

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**



**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Olomouc 2016

Bc. Jessica Baldelli

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Katedra romanistiky**

**Il romanzo *La romana* di Alberto Moravia e l'omonima  
trasposizione cinematografica di Luigi Zampa**

(Diplomová práce)

**The novel *The Woman of Rome* by Alberto Moravia and the  
homonymic film adaptation by Luigi Zampa**

(Diploma thesis)

Autor: Bc. Jessica Baldelli

Vedoucí práce: Dr. Alessandro Marini, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne .....

Podpis .....

Vorrei ringraziare il professor Alessandro Marini per la sua disponibilità, per i suoi preziosi consigli che mi ha suggerito e per la cura con cui ha seguito la stesura della presente tesi.

## Indice

1.	Introduzione.....	7
2.	Il fenomeno Alberto Moravia.....	9
3.	<i>La romana</i> .....	10
3.1.	La storia del testo.....	10
3.2.	La trama e la composizione del romanzo.....	12
3.3.	I personaggi principali.....	13
3.3.1.	Adriana Silenzi.....	13
3.3.2.	Gino Molinari.....	15
3.3.3.	La madre di Adriana.....	16
3.3.4.	Gisella, modella.....	17
3.3.5.	Astarita, alto gerarca fascista.....	17
3.3.6.	Mino Diodati, studente antifascista.....	18
3.3.7.	Carlo Sonzogno, malvivente.....	19
3.4.	L'ambientazione del romanzo.....	20
3.5.	Il linguaggio e lo stile.....	22
4.	Gli aspetti filosofici della narrazione interna di Adriana.....	32
5.	La letteratura e la sceneggiatura cinematografica.....	39
6.	Il film <i>La romana</i> secondo la critica cinematografica.....	41
7.	Il confronto tra il romanzo e la trasposizione cinematografica di <i>La romana</i> .....	48
8.	I processi creativi della semantica visiva nella trasposizione cinematografica di <i>La romana</i> .....	69
9.	Conclusione.....	84
10.	Resumé.....	86
11.	Bibliografia.....	88
12.	Appendice.....	91
I.	Sommario delle scene principali della trasposizione cinematografica di <i>La romana</i> ...	91

II. Immagini.....	104
Annotazione.....	108
Annotation .....	109

## 1. Introduzione

Nella mia tesi di laurea magistrale mi occupo con il romanzo *La romana* dello scrittore Alberto Moravia. Cercherò di mostrare mediante un'analisi comparativa le differenze tra il romanzo e la sua trasposizione cinematografica con attenzione approfondita alla protagonista femminile. Partirò dunque dall'analisi di dialoghi e monologhi particolarmente rilevanti dall'ambito dell'obiettivo del mio lavoro. Dopo mi dovrò porre una domanda: quali proporzioni hanno quindi queste formazioni verbali nella trasposizione cinematografica del romanzo.

Fin dal primo anno dei miei studi in italianistica ho riflettuto sull'argomento letterario, coerentemente con il mio studio della lingua italiana proprio per poter esaminare in miglior modo la struttura delle mie conoscenze in questo campo. Ancora prima dei miei studi universitari mi sono ispirata al lavoro di Moravia. Questo autore appartiene tra gli scrittori che godono di fama mondiale, e, per la sua abilità narrativa viene considerato il più letto e tradotto autore italiano del periodo neorealista.<sup>1</sup> La leggerezza e gli aspetti filosofici della sua narrativa hanno avuto una grande influenza su di me, in particolare, quando ho avuto in più la possibilità di vedere i film *La ciociara* e *La romana*, entrambi elaborati dai suoi romanzi omonimi. Il mio interesse è stato suscitato in modo significativo dai *Racconti romani*. Egli è stato la mia ispirazione anche durante la mia prima prova letteraria – un racconto ispirato dai miei viaggi d'infanzia in Italia, con il quale ho partecipato alla gara letteraria regionale organizzata dalla regione Moravia meridionale.

Su Moravia ho raccolto sistematicamente informazioni a partire dal primo anno del mio studio universitario. Moravia è anche toponimo del paese in cui vivo. E Moravia si è perfino incontrato brevemente con un altro personaggio importante che aveva le sue origini in Moravia: il dottor Sigmund Freud, con il quale, ha discusso sulle problematiche della psicoanalisi, che penetrano con intensità e forma variabile in tutte le sue opere.<sup>2</sup>

Alla base dell'analisi del romanzo e della sua trasposizione cinematografica mi concentro sulla specifica problematica linguistica, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione letteraria del romanzo. In questa opera letteraria sfiora il lessico nelle varietà linguistiche,

---

<sup>1</sup> Akademie věd ČR nella sua edizione ACADEMIA ([www.academia.cz](http://www.academia.cz)) ha pubblicato recentemente nella sezione cinematografica una serie di romanzi di Alberto Moravia: *La ciociara* (2007), *La romana* (2009) e *Il disprezzo* (2010).

<sup>2</sup> Sigmund Freud ha influenzato anche gli altri autori del suo periodo. Come caso esemplare possiamo menzionare Italo Svevo, che tradusse nel 1918 l'opera *Sul sogno* di Freud, che influenzò notevolmente il suo romanzo *La coscienza di Zeno* (1923).

principalmente l'italiano standard, presente in una grande percentuale del testo, che in alcuni casi sfuma in altre varietà linguistiche. L'obiettivo della mia tesi è dunque anche linguistico; la sua struttura si divide nell'analisi del romanzo e della sua trasposizione cinematografica. Tuttavia, ho lavorato anche sull'intrecciarsi dei due testi. La mia esposizione seguirà così due linee, quella del linguaggio del narratore e quella del linguaggio dei personaggi. L'opera letteraria e il lavoro sul film sono due diverse forme di campo creativo, che da un lato richiedono un particolare processo di pensiero – fantasia, e dall'altro un notevole grado di conoscenze nel campo del mestiere cinematografico, dunque soprattutto le conoscenze che dipendono dalla padronanza – abilità professionale nell'uso dei mezzi tecnici.

La base del romanzo *La romana* contiene il messaggio più profondo dell'autore, riconoscibile nella contraddizione interna dei monologhi della protagonista del romanzo. Ho dovuto analizzare e interpretare dettagliatamente questi monologhi con grande sforzo e riflessione. I monologhi rivelano le debolezze della trascrizione cinematografica, analizzata in modo molto dettagliato, in modo che la polarità tra la versione letteraria e la versione cinematografica venga ancora di più sottolineata.

In nessuna delle recensioni disponibili è stata messa in rilievo questa differenza, scoperta proprio nell'allineamento consecutivo dei singoli monologhi. E proprio qui Moravia si presenta nel pieno potere dell'arte letteraria, senza formalismo. Egli è un vero artista di idee, le quali eccellono proprio nei monologhi, che costruisce con una forma perfetta secondo le sue migliori capacità, sia nelle “tonalità minori” sia nelle “tonalità maggiori”. Si sente come si realizza, davanti al lettore la sinusoide dei pensieri e dei sentimenti dello scrittore.

Si può dunque parlare di polarità delle possibili contraddizioni, ma anche della compatibilità, del tentativo di Moravia di impegnarsi nel processo creativo delle stesse riprese del film. Non verremo mai a sapere in che maniera si è svolto realmente il lavoro sulla sceneggiatura: fino a che punto Moravia intervenne e influenzò la regia. Posso solo supporre e ipotizzare quali siano state le sue intenzioni registiche e autoriali. Proprio per questo motivo era per me importante, in questa tesi, comporre anche la cronologia esatta delle singole sequenze del film.<sup>3</sup> Questa struttura d'immagini e di cronologia crea una chiara dimostrazione della costruzione generale informale del film, essenziale per comprendere il contesto delle singole parti della tesi magistrale. Si tratta di una tale “matematica” linguistica nascostamente inserita nel sistema della composizione letteraria dell'opera, su cui ho riflettuto anche in questo modo.

---

<sup>3</sup> Si veda l'appendice n. 1, p. 91.



## 2. Il fenomeno Alberto Moravia

Come affrontare un'opera letteraria che ci ha lasciato in eredità Alberto Moravia, senza tentare di sfiorare lo spazio-tempo che faceva parte della sua vita: per esempio fino a che punto e con quale intensità possono i lettori percepire le sue opere? Moravia percepiva la sua realtà storica, che segnò tutta la sua vita di artista.

Nell'arco della vita di Moravia appaiono notevoli contraddizioni e analogie, come impulsi per la propria ispirazione. In conseguenza della sua grave malattia, subita nel periodo dell'infanzia, solo per il fatto che il suo padre fu un architetto benestante, Moravia si poté curare per nove lunghissimi anni, anche presso un sanatorio nelle Alpi. Così la Grande guerra non lo toccò personalmente, anche se colpì l'Italia in modo significativo. Non fu così per gli avvenimenti successivi. La povertà onnipresente, la radicalizzazione delle associazioni operaie di sinistra, sono i primi segnali della nascente "epoca nuova" in Italia. Moravia percepì sicuramente tutto ciò con molta intensità, non poté e non volle restarne a parte. Come però poteva partecipare alla lotta politica una persona malata? Moravia sentiva che il suo posto sarebbe stato nel campo della letteratura. Un proverbio cinese dice che: "La parola è l'arma più tagliente". E Moravia sfruttò il suo desiderio crescente e la sua eccellente abilità di esprimersi attraverso la parola scritta. In pratica, fu un autodidatta che ha acquisito le sue conoscenze letterarie leggendo tantissimo e trasformando tutto nel lavoro letterario:

[...] leggevo e in qualche modo parlavo, senza rendermene conto, con gli autori che leggevo. Prima, al sanatorio, leggendo i libri che mi inviava il Gabinetto Vieusseux di Firenze a cui ero abbonato e poi a Roma leggendo tutto quello che mi capitava sotto mano. Ma parlare con gli altri di letteratura, questo in fondo non l'ho mai fatto. Con gli amici, con la gente parlavo, diciamo così, dei fatti della vita. Era come avere un grande amore sul quale si tace per pudore.<sup>4</sup>

Moravia sentiva molto fortemente che l'affermarsi del movimento ultranazionalista non poteva portare all'Italia niente di buono, e da giornalista usò quello che seppe fare di meglio, scrivendo degli articoli pungenti contro il movimento fascista. Il suo talento letterario in questo periodo culminò con il suo primo romanzo intitolato *Gli indifferenti* (1929), censurato dal fascismo. Un destino simile incontrò dopo la fine della Seconda guerra mondiale anche *La romana* (1947), iscritta nel 1952 come le sue altre opere letterarie nell'Indice dei libri proibiti.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Moravia, A.; Elkann, A., *Vita di Moravia*, cit., p. 36.

<sup>5</sup> Cfr. Moravia, A. *La ciociara*, Bompiani, Milano, 2010, p. LI (a cura di Eileen Romano).

### 3. *La romana*

#### 3.1. La storia del testo

Alberto Moravia iniziò la stesura del romanzo il 1° novembre 1946 e lo terminò il 28 febbraio del 1947.<sup>6</sup> Dunque il romanzo venne scritto in soli quattro mesi: nello stesso anno venne pubblicato e stampato presso la casa editrice Bompiani.

L'autore si ispirò a un episodio realmente avvenuto nella sua vita, quando nel 1936 a Roma incontrò una giovane donna e sua madre. Questo incontro lo ispirò a scrivere dopo dieci anni il romanzo, anche se prima aveva già voluto raccontarlo in una breve novellina di tre pagine. La novellina doveva riflettere sul rapporto tra madre e figlia, nell'ambiente romano. L'autore si mise a scrivere e invece di scrivere un breve testo, secondo la sua intenzione primaria, continuò con la stesura del romanzo. È interessante ricordare che il titolo *La romana* gli fu suggerito da sua moglie, la scrittrice Elsa Morante.<sup>7</sup>

Moravia cominciò a scrivere *La romana* all'inizio della sua produzione letteraria neorealista. Il Neorealismo<sup>8</sup> è una corrente letteraria e allo stesso tempo il movimento cinematografico che appare negli anni Quaranta e negli anni Cinquanta del XX secolo. Gli autori neorealisti cercavano di ottenere nelle loro opere una descrizione precisa, la drammatica visione della realtà. Ponevano l'accento sui temi sociali legati alla vita quotidiana, si interessavano della vita delle persone comuni nel periodo postbellico, quando l'Italia fu distrutta dalla guerra, e del fascismo, con l'avversione e la resistenza ad esso.

Per gli autori neorealisti è caratteristico lo sforzo di concentrarsi sulla psicologia dei personaggi, con particolare attenzione alle classi sociali inferiori.

Il Neorealismo mostra la situazione reale contemporanea, descritta senza abbellimenti, come reazione al fascismo. Anni pieni di sofferenze e di povertà, la presa del potere da parte dei fascisti e le successive, profonde differenze sociali culminarono con la sconfitta del fascismo nel 1945 e furono un impulso chiave per la realizzazione di molte opere. Questi eventi furono una fonte importante di ispirazione per molti autori, che ricavarono dalla storia del proprio tempo temi e argomenti delle loro opere letterarie. Caratteristica del movimento è anche la consapevolezza della necessità di combattere contro il fascismo e, in seguito, di ripristinare la società civile nell'Italia postbellica, basata sulla democrazia parlamentare.

---

<sup>6</sup> Questa informazione indica l'autore stesso nel libro intitolato *Vita di Moravia* scritta dagli autori Alberto Moravia e Alain Elkann. Altre fonti indicano che il libro è stato scritto nel periodo tra il 1943 e il 1946.

<sup>7</sup> Cfr. Moravia, A.; Elkann, A., *Vita di Moravia*, Tascabili Bompiani, Milano, 2007, pp. 160 – 162.

<sup>8</sup> Il termine Neorealismo fu usato per la prima volta da Antonio Gramsci.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale appaiono così in letteratura come temi principali le terribili vicende causate dalla guerra e le sue conseguenze. Neanche Moravia fa eccezione, e nelle sue opere si affrontano temi come l'ansia, l'alienazione e la solitudine:

Quanto al neorealismo, non lo vedevo affatto come un movimento letterario che spingesse verso aperture linguistiche cosiddette 'basse'. Neorealismo per me era *Conversazione in Sicilia* e *Cristo si è fermato a Eboli*. Vittorini e Carlo Levi sono due scrittori dal registro linguistico chiuso direi. Ecco: il neorealismo era autobiografia o documentarismo autobiografico al livello lirico.

