopo varie raccomandazioni inconcludenti, Davide viene assunto come camionista da una ditta che fabbrica illegalmente l'olio con il grasso di sapone).³⁸ Dal canto suo, Pasolini si sofferma sulla questione nella rubrica di un giornale («Vie nuove») in cui rispondeva alle lettere inviate dai lettori. Una pensionata gli aveva scritto di aver visto e apprezzato *La giornata balorda*, ma rimproverava Pasolini di non essere stato abbastanza coraggioso, perché «le cose che quel film dice le sanno anche coloro che fingono di ignorarle». Pasolini rispondeva nei seguenti termini, ricordando che – a quanto gli era stato confidato – *La giornata balorda* era stata sequestrata perché ritenuta addirittura «il film più comunista di questi anni»:

Lo sa che *La giornata balorda* è stata sequestrata – coi soliti argomenti pretestuali, ma in realtà, come è stato confidato al produttore, in *camera charitatis*, perché considerato «il film più comunista di questi anni»? Si figuri un po'... [...] È disumano, dunque, e disonesto, chiedere agli scrittori e ai registi «impegnati» di fare quello che non possono fare. Grazie tante, saprei io che sceneggiatura o che film fare, se fossi libero. [...] deve prendere *La giornata balorda* per quello che è: un film prodotto in Italia, sotto gli occhi dei censori romani e milanesi, e che, pur essendo tale, è, secondo quei censori, il massimo che si può fare in fatto di denuncia contro la borghesia del benessere [...]³⁹

Sono parole da cui risulta evidente tutta l'amarezza e la rassegnazione di Pasolini per i limiti che si frappongono alla piena espressione delle sue idee e della sua arte.

Al di là dei sospetti di censura ideologica, appare interessante che, fra le scene che provocano il sequestro del film, ci fosse anche la scena in cui Davide sfila l'anello dal dito del morto,

³⁷ I documenti inerenti alla censura del film si leggono presso il sito di [Cinecensura](#), mostra virtuale permanente promossa dalla Direzione Generale per il Cinema del MiBACT in collaborazione con la Fondazione CSC – Cineteca Nazionale. Vedi anche P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., t. II, pp. 3200-3202; V.L. Puccetti, *Moravia e Boccaccio...*, cit., pp. 157-158.

³⁸ Cfr. A. Moravia, *Censura politica dietro il sesso*, in *Cinema italiano*, cit., pp. 371-373.

³⁹ P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 188-189.

perché ritenuta «raccapricciante».⁴⁰ Al proposito, Moravia si difendeva ricordando che una scena analoga era presente già nella novella di Andreuccio da Perugia, da cui era stata ricavata, e rivendicava la libertà assoluta della rappresentazione artistica:

Quanto poi, alla scena cosiddetta raccapricciante in cui Davide sfila l'anello al morto, ecco il testo del Boccaccio dal quale è stata ricavata: [...] Abbiamo citato il testo del Boccaccio non perché egli faccia della polemica sociale ma perché non ne fa: la rappresentazione artistica deve essere totale appunto perché è artistica; e l'arte in quanto arte non deve conoscere limiti.⁴¹

In effetti, la scena dell'anello non aveva posto particolari problemi finché si era rimasti sul piano letterario. Perfino nelle edizioni censurate del *Decameron* pubblicate in età controriformistica non si trovano interventi di rilievo in riferimento a tale scena.⁴² La censura cinematografica, invece, particolarmente rigida in Italia fra gli anni Cinquanta e Sessanta, non mancò di scagliarsi sulla scena dell'anello nella *Giornata balorda*. Tanta implacabilità era certo dovuta anche al fatto che un film permette una rappresentazione più diretta e quindi più 'cruda', oltre ad avere un pubblico tendenzialmente più vasto di un libro. Non a caso, l'onorevole democristiano Renzo Helfer, sottosegretario allo spettacolo dal 28 luglio 1960 al 20 febbraio 1962 e soprannominato «l'uomo della censura» (esprese aspre riserve anche nei confronti dell'*Accattone* di Pasolini), deprecava in un'intervista «l'influenza del cosiddetto "realismo"» letterario in ambito cinematografico. Secondo lui, infatti, «violenza e passioni anormali vanno bene in un libro; ma non sono materiale adatto a uno schermo di cinematografo».⁴³

Come si può vedere, perfino una scena come quella in cui Davide sfila l'anello al morto, che oggi risulta senz'altro innocua, era in grado all'epoca di apparire «raccapricciante» e attirare i rigori della censura. Si tratta di una dimostrazione eloquente di quanto potesse essere severa la censura dell'epoca, intenta a un puntiglioso disciplinamento delle passioni che evitasse il più possibile il turbamento emotivo dello spettatore. A fronte di ciò, l'appassionata rivendicazione di Moravia per cui «l'arte in quanto arte non deve conoscere limiti» era destinata a rimanere inascoltata.

⁴⁰ In seguito al sequestro, per ottenere il nulla osta alla versione rivista del film venne eliminato il primo piano della testa del morto e la panoramica sulle sue mani incrociate. In una lettera al Ministero del Turismo e dello Spettacolo datata 20 settembre 1961, l'amministratore delegato della Euro International Films dichiara di aver eliminato da tutte le presentazioni in circolazione del film la scena in cui Davide sfila l'anello al morto. Cfr. [Cinecensura](#). Il film completo è visibile su [YouTube](#) (per la scena dell'anello, vedi 1:11:37-1:12:11).

⁴¹ A. Moravia, *Censura politica dietro il sesso*, cit.

⁴² Per esempio, nell'edizione fiorentina del *Decameron* cosiddetta 'dei Deputati' (1573), non troviamo interventi degni di nota. Nella 'rassetatura' giuntina a cura di Leonardo Salviati (1582) l'unica modifica di rilievo riguarda il prete che tenta di calarsi nella tomba dove è nascosto Andreuccio: laddove Boccaccio scriveva «un prete disse», Salviati modifica in «un disse». Si tratta di un intervento che non stupisce, considerando che Salviati interviene su tutti i passi che possano mettere il clero in cattiva luce. Sulle 'rassetature' del *Decameron*, si veda almeno: G. Chiecchi, L. Troisio, *Il «Decameron» sequestrato. Le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1984.

⁴³ Cfr. M. Argenterii, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 177.