

# Spazi dell'ospitalità nei racconti romani di Alberto Moravia

Jean-Igor Ghidina

► **To cite this version:**

Jean-Igor Ghidina. Spazi dell'ospitalità nei racconti romani di Alberto Moravia. Terzo Millennio, Organo ufficiale dell'Associazione Culturale "Terzo Millennio" 2011. hal-02408216

**HAL Id: hal-02408216**

**<https://hal.uca.fr/hal-02408216>**

Submitted on 12 Dec 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean-Igor Ghidina, Celis, UCA

## Gli spazi dell'ospitalità nei *Racconti romani* di Alberto Moravia<sup>1</sup>

I *Racconti romani* di Alberto Moravia constano di due raccolte, pubblicate rispettivamente nel 1954 sotto il titolo omonimo e nel 1959 sotto il titolo *I nuovi racconti romani*.

Apparsi a puntate sulla terza pagina de *Il corriere della sera*, nel solco della tradizione dell'elzeviro, particolarmente in auge all'epoca della prosa d'arte, destarono pareri contrastanti tra la critica non concorde per stabilire se Moravia dovesse proprio collocarsi entro la corrente neorealistica. Fatto sta che assieme a *La romana* (1947) e a *La ciociara*, i *Racconti romani* rappresentavano, a detta dello stesso autore, il trittico del "mito nazionalpopolare", senonché il dileguarsi delle speranze dell'Italia resistenziale rintuzzava ormai la credenza in un riscatto sociale e politico. Giuliano Manacorda, del resto, ritenne che Moravia avesse dato uno squarcio assai personale della Roma postbellica, nel momento in cui veniva confrontata ad ingenti sconvolgimenti antropologici. Moravia avrebbe quindi insistito soverchiamente sugli individui amorfi pungolati dalla ricerca affannosa del lucro, prostrati da ruoli squallidi in cui le deformità fisiche vanno di pari passo con tendenze psicopatologiche.<sup>2</sup>

Magari i *Racconti romani* possono essere interpretati traendo spunto da un simile canone, ma ribadendo che vi troviamo comunque il leitmotiv dell'opera omnia moraviana, vale a dire l'incomunicabilità tra gli uomini, l'alienazione insita nella società capitalista soggiacente a una meccanizzazione dilagante e democratica solo in apparenza. Affascinato dall'acume di Freud e Marx e memore dell'illuminismo manzoniano, Moravia ha sfatato la famiglia e la società che trasformano in dogmi il potere e l'interesse economico. Per quanto il personaggio moraviano rispecchi la condizione spesso precaria ed indigente del secondo dopoguerra, attraverso la figura dell'operaio, del piccolo commerciante, del venditore ambulante o del ladruncolo, assurge a simbolo dalla valenza universale, perché metaforizza l'essere umano in balia della derelizione, incapace di mantenere una relazione con altrui che non sfoci su un'aporia.

---

Jean-Igor Ghidina, "Gli spazi dell'ospitalità nei Racconti romani di Alberto Moravia" in *Terzo Millennio*, (2011), 3(2), p. 31-51

<sup>2</sup> Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1977

Detto ciò, la multipresenza di antieroi, cui manca l'afflato verso la trascendenza, non deve occultare la temperie alacre che permea i racconti romani sia nel ritmo sequenziale sia nel tono ora tragicomico ora palesemente umoristico.

Giova forse rammentare che Moravia affermò di avere attinto a Gioacchino Belli, l'argomento e la forma dei suoi racconti: "nacquero i racconti romani: nella mia testa una trascrizione al presente dell'opera belliana."<sup>3</sup> L'ipotesto belliano include anche altre ascendenze, come Pietro Aretino ed il poeta latino Giovenale, famosi per la loro maestria satirica. Ciò che avvince Moravia in Belli sta indubbiamente nell'illustrazione della teatralità della Città Eterna, equiparabile a un palcoscenico stupendo, ovvero a un fondale dinanzi al quale passa la caducità degli uomini, per cui come osserva Arnaldo Bocelli, la Roma di Moravia travalica una realtà referenziale per accedere ad un'essenza coreografica, "nel senso di una realtà ridotta a convenzione scenica per intensità di ritmo narrativo, per una rappresentazione così concentrata di ambienti, tempi, personaggi, da far pensare alle classiche unità drammatiche."<sup>4</sup>

Tale unità di tempo, luogo ed azione trova il terreno di predilezione nell'ambito della novella, genere per eccellenza della sintesi narrativa e del diletto ludico. Moravia dà la stura al sollazzo del narratore che evoca il Boccaccio, antesignano di tutta la tradizione novellistica italiana. Alla stregua del *decameron*, notiamo nei racconti romani un'isomorfia delle strutture compositive. Fin dal titolo e dall'incipit, viene delineato il personaggio e si trovano in nuce tutti gli ingredienti della vicenda. Dal nucleo iniziale, Moravia procede per deduzione, ampliamento e concatenarsi di episodi che contribuiscono ad esaurire il potenziale diegetico.

Questo brio della tecnica narrativa e questo virtuosismo dell'*inventio* esaltano una specie di canovaccio che presenta altresì molte analogie con le situazioni della commedia dell'arte, dimodoché mi pare calzante soffermarmi sul modo con cui sono presentati gli spazi dell'ospitalità la quale si palesa come incontro tra identità ed alterità, ora agognato, ora subito, ma sempre ineludibile.

Per un verso, si tratta in queste pagine di mettere in risalto le caratteristiche cui sono improntati i luoghi ospitali forieri di teatralizzazione. Infatti, i personaggi si muovono in spazi che celano limiti topologici, relazioni complesse tra ospitante ed ospitato, rituali e norme,

---

<sup>3</sup> Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, p. 86

<sup>4</sup> Arnaldo Bocelli, « Moravia romano », *Il mondo*, 22 settembre 1959, p. 8

rischi di trasgressioni, un certo tipo di valori o disvalori imperanti, un prevalere del vagare psicologico ed esistenziale.

Per l'altro, mi preme constatare che ogni racconto propone spesso una gradazione degli spazi dell'ospitalità. Ogni spazio corrisponde ad uno dei personaggi, anzi ad una delle sue modalità diegetiche. Ne consegue che il passare da uno spazio ad un altro riveste l'aspetto di una scappatoia salutare, ma non per questo risolutiva. I personaggi hanno una relazione ancipite e circolare con i luoghi circostanti e nel contempo mostrano di ricercarne indefessamente il superamento. La casa, ritrovo atavico, incarna talvolta un rifugio rassicurante, spesso un domicilio coatto, perché alla fin fine lo spazio casalingo diventa la materializzazione di un tropismo alienante.

Lo spazio pubblico come il bar o il ristorante può offrire un'alternativa emancipatrice, una malleveria di libertà. Tuttavia, esso va definito innanzitutto come un esito fallace, in quanto il rapporto con l'alterità rimane problematico, qualunque sia il fascino dei nuovi volti. Magari, i protagonisti si sentono più a loro agio negli spazi non antropizzati, specie di *res nullius*, come se l'essere al mondo, posto di fronte alla propria finitezza, ripristinasse un legame primigenio e mitico.

### **1- La roccaforte matriarcale**

Dai *Racconti romani*, si evince che le case assumono una valenza simbolica e prolettica, considerando che permettono di palesare la natura dei rapporti tra i personaggi, sia il tipo d'ospitalità che le fasi della narrazione. Il padre è per lo più assente o irreperibile e nel migliore dei casi esercita un ruolo marginale. Il primato paterno si concreta semmai all'esterno, nelle relazioni sociali e pubbliche.

A soffermarci sulle novelle "Bambolona" e "Mammarolo", notiamo che la casa funge chiaramente da microcosmo che determina nel figlio una promiscuità regressiva, succube della madre, come fosse impigliato in un viluppo di affetti che inibisce la scoperta del mondo e dell'amore e quindi l'approdo alla maturità.

L'io narrante è un cameriere anziano che crede di aver trovato il posto ambito dopo anni e anni di lavoro. Sarà mediante il suo sguardo divertito che viene esplicitato il titolo del racconto. La bambolona è una donna procace, ex cantante operistica, chiamata Olimpia, nome emblematico che accenna ad una propensione tirannica ed a una quiete imperterrita. Ora, lo spazio domestico costituisce la ribalta dove si dipana la relazione ambigua, irta di peripezie, tra la madre e il figlio. Questi, fiacco e impulsivo, sfaccendato e solingo, pare incapace di

provvedere al proprio sostentamento, il che consente alla madre di esercitare un dominio incontrastato.

Tale spazio polarizzato attorno alla madre-padrone rivela un'accoglienza in cui il personaggio ospitato viene segregato. Così, l'amante della madre è collocato in una camera all'insaputa del figlio il quale assiste comunque a viavai notturni. La relazione erotica della madre con il pittore squattrinato assume l'aspetto di un amore ancillare, visto che l'artista è ridotto a mero oggetto nell'ambiente domestico.

Spesso nei testi antichi, il rituale del pasto suggella l'apogeo dell'ospitalità. Trattasi del momento magico in cui i commensali assaporano il sommo diletto della gastronomia e dello sfarzo del loro ospite, mentre la profusione di piatti e di vini appaga il corpo e la mente.

Qui, il pasto è l'occasione per stringere i vincoli attorno a una mensa che materializza la dipendenza dall'ospite munifico, certo, ma oltremodo invadente, che mira a soggiogare gli invitati. La madre dispotica vuole ad ogni costo che l'amante e il figlio diventino amici, meno per magnanimità che per volontà di ribadire il proprio ascendente o per sbizzarrirsi.