Affianco a questo c'era il neorealismo cinematografico, Rossellini, per intenderci, che aveva imboccato una direzione tutta diversa, vocata alla rappresentazione di una realtà 'minore', con personaggi che si muovono in una atmosfera gergale. A questo tipo di neorealismo somigliano i miei *Racconti romani*.

Oggi si tende a fare di tutta l'erba un fascio: si sostiene che il neorealismo è stato per la letteratura italiana una forma di indigestione di realtà. Non mi pare che sia stato così. Magari lo fu solo per il cinema, e per poco. La franchezza di quei primi film si trasformò presto in uno stucchevole sentimentalismo.<sup>9</sup>

È necessario sottolineare che nella letteratura italiana postbellica si realizza un legame molto stretto con il film; la problematica del Neorealismo si manifesta infatti anche in varie opere cinematografiche. Una chiara dimostrazione di ciò è anche il fatto che molte opere moraviane sono state portate in pellicola. Oltre *La romana* vale citare anche *La ciociara*, film girato dall'omonimo romanzo, diretto da Vittorio de Sica con Sophia Loren nel ruolo principale. Ricordo queste due opere letterarie proprio per il motivo che sono state pubblicate all'inizio e alla fine del periodo neorealista di Moravia.

Per comprendere meglio *La romana* e le altre opere del periodo neorealista è necessario capire bene il loro contesto storico.

Così come in molte altre opere letterarie di Moravia, l'ambientazione di *La romana* è l'Italia nel periodo fascista. Gli avvenimenti politici, però, restano sullo sfondo e interferiscono parzialmente nella trama del romanzo. Moravia focalizza il suo interesse principalmente sull'uomo comune e tenta di entrare nei suoi pensieri; anche nel caso di *La romana* si concentra sulla protagonista Adriana, una giovane donna del popolo. L'autore si interessa al suo declino morale nell'Italia fascista, in cui dominano la bramosia del potere e la corruzione.

Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte include nove capitoli e la seconda parte undici. Quando uscì nel 1947 fu subito accolto con molto successo sia dalla critica, che dal pubblico.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Siciliano, E., *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., pp. 69 – 70.

<sup>10</sup> Ivi, p. 61.

### 3.2. La trama e la composizione del romanzo

Il lettore si rende subito conto che nel titolo del romanzo si nasconde l'io narrante – Adriana, che racconta le vicende della sua vita. La vicenda è ambientata a Roma, nel periodo della guerra di Abissinia.

Nella prima parte del romanzo Adriana si presenta come una ragazza perbene, decente, proveniente da una famiglia povera. La madre lavora come camiciata e sogna una vita migliore per la figlia. Dato che Adriana è una ragazza molto bella, affascinante, e ha un fisico che piace agli uomini, la madre le trova un lavoro occasionale come modella nello studio di un pittore. Moravia introduce poi nella trama un personaggio maschile: Gino, impiegato come autista presso una ricca famiglia aristocratica. Adriana desidera sposarsi, vivere in una casa tranquilla. Si innamora di Gino e ha intenzione di farsi proprio con lui una famiglia.

L'autore introduce nella narrazione di Adriana anche altri personaggi: la prostituta Gisella e il suo fidanzato Riccardo, che sanno dei desideri di Adriana. E così la invitano ad andare con loro in gita e le presentano Astarita, un alto funzionario della polizia fascista. Gisella e Riccardo fanno ubriacare Adriana, che così si concede ad Astarita. Questo è il punto chiave di tutto il romanzo, visto che Astarita, prima di fare l'amore con Adriana, la minaccia che, se non gli si concede, lui lo dirà a Gino. Adriana è tormentata dopo questo avvenimento e così decide di andare in chiesa a confessarsi. Questa è la seconda parte chiave del romanzo: la bugia e l'imbroglione vengono banalizzati, il prete le dà il perdono e le dice di non ripetere i suoi errori.

Un nuovo momento di svolta si ha quando Gino annuncia ad Adriana che Astarita è un funzionario della polizia fascista. Astarita invita Adriana nel suo ufficio dove le comunica che il "suo" Gino è già sposato e ha perfino anche una piccola figlia. Adriana subisce un grande trauma. A questo punto il racconto potrebbe concludersi con un messaggio di moralità; la voce di Adriana continua invece a raccontare delle sue peripezie. Adriana deve vendicarsi di Gino oppure no? La sua mente semplice di popolana credente, che sceglie solo la soluzione più facile per procurarsi il denaro con il proprio corpo, però non ne è convinta. Adriana è caduta in un circolo vizioso, il cappio si stringe sempre di più e il suo destino e le avventure si allontanano fuori dalla portata della costruzione nascosta dell'intreccio del romanzo. Adriana racconta ormai dal punto di vista dell'autore stesso, il quale non vuole a nessun costo cadere in una narrazione lasciva. L'erotismo di *La romana* è caratteristico della maggior parte delle opere della produzione moraviana. L'abilità narrativa dell'autore consiste anche nella sua arte di raccontare con esattezza e con intensità le relazioni d'amore, vissute da Adriana sia in

senso carnale, che in termini di romanticismo. Però, allo stesso tempo, l'autore riesce a narrare le vicende amorose della protagonista senza volgarità. Non vuole che la narrazione diventi solamente la descrizione delle scene erotiche, cerca sempre di trovare per Adriana una via d'uscita dalle prove della vita e non la lascia cadere in una situazione critica senza ritorno, come nel caso della *Traviata* verdiana oppure della *Signora delle camelie* di Alexandre Dumas.

L'autore stesso si risponde da solo a molte domande, quando introduce un altro personaggio importante, Mino, con cui Adriana si incontra casualmente, quando passeggia con la sua amica Gisella per la via notturna. Mino con un suo amico si mette a parlare con le due ragazze: vogliono divertirsi quella sera e le invitano al ristorante. Tuttavia, Adriana si accorge in macchina del comportamento riservato di Mino, una persona diversa da quelle che abitualmente frequentava. Dimostra immediatamente verso di lui un particolare forte affetto, che non è in grado di spiegarsi. Quando la macchina si ferma davanti al ristorante e loro escono dalla macchina, Mino si rifiuta di andare al ristorante e decide con Adriana di andare invece a fare una passeggiata, durante la quale Adriana si rende conto che Mino, il cui vero nome è Giacomo, è un uomo colto con un carattere contraddittorio. Adriana sta cercando di conquistarlo, perché ha scoperto che il suo affetto si è gradualmente trasformato in amore. Tra Adriana e Mino nasce così gradualmente un legame: Mino comincia a fidarsi di Adriana fino al punto che nasconde nel suo appartamento dei volantini antifascisti. L'autore introduce nella trama anche un altro personaggio: il malvivente Sonzogno, ex amante di Adriana; i due personaggi maschili sono così in forte contrasto. Dunque qui avviene una certa catarsi della trama quando autore mette in contrasto l'educazione contro l'ignoranza e il primitivismo.

### **3.3. I personaggi principali**

#### **3.3.1. Adriana Silenzi**

L'incipit del romanzo presenta l'eroina principale, una bellissima ragazza sedicenne di nome Adriana, cresciuta in un quartiere situato alla periferia di Roma. Adriana nel romanzo svolge il ruolo dell'io narrante. Fin dall'inizio l'autore concentra la sua attenzione sulle descrizioni dell'aspetto fisico della protagonista:

A sedici anni ero una vera bellezza. Avevo il viso di un ovale perfetto, stretto alle tempie e un po' largo in basso, gli occhi lunghi, grandi e dolci, il naso dritto in una sola linea con la fronte, la

bocca grande, con le labbra belle, rosse, carnose e, se ridevo, mostravo denti regolari e molto bianchi. La mamma diceva che sembravo una madonna.<sup>11</sup>

La madre la sosteneva nel pensiero che era molto bella. Adriana aveva in quel periodo una grande gioia della vita, collegata con i suoi progetti per il futuro. In particolare, sognava una vita tranquilla, un felice matrimonio e avere dei figli. Per questo suo grande sogno era capace di sacrificarsi in tutto:

La mamma diceva che, se il mio viso era bello, il mio corpo era cento volte più bello; un corpo come il mio, diceva, non si trovava in tutta Roma.<sup>12</sup>

Perciò la madre la porta da un pittore, per guadagnarsi il denaro come modella:

Come si è pazienti e ignari quando si è molto giovani. Io facevo allora una vita orribile e non me ne accorgevo. Tutto il denaro che ricevevo per le mie lunghe, faticose e noiose pose negli studi lo portavo fedelmente alla mamma [...]<sup>13</sup>

Adriana è però esposta a una grande prova; un giovane uomo di cui Adriana si innamora perdutamente, che la espone alla crudele prova della delusione. Così Adriana è messa di fronte alla dura realtà della vita semplice di una persona povera, che deve affrontare la nuova realtà il meglio possibile ed è sempre in lotta contro il suo triste destino.

L'autore toglie alla protagonista tutta la speranza e la fa diventare una prostituta, che cede immediatamente al "fascino" dei soldi facilmente guadagnati. La personalità di Adriana segue due linee: una ragazza innocente, che accetta volontariamente il "mestiere" e una vittima di altri, che la trascinano in un circolo vizioso da cui esce ancora più pulita di quanto fosse prima di entrarci.

Lo scrittore permette comunque al lettore di rendersi conto che Adriana aveva la possibilità di scegliere, che poteva dedicarsi ad un lavoro normale, come sua madre, oppure poteva accettare un impiego diverso. Il sogno poetico della famiglia viene recuperato nelle ultime righe del romanzo, quando Adriana riflette sul nome del bambino che sta aspettando:

Ma se fosse stata una femmina, l'avrei chiamata Letizia, perché volevo che, a differenza di me, avesse una vita allegra e felice ed ero sicura che con l'aiuto della famiglia di Mino, l'avrebbe avuta.<sup>14</sup>

A questo punto l'autore lascia immaginare come Adriana dovrà affrontare il pensiero del tradimento, quando aveva detto a Mino che il bambino è suo, anche se non era vero.

---

<sup>11</sup> Moravia, A., *La romana*, Bompiani, Milano, 2013, cit., p. 7.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 28.

<sup>14</sup> Ivi, p. 502.

### 3.3.2. Gino Molinari

Gino è il primo amore di Adriana, conquistato dalla ingenua e innocente bellezza della ragazza. Gino è un tipo universale di giovane sconsiderato, un “truffatore matrimoniale”, che, nonostante fosse già sposato, finge di essere celibe e seriamente intenzionato a sposare Adriana. Stupisce Adriana con le sue belle parole, con le sue bugie, si approfitta della fiducia della giovane ragazza. Adriana lo descrive così:

Aveva un viso bruno, fine e perfetto, col naso dritto e piccolo, gli occhi neri la bocca disegnata a meraviglia, i denti bianchi. Rassomigliava molto ad un attore americano allora in voga e per questo lo notai e anzi, dapprima, lo scambiavo per una persona diversa da quella che era, perché era vestito bene e si comportava con molta educazione e proprietà.<sup>15</sup>

Esplicito è il confronto con la confessione iniziale di Adriana, che dice di se stessa:

Io mi accorsi che rassomigliavo a un'attrice del cinema in voga in quei tempi, e presi a pettinarmi come lei.<sup>16</sup>

Adriana e Gino fin dall'inizio della loro relazione non si dicevano la verità. Lei gli aveva detto che era più grande, e lui le aveva detto che era un commerciante. Quando ha saputo che Adriana faceva la modella, Gino si mette a rimproverarla, dicendo che, se dipendesse da lui, non glielo permetterebbe. Ciò mostra l'astuzia di Gino che con abilità si procura una buona ragione per poi rimproverare Adriana in un eventuale futuro conflitto. Nonostante questo, Adriana ancora evidenzia le caratteristiche “positive” di Gino:

Era bello, era giovane, era intelligente, era onesto, era serio, non si poteva davvero rimproverargli il più piccolo difetto.<sup>17</sup>

Quando Adriana annuncia alla madre che si è fidanzata con Gino, la madre reagisce negativamente. Gino replica con arroganza e superbia:

«Avrei dovuto», continuò «presentarmi con fior di quattrini, senza parlar di matrimonio beninteso... e tua madre allora sarebbe stata ben felice di accogliermi».<sup>18</sup>

Gino riesce però a convincere la madre di Adriana con le lusinghe, anche se lei si è resa subito conto della sua ipocrisia.

Una caratteristica molto precisa del carattere di Gino è stata colta da Gisella:

«Ma tu stai per fare una sciocchezza enorme... Io un uomo come quello non lo sposerei mai». [...] ha gli occhi falsi che non guardano mai in faccia... non è mai naturale e parla in un modo

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 29.

<sup>16</sup> Ivi, p. 7.

<sup>17</sup> Ivi, p. 35.

<sup>18</sup> Ivi, p. 40.

ricercato che si sente lontano un miglio che non dice quello che pensa... e poi tutta quella spocchia e fa l'autista». <sup>19</sup>

### 3.3.3. La madre di Adriana

La madre di Adriana occupa prevalentemente gli episodi introduttivi del romanzo. È una donna semplice, vedova, delusa dalla vita. Da giovane anche lei faceva la modella. Ha un ruolo insostituibile nella vita di Adriana. È una tipica rappresentante delle donne pazienti e sofferenti dello strato sociale più basso, è povera e non si è mai rassegnata a ciò. La sua speranza di una vita migliore le viene dalla bellezza della figlia, in cui vede la possibilità di ottenere ciò che lei non ha avuto. Sogna così che un giorno sua figlia sposerà un uomo ricco con cui se ne andrà dal suo quartiere. La madre ripeteva spesso ad Adriana alludendo alla sua nascita:

«Tu sei stata la mia rovina»; frase che un tempo mi riusciva oscura e mi addolorava, ma di cui, in seguito, potei comprendere tutto il significato. Quella frase voleva dire: «Senza di te, non mi sarei sposata e a quest'ora andrei in automobile». <sup>20</sup>

Perciò per lei è stato scioccante quando Adriana le aveva annunciato di essersi fidanzata:

«E io che avevo fatto tanti piani per te... che ti vedevo diventare ricca... con la tua bellezza... ora ti sei fidanzata con un morto di fame». <sup>21</sup>

E quando Gino obietta imprudentemente alla madre che Adriana fa la modella e che si mostra nuda ai signori per soldi, e che lei come madre non protesta, allora lei a questo punto reagisce con rabbia:

«Non ne sarei capace? Lo dite voi... che cosa credete? Che io sia contenta che Adriana si sia fidanzata con uno spiantato come voi, con un autista?... E che non avrei preferito mille volte che facesse la vita? Che cosa credete che mi fa piacere di pensare che Adriana con la sua bellezza per cui tanti pagherebbero biglietti da mille, si condanna a fare la serva a voi per tutta la vita? Ebbene vi sbagliate, vi sbagliate proprio di molto». <sup>22</sup>

La madre accompagna la figlia, anche se in secondo piano, per tutta la narrazione. È quasi invisibile, ma nonostante questo il lettore la percepisce come un appoggio permanente della protagonista, che conta su di lei e la considera l'unica sicurezza della vita. È in un certo senso paradossale che la madre volesse per Adriana solo il meglio, e che fosse proprio lei che l'aveva mandata a fare la modella nello studio del pittore, dove si poteva prevedere che una ragazza così bella potesse “prendere una brutta china”. La sua situazione sociale non le permetteva di far studiare la figlia e di creare le migliori condizioni per la sua futura carriera.

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 80.

<sup>20</sup> Ivi, p. 18.

<sup>21</sup> Ivi, p. 38.

<sup>22</sup> Ivi, p. 45.



### 3.3.4. Gisella, modella

Adriana si è incontrata con Gisella proprio nello studio del pittore dove anche lei posava come modella. Gli unici interessi di Gisella sono il denaro e la vita oziosa. Lei stessa ha scelto la carriera di prostituta da qualche tempo, e non le dà fastidio essere mantenuta da qualche uomo. Era molto invidiosa nei confronti di Adriana per il suo carattere ancora illibato e puro, dunque cercava in tutti i modi di portarla, il più presto possibile, alla miseria morale, in cui lei stessa si trovava. Adriana la caratterizza in questo modo:

Era una ragazza alta e ben fatta, con la carnagione molto bianca, i capelli neri e crespi, gli occhi azzurri, piccoli e infossati, e una gran bocca rossa. Aveva un carattere molto diverso dal mio: risentito, pungente, dispettoso e insieme molto pratico e interessato; e forse fu proprio questa diversità a unirci. Non le conoscevo altro mestiere all'infuori di quello di modella; ma vestiva molto meglio di me e non nascondeva di ricevere doni e denari da un uomo che presentava come suo fidanzato.<sup>23</sup>

E ancora:

A dirla in breve, ella aveva sulla vita e sulla felicità le stesse idee della mamma. Soltanto che nella mamma queste idee trovavano una espressione amara e polemica, essendo il frutto di delusioni e di privazioni, mentre in Gisella derivavano dalla sua ottusità e si accompagnavano con una caparbia sufficienza.<sup>24</sup>

### 3.3.5. Astarita, alto gerarca fascista

Il personaggio Astarita rappresenta un legame chiave tra Adriana e Mino. Astarita, alto ufficiale di polizia dello stato fascista, trasmette un senso di paura, ma diventerà emotivamente dipendente da Adriana, che nonostante la sua ripugnanza si impossessa di lei in una serata in gita organizzata da Gisella.

Diventa così il suo amante e la paga. Cerca di conquistarla in tutti i modi possibili, ma lei lo rifiuta continuamente. A proposito del rapporto tra Adriana e Astarita, Gisella si esprime così:

Astarita ti ama davvero e sarebbe anche capace di fare annullare il suo matrimonio e sposarti... però, sei furba tu...<sup>25</sup>

Moravia drammatizza lo stato psicologico di Astarita quando esprime con le parole di Adriana le sue condizioni:

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 77.

<sup>24</sup> Ivi, p. 78.

<sup>25</sup> Ivi, p. 206.

Come aveva detto Gisella, egli mi amava tuttora furiosamente; e, infatti, appena mi vide, diventò pallido come un morto, perse tutta la sua baldanza e non aprì più la bocca. Doveva essere più forte di lui; e penso che hanno ragione certe donne semplici del popolo, come, per esempio, la mamma, quando, parlando di casi d'amore, dicono che certi uomini sono stati stregati dalle loro amanti.<sup>26</sup>

Astarita chiude il suo rapporto con Adriana, che alla fine del romanzo gli annuncia di essere incinta di un altro uomo, con queste parole:

«Maledetto sia il giorno che ti ho incontrata e maledetto sia il giorno che sono nato».<sup>27</sup>

### 3.3.6. Mino Diodati, studente antifascista

Con Mino si chiude il cerchio della vita di Adriana. Mino è più giovane di Adriana di due anni: nel momento del loro primo incontro lui aveva diciannove anni e lei ne aveva quasi ventidue. L'im maturità del carattere di Mino e una certa voglia di vivere le avventure svegliano in lui il desiderio di impegnarsi nella resistenza politica contro la dittatura fascista di Mussolini. I suoi genitori, che appartenevano alla classe media, gli hanno dato la possibilità di studiare presso la facoltà di giurisprudenza di Roma. Mino aveva un certo atteggiamento di disprezzo nei confronti della società e nel romanzo rappresenta il tipico intellettuale moraviano.

Il suo atteggiamento distaccato verso Adriana determina in lei proprio la reazione opposta: il tentativo di avvicinarsi di più a lui, soprattutto fisicamente. Adriana sperava che l'avvicinamento fisico lo avrebbe indotto ad amarla. Mino stava passando in quel momento un periodo molto critico, visto che era un membro della resistenza, e con i suoi compagni preparavano azioni contro il regime. Cerca di spiegarlo anche ad Adriana:

«Io faccio parte di un gruppo di persone», spiegò lentamente, «che non ama, diciamo così, il governo presente... anzi che lo odia e vorrebbe che se ne andasse al più presto... quei pacchi contengono appunto tanti foglietti stampati alla macchina in cui spieghiamo alla gente perché questo governo non è un buon governo e in che modo si può mandarlo via».<sup>28</sup>

Mino con Adriana cercava di comportarsi come un intellettuale, e Adriana, con la sua intelligenza naturale, gli è stata nelle discussioni sulla vita una compagna equilibrata:

«Faresti più presto», dissi, «a confessare francamente che odi tutti gli uomini senza distinzione». Si mise a ridere e rispose: «In astratto, quando non sono tra loro, non gli odio... anzi li odio tanto poco che credo al loro miglioramento... se non credessi questo, non mi occuperei di politica... ma, quando sono tra loro, mi fanno orrore... veramente», soggiunse ad un tratto con dolore, «gli uomini non valgono nulla».<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 206 – 207.

<sup>27</sup> Ivi, p. 487.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 344 – 345.

<sup>29</sup> Ivi, p. 391.

Mino, come è evidente, non si orienta assolutamente in politica, le sue opinioni sono ingenuità: si muovono tra l'idealismo e il socialismo utopico. Proprio per questo, non sa rispondere ad alcune domande e ricorre a espressioni surreali e ad azioni insensate:

«L'umanità», egli continuò, «è una cosa senza capo né coda... decisamente negativa, però... la storia dell'umanità non è che un lungo sbadiglio di noia... che bisogno ce n'è?... Per conto mio ne avrei fatto a meno»<sup>30</sup>

Prima che Mino termini la sua vita con il suicidio, riassume fino ad un certo punto i suoi sentimenti e i suoi atteggiamenti in una lettera d'addio, in cui scrive ad Adriana:

*Non ci fu né viltà né tradimento bensì soltanto una misteriosa interruzione della volontà. Del resto, forse, non tanto misteriosa; ma questo mi porterebbe troppo lontano. Mi basti dire che, uccidendomi, rimetto le cose nell'ordine che debbono avere.*<sup>31</sup>

### 3.3.7. Carlo Sonzogno, malvivente

Sonzogno è un violento, assassino e ladro. È aggressivo, forte e privo di controllo sulle proprie emozioni. Non cerca di fingere, e si manifesta come una persona le cui opinioni sono state formate dalla vita dura di un uomo semplice e senza istruzione. Il suo unico desiderio è guadagnarsi da vivere. Quando aumenta il suo affetto e la sua fiducia verso Adriana, che è diventata anche la sua amante, la invita a vivere con lui dicendole che l'avrebbe sposata:

«Avrei voluto venire prima... ma non ho potuto... ho pensato però sempre a te».  
«Che cosa hai pensato?» domandai macchinalmente.  
«Che siamo fatti l'uno per l'altro», egli si fermò, con il panciotto in mano e soggiunse, con un tono singolare, «anzi ero venuto per farti una proposta».  
«Quale?»  
«Io ho del denaro... andiamo via insieme a Milano dove ho parecchi amici... voglio metter su un garage... e poi a Milano potremo sposarci».  
[...] «E poi», egli continuò come parlando a se stesso, «sono stanco di viver solo... a star soli si finisce per fare qualche sciocchezza».<sup>32</sup>

Sonzogno nel romanzo è il vero padre del bambino di Adriana però non ne è al corrente. Da un lato è un sempliciotto, da un altro lato, quando viene “respinto in un angolo”, diventa furioso come un animale feroce, e nello stato di rabbia è capace anche di ammazzare. Questi aspetti del suo carattere completano la dinamicità della chiusura del romanzo, a confronto con alcuni caratteri degli altri protagonisti.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 392.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 496 – 497.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 414 – 415.

### 3.4. L'ambientazione del romanzo

Alberto Moravia ha ambientato *La romana* nella capitale d'Italia, Roma. La città eterna, ricca di monumenti artistici, è anche il luogo del "peccato", della prostituzione e della criminalità, su cui "veglia" la mano misericordiosa della Chiesa. Moravia ha unito tutti questi elementi con il filo d'oro della sua narrazione. È importante rendersi conto che l'ambiente può essere percepito in due modi: in primo luogo in termini di spazio – luogo, e in secondo luogo in senso temporale, collegato strettamente con gli eventi storici che hanno influenzato l'autore nel tempo in cui scrisse il romanzo. Moravia presenta al lettore l'Italia del tempo, con un sottinteso sguardo critico sulla società.

L'ambiente che frequenta la protagonista principale del romanzo è rappresentato in secondo piano, per completare la linea drammatica della narrazione. L'ambiente in cui si muovono i personaggi non è quindi solo una cornice formale, ma anche un fattore determinante per lo sviluppo dei loro caratteri. Moravia lo rappresenta ad esempio attraverso le descrizioni, da quella dello studio del pittore fino a quelle della casa della protagonista, del viale del sobborgo in cui Adriana sognava da ragazza:

Abitavamo un quartierino al secondo piano di una casa lunga e bassa, costruita, appunto, per i ferrovieri cinquant'anni addietro. La casa sorgeva sopra un viale suburbano, ombreggiato da platani. Da una parte c'era una fila di case simili alla nostra, tutte eguali, tutte di due piani, con le facciate di mattoni senza intonaco, dodici finestre, sei per piano, e una porta nel mezzo; dall'altra, di torre in torre, si snodavano le mura della città, in quel punto intatte e traboccanti di verdura.<sup>33</sup>

Qui l'autore intreccia la descrizione del luogo a quella dell'ambiente sociale, la miseria del ceto socialmente debole a informazioni di altra natura. Il lettore non si rende nemmeno conto con quale sensibilità l'autore alterna i singoli ambienti, particolarmente quelli in cui la protagonista si trova nelle situazioni più stressanti. Adriana ritorna spesso in un luogo in cui spera di ottenere aiuto, cioè la chiesa, che rappresenta per lei il suo "nascosto sostegno spirituale":

Mi recai in una piccola chiesa del centro della città che apriva il suo portale tra l'ingresso di un cinematografo e la vetrina di un negozio di calze. [...] Era una chiesa molto sdruccita e sudicia: le seggiole di paglia tutte spostate e mescolate erano rimaste nel disordine in cui l'avevano lasciate i fedeli andandosene e piuttosto che alla messa facevano pensare a qualche noiosa riunione dalla quale ci si allontanava con sollievo.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 14.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 113 – 114.

Moravia osserva anche piccole contraddizioni, per far capire al lettore, che tra la vita spirituale e la vita reale dell'uomo esiste soltanto una linea molto sottile di intuizione e conoscenza. Anche se può sembrare che la chiesa, luogo dell'elevazione spirituale, della preghiera e della meditazione, si trovi su un lato e il pellegrinaggio della vita quotidiana dell'uomo su l'altro, non si può dividere questi due ambiti in modo così univoco: anche le sedie sparse in chiesa suscitano l'idea di una riunione noiosa, come quelle dei fascisti, alludendo anche al fatto che la Chiesa può fino ad un certo punto tollerare fascismo. L'ambientazione storica emerge nel romanzo in vari momenti restando però sempre sullo sfondo della narrazione: quando appare il personaggio di Astarita; quando arriva Mino con i suoi compagni. Mino, alla fine della narrazione, tormentato dal rimorso della coscienza, per aver deluso e tradito i suoi compagni, si suicida. Questo periodo culmina da una parte con la morte tragica di un uomo che combatte per la libertà e dall'altra con l'auge del potere fascista: la vittoria della cosiddetta Guerra di Abissinia, che a quanto pare, però, non interviene direttamente nella trama del romanzo. Nel romanzo sono solo presenti alcuni indizi dell'epoca. Ad esempio:

[...] La radio di un caffè faceva sentire la voce appassionata e clamorosa di una donna che cantava. Era l'anno della guerra di Etiopia e la donna cantava "Faccetta nera".<sup>35</sup>

L'autore intreccia la vicenda dei suoi personaggi agli eventi storici del tempo: la guerra tra l'Italia e l'Abissinia,<sup>36</sup> combattuta negli anni 1935 – 1936, la presa del potere da parte dei fascisti del 1922, che, con Mussolini a capo lasceranno l'Italia in rovina dopo la Seconda guerra mondiale. Moravia esprime la sua opinione sul fascismo, che emerge anche nel romanzo, nell'intervista con Enzo Siciliano:

Ne *La romana* il fascismo è qualcosa di antico come il mondo: è l'espressione d'una colpa sociale collettiva, che si scarica sul capo di coloro che sono emarginati, esclusi dal banchetto della vita. È il male per antonomasia, che prende volta a volta nomi "storici".<sup>37</sup>

A questo punto posso dunque pormi una domanda: fino a che punto Moravia è stato influenzato dagli avvenimenti storici e dall'ambiente in cui viveva? Le sue opere letterarie attingono dall'ambiente, in cui sono state pensate: la "città eterna" e i suoi dintorni con l'eterogeneità degli abitanti e dalle idee che derivano dalla storia millenaria. E proprio Roma è

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 253.