Servii a tavola il giorno del gran pranzo dell'amicizia. Lei in mezzo, con la sua bella vestaglia, una rosa sul petto opulento; da una parte il figlio, più nervoso e più fosco del solito; dall'altra il bulletto. Fu una scena proprio da teatro, da ricordarsela un pezzo...<sup>5</sup>

L'episodio successivo contribuisce a rilanciare la molla narrativa. L'amicizia propiziata dalla madre diventa un affiatamento a tutti gli effetti, poiché l'amante e il figlio sfuggiranno all'ospitalità soffocante ritrovandosi in camera e ignorando la matrona, trasformata in "leonessa affamata" dalla superbia vana. Da quel momento in poi, lo spazio domestico sembra retto da forze centrifughe che votano Olimpia a uno statuto insignificante. La madre frustrata sentirà l'irruzione nottetempo del tandem figlio-amante, accompagnato da due ragazze. Quest'intrusione nella cornice domestica le è insopportabile.

Poi, ecco i passi lenti e calmi della signora Olimpia sulla scaletta. Non le aprirono subito, non so perché; ma appena le aprirono successe un finimondo, come se davvero, all'ingresso di lei nello studio, questo fosse diventato la ribalta di un teatro d'opera, con tutti gli attori che cantavano, ciascuno per conto suo, a gola spiegata.

6

Il rifiuto di una nuova forma di ospitalità da parte della madre-amante provoca la fuga dei giovani che disertano lo spazio domestico. Per la prima volta, il rito del pasto ostenta un potere vuoto.

---

<sup>5</sup> Alberto Moravia, *Nuovi racconti romani*, Roma, Bompiani, 1959-1997, p. 398

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 400

Tuttavia, il figlio non riesce a spezzare il cordone ombelicale lasciando la casa materna dato che il furto di gioielli da lui commesso indica semmai il persistere di un atteggiamento immaturo. Il suo imprigionamento consente alla madre di sfoggiare la propria abilità nel circuire giudici ed avvocati e soprattutto di riprendere il sopravvento sul figlio, tornato mansuetamente a più miti consigli, riportato senza colpo ferire nella roccaforte materna : un figlio “pentito e sottomesso”.

Nella novella “Mammarolo”, il titolo preannuncia lo svolgimento dell’intreccio nonché l’epilogo. L’io narrante stavolta è un giovane disoccupato, anzi disoccupato fasullo, che vive di espedienti e più precisamente di furti perpetrati ai danni di stranieri facoltosi. Moravia allude qui anche ai cambiamenti economico-sociali dell’Italia del dopoguerra, perché la gioventù dell’epoca adocchia i simboli del benessere che sono le automobili, spie dell’appartenenza ad un’era moderna.

Ma il narratore non sembra attratto oltremodo dai bolidi rutilanti, né dall’avventura in sé che lo emanciperebbe dai lacci e dai laccioli dell’ospitalità materna. Lo spazio domestico sovrastato dalla madre indulgente, pietosa e quieta consente al figlio Luigi di nascondere la refurtiva. Madre e figlio sono quindi legati indissolubilmente da una connivenza che sottende una relazione esclusiva. Il furto non è più un atto riprovevole perché la madre non accetta che il figlio s’inserisca nella società stabilendo relazioni con coetanei. In assenza del padre, il figlio serve da surrogato sicché la madre intende assolutamente irretirlo grazie a un ascendente psicologico di cui l’appartamento familiare costituisce l’involucro materiale. Poco importa che l’alloggio sia squallido, ad esercitare una funzione di calamita sono gli oggetti e il rito quotidiano dell’accoglienza, qualunque siano gli atti commessi all’esterno.

“Tu, la roba è inutile che la nascondi, dàla a me. Il nascondiglio può tradirti, tua madre, mai.” Detto questo, se ne andò in camera sua, che mi sembra ancora di vederla come se fosse adesso (...); e richiuse la macchina nel cassetto, ripetendo: “Tua madre ti vuole bene, nessuno può volerti bene come tua madre.”<sup>7</sup>

La relazione viscerale avviene in una temperie attutita, pervasa da un consenso tacito, quasi il proferire una sola parola potesse turbare una consuetudine invalsa da tempi immemoriali, anzi dall’epoca mitica dell’infanzia. La casa diventa depositaria di ricordi impliciti che vanno strutturando il presente annichilendo le intrusioni del tempo e dello spazio esterni.

Questo cose e tante altre io le sentivo al momento stesso che, dopo aver dato tutto il giorno la caccia alle automobili, rientravo la sera a casa mia. Era come rimettere i piedi dentro le pantofole scendendo dal letto:

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 299

davo la roba a lei che andava subito a chiuderla nel cassetto, andavo in cucina, lei mi posava davanti, sulla tavola, la scodella e io mangiavo e lei mi guardava. Quasi non parlavamo, come gli animali ci intendevamo a occhiate.<sup>8</sup>

Le pantofole, il letto, il comodino si riferiscono al sema del contenente, indicano quindi una serie di particolari dell'appartamento che sussumono l'idea dell'ospitalità domestica, in quanto metonimia dell'insieme, elementi tangibili che rimandano ai sentimenti. Nella relazione affiatata tra Gigi e la madre, tali oggetti ricordano con la propria pregnanza il carattere permanente e perfino onnipresente, insomma l'ubiquità dell'ospitalità materna, eludendo tutto il resto. Il periodo paratattico induce l'impressione di connivenza spigliata che regge i rapporti tra i due personaggi.

## **2- Il ricettacolo coniugale e gli strascichi della convivenza discorde**

Il ricettacolo coniugale si caratterizza innanzitutto dalla presenza di una coppia scombinata, impelagata in un ambiente statico per cui la fuga, la violenza e la conflittualità dimostrano la ricerca affannosa di una via di uscita. Peraltro, la cornice dell'ospitalità può essere concepita in modo più dinamico dato che gli ospiti della casa hanno l'incombenza di accogliere gli invitati. Ora, tale incontro approda a un fallimento strepitoso, perché non viene garantito nessuno dei requisiti forieri di un'accoglienza se non festosa quanto meno decente. Nelle novelle prescelte, Moravia si avvale di una rosa di scene in bilico fra la coloritura tragica e la diversione comica allo scopo di illustrare il respingimento dell'invitato malcapitato e quindi molesto.

Il racconto "Il testimonia" è ambientato in una villa della Via Cassia che è scevra di qualsiasi fascino anticheggiante. La descrizione assai laconica dell'abitazione, rinvilta a costruzione recente, ingente e priva di anima, dalle dimensioni vertiginose, sorta ex nihilo, sottolinea sin dall'inizio il divario rispetto al mondo circostante. La casa simboleggia l'incunarsi di nuovi ricchi, tagliati fuori da un paesaggio agreste, come se la sistemazione della coppia dovesse determinare una extraterritorialità scissa da ogni radice sociale o cosmica.

Il ritratto della donna e di suo marito lascia presagire il dissenso che scoppierà appunto tra le mura domestiche. Mentre la donna appare avvenente, alonata da una distinzione connaturata, dovuta all'estrazione sociale altolocata, il coniuge incarna l'arrivista dal fisico repellente e dall'indole aggressiva, magari frutto di un condizionamento atavico.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 300

In questa villa costruita di recente, c'era una coppia sposata anch'essa di recente : lei una bionda dal viso lungo e bello, con certi occhi azzurri enormi e intensi ; magrissima, alta, elegante, pareva un ragazzo anche per via dei capelli tagliati alla Bonaparte ; lui un bruno piccolo ma forzuto, con le spalle troppo larghe, il viso quadrato, la voce grossa, la persona piena di autorità e di importanza, uno di quei piccoli che si vendicano della piccolezza spadroneggiando e facendo i prepotenti.<sup>9</sup>

L'altra dicotomia riguarda la collocazione nello spazio della casa. La donna cerca disperatamente di dare un senso al tempo che scorre via, uscendo in macchina o cavalcando nella tenuta. La casa è quindi sinonimo di chiusura, di specchio del tedio, è l'emblema di uno stato di abbandono implacabile.

(...) ma sempre, in giardino o a cavallo, conservava quel viso scontento e annoiato.<sup>10</sup>

Il marito, in compenso, passa i giorni all'esterno, ma la focalizzazione non permette di sapere se dedichi più tempo alle transazioni commerciali o allo scortico. Il ritorno vespertino assume il carattere di un'irruenza egemonica e soggiogatrice di cui il claxon è l'avvisaglia. L'arrivo del padrone di casa dà adito a una mobilitazione compita della servitù e allo scatto della sposa che esce dal torpore. L'anafora del verbo "correre" insiste sull'animarsi repentino dello spazio casalingo che trasforma gli oggetti e le persone.

L'equiparazione del padrone a un "Mussolini" rimanda chiaramente a una propensione dittatoriale. "Mussolini" nella fattispecie è l'antonomasia non solo dell'autocrazia totalitaria, ma pure della fallorazia, del regredire dei rapporti sociali verso uno stadio belluino retto dalla legge del più forte. L'assenza di un conversare, il paragonare questa moglie a una gatta innamorata e la sineddoche che riduce il marito a un grumo peloso acuiscono un'impressione di relazione stravolta.

Lui girava con la macchina per il viale del giardino, ci investiva coi fari abbaglianti, scendeva, entrava in casa con un piglio da Mussolini. Le sue prime parole erano sempre le stesse: "È pronto?" Poi andava a sdraiarsi su uno dei tanti divani del salone; e lei da vera gatta innamorata, gli si stringeva addosso e prendendogli una mano, incominciava a pettinargli con le dita i peli lunghi e neri che aveva sul polso. Lui gli abbandonava la mano e il braccio e intanto con l'altra mano sosteneva il giornale e leggeva, noncurante di lei.<sup>11</sup>

Il frangente del pasto viene introdotto da una metalessi del narratore che va dinamizzando il racconto facendo balenare un episodio particolarmente dirompente. Il padrone viene paragonato sin dall'inizio del pasto a un manovale che si avventa su un piatto di fagioli, perdendo ancora di più lo statuto di ospite degno del rispetto della moglie e della

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 431

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 432

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 432



servitù. Il contrasto con l'opulenza grandiosa e raffinata della tavola apparecchiata è vieppiù strabiliante. Lo sfarzo raggiunge qui un culmine e si trova in sintonia con la padrona di casa che si piega al protocollo del pasto assumendo un contegno ieratico da statua.

A un capo della lunghissima tavola di marmo giallo, con i centrini di pizzo e i cristalli, le argenterie e le porcellane che più belle non avrebbero potuto essere, sedeva lei impettita, rigida, piena di dignità; all'altro capo, il tovagliolo infilato nel colletto, stravaccato sulla tavola, lui, ossia il manovale.<sup>12</sup>

Rispetto al divano, che aveva poc'anzi presentato la donna in una specie di raptus animalesco, la tavola sembra ripristinare il galateo e rispecchiare una personalità primigenia. La tavola e il pasto diventano la spia di un altro sistema semiologico. Per la donna, il parere ha il sopravvento sull'essere oppure all'essere fugace subentra l'essere latente in quel momento fatidico del pasto. Conviene osservare peraltro che la promiscuità del divano è sostituita da una distanza tra i due commensali che sono posti ad ogni estremità della tavola.

Il marito, dal canto suo, non muta per niente l'atteggiamento trasandato che raggiunge un apice di volgarità. Insensibile ai precetti del galateo e all'onore, è stravaccato sulla tavola come un animale su di una mangiatoia. Il pasto non è un involucro che sta propiziando lo scambio psicologico, l'auspicata socievolezza, insomma la convivialità, ma un pretto contenuto alimentare che permette di appagare un prepotente bisogno fisiologico. La bestialità tocca il parossismo nel momento dell'inghiottimento delle costole di agnello, reso particolarmente icastico mediante l'uso di particolari suggestivi che fungono da sineddochi: "(...) ma lui che stava rosicchiando non so che osso, protestava con un ringhio, proprio come un cane (...)"<sup>13</sup>

Il marito commette quindi davanti alla moglie una trasgressione intollerabile della norma dell'ospitalità, perché dispone della tavola in modo egocentrico ignorando l'alterità. La moglie è adibita a un ruolo meramente esornativo che desta in lei insofferenza, non solo perché il marito incarna la trivialità e la turpitudine, ma soprattutto perché ignora lo sguardo del cameriere burlandosi della raffinatezza che è agli antipodi del suo comportamento.

In tali condizioni, si scatena quindi un diverbio scandito da un crescendo che esprime il solco sociale che separa i personaggi. Gli insulti scagliati dal marito insistono sulla rovina economica della sposa, mentre questa insiste sulla parola "cafone". Tale vocabolo significa da un lato che la donna si immedesima in una civiltà cittadina sussiegosa nei confronti gli scalatori

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 433

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 433

sociali di estrazione rurale e dall'altro che nel contesto dell'ospitalità prandiale, il "cafone" viene disprezzato come il manifestarsi di un ritorno verso l'arcaismo deculturalizzato. L'insulto riveste peraltro una connotazione umoristica che scaturisce dal dualismo che oppone essere e parere nel personaggio del marito. Anche se il suo apparire può dare l'illusione dell'integrazione in una società moderna fondata sull'ostentazione della ricchezza, la sua natura recondita rivela un individuo grossolano, massime nei momenti cruciali dell'ospitalità coniugale.

Il racconto si conclude con il licenziamento del testimone narratore la cui presenza è diventata insopportabile per la donna, la quale, oltre agli impropri, ha ricevuto numerose percosse. Infatti, il domestico non può più partecipare al rito di un'ospitalità conculcata, giacché egli ricorda in modo traumatico alla padrona di casa lo sguardo dell'estraneo che ha assistito al sovvertimento del galateo.

Se ora facciamo mente locale alla novella "Un dritto", Moravia riprende lo spazio del ricettacolo coniugale proponendo una strutturazione diversa del racconto mediante un intersecarsi dei luoghi in cui avviene l'ospitalità.

Per il protagonista Lionello, imbianchino, la casa rappresenta una cappa di biombo, una spelonca ributtante quanto sua moglie Agnese che non si scompone di fronte al luridume.

Una relazione sineddochica abbina la donna all'alloggio come se l'umanità del personaggio non potesse resistere all'impatto delle pessime condizioni materiali ed igieniche.

"Mi dà più fastidio lei della casa: non se ne accorge che viviamo nel sudiciume, è contadina, al paese suo dormono con le bestie." "La casa è zozza, gli scialli e le gonnelle di Agnese sono zozzi, la bambina è vestita di straccetti zozzi. Che ti credi che non ci ho gli occhi io?"<sup>14</sup>

L'insofferenza nei confronti di questa pessima cornice familiare costituisce il pretesto usato dal personaggio per scappatelle notturne alla volta di un meta ancora ignota nella prima fase del racconto, che anticipano l'abbandono dei familiari. Nel frattempo, sappiamo che Lionello ha scoperto un gruzzolo nell'appartamento in cui sta lavorando. A questo punto, allettato dalle risorse pecuniarie inaspettate, Lionello lascia la famiglia, mentre scorrazza per le strade in compagnia dell'amante Agatina, ostentando una moto acquisita da poco.

Si assiste quindi all'antinomia tra spazio coniugale, equiparato alla noia, allo squallore e spazio esterno propizio alla mobilità e all'avventura. Alla stabilità di un ambiente di vita circoscritto, subentra un vagare di cui la moto è il simbolo. Si potrebbe anche aggiungere che

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 85

l'opposizione tra la strada e lo spazio coniugale acquista una valenza antropologica. Difatti, nel regime familiare mediterraneo, la donna non deve varcare la soglia della casa. Ora, gli sconvolgimenti socioeconomici del dopoguerra esacerbano il trapasso verso una civiltà in cui la motorizzazione determina il venir meno del tropismo domocentrico. Pertanto, la fuga del protagonista dall'abitazione familiare potrebbe essere percepito come la desacralizzazione di un sistema di valori tradizionali.

### **3- L'ospitalità asimmetrica**

Esaminiamo adesso i racconti in cui gli ospiti respingono o catturano i loro invitati. In questo caso, lo spazio dell'ospitalità innesca una dimensione comica o tragica.

Nella novella "Le risate di Gloria", il narratore è, come accade spesso nella raccolta moraviana, un giovanotto squattrinato che, per la veglia di Capodanno, festa conviviale per eccellenza, si trova sola casa sua, deluso di non poter partecipare al tripudio che trasfigura la città. Non potendo offrire a chiunque un'ospitalità decorosa, per via della miseria in cui versa, il protagonista Mario esita poi finisce per accettare l'invito di un venditore abusivo, un certo Ruggero, giovanetto impetuoso e nerboruto, accompagnato da Gloria, indossatrice fascinosa. Di primo acchito, la descrizione della comitiva che sta cercando l'ospitalità è prolettica perché si dubita che un'accozzaglia così avventata possa esprimere un parere unanime.

L'arrivo presso il domicilio del tassista che era supposto avere invitato Ruggero riesce eloquente a questo riguardo. Fatto sta che il gruppo deve prima salire scale lunghissime, nel buio. La soglia dell'appartamento, transizione liminare tra spazio pubblico e spazio intimo, annuncia un ambiente inospitale, perché gli invitati vengono visti come intrusi da incanalare. Il tassista, ospite, è sommerso da un guazzabuglio intergenerazionale che priva gli estranei di una relazione privilegiata con il padrone di casa, trasformato in capo nominale di un clan invadente.

Sulla porta aperta apparvero prima l'autista, tutto incappottato e con una sciarpa intorno al collo, poi una quantità di bambini di tutte le età, poi una vecchia secca secca che era la madre dell'autista, poi una donna di una certa età, secca anche lei, la sorella.<sup>15</sup>

L'anafora dell'avverbio "poi" acuisce l'impressione di viavai di individui dall'aspetto caricaturale, di una promiscuità alquanto destabilizzante, come se questa famiglia volesse chiudersi nel proprio bozzolo di fronte ai volti nuovi. L'intervento dell'ospite, lungi dallo sciogliere il disagio, sottolinea che l'invito è il frutto di un equivoco o di parole avventate,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 113

perché non è il suggello di un'amicizia incipiente o di una qualsivoglia affinità, parendo l'ospite intrappolato in una convenzione sociale che gli tocca rispettare volente nolente.

"Sono Ruggero (...) mi avevi detto di venire e sono venuto." "Ah sì" fece l'autista, "sei Ruggero...fa lo stesso, entra, ormai che sei venuto."<sup>16</sup>

La seconda fase del racconto delimita la cornice dell'ospitalità prandiale che costituisce un rito canonico nella relazione tra ospite e invitati. Il salotto è una stanza dal soffitto altissimo, provvista di una luce accecante. Anziché offrire generosamente una profusione di piatti, la tavola offre dolci striminziti e fiaschi di vino. Il freddo del locale simboleggia il carattere lugubre dell'accoglienza.

La terza fase mette in risalto la teatralità della scena, ché si assiste all'instaurarsi di una comicità di carattere e di situazione. In seno a questo ambiente familiare, il pater familias non esercita un'autorità fattiva, in quanto la sposa sembra contestarla mediante una conflittualità ora in sordina ora appariscente. L'irruzione della donna desta la reazione epidermica di Ruggero che provoca l'ilarità di Gloria. Ne consegue la malinconia lacrimosa del tassista che rinfocola l'ira della moglie, ricambiata dalle mosse litigiose di Ruggero che fa piombare l'ospite sulla tavola e rotolare i bicchieri sul pavimento. Il momento fatidico di mezzanotte pone un termine a questa confusione indescrivibile, poiché, ravvedutisi tutti quanti, i personaggi brindano per festeggiare l'anno nuovo. Ma l'attimo di tregua non ristabilisce un rito dell'ospitalità ormai compromesso. Difatti, gli invitati si accomiatano alla chetichella, delusi, frastornati, mentre l'ospite dà di sé un'immagine patetica e grottesca nel suo voler difendere strenuamente la propria onestà, che nessuno ha messo in causa.