<sup>36</sup> Nella notte del 3 ottobre 1935 le truppe italiane invasero improvvisamente, senza una dichiarazione di guerra, in Etiopia e il 9 maggio del 1936 gli italiani occuparono un terzo del territorio dell'Etiopia e Mussolini annunciò la sua conquista definitiva. L'Etiopia fu annessa all'Eritrea e alla Somalia italiana per formare l' "Africa Orientale Italiana".

<sup>37</sup> Siciliano, E., *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 200.

il luogo in cui Moravia spesso ambienta le sue opere, non solo *La romana* ma anche *Racconti romani* e *La ciociara*. Nel romanzo l'autore presenta varie descrizioni dell'ambiente esterno:

Sapevo che alla mamma piaceva passeggiare lentamente, nell'ora in cui il traffico è più forte, per le strade principali dove si trovano i negozi migliori della città. Così prendemmo un tram e scendemmo all'inizio di via Nazionale. Quando ero bambina, la mamma era solita portarmi a spasso per quella strada. Incominciava da Piazza dell'Esedra, sul marciapiede di destra e, lentamente, passo passo, esaminando con attenzione, una per una, le vetrine dei negozi, giungeva fino a Piazza Venezia. Lì passava al marciapiede opposto e, sempre esaminando minuziosamente la merce dei negozi e tirandomi per mano, tornava a Piazza dell'Esedra.<sup>38</sup>

È del tutto evidente che il pensiero di Moravia era influenzato non soltanto dagli eventi politici dell'epoca, ma anche dai mezzi di comunicazione: la stampa, la radio e i primi anni della televisione. Non si può fare a meno di separare tutto ciò da nessuno dei suoi romanzi.

### 3.5. Il linguaggio e lo stile

Nel romanzo la voce narrante è omodiegetica: la narrazione avviene dunque in prima persona. Moravia con *La romana* abbandona la narrazione eterodiegetica, in terza persona, e affida la voce dell'io narrante ad Adriana. Questa decisione segna un punto di svolta assai significativo nella narrativa moraviana, perché proprio la prima persona permette allo scrittore di avvicinarsi al lettore, di attrarlo e coinvolgerlo. Conseguentemente, anche la focalizzazione della narrazione è interna.

La maggior parte degli avvenimenti del romanzo viene narrata in ordine cronologico, però in alcuni casi l'autore interrompe questo ordine utilizzando l'analepsi per raccontare fatti accaduti in precedenza. Ciò avviene per esempio nelle prime pagine del romanzo, quando Moravia introduce un breve episodio in cui l'io narrante racconta di un concorso di ballo, interrompendo l'ordine della narrazione:

[...] Ci recammo di mattina all'albergo dove era alloggiato il direttore con tutta la compagnia. L'albergo, ricordo, era un palazzo vecchio ed enorme vicino alla stazione. Era quasi mezzogiorno ma per i corridoi c'era ancora buio. Il tanfo del sonno, covato in cento camere, riempiva l'aria e tagliava il fiato. Percorremmo parecchi di quei corridoi e, alla fine, trovammo una specie di anticamera oscura in cui tre ballerine e un suonatore seduto a un pianoforte si esercitavano in quella scarsa luce come se fossero stati sul palcoscenico. Il pianoforte era incastrato in un angolo, presso la porta dai vetri opachi della latrina; nell'angolo opposto si alzava un mucchio enorme di lenzuola sudicie. Il suonatore, un vecchio macilento, suonava a memoria e, così mi parve, come pensando ad altro e forse dormendo. Le tre ballerine erano giovani e si erano tolte le giubbe, restando in gonnella, con il petto e le braccia nudi. Esse si tenevano per la vita e, come il suonatore attaccava l'aria, avanzavano tutte e tre insieme verso il mucchio delle lenzuola sporche, levandole le gambe, facendole oscillare di conserva prima verso

---

<sup>38</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 251.

destra poi verso sinistra e infine, con un gesto provocante che in quel luogo buio e squallido pareva strano, voltandosi e dimenando con forza le natiche. Guardandole e vedendole battere il tempo con i piedi, con un rumore forte e sordo sul pavimento, mi sentii mancare il cuore.<sup>39</sup>

Al contrario, in alcuni casi Moravia inserisce nel testo sezioni prolettiche, per narrare anticipando avvenimenti futuri:

[...] E decisi che se fosse stato un maschio l'avrei chiamato Giacomo in ricordo di Mino. Ma se fosse stata una femmina, l'avrei chiamata Letizia, perché volevo che, a differenza di me, avesse una vita allegra e felice ed ero sicura che, con l'aiuto della famiglia di Mino, l'avrebbe avuta.<sup>40</sup>

Gli avvenimenti che sono oggetto della narrazione sono ambientati e si sviluppano in un periodo preciso. Vengono spesso modificati dal narratore stesso, che ricostruisce l'ordine degli eventi secondo le intenzioni dell'autore.

Dal punto di vista della tipologia testuale, l'autore costruisce un testo narrativo che ogni tanto sfuma in alcune sequenze descrittive, passando così da sequenze dinamiche, che danno impulso alla narrazione del romanzo, ad altre più statiche, di caratterizzazione descrittiva o psicologica. Nelle riflessioni filosofiche della voce narrante si può riconoscere l'autore stesso, visto che la protagonista è giovanissima e perciò le mancano naturalmente le esperienze della vita. Già dalle prime pagine del romanzo un lettore attento può notare che, nonostante sia una popolana, data la sua provenienza sociale, Adriana non parla in dialetto romanesco, ma in un italiano di registro piuttosto alto. Probabilmente, in tale scelta Moravia si ispirò ai classici che ben conosceva, nonostante la scarsa credibilità e coerenza ambientale di una tale soluzione. Ad esempio:

Probabilmente al denaro è legato un senso di vergogna o per lo meno di pudore che lo cancella dal novero degli argomenti normali e lo relega tra le cose di cui non è bene parlare, segrete e inconfessabili; quasi che esso sia sempre malguadagnato, qualunque ne sia l'origine. Ma forse è anche vero che nessuno ama mostrare il sentimento che desta nell'animo il denaro, sentimento molto forte e che non va quasi mai disgiunto da un'ombra di colpa.<sup>41</sup>

Lo stile dell'autore è raffinato, contiene tutti gli aspetti di una narrazione concentrata e eccelle per il suo equilibrio e una certa eleganza. Un altro aspetto della scrittura dell'autore, come ho già indicato, è l'intreccio dello stile narrativo con la narrazione interna dei personaggi. La citazione che segue rappresenta un punto di svolta fondamentale nella mente di Adriana. In realtà, si tratta di un insieme dei tristi eventi che culminano con la morte del suo amato Mino. Allo stesso tempo Moravia ci mostra tutta l'estensione dell'infelicità umana, che si infila inevitabilmente nel destino umano. L'autore allude anche al fatto che la strada

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 20 – 21.

<sup>40</sup> Ivi, p. 502.

<sup>41</sup> Ivi, p. 183.

su cui l'uomo si dirige fin dalla sua nascita ha un valore più significativo, se si svolge sotto la protezione di Dio:

L'amore era la sola cosa al mondo a cui tenessi e che mi piacesse, e mi pareva che non potessi fare, per la salvezza di Mino, maggior sacrificio. Poi, sempre piegata e con la fronte premuta contro il pavimento, pregai senza parole e senza pensiero, con il solo slancio del cuore, lungamente. Ma come mi alzai, ebbi una specie di abbagliamento, mi parve che l'ombra fitta in cui era avvolta la cappella si squarciasse per un improvviso chiarore e in questa luce vidi distintamente la Madonna che mi guardava con dolcezza e bontà e, tuttavia, accennava di no col capo, come a dire che non avrebbe accolto la mia preghiera.<sup>42</sup>

Molto spesso lo scrittore utilizza una sintassi elegante ed elaborata. Ma in certi casi si possono trovare anche periodi brevi, specialmente nelle sezioni dialogiche:

Dietro il letto c'era una cortina di velluto e, sospesi per aria, tra le pieghe della cortina, due putti con le ali, simili a due angioletti. La donna effettivamente mi somigliava; soltanto, sebbene fosse nuda, da quelle stoffe e anche da certi anelli che aveva alle dita, si capiva che doveva essere stata una regina o qualche altro personaggio importante, mentre io non ero che una ragazza del popolo. La mamma dapprima non capì e guardò sconcertata la stampa. Poi, tutto ad un tratto, parve afferrare la somiglianza ed esclamò trafelata: «Proprio così... è lei... vede se avevo ragione... e chi è questa?»  
«È Danae», rispose il pittore sorridendo.  
«Chi Danae?»  
«Danae... una divinità pagana».<sup>43</sup>

Allo stesso modo sono descritti con grande ricchezza lessicale e in modo molto colorito gli ambienti del romanzo:

Dalla mia finestra, un po' di sghembo, potevo vedere i festoni di lampadine colorate, i tetti imbandierati dei padiglioni e la folla che si addensava introno l'ingresso, sotto i rami dei platani. Le musiche, le udivo distintamente e spesso, di notte, restavo sveglia ascoltandole e sognando ad occhi aperti. Mi sembrava che venissero da un mondo irraggiungibile, almeno per me, e questo senso mi era rafforzato dall'angustia e dalle tenebre della mia stanza. Mi sembrava che tutta la popolazione della città fosse convenuta al Luna-Park e che io sola ne mancassi.<sup>44</sup>

Nonostante che l'autore usi un registro alto, si possono notare, anche se raramente, certi passaggi, in cui utilizza un lessico espressivo:

Egli balzò in piedi adirato: «Ma che diavolo... sei una stupida... sei una cretina... e io che mi sfiato... sei un'idiota». Fece il gesto di trarmi il libro in testa ma si trattene in tempo e continuò ad ingiuriarmi a quel modo per un pezzo.<sup>45</sup>

E ancora:

Continuava ad attanagliarmi il viso, costringendomi con spasimo ad una smorfia che sentivo brutta e ridicola. Mi venne una sorta di furore e balzai in piedi respingendolo e gridando: «Vattene, imbecille».

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 499.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 9 – 10.

<sup>44</sup> Ivi, p. 15.

<sup>45</sup> Ivi, p. 400.



Egli rimise le mani in tasca e mi venne ancor più accosto, guardandomi, al solito, fisso negli occhi. Gridai di nuovo: «Sei un imbecille... coi tuoi muscoli... coi tuoi occhietti celesti... con la tua testa rapata... vattene, levati dai piedi... cretino».

Era proprio un imbecille, pensai vendendolo non dir niente ma, con un leggero sorriso sulle labbra sottili e storte, le mani in tasca, venire avanti fissandomi. Corsi all'altra estremità della tavola, afferrai un ferro da stiro, di quelli pesanti da sarto, e gridai: «Vattene, cretino... o ti do questo sul muso».<sup>46</sup>

Nel romanzo appaiono di rado anche i volgarismi:

«Ha fatto l'amore col fidanzato, questa troia, e dice di no», gridò la mamma [...]<sup>47</sup>

Ciò è riscontrabile anche quando l'autore descrive l'incontro di Adriana con Sonzognò, che si comporta con lei in modo rozzo e sgarbato e la offende:

«M'intendo io», rispose, «tu e le tue pari amate la gente ricca, la gente fine... io sono uno come te... e voi, baldracche, non amate se non i signori».<sup>48</sup>

In altre situazioni, come quando, ad esempio, Adriana risponde offesa, la lingua usata dall'io narrante rimane nel registro formale senza utilizzare volgarismi:

[...] Un po' risentita gli risposi: «Ora perché mi offendi? Ti ho già detto che per me gli uomini sono tutti eguali».

«Se così fosse non faresti quella faccia... non ti piaccio, eh?»

«Ma se ti ho detto...».

«Non ti piaccio, eh», egli continuò, «ma mi rincresce, debbo piacerti per forza».<sup>49</sup>

Moravia presenta in questo dialogo la scala psicologica della paura: Adriana si rende conto che questo è il momento della sua più grande umiliazione. L'autore presenta il personaggio di Sonzognò al lettore come un'immagine della società fascista: timore di persecuzione, ruvidezza, volgarismi, insulti, umiliazione dei deboli e degli oppositori del regime.

Per rendere il testo più vivace, l'autore a volte utilizza un lessico colloquiale:

«Non ti sposerà e ti pianterà... si diventerà con te, non ti darà mai neppure uno spillo, da quel morto di fame che è e ti pianterà».<sup>50</sup>

Il linguaggio di Moravia è ricco di dettagli, principalmente nel descrivere le caratteristiche dei personaggi, i loro aspetti e comportamenti:

[...] Per una persona come la mamma, il denaro voleva dire soprattutto mangiare e riposarsi a sazietà. Ella mangiava più di prima e si concedeva quei comodi che, secondo le sue idee, distinguevano le persone ricche dalle povere: si alzava tardi, dormiva dopo colazione, andava

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 482.

<sup>47</sup> Ivi, p. 63.

<sup>48</sup> Ivi, p. 281.

<sup>49</sup> Ivi, p. 281.