Succede anche che l'invitato venga assillato da uno degli ospiti e confrontato ad una situazione il cui esito riesce drammatico. "Pioggia di maggio" ne rappresenta un esempio rivelatore.

L'incipit del racconto introduce un'analeisi esterna, poiché il narratore procede a un'anamnesi, in parte onirica, foriera di un ricordo assillante che gli grava sul subconscio.

Di notte talvolta, mi sogno le tavole dell'osteria, con la pioggia calda di maggio che ci batte sopra, e gli alberi aggrondati che gocciolano sulle tavole, e sotto le nuvole, il panorama della case di Roma.<sup>17</sup>

La casa, appunto, induce il tema dell'ospitalità. Il narratore ha lasciato la campagna avita per inurbarsi ed è in cerca di un lavoro che si va delineando alla stregua di una tappa

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>17</sup> Alberto Moravia, *Racconti romani*, Roma, Bompiani, 1954-1958, p. 19

fondamentale nell'ascensione sociale e nella maturazione psicologica. Infatti, sebbene il testo non esprima nitidamente l'età del protagonista, indica senza ambagi la natura del suo intento ovvero del suo anelito più intimo. La famiglia da lui incontrata rappresenta l'antitesi delle speranze del giovane.

Sì, altro che famiglia, invece della famiglia trovai l'inferno.<sup>18</sup>

Tale tipo di lessia lapidaria in Moravia è uno stilema ricorrente la cui funzione consiste nel riassumere in antepresa in una sorta di scorcio pregnante la sostanza della diegesi. Prima di inoltrarsi nella fase parossistica delle relazioni familiari, ovvero nel momento del pasto, siamo confrontati al ritratto somatico e morale degli osti. Un antagonismo irriducibile oppone il padre alla figlia. L'albergatore Antonio Tocchi viene caratterizzato da un fisico tanto più deforme in quanto viene enfatizzato da un paragone alimentare e da un accenno olfattivo, il che può sembrare buffo considerando che gli spetta elaborare piatti prelibati per la clientela. L'indole non viene proprio esplicitata ma evocata mediante l'assimilazione degli occhi ai "serpenti".

Dalla figlia Dirce (quasi una Circe omerica) emana un fascino ambivalente, se non conturbante e ammaliante, non essendo la sua una bellezza armoniosa, bensì conturbante, spia inquietante di un carattere equivoco più che scontroso. La madre, infine, laida e menomata mentalmente, è ridotta a una funzionale attanziale marginale.

L'oste era grasso e tondo come una palla di burro, ma di una grassezza cattiva, acida; (...) La figlia Dirce, quanto a carattere, non era meglio del padre, anche lei dura, cattiva, aspra; ma bella (...)<sup>19</sup>

La descrizione esterna della trattoria estremamente stringata, apre uno squarcio prolettico dato che il colore sangue di bue della facciata, all'immagine della rusticità degli albergatori, prefigura in modo emblematico un esito infausto dell'ospitalità coniugale, preannunciando lo spargimento di sangue umano che potrebbe accadere all'interno di questo spazio.

Lo spazio familiare viene contrassegnato da una violenza quotidiana vistosa o riposta che il servizio dei clienti riesce appena a procrastinare. La conflittualità permanente consente al padre di sfogare un'inclinazione brutale e sadica e alla figlia di dare la stura ad un astio viscerale. Come nelle altre novelle, i dissensi intestini divampano nella fase del pasto.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 19

L'occasione del contendere è data dal sovvertimento di una norma del galateo che la figlia assurge a tabù infrangibile per denigrare meglio il padre.

Gli scontri tra il padre e la figlia avvenivano sempre a tavola: lei atacaba, con cattiveria, offendendo, su qualcosa di personale, mettiamo sul fatto che il padre mangiano faceta un rutto; (...) il padre le dava un ceffone.<sup>20</sup>

Il successivo sviluppo diegetico è improntato al modo con cui il personaggio di Dirce riesce ad irretire il narratore. Incluso nell'ospitalità domestica, ma fino allora passivo, egli diventa parte integrante delle schermaglie familiari. Offrendogli l'ospitalità erotica, la figlia compie una manovra di soggiogamento irresistibile. Il dono del corpo non collima con un dono di sé che segni la raffinatezza, l'apoteosi di un'accoglienza schietta e calorosa e neanche con un amore comprendente la persona, semmai rappresenta un defraudamento, una privazione di libertà e soprattutto un ottundimento della coscienza. Dirce viene quindi raffigurata come un personaggio che cattura l'ospitato, rinvilito a oggetto libidinoso e strumentalizzato per biechi fini di vendetta.

Non ci furono insomma tra noi né discorsi, né occhiate, né toccatine di mani, né tutto gli altri sotterfugi cui ricorrono gli innamorati per dirsi che si vogliono bene; fu invece come con una donna di malaffare, da pochi soldi.<sup>21</sup>

Il rifiuto iniziale da parte del domestico di ottemperare ad un progetto criminale non affievolisce il susseguirsi di provocazioni da parte della figlia. Il crescendo di violenza da parte del padre rinfocola l'odio del dipendente nei suoi confronti. Perciò, viene ancora di più sovvertito lo spazio dell'ospitalità. Nessuna delle stanze scampa alla legge della violenza cui soggiacciono gli occupanti. Mentre la camera del servo serve da ricetto temporaneo, indicando comunque le prove dell'odio, la cantina diventa lo scenario di un delitto in fieri.

Decidemmo che li avrei raggiunti e, mentre il Tocchi si chinava a spillare il vino, gli avrei dato sulla testa con un paletto corto, di ferro, che serviva ad attizzare i carboni.<sup>22</sup>

L'assassinio è perpetrabile in uno spazio sotterraneo il quale acquista un aspetto prettamente simbolico. Rispetto alla verticalità della trattoria, la cantina costituisce la parte nascosta, ignota e misteriosa. Il buio, l'assenza di aperture vers l'esterno connotano anche le pulsioni dell'inconscio, il venire a galla di un'animalità omicida. L'attizzatoio strumento del delitto esprime in certo qual modo uno snaturamento della funzione originaria degli oggetti dello spazio casalingo.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23

L'arrivo inaspettato di un uomo che chiede l'aiuto del domestico per disinterrare il carro, *deus ex machina*, distoglie il protagonista dal suo omicidio proiettandolo in una situazione di violenza interposta. Difatti, impadronitosi dell'attizzatoio, il carrettiere ammazza il cavallo che aveva da tempo in uggia. Il cavallo esanime rappresenta a questo punto il surrogato emblematico dell'oste disinnescando l'empito della violenza.

Mi pareva che tutta la mia furia stesse passando in corpo a quel carrettiere che sembrava un ossesso.<sup>23</sup>

Lo stradone su cui s'incammina il domestico segna il recupero di una certa quiete tellurica in concomitanza con il vagare spaziale e psicologico. Viene ancora ripudiato lo spazio dell'ospitalità, abbinato ormai al baratro del trauma interiore.

#### **4- L'ospite munifico di fronte all'invitato ancillare**

Vari racconti fanno spiccare uno spazio familiare con il quale l'ospite provoca l'umiliazione dell'invitato. Ambo i personaggi sono ben lungi da una simbiosi in una cornice dilettevole di complicità e di scambio, anzi si polarizzano in due entità rivali che sciolgono i vincoli dell'amicizia. L'edonismo dell'ospite costituisce una remora nella relazione con gli ex amici, sicché il rito dell'ospitalità degenera in una parodia.

Nella novella "Quant'è caro", il preludio verte sul concetto di amicizia da parte dell'io narrante, tramite una constatazione in cui trapela l'amarezza del disinganno.

Io dico invece che gli amici li vedi nella fortuna quando le cose ti vanno bene, e l'amico rimane indietro e tu avanti e ogni passo che fai è per l'amico come un rimprovero o addirittura un insulto.<sup>24</sup>

L'analessi che segue mostra come il personaggio cerca di evidenziare tale premessa rinviando la vicenda capitatagli.

Quand'è che le cose mi sono cominciate ad andare bene?<sup>25</sup>

Il narratore Luigi conosce un'ascensione economica travolgente che si traduce dapprima con l'acquisto di una macelleria imponente, spia vistosa di riuscita, poi con l'acquisto di un appartamento altrettanto splendido. Il possesso di una macchina accelera il passaggio dal luogo lavorativo verso la culla dell'ospitalità coniugale. Tale automobile è il tramite della marcia trionfale verso la nuova abitazione, ma anche l'avvisaglia dello screzio tra l'ospite e il suo invitato.

La visita dell'appartamento dà luogo a un monologo dell'ospite che percorre le stanze insistendo sul carattere risolutamente moderno o originale del mobilio. I cimeli della casa

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>24</sup> *Nuovi racconti romani, Op. cit.*, p. 162

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 162

vecchia fanno capolino solo per conferire maggiore smalto al nuovo spazio domestico. Aniché considerare la visita come un pegno di amicizia da parte dell'ospite, l'invitato trincerava in un atteggiamento rigido, quasi subisse una prova dolorosa. La sua pare un'identità menomata, come annichilita di fronte a questo appartamento che attribuisce all'ex amico una posizione preminente.

La cena, nonostante offra all'invitato Arturo una tavola imbandita di ogni bendidio culinario, non sortisce la partecipazione di Arturo all'allegria auspicata. Anzi, costui adotta un contegno vistosamente cupo al cospetto degli astanti.

Eravamo tutti molto allegri, meno beninteso Arturo, al quale bisogna credere che ogni boccone che mandava giù sapesse di veleno, tanto pareva svogliato e disgustato.<sup>26</sup>

Il canto intonato dal narratore Luigi, per inneggiare alla nuova dimora, si innalza solo soletto, senza essere ripreso dai commensali in un coro echeggiante un'effusione lirica unanime. Ormai, l'ospitalità diventa un copione fittizio, ché la cena non favorisce nessuno scambio, nessuna compartecipazione. Mentre l'invitato non può esimersi dal lanciare la frase sarcastica che rimanda al titolo eponimo, nell'epilogo, l'appartamento diventa il teatro di un'invettiva sferzante che fa sbandarsi gli invitati e spezza inesorabilmente un'amicizia già incrinata.

Nella novella "il picche nicche", il protagonista, Egisto è un cartolaio che paventa i giorni di festa, poiché le sue ristrettezze pecuniarie non gli consentono di comprare le leccornie e i regali richiesti dall'evento. I festeggiamenti collettivi collimano peraltro con l'apoteosi degli altri commercianti del rione che raddoppiano le vendite, mentre il narratore è invischiato nel marasma qualunque sia il momento dell'anno.

In altri termini, la fibrillazione della vie e delle botteghe precede la metamorfosi dello spazio interno dell'ospitalità, senza soluzione di continuità, mentre Egidio sembra un relitto.

Natale, Capodanno, Befana, quando verso il quindici di dicembre comincio a sentir parlare di feste, tremo, come a sentir parlare di debiti da pagare e per i quali non ci sono soldi. (...) E io rassomiglio alla mia bottega, vestito di uno zinale nero, magro, affamato, con addosso l'odore della polvere e della carta, sempre acido, sempre pensieroso (...)<sup>27</sup>

Egisto e sua moglie vengono invitati da uno dei commercianti a un picche nicche, ovvero a una cena di Capodanno dove ognuno porta una specialità. L'invito desta la reazione alquanto diffidente del protagonista Egisto che è costretto a comprare all'esterno il panettone

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 167

<sup>27</sup> *Racconti romani, Op. cit.*, p. 111-112



che segnerà la sua partecipazione a questo pasto eccezionale. L'appartamento visitato da Egisto riflette la floridezza e quindi l'agiatezza del suo ospite rispetto agli antenati. Lo spazio casalingo è innanzitutto pregno di una memoria atavica e non pare a tutta prima sfolgorante, perché le prime stanze sono esigue come se dovessero ricalcare il passato. Il cosiddetto Crociani, la cui pinguedine è pari al fatturato, sospinge gli invitati in un salotto dall'arredamento abbastanza kitsch, certo, ma comunque rivelatore di un'ascensione sociale travolgente. L'ospite non insiste però sul lato estetico del proprio interno giacché ne enfatizza subito il valore venale con ostentazione, stuzzicando gli invitati.

"L'ho comprata all'Argentina" mi disse Crociani indicando la stanza, "indovina un po' quanto l'ho pagata". Dissi una cifra e lui me la triplicò, gonfiandosi per la soddisfazione.<sup>28</sup>

Il narratore viene quindi rappresentato come un invitato subalterno che l'ospite cerca di impressionare anziché avvincerlo con delicatezza. Prima della cena, Crociani vuole orchestrare una messinscena esaltando il proprio ego. Il divario tra il protagonista e il padrone di casa, viene confermato dal ritratto dei commensali. Ognuno di loro appare caricaturale, perché l'allegria sbandierata non è un'ode all'amicizia o all'anno nuovo, bensì un rito propiziatorio dalla risonanza lucrosa, privo insomma di qualsiasi elevazione solenne.

C'erano le mogli loro, tutte infronzolate, ma i figli non c'erano, perché, come disse Crociani offrendo il vermut, questa era una sera tra commercianti, per salutare l'anno che veniva, anno commerciale anzitutto, durante il quale tutti dovevamo fare soldi a palate.<sup>29</sup>

Il motivo del guadagno diventa la spia discriminante della mentalità degli invitati che trasformano la cena in conferma del successo economico, in devozione feticista per cui i piatti serviti sulla tavola non instaurano un vero piacere gastronomico e conviviale, ma simboleggiano l'attività professionale. Le battute, gli aneddoti ed addirittura i lazzi perseguono soprattutto lo scopo di deridere il narratore chiuso in un mutismo persistente.

(...) "Guarda Egisto come divora...eh, non ti succede tutti i giorni di mangiare un tacchino simile, Egisto".<sup>30</sup>

Al termine di questa lauta cena, Egisto, anziché presentare il panettone, brandisce una serie di articoletti tratti dalla sua cartoleria, il che desta l'ira e gli insulti del padrone di casa. Sebbene vittima della trivialità e della grettezza del suo ospite, Egisto non osserva comunque

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 114

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 114

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 115

la norma implicita che richiede all'invitato un comportamento onorevole mediante un regalo commisurato alla circostanza.

### **5- Lo spazio rivelatore degli equivoci sentimentali**

Lo spazio dell'ospitalità domestica può far sorgere il ricordo dell'idillio che esisteva o sarebbe potuto esistere tra un ospite e il suo invitato. Accade anche che l'invitato diventi l'attore di una connivenza repentina con uno degli ospiti che cerca ad ogni costo di allontanarsi dalla casa coniugale. Si tratta quindi di uno spazio in cui si estrinsecano equivoci sentimentali che scalfiscono e perfino infrangono i dettami insiti in un'ospitalità verace improntata alla sacralità e alla probità.

Ne "la cosa più bella", il narratore Rodolfo viene invitato a casa di Massimina e Peppe. Accetta l'invito suo malgrado, perché era una volta innamorato della ragazza e si rammarica pertanto che l'abbia scartato a vantaggio di un giovanotto conforme al ritratto ideale da lei vagheggiato. Fin dall'esordio, si sa che l'invito rivolto a Rodolfo non scaturisce dalla volontà unanime dei coniugi, ma l'evolversi della situazione fa sì che Rodolfo, da oppositore attanziale di Peppe diventi suo ausilio.

L'appartamento in cui vivono gli ospiti denota l'architettura tipica dei caseggiati anonimi e moderni della periferia di Roma all'epoca dell'inurbamento massiccio delle popolazioni rurali.

Andai a trovarli, dunque, dalle parti di via Angelo Emo, parti nuove dove le case vengono su come funghi e uno si volta dopo aver guardato un prato e quando si rivolta, già, dov'era il prato, c'è un casamentone giallo di otto piani.<sup>31</sup>

L'accoglienza dell'ospite sulla soglia ribadisce l'assenza di affiatamento della coppia nei riguardi dell'invitato. La voce della radio, frammento di una realtà esogena, precede la chiacchierata tra Rodolfo e Peppe. Questi, calamitato dalla cronaca sportiva non si alza nemmeno per dare il benvenuto, ma dirige Rodolfo verso la moglie, situata in cucina. La posizione centrifuga dei coniugi nell'ambito dello spazio domestico lascia intuire una distanza psicologica incolmabile.

L'assenza patente di armonia da parte degli ospiti stona con l'allestimento rigoroso dell'appartamento dove tutta sembra al suo posto. L'ordine quasi maniacale delle cose rappresenta in realtà per Massimina il surrogato materiale di una relazione autentica col marito, l'alienazione materialistica di un anelito di felicità ormai vanificato dal grigiore

---

<sup>31</sup> *Nuovi racconti romani, Op. cit., p. 263*

quotidiano. Massimina sprona il narratore a dare il proprio parere sull'estetica dell'alloggio, fino a chiedergli di apprezzare la raffinatezza della camera, luogo emblematico dell'ospitalità coniugale. Pare che Massimina provi a ribadire l'intensità dell'amore che la lega a Pepe, mentre Rodolfo, l'invitato, già svisceratamente invaghito di lei, si avvede dell'indifferenza del marito.

Osserviamo che il ninnolo in porcellana potrebbe essere un'allegoria di Massimina come donna che si crogiola nell'illusione non accorgendosi della propria vulnerabilità. Mentre Pepe non partecipa all'accoglienza di Rodolfo, Massimina persiste ad esaltare il marito con una battuta eponima, che rimanda al titolo della novella, la quale esprime la propria infatuazione davanti a un invitato esterrefatto.

“La cosa più bella qua dentro è mio marito. (...) Sì, ho un marito che è un piccolo gioiello...” (...) Allora sbottai : “Ma proprio a me devi venire a dire certe cose ?”<sup>32</sup>

Spunta di nuovo come spesso avviene nei *racconti romani*, una comicità connessa alla situazione improntata all'equivoco sentimentale. Il narratore non riesce a capacitarsi della confidenza dell'ex amica nel contesto in cui si trova.

Prima del momento fatidico del pasto, Rodolfo conversa con Pepe il quale gli chiede di trovare un pretesto in modo da poter andare ad un appuntamento con una ragazza. Da quel momento in poi, la casa diventa non solo uno spazio della cospirazione a scapito di uno degli ospiti, ma determina il traviamiento dell'invitato che viene coinvolto in faccende riprovevoli. Lo svolgimento del pasto si focalizza da un lato su Massimina, premurosissima, e dall'altro sul marito Pepe, mentalmente assente che ignora il talento culinario e le gentilezze di sua moglie. L'atmosfera prandiale svela l'ambiguità dei rapporti tra i commensali : Rodolfo, il narratore, si trova in una posizione scomoda, perché, nonostante i complimenti rivolti a Massimina, è consapevole dell'approssimarsi dell'ora del tradimento di cui è connivente ; Massimina sembra in visibilio davanti al marito che mangia senza subodorare sia pure alla lontana la tresca di cui è vittima ; Pepe dal canto suo esce dal mutismo solo per schernire Massimina, massaggiatrice di mestiere, alludendo perfidamente a certe clienti dalle intenzioni losche.