<sup>50</sup> Ivi, p. 66.

qualche volta a spasso. Debbo dire che l'effetto di queste novità su di lei era forse l'aspetto meno piacevole della mia nuova vita. Probabilmente chi è avvezzo a faticare non dovrebbe mai smettere; l'ozio e il benessere lo corrompono anche quando, come non era il caso, hanno origini buone e lecite.<sup>51</sup>

Notevole è anche l'abbondanza lessicale degli aggettivi:

Tosto, appena le nostre condizioni migliorarono, la mamma si ingrassò, o meglio, data la rapidità con la quale scomparve quella sua ansiosa e trafelata magrezza, si gonfiò, malsanamente, in una maniera che mi pareva significativa, sebbene questo significato mi riuscisse oscuro. I fianchi, un tempo ossuti, le si arrotondarono, le spalle sfornite le si riempirono, le guance, che aveva sempre avuto tirate e come anellanti, le si distesero e fecero floride. Ma il particolare più forte di quest'impinguimento della mamma erano gli occhi, in passato sgranati, grandi, dall'espressione sempre sveglia e apprensiva, ora rimpiccioliti, pieni di non so che luccichio incerto e ambiguo. Ella si era ingrassata ma non si era né imbellita né ingiovanita.<sup>52</sup>

In *La romana* abbondano i dialoghi tra i vari personaggi: il testo diviene più colorito, avvicinandosi al parlato:

«mi piacerebbero altre cose»<sup>53</sup>

«Perché dici questo...»<sup>54</sup>

Nel testo sono presenti anche elementi deittici rafforzati da avverbi:

«Io me ne vado», dissi, «quando quello lì domanderà di me... digli che non sai niente».<sup>55</sup>

Per quel che riguarda la sintassi, Moravia a volte non rispetta l'ordine dell'italiano standard – che dovrebbe presentare la sequenza soggetto, predicato, oggetto – e crea frasi marcate, anche nei dialoghi. Spesso il tema in una frase standard è il soggetto e il rema è il predicato con tutti i complementi che si legano al predicato. Le frasi marcate servono all'autore per mettere in evidenza in maniera più netta il tema e il rema della frase. L'autore usa frasi sintatticamente marcate per avvicinarsi al parlato; ad esempio: «fammele vedere le altre stanze»<sup>56</sup>, sintagma con dislocazione a destra, in cui l'elemento focalizzato viene preceduto dalla particella pronominale, che è l'elemento essenziale per creare una dislocazione e si riferisce all'elemento dislocato.

Nel romanzo è presente anche la dislocazione a sinistra, una struttura in cui l'autore sposta a sinistra un elemento della frase e lo fa diventare il tema per creare una sottolineatura:

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 199.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 199 – 200.

<sup>53</sup> Ivi, p. 312.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 416.

<sup>56</sup> Ivi, p. 312.

[...] Le musiche, le udivo distintamente e spesso, di notte, restavo sveglia ascoltandole e sognando ad occhi aperti.<sup>57</sup>

[...] «Le camicie se le faccia tagliare da chi le pare...»<sup>58</sup>

Un altro tipo di frase sintatticamente marcata, frequente nel romanzo, è la frase scissa, un costrutto diffuso soprattutto nell'italiano moderno, che serve a evidenziare, attraverso la disposizione, il focus, cioè un elemento che ha un rilievo particolare, maggiore del normale. La struttura della frase scissa è costruita dal verbo essere, dal focus e dal pronome relativo "che", che precede elementi successivi della frase. L'elemento che si trova all'interno della struttura scissa tra essere e "che" è il focus della frase:

[...] «La mamma, è lei che mi ha trovato questo lavoro».<sup>59</sup>

Nel romanzo si nota anche il tema sospeso, un altro tipo di frase marcata. Anche in questo caso l'autore porta un elemento all'inizio della frase, sulla parte sinistra. Le due sequenze non hanno però nessun elemento di collegamento, cioè di ripresa. Quindi questo elemento è dal punto di vista sintattico completamente indipendente e slegato dalla frase, legato solo a senso:

«Una rivoltella», esclamai, «ma che te ne fai?»<sup>60</sup>

Un altro caso di frase marcata che Moravia utilizza nel romanzo è il "c'è" presentativo, che serve a dividere una frase in due blocchi informativi, entrambi rematici e nuovi. La frase presentativa inizia sempre con un "c'è", seguito dal soggetto e dal pronome relativo "che":

«C'è di là qualcuno che vuole assolutamente parlarti».<sup>61</sup>

Oppure:

«C'è anche una buca delle lettere... suoniamo e vediamo se c'è qualcuno... però, sembra disabitata la tua villetta».<sup>62</sup>

Quando Adriana narra di eventi vissuti, è frequente l'uso del "che polivalente". Qui si manifesta un tratto tipico del linguaggio parlato. Si tratta di un fenomeno morfosintattico, diffuso nell'italiano contemporaneo:

Che non si vive che una volta sola e, dopo morti, buonanotte... che ve ne potete andare al diavolo voi e la vostra morale... e che Adriana fa benissimo a mostrarsi nuda a quelli che la pagano... e che farebbe ancor meglio [...]<sup>63</sup>

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 15.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 24 – 25.

<sup>59</sup> Ivi, p. 32.

<sup>60</sup> Ivi, p. 346.

<sup>61</sup> Ivi, p. 320.

<sup>62</sup> Ivi, p. 233.

In tutto il romanzo si utilizza, in gran parte dei discorsi diretti dei personaggi, il pronome allocutivo di cortesia “voi”. Questa forma fu caratteristica e notevolmente diffusa ancora nell’epoca in cui uscì *La romana*, ma venne usata soprattutto nel periodo fascista, quando si cercava addirittura di sostituire, e di proibire, il pronome di cortesia “lei” con il “voi”, secondo il modello dell’antica Roma. Nel seguente brano ne mostro un esempio:

Tutto ad un tratto, frenò di colpo, spense il motore e si voltò verso di me. «Quanti anni avete?»  
«Ho diciott’anni», risposi.  
«Diciott’anni... credevo di più». Aveva veramente una voce manierata che, talvolta, per sottolineare qualche parola, si abbassava come se avesse parlato a se stesso o confidato un segreto.  
«E come vi chiamate?»  
«Adriana... e voi?»  
«Gino».  
«E cosa fate?» domandai.  
«Sono commerciante», rispose senza esitare.  
«E questa macchina è vostra?»<sup>64</sup>

Nel romanzo appaiono i pronomi personali tradizionali “egli, ella, esso, essa, essi ed esse” che oggi danno sempre più spazio a “lui, lei e loro”:

Ella stava cucendo presso la finestra e, per parlarmi, aveva interrotto il lavoro.<sup>65</sup>

Egli sapeva sempre dir le cose che doveva dire e le diceva sempre nel momento giusto.<sup>66</sup>

In più si nota, nelle frasi sottocitate, la presenza dell’apocope, cioè la caduta della vocale finale della parola, in questo caso la vocale anteriore semichiusa che cade dopo la consonante laterale dentale “l”. Moravia la utilizza spesso per imitare il parlato romanesco:

«Allora vuol dire che non vi vuol bene».

«No», protestai, «La mamma mi vuol bene...»<sup>67</sup>

Per dare al suo testo uno spessore letterario, l’autore utilizza nella narrazione il linguaggio figurato, con cui esprime vivacemente idee e sentimenti. Moravia utilizza anche alcune figure retoriche, che fanno parte del suo stile letterario, con cui arricchisce il testo secondo la sua fantasia.

Nei casi seguenti è notevole la similitudine, figura retorica che appare nel romanzo in modo significativo:

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 44.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 30 – 31.

<sup>65</sup> Ivi, p. 71.

<sup>66</sup> Ivi, p. 40.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 32 – 33.

[...] formata come una statua<sup>68</sup>

[...] so che in realtà è calma come l'olio.<sup>69</sup>

[...] restavo sempre massiccia come una statua<sup>70</sup>

[...] che avevo il viso come una madonna<sup>71</sup>

[...] pulita come uno specchio.<sup>72</sup>

[...] con gli occhi ravvicinati come quelli dei gufi<sup>73</sup>

[...] standomene ferma e rigida come una statua.<sup>74</sup>

[...] pesante e inerte come il piombo<sup>75</sup>

[...] le lacrime mi facevano come un velo<sup>76</sup>

Le lenzuola fini e sottili mi facevano intorno il corpo come una carezza.<sup>77</sup>

[...] chiusa nella mia vita come in una fortezza<sup>78</sup>

Il buio intanto entrava in me lentamente, come l'acqua di un'inondazione che salga dal pianterreno ai piani superiori di una casa.<sup>79</sup>

Egli mi era veramente sottomesso e soggiogato come uno schiavo.<sup>80</sup>

Poi, tutto ad un tratto la mia mente si riempì di uno stuolo di pensieri tumultuosi che vi si agitavano come uccelli in una gabbia stretta.<sup>81</sup>

Un'altra figura retorica che l'autore usa nel romanzo è la metafora; lo spostamento di significato è sia in senso astratto che concreto:

[...] Quella è gente piena di parole<sup>82</sup>

[...] l'amore è un occhiale attraverso il quale anche un mostro appare affascinante.<sup>83</sup>

[...] la nostra camera era una specie di isola di pulizia nel mare lurido della casa<sup>84</sup>

[...] «questo si chiama dar calci alla fortuna»<sup>85</sup>

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 8.

<sup>69</sup> Ivi, p. 11.

<sup>70</sup> Ivi, p. 21.

<sup>71</sup> Ivi, p. 24.

<sup>72</sup> Ivi, p. 59.

<sup>73</sup> Ivi, p. 88.

<sup>74</sup> Ivi, p. 98.

<sup>75</sup> Ivi, p. 101.

<sup>76</sup> Ivi, p. 115.

<sup>77</sup> Ivi, p. 189.

<sup>78</sup> Ivi, p. 267.

<sup>79</sup> Ivi, p. 295.

<sup>80</sup> Ivi, p. 211.

<sup>81</sup> Ivi, p. 288.

<sup>82</sup> Ivi, p. 13.

<sup>83</sup> Ivi, p. 35.

<sup>84</sup> Ivi, p. 75.

<sup>85</sup> Ivi, p. 84.

Era veramente come se avessi avuto nella stanza non un uomo bensì un leopardo o altro animale feroce che poteva sia accucciarsi in un angolo, sia saltarmi addosso e dilaniarmi.<sup>86</sup>

Nel testo l'autore usa anche l'iperbole:

[...] il mio corpo era cento volte più bello<sup>87</sup>

[...] una moneta usata passata per mille mani;<sup>88</sup>

[...] E che non avrei preferito mille volte che facesse la vita?<sup>89</sup>

Gino, intanto, per la centesima volta, mi spiegava come si svolgeva la vita là dentro,<sup>90</sup>

Nel seguente esempio l'autore utilizza la litote:

[...] non poteva non essere un fiasco<sup>91</sup>

Un'altra figura che Moravia utilizza è il climax, che intensifica l'espressività della frase:

[...] «Ora facciamo gli ottanta... i novanta... i cento... i centoventi... i centotrenta».<sup>92</sup>

Notevole è anche la scelta stilistica del raddoppiamento:

[...] «Ma davvero che mi dite delle cose straordinarie... guarda, guarda, guarda... l'autista... e che cosa ve lo fa pensare?».<sup>93</sup>

[...] Ho capito, non vuoi il denaro perché hai paura... hai paura che si scopra il furto...<sup>94</sup>

Nel testo è presente anche la metonimia, cioè una figura retorica che consiste nella sostituzione di un elemento con un altro:

La mamma, poveretta, non poté fare a meno di dire: «Grazie», e di accettare il bicchiere che Gino le porgeva.<sup>95</sup>

Raramente appaiono nel romanzo anche le onomatopee:

Tutto ad un tratto udii una voce che non conoscevo gridarmi nell'orecchio, forte: «Pam, pam», come quando si vuol imitare il rumore di due colpi di rivoltella [...]<sup>96</sup>

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 284.

<sup>87</sup> Ivi, p. 7.

<sup>88</sup> Ivi, p. 36.

<sup>89</sup> Ivi, p. 45.

<sup>90</sup> Ivi, p. 53.

<sup>91</sup> Ivi, p. 22.

<sup>92</sup> Ivi, p. 30.

<sup>93</sup> Ivi, p. 31.

<sup>94</sup> Ivi, p. 273.

<sup>95</sup> Ivi, p. 45.

<sup>96</sup> Ivi, p. 490.

Misura della qualità di un testo letterario è anche una sintassi convincente che permette al lettore di analizzare mediante una lettura concentrata certe tecniche narrative. Il testo di *La romana* convince il lettore con una sintassi accuratamente elaborata, che dà enfasi al contenuto filosofico e linguistico del testo.

Moravia ricava la materia del suo romanzo dall'ambiente sociale e dalla vita del popolo italiano, e per questo motivo le sue opere sono così ricche di pensieri e riflessioni.

#### 4. Gli aspetti filosofici della narrazione interna di Adriana

Un elemento essenziale del romanzo, oltre i dialoghi e la narrazione, sono le riflessioni interne di Adriana. Quello che ho scoperto confrontando *La romana* con la sua trasposizione cinematografica, è che nella versione cinematografica esse non sono presenti e vengono sostituite dalla voce fuori campo.

Se si riflette sull'immagine cinematografica in generale, allora è evidente che una delle sue peculiarità consiste nella possibilità di percepire uno spazio bidimensionale, dato dalla composizione delle immagini determinata dalla fantasia. Nel film non si pone limite alla fantasia, grazie alla combinazione di immagini, voci, melodie e rumori, il che non permette un'opera letteraria.

Un'opera letteraria, ovviamente, offre anche i propri vantaggi. Spetta all'autore, e alla sua arte ed abilità narrativa, suscitare nel lettore uno stato emotivo tale da ricostruire nella sua fantasia la narrazione.

Questo vale pienamente per le riflessioni interne di Adriana, in cui la protagonista cerca di risolvere i suoi problemi psicologici determinati da situazioni concrete. Si tratta di brani brevi ma significativi, in cui Moravia dimostra in maniera impressionante quale catarsi personale Adriana stia vivendo sullo sfondo della situazione politica in Italia. A questo Moravia reagisce cercando di esprimere la sua opinione personale sulla problematica sociale, in una forma concentrata sulla psicologia di Adriana.