“Ma io, una di quelle signore, vorrei proprio conoscerla...quella che si chiama Nora...ogni volta che telefona per fissare un appuntamento, vuol sempre attaccare discorso: lei è il marito di Massimina? E che fa?”<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 264

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 266

Il pasto si conclude *ex abrupto* quando Peppe e Rodolfo adducono una faccenda urgente per svignarsela, il che desta in Massimina uno sconcerto pungente, mentre il marito non vede l'ora di lasciarla per correre dall'amante. Lo spazio coniugale si trasforma in territorio solitario che condanna uno degli ospiti ad un'incombente derelizione.

Passammo sotto la finestra, Massimina stava affacciata e ci guardava. Poi scantonammo.<sup>34</sup>

La novella "Il mobile" propone una variante di un'ospitalità in seno alla famiglia rurale da cui proviene il narratore, Maurizio, giovane prestante, che sta lavorando come comparsa. Reduce nella casa familiare, i suoi lo accolgono senza tanto giubilo, perché sembrano innanzitutto ossessionati dalle proprie condizioni economiche. Il ritorno di Maurizio nella campagna natia comunque persegue lo scopo di incontrare Gloria, un ex amichetta che nel frattempo si fa mantenere da un negoziante di vini. La villa in cui Gloria riceve l'ex compagno è una casa balneare relativamente anonima, priva in ogni caso della minima leggiadria. Per giunta, Maurizio arriva nel momento in cui la villa deve essere ceduta a un viscido faccendiere, certo Conte, da parte del negoziante che è fallito.

Il personaggio di Gloria è confrontata a una situazione sentimentale alquanto intricata: il negoziante l'ha abbandonata cinicamente, l'affarista sembra un tizio poco raccomandabile che le ha già buttato gli occhi addosso, l'amico Maurizio, ex idillio giovanile, ha magari l'intento di ripristinare una relazione amorosa. Insomma, in questo spazio sono concentrati di nuovo gli ingredienti di un imbroglio.

La trasandatezza e l'informalità del pasto riflettono l'indeterminatezza dell'ospite che sta riflettendo al partito migliore che deve scegliere, mentre l'invitato cerca di carpire le motivazioni della ragazza.

Fingeva serenità; ma si vedeva che era inquieta, di una inquietudine strana però, come chi si sente malsicuro e dubbioso. Provai a domandarle, quando ci mettemmo a tavola, in cucina: "E tu che farai?"<sup>35</sup>

Si scioglie in parte l'ambiguità di Gloria nei confronti di Maurizio non appena arriva Conte. Senza preoccuparsi dei sentimenti dell'invitato, Gloria si trucca sollecitando il parere di Maurizio, prima di fare moine davanti al faccendiere, individuo proprio volgare allettato dal lucro, che sembra includere Gloria nell'acquisto della villa. Tutt'altro che scandalizzata di fronte alla propria reificazione, l'ex amica sorride insulsamente, lusingata addirittura per

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 268

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 447

quanto considera un complimento, svelando così una propensione alla venalità che stravolge in qualche modo l'ospitalità offerto all'ex amico.

“Perché te ne sei andato? » (...)

« Eh, già, che sei diventata tu ? Un comodino ? »

« Debbo pensare al mio avvenire, » disse lei lasciandomi e rientrando nella villa.<sup>36</sup>

## **6- La casa come emblema sociale, l'interagire tra *parvenu* e Lumpenproletariat**

Sulle centocinque novelle che compongono *I racconti romani/I nuovi racconti romani*, la stragrande maggioranza di esse fa esplicitamente riferimento a un tipo di condizione sociale che concorre a definire la traiettoria assiologica del narratore, senza per questo conferirgli un'identità ideologica inequivocabile. Ovvero, la rappresentazione diegetica voluta da Moravia non sottende un discorso politico nel senso lato, dato che le sue novelle non perseguono un intento risolutamente contestatore rispetto alle distorsioni nello sviluppo della società italiana negli anni 1950-1960.

Rispetto al Pasolini coevo dei *Ragazzi di vita* (1959), che mette in scena lo squallore e la precarietà dei borgatari diseredati vuoi per far conoscere i reietti del miracolo economico vuoi per indulgere a un certo vitalismo estetizzante, Moravia mostra spesso la lotta del popolino per uscire dalle mura domestiche equiparate ad una prigione sia per la promiscuità che per la convivenza ardua tra arrampicatori e sottoproletari senza scampo. Così la ricerca affannosa del guadagno conculca il rispetto della dignità altrui sicché gli antagonismi più feroci non oppongono i ceti umili e sfruttati alla borghesia, ma i popolani stessi. Il personaggio che sogna di sfondare socialmente infligge all'ospite malcapitato un regime spartano. Sul piano intertestuale, si incontra qui una variante del topos del *parvenu*, individuo che è dedito corpo e anima alla riuscita economica che gli consente di raggiungere il vertice della scala sociale, rimuovendo le proprie origini nonché i suoi simili. L'accezione spregiativa di *parvenu* sta nell'allusione alla spocchia di cui è imbevuto che calpesta i valori morali a favore di una spregiudicatezza sfrenata.

In quanto al vocabolo di *Lumpenproletariat*, coniato da Karl Marx, mi pare possibile applicarlo alla raffigurazione moraviana di alcuni personaggi della plebe romana che pare priva non solo di ogni coscienza politica, ma pure di ogni credenza soteriologica di stampo rivoluzionario o religioso. Collocato all'imo della società, la sua esistenza viene caratterizzata da una ricerca disperata di espedienti, di sotterfugi quotidiani che ovviano la vacuità di

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 449

aspirazioni trascendenti. Tra gli strati più miseri del popolo, si trovano quindi i sottoproletari che si concentrano nelle catapecchie, come bestie, al di fuori del consorzio civile. Altro tratto distintivo, l'esponente del *Lumpenproletariat* non partecipa alla Storia o per lo meno a una mobilitazione collettiva, giacché accetta supinamente la sorte che gli spetta, la sudditanza immutabile.

La novella "Non sanno parlare" mi sembra particolarmente rivelatrice in questa prospettiva analitica.

Il narratore Giovacchino simboleggia qui il cantore imperterrito della riuscita individuale. Per quanto mero cenciaino-rigattiere, crede di appartenere potenzialmente a un ceto sociale superiore, per via delle ambizioni nutrite e del culto dell'apparire. Nell'incipit, l'enunciazione di una pseudo morale infarcita di cinismo tratteggia l'essere del personaggio: "Nella vita tutto sta a mettere il piede sul primo gradino."

A dire il vero, la forma mentis del parvenu è soprattutto percettibile nello scontro con l'estraneo che ha accettato di accogliere entro il territorio peridomestico. Il sottoproletario cui affitta una baracca appare come il paradigma di un'alterità paurosa che è connessa alla sembianza fisica e vestimentaria e soprattutto all'afasia che non deriva da una turbativa psichica o psicologica, ma dall'arretratezza culturale. Il ribrezzo destato dall'inquilino Michele Surunto, patronimo che lascia trapelare la rozzezza attribuita al personaggio, è dovuto a un linguaggio inintelligibile composto di grugniti quasi animaleschi. Vediamo delinearci insomma il topos dell'uomo selvatico in tutta la dimensione di regresso antropologico dove vengono proiettati i fantasmi di una civiltà moderna, a prescindere dalla componente di alter ego che il protagonista vuole rimuovere.

Questo Michele non era di Roma, Dio solo sa di dov'era, forse di qualche paese di montagna, e sembrava proprio un selvaggio (...) Noialtri, benché io sia, come ho detto, bottogliaro e stracciarolo, siamo invece una famiglia civile (...) <sup>37</sup>

L'antinomia tra ospitante ed ospitato è quindi recisa. L'ospitante coglie nell'aspetto disumano degli inquilini l'alibi per avviare uno sfruttamento spietato. L'accoglienza concessa da Giovacchino si limita al minimo vitale e comporta una serie di tabù e di divieti che non vanno trasgrediti impunemente.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 241

“Ecco la prova. Che ti credi di aver detto? Non hai detto proprio niente, hai fatto un verso, come un animal e bravo chi ti capisce. Perciò tu prima impara a parlare e poi torna qui e dimmelo con parole chiare e io ti do il gabinetto e la cucina. Se no, no.”<sup>38</sup>

Il bagno e la cucina contribuiscono a permettere l’accesso alla quiddità umana che trasforma l’essere di natura in essere di cultura. La cura corporea e la rimozione di ogni lordura, l’arte di ammannire le vettovaglie informi in piatti elaborati sono il requisito per appartenere all’umanità e quindi assurgono a chiave di volta di un’ospitalità rudimentale. Ora, Giovacchino si pone al di sotto di tale soglia minima, per cautelarsi da un’ospitalità ritenuta compromettente. In balia di una frenesia discriminatrice, non può tuttavia, nel corso della diegesi, serbare un atteggiamento monolitico.

Innanzitutto, si assiste alla spontaneità dei figli che accolgono senza i preconcetti degli adulti, i loro coetanei. Poi, compaiono gli scrupoli della moglie che non può accettare, senza far prova di un pizzico di compassione, l’emarginazione da cui sono colpiti gli inquilini.

Infine, il padrone di casa stesso sarà indotto a una forma di palinodia, dettata più per tornaconto che per amore del prossimo.

Abbiamo fatto un cattivo affare. Adesso tutto sta a resistere alla compassione. Se ci lasciamo andare, siamo perduti.<sup>39</sup>

L’arrampicatore sociale esalta i miraggi edonisti della società dei consumi, giustificando la propria amoralità in nome della legge del più forte, perpetuarsi dell’homo homini lupus, vestigio intatto della notte dei tempi nell’ottica della difesa dell’entità tribale.

Lo so che sono uno sfruttatore, ma lo sono per amore della famiglia e a questo mondo chi non sfrutta finisce per essere sfruttato.<sup>40</sup>

La famiglia, infatti, si pone come sodalizio centripeto che esclude ogni intromissione e deve praticare un’ospitalità ferrigna e grifagna. Gli uomini che non fanno parte della cerchia familiare vengono pertanto votati a diventare strumenti di arricchimento, privi della minima identità.

L’episodio della pioggia diluviana sembra scuotere dall’indifferenza il narratore che si avvede della precarietà in cui vivono gli inquilini. In preda a un vero dilemma, poiché si sente in colpa pur rifiutando di cedere ai richiami del cuore, adotta una strategia dilatoria che mira a rimandare quanto possibile le conseguenze di un’ospitalità a tutti gli effetti.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 242

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 243

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 245

La disoccupazione dell'inquilino induce l'ospite a offrirgli un'ospitalità gratuita e perfino l'uso della cucina per tacitare gli scrupoli. Il bagno rimane comunque una terra incognita per l'inquilino, dato che l'ospite non vuole ancora accettare l'apertura assoluta dello spazio familiare a vantaggio di gente che continua a considerare bestiale. L'ospitalità da lui offerta gli sembra una pietra d'inciampo nel suo desiderio di promozione sociale. La presenza di estranei ligi a una sottocultura gli rammenta il fallimento pecuniario e soprattutto il segno tangibile di una realtà regressiva che avrebbe voluto esorcizzare. Tale ospitalità subita assomiglia a un spreco di energia, a un decadimento rispetto al traguardo da parvenu emancipato dall'acqua torbida delle origini.

E lei: "Bisogna aver pazienza con loro, saranno bestie ma sono anche cristiani." E io: "Sì, ma intanto il primo gradito, così, invece di salirlo, l'abbiamo sceso. E se continuiamo in questo modo, quando saliremo?"<sup>41</sup>

In una prospettiva più ampia, si potrebbe sottolineare il fatto che in Moravia lo spazio domocentrico inficia l'idea di relazioni familiari risolutamente aperte. In realtà, l'integrazione eventuale dell'altro, dell'elemento esogeno e addirittura eterogamo, è concepibile soltanto se è ritenuto capace di condividere i valori del clan.

Detto ciò, conviene anche mettere in risalto in Moravia, oltre alla ricerca della suggestione narrativa presso il lettore, una visione alquanto cupa delle relazioni interpersonali che riguarda principalmente gli ambienti borghesi. Da *Gli indifferenti* (1929) a *La noia* (1960), colpisce la ricorrenza di spazi domestici inospitali in cui hanno tanto il sopravvento i malintesi e le difficoltà di comunicazione da plasmare un universo di clausura. Eppure, i *Racconti romani* lasciano trapelare una via di uscita dall'ambiente spesso soffocante della casa.

### **7- L'inclinazione agorafila**

Diversamente dal territorio domestico, lo spazio dell'agora, nel senso lato, offre un rapporto con l'ospitalità più proteiforme, meno soggiacente al determinismo delle relazioni familiari, il che non significa che Roma garantisca un universo idillico che possa instaurare subito i segni propiziatori di un'ospitalità alternativa e riparatrice. Comunque, il bar, il ristorante, la macchina e la moto fungono da vettori di un incontro insieme agognato e paventato con altrui. Luoghi fatidici della maturazione psicologica, segnano nella diegesi un momento capitale della traiettoria del personaggio che acquista una certa compiutezza sociale a patto di piegarsi a quello che è paragonabile a un rito iniziatico. Certo, presso Moravia,

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 247



l'agora non è più ammantata del suo sfarzo antico e la Città Eterna, splendido palcoscenico foriero di nostalgie e di trasognatezze, riesce assai spesso bazzicata dai seguaci dell'abbietto tornaconto.

Un estremo ricorrente del bar, messo in risalto nella novella "la vita è danza", è quello dello spazio dinamizzato dall'idea di libertà e di spensieratezza, in opposizione con l'autorità del pater familias. Di fronte alla monotonia dell'ospitalità domestica, il bar diventa la tappa essenziale, il paradigma dell'ospitalità transeunte nel momento del vagare giubilatorio. Si nota come l'io narrante Alfredo concepisca il bar alla stregua di un ambiente prediletto dalla paracultura giovanile in cui il farniente e la cura nel vestirsi cozzano con l'ossessione professionale del padre.

Per prima cosa comprai un magnifico maglione rosso, un paio di pantaloni all'americana, blu, con le cuciture bianche, sei tasche, i risvolti a mezzo stinco e l'etichetta sul sedere, un fazzoletto giallo da mettere intorno al collo e un paio di mocassini con la fibbia di ottone. (...) Quello stesso giorno andai dal parrucchiere e gli ordinai di tagliarmi i capelli alla Marlon Brando.<sup>42</sup>

Alfredo sbriglia la passione incoercibile per il rock'n roll in un bar equiparato ad un palcoscenico teatrale sicché la danza metamorfizza un locale prima neutro in uno spettacolo avvincente e coinvolgente per tutti gli astanti. La danza non è il prolegomeno dell'amore sensuale, ma un'esaltazione del corpo nel suo posizionarsi nello spazio che oltre a procurare un piacere narcisista, volge in coreografia comunicativa. La danza genera un incanto in cui sono all'unisono corpo e spirito in un cronotopo di una circolarità quasi fiabesca che sospende il flusso lineare della temporalità. Ad onta dello sguardo talvolta canzonatorio degli spettatori, Alfredo è in preda un rapimento estatico.

Cominciavo a muovere le spalle e i fianchi, le mani aperte e protese in fuori, la bocca spalancata, in un angolo del bar; nell'angolo opposto, Giacomina faceva lo stesso, avventori del bar, amici nostri che, in codazzo, ci seguivano dappertutto. (...) S'intende che tra di noi non c'era manco l'ombra di quello che si chiama amore ; soltanto il rock and roll. Ma che cos'è l'amore rispetto al gusto di ballare?<sup>43</sup>

Il bar assume il volto di uno spazio ospitale che supera una mera funzione di socializzazione, asurgendo a riparo ideale dotato di una gravidanza poderosa grazie allo spettacolo della danza. Nell'epilogo tuttavia, l'incanto viene rotto da Giacomina che concepisce la danza non più come sfogo ludico, ma come una spia di affetto vicendevole. Il bar va sciogliendo la propria magicità con l'insinuarsi molesto del sentimento amoroso. La

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 91

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 92

fugacità di quel momento di felicità disinteressata desta nel narratore omodiegetico un commento elegiaco: “Ah, com’ero felice; a questo modo non ero mai stato felice in tutta la mia vita.”

L’intreccio tra mondo cittadino e mondo rurale presenta parecchie varianti narrative. Così, succede che il narratore possa osservare nello spazio del bar strani movimenti che raffigurano l’ambivalenza dei rapporti tra i personaggi di origine campagnola. Ne “le luci di Roma”, il bar assomiglia in un primo tempo ad un luogo di consumazione in cui i camerieri fanno il lavoro in modo meccanico senza badare all’identità della clientela. In un secondo tempo, il narratore viene presentato come un osservatore che assiste ad uno spettacolo divertente. Il bar non è più un punto di transito per una folla cosmopolita, ma anche la cornice di un’ospitalità labile ben comoda per i sensali che si servono del bar per appagare la brama di autosoddisfacimento pecuniario e soprattutto la loro concupiscenza. Il bar diventa perciò il luoghi degli incontri furtivi ed anonimi, uno spazio di compromissioni in cui i rurali arricchitisi sono dediti ad un commercio peccaminoso. In altre parole, il bar costituisce il microcosmo di una trasgressione tollerata e accettata che pare prendere forma sotto un sipario.

Ci capitava gente di tutte le razze, tra un treno e l’altro, tra un autobus e l’altro; ma soprattutto commercianti e sensali di provincia di passaggio a Roma, tutti tipi rustici di campagna, burini insomma, malvestiti e cafoni quanto si vuole, ma con i portafogli imbottiti di biglietti.<sup>44</sup>

Tale situazione iniziale registrerà uno sconvolgimento nel seguito della diegesi, trasformandosi il bar in una nuova cornice dell’ospitalità, per via dell’arrivo di una giovane che esula dal copione prestabilito dalla combriccola dei sensali. Da spettatore imperterrito, il narratore diventa parte integrante dell’azione.

Drusilla è presentata sotto la sembianza di una ragazza di campagna il cui volto e il contegno paesano un fascino e una dignità antitetici rispetto alla grettezza e allo squallore dei commercianti. Drusilla sfoggia una specie di dignità ancestrale che resiste alla temperie lasciva che aleggia nel bar. Simboleggia in un certo modo la vestale antica, l’illibatezza che rimanda al concetto di bellezza platonica.

Alta e ben fatta, mentre passava per il bar, per un momento me l’ero immaginata, per via che teneva il collo eretto, con il concone dell’acqua sulla testa, assestato sul cercine, alla maniera delle contadine. Poi la vidi rifiutare la sigaretta che uno di quei burini le offriva per attaccar discorso e notai che ci aveva i denti di una bianchezza selvatica, come ce li hanno soltanto i bambini e le bestie.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 404

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 405

Senza lasciarsi irretire dal meretricio tacito cui l'invitano i sensali, Drusilla si giova dello spazio del bar per cibarsi usufruendo delle connivenze del narratore. Il bar diventa la cornice in cui viene orchestrata la beffa, la farsa grottesca ai danni di personaggi ridicoli. Il sensale, tutto sommato, assomiglia molto a un Pantalone, vecchio e voglioso, che si fa gabbare da un duo giovanile, reminiscenza di Arlecchino e Colombina.