In nessun altro romanzo di Moravia appaiono così tante riflessioni, compreso varie opinioni che conducono nelle conclusioni filosofiche sulla morale come in *La romana*. In questo capitolo mi occupo della macrostrategia della struttura del testo: soprattutto della narrazione interna, che ho selezionato in venti brani scelti per esaminare il carattere e lo stato d'animo complicato della protagonista. Dalla narrazione interna e dalla sua polarizzazione interna ed esterna è possibile capire lo sforzo dell'autore di dare risposte e spiegazioni allo stile di vita edonistico di un certo strato sociale, ben diverso da quello delle classi più povere. Questa contraddizione è incorporata nell'intreccio del romanzo come un fattore drammatizzante. Già nel primo brano scelto Adriana riporta la dichiarazione della madre, che si esprime direttamente e senza scrupoli sulla moralità delle classi più povere:

«Ah non è morale», prese a gridare con quanta voce aveva, così che tutti gli avventori alle altre tavole interruppero di mangiare e si voltarono verso di noi, «ah non è morale... e che cos'è morale allora? È morale forse sfacchinare tutto il santo giorno, lavar piatti, cucire, cucinare, stirare, spazzare, strofinare pavimenti e poi, alla sera, vedersi arrivare il marito stanco morto che appena mangiato va a letto, si volta verso il muro e se la dorme?... Questo è morale eh? Sacrificarsi, non avere mai un momento di respiro, diventare vecchi e brutti, crepare questo è morale eh?... Ma



sapete che cosa vi dico? Che non si vive che una volta sola e, dopo morti, buonanotte...che ve ne potete andare al diavolo voi e la vostra morale...e che Adriana fa benissimo a mostrarsi nuda a quelli che la pagano...e che farebbe ancor meglio a...», e qui una filza di oscenità che mi fecero vergognare perché erano dette con la stessa voce squillante delle altre cose, «e che io, se lei le facesse queste cose, non soltanto gliel'impedirei ma anzi l'aiuterei a farle...sì, l'aiuterei... purché la pagassero, beninteso» soggiunse la mamma come per una subita riflessione.<sup>97</sup>

Questo primo brano è un cardine fondamentale su cui, anche se indirettamente, Moravia sviluppa i caratteri dei suoi personaggi: a chi si può dunque rivolgere chi si trova in una condizione di emergenza? Adriana agisce del tutto logicamente in conformità alla sua educazione che si è formata durante la sua infanzia: va in chiesa. La mistica sensibilità dello spazio vuoto in chiesa, la sua grandiosità e maestosità, intensificano la sua agitazione mentale:

Io avevo sempre amato la Madonna perché tiene il Bambino in braccio e perché questo Bambino, diventato uomo, le è stato ucciso; e lei che l'ha messo al mondo e l'ha amato come si ama un figlio, ha sofferto tanto a vederlo appeso sulla croce. [...] Inoltre mi piaceva la Madonna perché era così diversa dalla mamma, così serena e tranquilla, riccamente vestita, coi suoi occhi che mi guardavano con affetto; e mi sembrava che fosse lei la mia vera madre e non la mamma che strillava sempre ed era sempre trafelata e malvestita.<sup>98</sup>

Si prefigura la trama del romanzo, come se l'autore volesse darci istruzioni su come percepire e comprendere il contrasto tra il perdono di Dio e la realtà della vita terrena. Moravia ha incorporato in Adriana anche un giudizio molto critico verso un certo tipo di uomini, con cui la protagonista si incontrava per soldi, e che non amava e nemmeno li conosceva; e perciò studiava in queste situazioni i propri sentimenti e cercava di immaginare come sarebbero andati a finire questi incontri. Moravia è riuscito in modo convincente a creare le prime basi per la formazione dei caratteri dei personaggi, ad esempio nella descrizione di un personaggio marginale, e tuttavia essenziale per lo sviluppo della trama del romanzo:

Poi non ho più fatto caso all'apparenza degli uomini a cui mi sono accompagnata; forse perché, spinta dalla necessità, ho imparato molto presto a trovar subito fin dal primo sguardo quell'aspetto buono o attraente che bastasse a rendere sopportabile l'intimità. Ma quella sera quest'accorgimento della mia professione, che consiste nel saper scoprire di primo acchito qualche simpatia per rendere meno spiacevole l'amore venale, non l'avevo ancora appreso e, per così dire, lo cercavo d'istinto e senza rendermene conto. Ho già detto che il viso di Giacinti non era brutto, anzi, finché taceva e non mostrava le passioni che gli occupavano l'animo, poteva anche sembrare bello. Questo era già molto, perché, dopo tutto, l'amore è in gran parte comunione fisica; ma non mi bastava, perché non ho mai potuto non dico amare ma neppure trovare tollerabile un uomo per le sue sole qualità corporali.<sup>99</sup>

In seguito Moravia approfondisce e specifica le caratteristiche del carattere di Gino:

Il carattere principale di Gino era invece una certa quale furberia melensa e di corta vista. Penso che dopo avere appreso i cambiamenti recati nella mia vita dal suo tradimento, egli avesse

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 44.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 114 – 115.

<sup>99</sup> Ivi, p. 165.

scrollato le spalle, dicendosi: «Bah, due piccioni e una fava... così non può più rimproverarmi nulla e io rimango lo stesso il suo amante». Ci sono uomini che considerano una fortuna conservare ciò che posseggono, dal denaro e dalla donna alla vita stessa, anche a costo della loro dignità; e Gino era uno di questi.<sup>100</sup>

Se è vero che il Neorealismo mette in rilievo la dura realtà della miseria sociale, ciò è riconoscibile proprio quando Adriana osserva «che era impossibile, [...] non comportarsi come Gisella che pensava unicamente al denaro e lo mostrava».<sup>101</sup>

Non si può ignorare il carattere riflessivo della scrittura di Moravia, che qui assume la forma di romanzo psicologico, sulla coscienza umana, in cui gli eroi riflettono su se stessi, cercano di risolvere situazioni difficili in un contesto socialmente problematico:

Così mi pareva di esser rimasta non meno povera di prima, nonostante il sacrificio del mio onore. Come prima, anzi più spesso di prima, si davano giorni in cui non c'era un soldo in casa. Come prima, anzi peggio di prima, mi angustiava l'inquietudine di non avere il domani sicuro. Sono piuttosto spensierata e flemmatica per natura, e questa inquietudine non assumeva mai un carattere ossessivo come in tante altre persone meno equilibrate e noncuranti. Ma restava in fondo all'oscurità della mia coscienza come un tarlo nelle fibre di un vecchio mobile; e mi avvertiva continuamente che ero sprovvista di tutto e che non potevo né dimenticare questo mio stato e riposarmi, né migliorarlo definitivamente con la professione che avevo scelto.<sup>102</sup>

Qui si nota l'elemento della coesione testuale, quando la costruzione della macrostruttura del testo, gli esempi della narrazione interna si mostrano il tentativo di coinvolgere fantasie sessuali, come risultato finale del procedimento freudiano e delle altre immagini idealistiche ed esistenzialiste, in cui Adriana si sballotta appare invischiata per tutto il tempo della narrazione:

Mi venne il desiderio di parlare al mio compagno di quel tempo, di quella mia età, di quelle mie aspirazioni; e, debbo dirlo, non soltanto per un impulso sentimentale, ma anche per calcolo. Avrei voluto che egli non mi giudicasse dall'apparenza, che mi vedesse in una luce diversa e migliore che io ritenevo più vera. Per accogliere le persone di riguardo, altri indossano i loro vestiti della festa e aprono le stanze più belle della loro casa; ora, quello che ero stata, che avevo sognato e che avrei voluto diventare, erano i miei vestiti festivi, le mie stanze da ospiti; e io facevo assegnamento su quei miei ricordi pur così poveri e privi di interesse, per fargli cambiare idea e avvicinarlo a me.<sup>103</sup>

[...] Ma lo stanzone non era un carcere e la mamma non soffriva pene così massicce e così facilmente immaginabili. Ella non faceva che vivere, come, del resto, aveva sempre vissuto. Tuttavia, forse proprio perché un istante prima avevo provato un impulso di ostilità contro di lei, il senso di questa sua vita bastò a operare in me una specie di reincarnazione. La buona gente, per scusare certe azioni biasimevoli, dice talvolta: «Mettiti al suo posto». Ebbene in quel momento io mi ero messa al posto della mamma; a tal punto da illudermi di essere io stessa la mamma.<sup>104</sup>

Molto fortemente si sentono in Adriana i sentimenti, anche nel rapporto con la madre, che mostrano lo stato della sua riflessione dell'essenza stessa della vita:

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 204.

<sup>101</sup> Ivi, p. 166.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 198 – 199.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 230 – 231.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 248 – 249.

Io sapevo invece che i suoi pensieri erano casuali e insignificanti, quali era giusto che venissero ad una persona come lei, vecchia, povera e ignorante che per tutta la vita non aveva mai potuto credere o pensare la stessa cosa due giorni di seguito senza ricevere dalla necessità le più perentorie smentite. I grandi pensieri e i grandi sentimenti, sia pure tristi e negativi, hanno bisogno di durata e di protezione, piante delicate che vogliono un lungo tempo per fortificarsi e metter radici. Ma la mamma non aveva mai potuto coltivare nella sua mente e nel suo cuore che le erbacce effimere delle riflessioni, dei risentimenti e delle preoccupazioni giornaliere.<sup>105</sup>

In alcune sezioni sembra di sentire un'eco dell'epoca, quando in quel periodo, l'Italia era in guerra in Abissinia:

Provai, ritrovandomi in quella strada, tra quelle cose note, un senso funebre di immobilità che mi fece rabbrivire profondamente e, per un istante, mi diede la sensazione di essere nuda, come se tra i panni e la mia pelle fosse corso un alito glaciale di spavento. La radio di un caffè faceva sentire la voce appassionata e clamorosa di una donna che cantava. Era l'anno della guerra in Etiopia e la donna cantava "Faccetta nera".<sup>106</sup>

La guerra in Africa ebbe una grande influenza sulla situazione politica e sociale in Italia, soprattutto per le grandi e inutili perdite nell'esercito italiano, dovute all'aggressivo imperialismo mussoliniano. Tutto ciò emerge in *La romana* come disperazione, solitudine che può portare fino al suicidio. Adriana si chiude in se stessa e si affida all'aiuto di Dio, che viene personificato in una forza potente nella forma di Vergine Maria:

Mi ricordai del brivido di smarrimento che avevo provato poco prima guardando alla strada affollata, e mi sentii confortata dall'idea che ci fosse un Dio che vedeva chiaro dentro di me, e vedeva che non c'era niente di male, e che io, per il solo fatto di vivere, ero innocente, come, del resto, tutti gli uomini. Sapevo che questo Dio non era lì per giudicarmi e condannarmi ma per giustificare la mia esistenza la quale non poteva essere che buona poiché dipendeva direttamente da Lui. Pur pregando meccanicamente, con le parole della preghiera, guardavo all'altare sul quale, dietro le fiammelle dei ceri, intravedevo in un quadro un'immagine scura che mi sembrava essere quella della Madonna e capivo che tra la Madonna e me la questione non era se io dovessi comportarmi in questo o quest'altro modo, bensì, più radicalmente, se io dovessi ritenermi incoraggiata a vivere o no. [...] Sì, io ero incoraggiata a vivere, sebbene nulla capissi della vita e del perché si vivesse.<sup>107</sup>

Moravia, mediante Adriana, è come se fosse in un cerchio, nel tentativo di convincere il lettore che la vita nella sua ricca struttura di sentimenti e di esperienze non è una strada semplice attraverso la quale si può facilmente passare in un altro mondo migliore. Ciò si può percepire quando Moravia esprime simbolicamente l'idea che l'umanità sia migliore dei conflitti interpersonali della guerra:

Mentre bagnavo le dita nell'acquasanta, mi colpì una figurazione scolpita torno la tazza: una donna nuda, coi capelli al vento e le braccia alzate che fuggiva inseguita da un laido dragone dal becco di pappagallo, ritto come un uomo sulle zampe posteriori. Mi parve di riconoscermi in quella donna e pensai che anch'io fuggivo un dragone siffatto; soltanto che, come quella della donna, la mia

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 250.

<sup>106</sup> Ivi, p. 253.

<sup>107</sup> Ivi, pp. 259 – 260.

fuga era circolare e correndo in tondo talvolta mi avveniva non già di fuggire, ma di inseguire un desiderio e con allegrezza il brutto dragone.<sup>108</sup>

Così, dopo poche ore di angoscia, io rinunciai a lottare contro quello che pareva essere il mio destino e anzi lo abbracciai con più amore, come si abbraccia un nemico che non si può abbattere; e mi sentii liberata. Qualcuno penserà che sia molto comodo accettare una sorte ignobile ma fruttuosa invece di rifiutarla. Ma io mi sono sovente domandata perché la tristezza e la rabbia abitino così spesso l'animo di coloro che vogliono vivere secondo certi precetti o uniformarsi a certi ideali e perché invece coloro che accettano la propria vita che è anzitutto nullità, oscurità e debolezza, sono così spesso gai e spensierati.<sup>109</sup>

[...] Avevo capito che la mia forza non era di desiderare di essere quello che non ero, ma di accettare quello che ero. La mia forza erano la povertà, il mio mestiere, la mamma, la mia brutta casa, i miei vestiti modesti, le mie umili origini, le mie disgrazie e, più intimamente, quel sentimento che mi faceva accettare tutte queste cose e che era profondamente riposto nel mio animo come una pietra preziosa dentro la terra.<sup>110</sup>

Non prima che nella seconda metà del libro il lettore viene a sapere che la protagonista principale del romanzo Adriana ha già ventun anni ...«sì, anzi presto ventidue».<sup>111</sup> Il nuovo amore di Adriana, Mino, è per lei un'occasione di purezza; non è sicura se se lo merita. Una sua certa fierezza interna la spinge a dirgli: «Sono una puttana da marciapiede... niente di più...»,<sup>112</sup> anche se desidera segretamente sentirgli dire che non è vero:

Mi venne una gran voglia di essere in regola in tutti i sensi. In regola con la morale che voleva che non si facesse un mestiere come il mio; in regola con la natura che voleva che alla mia età una donna avesse dei figli; in regola con il gusto che voleva che si vivesse tra oggetti belli, che si indossassero vestiti nuovi e vaghi, che si abitasse in case luminose, pulite e comode. Soltanto, l'una cosa escludeva l'altra; e se avessi voluto essere in regola con la morale non avrei potuto essere in regola con la natura; e il gusto contraddiceva nello stesso tempo alla morale e alla natura. [...] Ma mi ero accorta, una volta di più, che non avevo ancora accettato del tutto la mia sorte; e questo mi ridiede qualche fiducia, perché pensai che appena si fosse presentata l'occasione di cambiar vita, non sarei stata presa alla sprovvista e ne avrei profittato con decisione e consapevolezza.<sup>113</sup>

[...] La colpa fu certamente mia o meglio della mia ignoranza di cui però non avevo colpa e che era dovuta alla mia condizione. Come ho già detto, non mi ero mai occupata delle cose politiche di cui non capivo nulla e che sentivo estranee al mio destino, come se non si fossero svolte intorno a me ma addirittura in un altro pianeta. Quando leggevo un giornale, saltavo la prima pagina con le sue notizie politiche che non mi interessavano e andavo a scorrere la cronaca nera dove, almeno, certi avvenimenti e certi delitti fornivano alla mia mente qualche materia di riflessione. In realtà la mia condizione rassomigliava molto a quella degli animaletti trasparenti che vivono, a quanto dicono, sepolti in fondo al mare, quasi nel buio, e niente sanno di quel che avviene alla superficie, nella luce del sole.<sup>114</sup>

Alla fine del romanzo Moravia passa alle considerazioni affidando alla protagonista le seguenti parole:

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 351 – 352.

<sup>109</sup> Ivi, pp. 264 – 265.

<sup>110</sup> Ivi, p. 267.

<sup>111</sup> Ivi, p. 336.

<sup>112</sup> Ivi, p. 267.

<sup>113</sup> Ivi, pp. 303 – 304.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 346 – 347.

«Il ricco non ama certo il povero ma neppure lo teme e sa tenerlo a distanza con superbia e sufficienza; ma il povero che per educazione o origine abbia l'animo del ricco, è addirittura atterrito dal povero vero e proprio, come chi si sente predisposto ad una certa malattia da chi ne è già affetto».<sup>115</sup>

Ciò è già del tutto evidente nel seguente dialogo tra Adriana e Mino, che sono in realtà in una sola entità l'autore del romanzo, che “gioca con se stesso sulla scacchiera”:

«Faresti più presto», dissi, «a confessare francamente che odi tutti gli uomini senza distinzione». Si mise a ridere e rispose: «In astratto, quando non sono tra loro, non li odio...anzi li odio tanto poco che credo al loro miglioramento...se non credessi questo, non mi occuperei di politica...ma, quando sono tra loro, mi fanno orrore...veramente», soggiunse ad un tratto con dolore, «gli uomini non valgono nulla».

«Anche noi siamo uomini», dissi, «e perciò non valiamo nulla anche noi... e dunque non abbiamo il diritto di giudicare».

Egli rise di nuovo e rispose: «Ma io non li giudico...li sento...o meglio li fiuto...come un cane fiuta la traccia di una pernice o di una lepre... giudica forse il cane? Li fiuto malvagi, stupidi, egoisti, meschini, volgari, falsi, ignobili, pieni di sudicerie... li fiuto: è un sentimento...puoi forse abolire un sentimento?»<sup>116</sup>

In fondo Moravia evidenzia la frammentazione delle opinioni della sinistra in Italia. Il personaggio di Giacomo è per l'autore una particella nell'ingranaggio politico della sinistra, che, sotto la forte pressione dalla società e della dittatura fascista, mostra che senza una chiara direzione ideologica anche i marxisti<sup>117</sup> sanno che esiste la preghiera del Signore – il *Padre nostro*:

Lo guardavo, sospesa e incomprensiva. Egli parve allora essere percorso da un fremito di esasperazione. «Cerca di capirmi», ripeté, «non soltanto le idee ma qualsiasi cosa scritta o detta o pensata oggi mi riesce incomprensibile... assurda... per esempio... sai il *Pater noster*?»<sup>118</sup>

Moravia mostra quale frustrazione possa segnare l'uomo quando non riesce ad opporsi minimamente alla pressione della dittatura, per esempio, con la cosiddetta resistenza passiva.<sup>119</sup> Ciò è osservabile proprio alla fine del romanzo, quando Mino tradisce, così come anche “il popolo italiano” tradisce se stesso; ciò avviene quando si trova sotto una minima pressione, durante un interrogatorio poliziesco condotto con lui per errore, e tutto ciò mostra le conseguenze della paura e dei rimorsi della coscienza. E questa è l'ultima lettera personale di Giacomo ad Adriana, anch'essa conseguenza della delusione per il suo interrogatorio alla polizia, una sorta di ponte che attraversa l'intero romanzo come una confessione purificante, che però non ha più nessun significato:

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 378.

<sup>116</sup> Ivi, p. 391.

<sup>117</sup> Il Marxismo è una corrente politica e ideologica con aspetti filosofici, fondata da Karl Marx e sviluppata da Fridrich Engels. L'opera fondamentale di politica economica del marxismo è il *Capitale*.

<sup>118</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 404.

<sup>119</sup> La resistenza passiva è un concetto politico in cui la difesa avviene senza utilizzare le armi e la violenza.

*Carissima Adriana,*

*nel momento che riceverai questa lettera io sarò già morto. Quando ho aperto la pistola e ho scoperto che era scarica, ho subito capito che eri stata tu e ho pensato a te con grande affetto. Povera Adriana, tu non conosci le armi e non sapevi che c'era una palla nella canna. Il fatto che non te ne sia accorta, mi ha confermato nel mio proposito. E poi ci sono tante maniere di uccidersi.*

*Come già ti dissi, io non posso accettare quello che ho fatto. Mi sono accorto in questi ultimi giorni di amarti; ma se fossi logico dovrei odiarti; perché tutto ciò che io odio in me e che mi è stato rivelato dal mio interrogatorio, tu lo sei al più alto grado. In realtà in quel momento cadde il personaggio che avrei dovuto essere e fui soltanto l'uomo che sono. Non ci fu né viltà né tradimento bensì soltanto una misteriosa interruzione della volontà. Del resto, forse, non tanto misteriosa; ma questo mi porterebbe troppo lontano. Mi basti dire che, uccidendomi, rimetto le cose nell'ordine che debbono avere. [...]*

*Pensa qualche volta a me. Ti abbraccio, il tuo Mino.<sup>120</sup>*

Moravia, tuttavia, ancora con una certa iperbole, sembra voler dire: non vi preoccupate, il tempo cancella tutte le colpe; dopo qualche tempo si dimentica tutto e vedrete quanti eroi avremo:

Io mi levai indignata e dissi: «Macché tradimento, macché tradimento... si è ammazzato, che volete di più? Nessuno di voi due avrebbe avuto il coraggio di fare altrettanto... e vi dico anche questo: voi due non avete alcun merito anche se non avete tradito... perché siete due disgraziati, due poveracci, due miserabili, e non avete mai avuto un soldo, e le vostre sono famiglie di disgraziati, di poveracci, di miserabili e se le cose vanno bene avrete finalmente quello che non avete mai avuto e sarete bene voi e le vostre famiglie... ma lui era ricco, era nato in una famiglia ricca, era un signore, e, se lo faceva, era perché ci credeva e non perché si aspettasse niente... [...] E decisi che se fosse stato un maschio l'avrei chiamato Giacomo in ricordo di Mino. Ma se fosse stata una femmina, l'avrei chiamata Letizia, perché volevo che, a differenza di me, avesse una vita allegra e felice ed ero sicura che, con l'aiuto della famiglia di Mino l'avrebbe avuta.<sup>121</sup>

Anche in questo caso, Moravia ha costruito la narrazione interna come un importante elemento strutturale del romanzo, una forma di autostilizzazione dell'autore, che si identifica con la protagonista.

---

<sup>120</sup> Moravia, A., *La romana*, Bompiani, Milano, 2013, cit., pp. 496 – 497.

<sup>121</sup> Ivi, pp. 501 – 502.

## 5. La letteratura e la sceneggiatura cinematografica

Per la trasformazione di un romanzo in un documento cinematografico è necessaria la sua trascrizione nella sceneggiatura. Ciò ha sempre rappresentato un'interferenza molto forte e spesso anche negativa nell'opera letteraria dell'autore, cioè nella sua immaginazione.

Lo spettatore soccombe sempre alla convenzione dei processi visivi, per il fatto che la cinetica è uno stato importante della mente umana. La cinetica, come fattore del comportamento umano, è legata sullo schermo cinematografico alla vicenda rappresentata, che viene mostrata in movimento grazie alla tecnologia della ripresa e della proiezione cinematografica. Ma come è collegato tutto ciò all'opera letteraria? Il romanzo oppure le novelle che vengono trasformate in una sceneggiatura cinematografica dovranno tradursi in immagini in movimento. Nella prima fase, però, il testo deve subordinarsi alla tecnologia di produzione, cioè alla sceneggiatura tecnica, che contiene stratificazioni importanti all'interno delle singole immagini – sequenze. La sceneggiatura tecnica, è già divisa in inquadrature e indica vari dettagli. Negli adattamenti di opere letterarie, in genere, si procede in due modi:

1. il film è girato esattamente secondo il modello letterario,
2. il film non è girato esattamente secondo il modello letterario, ma viene trasformato dai cineasti, dai realizzatori del film che sono il regista e gli sceneggiatori. La sceneggiatura tecnica viene scritta dal regista stesso e dai suoi collaboratori.

Supponendo che *La romana* sia articolato in due modalità, la narrazione interna e i dialoghi, possiamo chiederci quali proporzioni esse abbiano nella sua trasposizione cinematografica. Ciò è molto importante dal punto di vista della composizione del ritmo del film.

L'importanza del contenuto del romanzo crea le condizioni per accentuarne ulteriormente la densità dei pensieri, espressi nei monologhi. Le critiche al film, invece, si limitarono a una condanna molto superficiale del rapporto tra l'immagine e il contenuto. Come era possibile che il romanzo *La romana* abbia ottenuto un grande successo, e il film, nonostante abbia incassato molto,<sup>122</sup> sia stato valutato negativamente dalla critica?<sup>123</sup> La questione venne

---

<sup>122</sup> Luigi Zampa (Roma 1905 – 1991) dopo la Seconda guerra mondiale divenne uno dei partecipanti attivi nel gruppo dei registi neorealisti. Collaborò per esempio con i più famosi compositori come Nino Rota, con l'attore Alberto Sordi, e molti altri artisti ancora. Il suo *La romana* si è classificato al tredicesimo posto nella classifica di incassi dei 145 film prodotti in Italia nel 1954.

<sup>123</sup> Dopo la proiezione di *La romana* il 31 agosto 1954 quasi tutti i giornali riportarono opinioni critiche molto negative sulla pellicola.

sollevata anche da Luciano De Feo<sup>124</sup> nel quindicinale *L'Eco del Cinema e dello Spettacolo*, riportando anche le parole di Zampa:

[...] Fosse un romanzo da quattro soldi il regista ne fa quello che vuole, ma di fronte ad un'opera come questa di Moravia bisogna agire con cautela e rispetto massimo del testo. E, se teoricamente, come ho detto, non esistono difficoltà precostituite, al momento di realizzare la scena sorgono problemi tutt'altro che indifferenti nel rispetto dello spirito e del significato di un'opera letteraria di così alto valore.

«Del resto a me interessa portare sullo schermo un'epoca e una atmosfera. E che questa sia di Moravia o di Zampa o di tutt' e due non ha importanza. L'importante è che il pubblico la riconosca vera e reale, e se così sarà, riterrò la mia fatica positiva e fruttuosa.»<sup>125</sup>

È necessario rendersi conto del periodo in cui *La romana* fu pubblicato. L'opera letteraria fu completata in Italia negli anni del "Neorealismo", l'"onda italiana" postbellica, che rifletteva su una nuova realtà.

Quanto coraggio e pazienza dovettero dimostrare i realizzatori del film, sia per mantenere la tensione causata dal carattere contraddittorio del dualismo della protagonista in relazione ad altri personaggi della trama, sia per mantenere la censura entro limiti che non avrebbero compromesso il significato stesso del film. Dovettero avere una grande pazienza, nelle varie riscritture della sceneggiatura fino all'ottava, che si avvalese della collaborazione di personaggi eccellenti di quel periodo: Moravia, Bassani,<sup>126</sup> Zampa, Flajano.<sup>127</sup>

Tutta la produzione cinematografica italiana postbellica di allora, come ho già detto, incontrava un grande ostacolo: la censura, dello Stato e della Chiesa.

---

<sup>124</sup> Luciano De Feo, un avvocato e giornalista con una notevole esperienza in materia di politica economica internazionale, partecipò alla fondazione della Union nel 1954, un'istituzione che aveva nel suo programma l'educazione attraverso il film. I primi film prodotti sotto la bandiera della Union furono soprattutto i film scientifici di Roberto Omegna.

<sup>125</sup> *L'Eco del Cinema e dello Spettacolo*, n. 78 – 79, 15/31 agosto 1954, cit., p. 25.

<sup>126</sup> Giorgio Bassani (Bologna 1916 – Roma 2000) fu un romanziere italiano, poeta e saggista. Nelle sue opere è notevole soprattutto la rappresentazione della vita della comunità ebraica italiana, nel periodo del fascismo. Divenne il fondatore dell'associazione Italia Nostra nel 1955 e un anno dopo vinse il Premio Strega per *Cinque storie ferraresi*.

<sup>127</sup> Ennio Flajano (Pescara 1910 – Roma 1972) fu scrittore, critico cinematografico e drammaturgo. Collaborò con Federico Fellini nei film *La strada*, *La dolce vita* e *8½*. Collaborò anche con i registi come Alessandro Blasetti, Mario Monicelli, Renato Castellani, Roberto Rossellini.



## 6. Il film *La romana* secondo la critica cinematografica

Dato che *La romana* era considerata la più famosa ed elaborata tra le opere letterarie di Moravia, è del tutto evidente che l'interesse degli sceneggiatori per la sua trasposizione cinematografica dovesse essere grande. Anche il film narra di come, nonostante la pressione dell'ambiente corrotto e calcolatore che la circonda, l'ansia, la depressione, la disperazione, i dubbi e la paura, Adriana cerchi di affrontare e superare una realtà sgradevole.

*La romana* arrivò sugli schermi cinematografici in prima visione mondiale alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il 30 agosto 1954. Il ruolo principale di Adriana fu interpretato dall'attrice Gina Lollobrigida.

Il romanzo, così entrò nel vortice della “rivoluzione” cinematografica neorealista. Gli autori del film avevano appena respirato l'aria pulita della libertà e desideravano creare grandi opere cinematografiche: è la cosiddetta “primavera italiana”, periodo rappresentato da registi come Luchino Visconti e Roberto Rossellini.