Drusilla mangiò quattro paste, ci bevve sopra il caffelatte, stette un po' ad ascoltare il commerciante, fece un gesto di diniego, sorridendo, e quindi attaccò la quinta pasta. Il commerciante adesso pareva proprio arrabbiato. Mi chiamò, pagò e se ne andò senza salutare Drusilla. (...) Alla fine diventammo amici e anche un po' complici e io le cavavo dal banco le paste più grosse e sostanziose, e lei lo capiva e mi ringraziava col suo sorriso di animale selvatico.<sup>46</sup>

La ragazza che vive di espedienti si serve del bar come di un luogo in cui avviene un'ospitalità fugace aspettando di poter inserirsi appieno nell'universo urbano. Potremmo aggiungere che il bar funge da cornice illusoria poiché l'epilogo della vicenda segna il rigurgito della violenza e la fine del consenso tra Drusilla e il narratore. Difatti, mentre viene percossa da un commerciante vendicativo, scatta il narratore per soccorrerla. Il bar svela a questo punto le sfaccettature dell'accoglienza, in cui il decoro di facciata cela lotte feroci e addirittura l'egemonia di una casta maschile che intende spadroneggiare impunemente.

"Finalmente ti ritrovo. È così che tu vieni agli appuntamenti. Ora alzati e vieni con me". Lei resistette sorridendo, lui, da vero burino, le diede uno strattone per farla alzare; lei lo respinse, lui le diede uno schiaffo. Al bar in quel momento, era ora di punta; e subito una gran folla si accalcò intorno a loro.<sup>47</sup>

Nell'epilogo, il protagonista ritrova Drusilla, in una trattoria di campagna, che sogna di ritornare a vedere le luci di Roma, come se il bar, spazio ospitale fasullo avesse costituito nonostante tutto la prima esperienza di inurbamento.

La macchina e la moto non vanno considerate soltanto vettori di un'ospitalità mobile, ma pongono la problematica dell'accoglienza dell'alterità in uno spazio che simboleggia i trasporti del corpo e della mente. La macchina si configura come un ricettacolo che potrebbe agevolare la contiguità fisica nonché la voglia di comunicare dei personaggi. Ora, non esiste sempre simbiosi tra i personaggi che si trovano in questo spazio, perché in Moravia, la macchina, oltre a incarnare un oggetto ambito di consumo, pone in risalto un possesso materiale che ipertrofizza l'io e quindi può incrinare i rapporti umani. In compenso, l'ospitalità offerta dalla moto non genera un tale rischio di distanziamento. Emblema dell'evasione

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 406

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 408

giovanile, la moto propone una serie di giochi tra innamorati in una scorribanda per Roma che conferisce una un soffione di libertà. La moto necessita rinsalda i legami dell'ospitalità perché i corpi vengono accostati in una mobilità evasiva svincolata dal tropismo degli ambienti familiari.

In "motorizzarsi", la macchina incarna i sogni di straniamento di una gioventù squattrinata proveniente dai ceti diseredati. Relegata in periferia, la banda dei giovani anela a varcare il confine che la separa dal cuore dell'Urbe. L'accesso alla macchina significa il passaggio ad una dimensione nuova, ad una percezione dello spazio radicalmente diversa, all'emancipazione da una condizione di sudditanza sia generazionale che sociale. La macchina difatti simboleggia l'appartenenza al mondo adulto così come ai modelli di una civiltà ritenuta moderna.

"Stiamo sempre qui, fra la Magliana, la Stazione di Trastevere e Monteverde. Siamo paralizzati perché non abbiamo il mezzo. Una volta motorizzati, poi vedremo. Intanto, però la prima cosa è motorizzarsi."<sup>48</sup>

Il tipo di macchina selezionata riflette l'immedesimazione a un certo modello di ospitalità giacché i giovani non scelgono un modello prestigioso, un macchinone americano abbinato alla Via Veneto, bensì una piccola cilindrata, prototipo del veicolo familiare comune e quindi prolungamento di una cultura atavica, senza strappo reciso con le origini. Il possesso della macchina esalta uno spazio di convivialità che desta euforia, perché il periplo attraverso Roma consente una rivisitazione dei luoghi già noti mediante una nuova percezione fenomenologica. I monumenti di Roma rivestono una profondità di suggestione misconosciuta, di stampo mitico, come se rivelassero lati reconditi. La banda dei giovani si sta riappropriando la città con l'ausilio dell'automobile, simile a una casa calorosa che garantisce l'affiatamento e la sicurezza pur percorrendo il mondo.

Per prima cosa scorrazzavamo per Roma, era una soddisfazione che non ci eravamo mai permessi se non in autobus o in tram. Dovemmo contentare un po' tutti, perché Pasqualino voleva vedere il Foro Italico, Sergio San Pietro e il Colosseo, Gigi Via Veneto e Ugo, chissà perché, la stazione. Erano cose che tutti già conoscevano; ma un conto è andarci a Pieri e un altro in macchina.<sup>49</sup>

L'arrivo nei quartieri patrizi di Roma consente ai membri della scorribanda di scrutare i luoghi emblematici da cui vorrebbero essere ospitati. La consapevolezza di appartenere a un altro ceto sociale inibisce il superamento di una nuova soglia. La macchina rimane lo spazio

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 459

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 460

prevalente dell'accoglienza perché agevola un contatto con un'altra realtà pur proteggendo i propri ospiti.

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.<sup>50</sup>

Per quanto collocati sull'ultimo gradino della piramide sociale, i giovani sono comunque convinti di essere dei cittadini orgogliosi della propria appartenenza alla romanità, per cui si burlano della volgarità dei rurali inurbatisi. Del resto, la dialettica con mondo campagnolo serve a strutturare il dipanarsi della vicenda. Lasciata Roma, la macchina solca la campagna circostante subendo in certo qual modo uno sgretolamento della sua forza intrinseca. L'ambiente agreste sembra rappresentare un regresso arcaico e insidioso poiché l'incidente stradale viene provocato da un vagabondo ubriaco arrancante, il che può considerarsi come l'emblema di una ruralità aberrante e invisa.

L'ombra era un ometto traccagnotto e vecchio, con un cappello nero a cencio e un fiasco di vino stretto contro il petto: aveva preso una botta dal parafango, ma il fiasco non l'aveva lasciato. Parlava veneto e bravo chi lo capiva, anche perché era ubriaco fradicio.<sup>51</sup>

Il dialetto veneto dell'uomo accenna all'insediamento di famiglie di ex combattenti sotto il fascismo all'epoca della bonifica dell'Agro Romano e dell'Agro Pontino e acuisce nel racconto l'impressione di estraneità.

Al termine di questa perlustrazione, appare innanzitutto che nei *racconti romani*, gli spazi dell'ospitalità vengono retti da un codice tacito che induce una certa territorializzazione della casa e dei luoghi pubblici come il bar. Come sottolinea l'antropologa Anna Gotman<sup>52</sup>, il rapporto che si stabilisce nello spazio mette in risalto una dialettica tra l'ospitante e l'ospitato e soprattutto la difficoltà nell'accogliere l'alterità. Il territorio in cui si estrinseca l'ospitalità è lo specchio dello spazio interiore, talvolta aperto al contatto, ma pure ripiegato su sé stesso per difendere la propria identità dall'intrusione altrui.

Anche in altre opere moraviane, l'ospitalità non rifulge come una virtù liberamente consentita cui i personaggi si piegano volentieri, assumendo anzi il valore di un dettame consuetudinario, a prescindere da qualche svago eccezionale all'infuori dei limiti archetipali della casa e della famiglia. Se, stando ad Alain Montandon<sup>53</sup>, esistono due forme canoniche di

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 461

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 464

<sup>52</sup> Anne Gotman, *Le sens de l'hospitalité*, PUF, Paris, 2001

<sup>53</sup> Alain Montandon, *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité, études rassemblées par Alain Montandon*, Clermont.Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000

ospitalità, una totale che porta all'oblazione, al dono gratuito di sé, l'altra restrittiva che cerca di disinnescare la minaccia di cui l'ospitato è latore, nei *Racconti romani* prevale proprio questa. Altrui difatti, ricorda in modo impellente la condizione esistenziale dell'essere umano confrontato ai limiti trascendentali del tempo e dello spazio, costretto ad ogni modo per crescere e vivere a mantenere una relazione intersoggettiva che implica una problematicità irriducibile.<sup>54</sup>

Indubbiamente, alcune novelle pongono i protagonisti entro un cronotopo emancipatore come se per vivere un momento di felicità dovessero sottrarsi alle leggi immanenti della socialità. In una prospettiva sociocritica, ci si può interrogare sul modo con cui Moravia ha messo in scena tali distorsioni dell'ospitalità. I racconti romani non vanno considerati un mondo prettamente cerebrale né uno squarcio di situazioni effettive, perché come opera letteraria trasfigurano la realtà cogliendo magari i prodromi di una società che smarrisce certi riferimenti antropologici recependo una modernità dagli esiti ambivalenti. Fin dall'antichità e dall'avvento del cristianesimo, l'ospitalità significa non solo l'osservanza di una norma di galateo, ma pure l'accoglienza del prossimo in quanto creatura di Dio<sup>55</sup>, richiedendo la pratica delle virtù cardinali e perfino teologali.

Nelle novelle moraviane, la relazione con l'alterità avviene spesso all'insegna dell'interesse o di idoli alienanti, per cui l'ospite, può ridursi a mezzo disumanizzato, anziché rimanere un fine in sé.

Tuttavia, l'estro inventivo conferisce a questi racconti una levità che trasforma il mondo rappresentato in attesa di un'epifania.

---

<sup>54</sup> Cf. Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

<sup>55</sup> A questo proposito, Alain Montandon ha coniato il vocabolo di *teoxenia*