È chiaro che *La romana*, con il suo bel linguaggio e la sua forma letteraria – i dialoghi e la narrazione interna, con la descrizione degli eventi, il sottotesto sociale, è stata una sfida per gli adattatori. Fu Luigi Zampa a dirigere il film:

*La romana* arrivò a realizzazione dopo molte difficoltà di varia natura. Da una parte, quelle insite nel romanzo stesso di Moravia, dall'altro quelle fraposte dagli organi della Direzione Generale dello Spettacolo sospettosi della materia (in fondo, si trattava dell'autobiografia di una prostituta). Inoltre, si trattava di un romanzo posto all'Indice dalle autorità religiose. Sotto ogni punto di vista le premesse erano scoraggianti. Tuttavia, decisi a realizzare il film fin dai giorni della pubblicazione del romanzo, i produttori vollero arrivare in porto ad ogni costo.<sup>128</sup>

Ma come adattare il romanzo senza l'intervento della censura del governo e della Chiesa? In effetti, sul contenuto del romanzo si era espresso negativamente perfino Papa Pio XII, in un certo senso “scomunicandolo”, anche se il romanzo esprime i più forti sentimenti dell'uomo comune in relazione al Cristo.

*La romana* è in realtà la profonda confessione di una semplice ragazza di periferia che vive con un grande dolore nel cuore, e davanti al confessionale celeste chiede aiuto a Dio creatore.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> In Meccoli, D., *Luigi Zampa*, Edizione Cinque Lune, Roma, 1956, cit., pp. 86 – 87.

<sup>129</sup> Sulla problematica di questa produzione cinematografica pronunciò già nel 1936 un discorso fondamentale il papa Pio XI, proprio nel periodo in cui si svolgeva a Roma il I. congresso cattolico internazionale del cinema. Nel 1955 fece un discorso simile papa Pio XII, nel quale si dedicò dettagliatamente al tema della produzione cinematografica. Egli giustificò anche la censura laica ed ecclesiastica nel campo cinematografico del tempo ed esortò i produttori ad intensificare la propria autocensura. Su tale base, è stato creato secondo il modello della Legion of Decency, il Centro cattolico cinematografico – C. C. C., che rappresentava in effetti una certa forma di

Sono state scritte otto versioni della sceneggiatura di *La romana* e infine la settima versione fu poi accettata:

Da vari gruppi di sceneggiatori furono stese in totale otto sceneggiature. La quinta e la sesta erano un libero adattamento dell'opera di Moravia, la settima invece si era mantenuta fedele ai fatti e ai personaggi dello scrittore. Fu questa la strada che Zampa ritenne più convincente.<sup>130</sup>

Ad un certo punto il produttore De Laurentiis voleva fermare tutto il progetto. Per via delle continue modifiche, dei continui interventi nella sceneggiatura, il film *La romana* era stato svuotato degli elementi essenziali, al punto di avere poco in comune con il romanzo. La penultima versione della sceneggiatura fu rivista da Ennio Flajano, che viene nominato anche nei titoli all'inizio del film. Flajano collaborò anche a film di Fellini e di altri registi, e quindi sorge spontanea una domanda: come abbia potuto come ultimo correttore approvare una sceneggiatura così vuota. La stessa domanda riguarda anche lo stesso Moravia, che partecipò alla sua stesura. Pare strano, infatti, che Moravia non abbia preferito abbandonare il progetto non abbia rimandato il tempo delle riprese ad un periodo più tardivo, dato che aveva potuto constatare che il suo romanzo era praticamente quasi “scomparso”.

Il film, come un'opera letteraria, ha dei suoi attributi che la rendono un'opera d'arte. Questo, tuttavia, solo a certe condizioni: l'aspetto più importante è l'idea e la sua rappresentazione nella sceneggiatura, il secondo è la qualità del lavoro degli attori – l'interpretazione dei personaggi. Il terzo aspetto è il lavoro della macchina da presa: la dimensione dell'inquadratura, l'illuminazione della scena. Il quarto aspetto è l'espressione musicale e il quinto, che conferisce al film una drammaticità completa e definisce quindi il risultato finale del film, è il montaggio.

Se si dovesse valutare il film dal punto di vista del regista Luigi Zampa, non ci sarebbe alcun dubbio sulla qualità del prodotto e sull'interpretazione di tutti gli attori, soprattutto di Gina Lollobrigida che interpretò il ruolo di Adriana, le cui doti sono dimostrate nelle inquadrature dei grandi dettagli del volto nei primi piani e nei piani medi. A questo proposito,

---

censura. A questo centro è stato affidato il compito di classificare ogni film in categorie a seconda all'opinione del Vaticano: la valutazione veniva pubblicata sulle pagine della stampa cattolica, ma era presentata anche durante le prediche nelle chiese. Le categorie principali erano: film per tutti, film per adulti, film per adulti con riserva, film sconsigliato. A causa della grande influenza della Chiesa cattolica, in certi ambienti, la classificazione in queste categorie fu molto importante e determinante proprio per i risultati commerciali dei singoli film. I film che non piacevano al Vaticano incontravano diversi ostacoli, perché in Italia in quel periodo c'erano quasi quattromila gestori di sale cinematografiche cattoliche, che naturalmente rifiutavano di proiettare i film sconsigliati dal Vaticano. Le censure statali e religiose non erano le uniche dell'epoca. Infatti, la censura era praticata anche dai distributori e dalle istituzioni finanziarie, che offrivano i prestiti. Dunque la censura interveniva in due casi. Per la prima volta durante l'approvazione del soggetto letterario, in questo caso della sceneggiatura. La seconda volta durante l'approvazione della prima copia del film. In entrambi i casi la censura decide che cosa è necessario eliminare e rielaborare (cfr. Soukup, J., *Italská kinematografie*, Československý státní film, Praha, 1956, p. 27).

<sup>130</sup> Meccoli, D., *Luigi Zampa*, cit., p. 87.

è necessario evidenziare il lavoro dell'operatore principale nel campo della fotografia, Enzo Serafin (A.I.C. Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica), la cui illuminazione brillante risulta semplice e precisa, sia in interni che in esterni, risaltando, in particolare, non soltanto i dettagli del volto di Adriana, ma anche il trattamento dei sfondi.<sup>131</sup>

Si può affermare che, anche se al film si spegnesse il volume, comunque la costruzione delle immagini, la cosiddetta costruzione luminosa sarebbe così particolare e artisticamente pura, che anche essa stessa potrebbe suscitare interesse nello spettatore.

Per quel che riguarda la colonna sonora del film, la musica è scelta molto attentamente in modo da integrare sensibilmente la recitazione degli attori e anche l'atmosfera generale delle inquadrature, cioè del film stesso.

Eraldo Da Roma, il montatore del film, data la semplice struttura delle riprese, non ha avuto troppo lavoro. La sceneggiatura tecnica ha stabilito le dimensioni delle inquadrature in modo così chiaro, che il lavoro di montaggio era in sostanza già programmato.

La critica, come si può evincere da varie fonti, non accolse *La romana* con entusiasmo, tutt'altro. La prima proiezione del film eppure era attesa con una certa tensione, amplificata dalla presenza di Gina Lollobrigida, accolta tempestosamente al punto che venne messa in pericolo la sua sicurezza fisica, perché migliaia di persone volevano vedere l'attrice, com'erano abituate a vederla per le strade di Roma, durante le riprese del film.

La trasposizione cinematografica di *La romana* non è riuscita a soddisfare le aspettative associate al nome di Moravia e perciò, il giorno seguente, uscirono delle recensioni piuttosto aspre ed amare. Ma che cosa volevano i critici, se il risultato dell'adattamento cinematografico era stato modificato a causa della censura in modo che non corrispondesse più alle intenzioni originarie degli sceneggiatori?<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Dal punto di vista professionale, la cosiddetta illuminazione cinematografica presenta tre varianti fondamentali:

- a) per le tragedie viene utilizzata la cosiddetta illuminazione di modulazione, cioè si tratta di macchie di luce separate dal "buio" – predomina l'ombra;
- b) le commedie sono illuminate in modo che la luce non venga percepita, si utilizza l'illuminazione diffusa con poco contrasto, si illumina di più;
- c) le situazioni di conversazione presentano delle combinazioni di illuminazione a + b delle varianti a e b.

<sup>132</sup> La censura era definita da alcune leggi del 1948 e del 1949. Anche dopo l'anno 1950, la censura si manifestò con colpi penetranti. Vittima illustre ne fu per esempio il film *Senso*, la cui trama si svolge negli anni Sessanta dell'Ottocento, nel periodo della terza guerra d'indipendenza contro l'Impero austriaco. Questo film ha scandalizzato gli elementi ultrareazionari presso il Ministero della Difesa Nazionale e il Ministero della Difesa. Per questo motivo, la censura cinematografica negò a lungo a questo film la concessione del visto. Siccome *Senso* ebbe nel 1954 a Venezia una grande risposta, soprattutto dal pubblico italiano, la censura lo liberasse nell'anno 1955, ma solo per le sale cinematografiche italiane. La proiezione all'estero venne permessa solo più tardi, così come accadde al film *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani. Un simile atto di censura colpì anche un altro film di Lizzani, *Achtung! Banditi!*. Da un intervento quasi caricaturale dai censori venne colpito anche *Les aventures de Casanova* di Jean Boyer, un film molto semplice e poco impegnativo per gli spettatori, sul quale le forbici della censura intervennero per ventidue volte. La vicenda del film può essere descritta come

Se si proietta il film almeno cinque volte, si comprende che l'affermazione di Zampa, che diceva che l'importanza del film è nella sua stretta relazione con il testo letterario, non è vera. Se si esaminano dettagliatamente il film e il suo antecedente, infatti, risulta che l'uso del romanzo è molto "ridotto".

Per il confronto, riassumo le differenze principali tra il romanzo e la sua trasposizione cinematografica, introdotte per evitare la censura.<sup>133</sup> Questa tavola include un confronto delle modifiche:

<b>Il romanzo</b>	<b>La trasposizione cinematografica</b>
l'intera opera letteraria	le abbreviazioni, le eliminazioni degli episodi secondari
Mino e Adriana vivono da amanti nell'appartamento di Adriana	Mino e Adriana vivono da amanti in una casa in campagna
Adriana aspetta un bambino con Sonzogno	Adriana aspetta un bambino con Mino
Astarita appare come un personaggio antipatico	Astarita appare come un personaggio quasi simpatico

Il mio obiettivo non è quello di contribuire ulteriormente alla critica, ma soltanto quello di identificare e studiare in che modo le potenzialità del romanzo di Moravia siano state realizzate nel film di Zampa. In questo senso può essere appresa e utilizzata questa conoscenza, per conoscere altre opere della letteratura italiana. L'Italia apparteneva tra i migliori nella produzione cinematografica negli anni postbellici.<sup>134</sup>

---

un caso esemplare dell'egoismo e del dettato della censura. Dopo i ventidue interventi sulla struttura del film, tuttavia, l'intera azione della censura non terminò: certi ambienti cattolici, tramite le autorità di polizia, ottennero che il film fosse ritirato in diverse città dai cartelloni di programmazione. Anche questo, però, non fu ritenuto sufficiente. La stessa organizzazione cattolica inviò al direttore generale delle proiezioni pubbliche una petizione con seicento firme, nella quale si chiedeva di ritirare il film da tutte le sale cinematografiche italiane. Il ritiro del film si è effettivamente verificato, nonostante il fatto che il produttore del film avesse offerto di tagliare altri quattrocentoventi metri. Come pretesto per vietare il film si citò una legge del 1923, che proibiva di insultare il Duce e il re. La stessa legge ebbe impatto anche sulla trasposizione cinematografica del romanzo di Stendhal *Il rosso e il nero*, a proposito del quale non sfuggì all'attenzione dei censori neanche il titolo, che fu cambiato per *L'uomo e il diavolo*. Dai dialoghi dovevano essere eliminati tutti i riferimenti alla rivoluzione e diversi commenti riguardo i sacerdoti (cfr. Soukup, J., *Italská kinematografie*, pp. 25 – 26).

<sup>133</sup> Cfr. Meccoli, D., *Luigi Zampa*, p. 88.

<sup>134</sup> La rivista «*Le film française*» classificò nel 1949 gli atelier cinematografici italiani come "i più moderni in Europa dopo gli atelier cinematografici praguesi". Nel 1956 furono in Italia in attività 15 atelier cinematografici che compresero 56 sale di riprese 42 delle quali si trovavano a Roma. Roma fu anche la sede delle società cinematografiche di Ponti e De Laurentiis, che ebbero cinque edifici propri, nei quali furono girate le scene di *La romana* e *La ciociara*. Anche per questo motivo, si poteva risparmiare sul costo del noleggio degli interni, comprese le spese per le luci e per il personale operativo. Nel 1948 lavoravano in Italia circa 75 aziende, che si occupavano della produzione di lungometraggi; nel 1950 il loro numero aumentò a 120. Nell'*Annuario della Cinematografia Italiana 1953 – 1954* è iscritto un totale di 97 aziende, per lungometraggi e cortometraggi (cfr. Soukup, J., *Italská kinematografie*, pp. 43 – 49).

In questo senso, occorre subito dire che *La romana* è stato girato nel periodo sbagliato, quando la censura interveniva pesantemente sulla produzione cinematografica limitando spesso la piena forza dell'espressività letteraria del romanzo, la combinazione di monologhi e dialoghi, sottolineata dal montaggio. È del tutto evidente che il film non è stato un prodotto dei propri autori, ma soprattutto della censura cinematografica.

Spesso le recensioni del film non prendevano in considerazione le condizioni in cui è stato girato il film, e a che cosa i cineasti dovevano sottomettersi. Ne cito qui alcune. La prima, a firma Luigi Chiarini, uscì su «Il contemporaneo» l'11 settembre 1954:

Il linguaggio letterario e quello cinematografico sono ben distinti e non può esservi, quindi, una trasposizione o traduzione sullo schermo di un'opera narrativa senza una completa ricreazione dell'opera stessa, della quale lo spirito può essere ridato coi mezzi espressivi specifici al film e non certo la forma, che si affida alle possibilità della parola. Per non tenere ben fermo questo presupposto, addirittura ovvio, Zampa e i suoi collaboratori, tra i quali lo stesso Moravia, hanno creduto di mantenersi fedeli al romanzo rispettandone la struttura narrativa, quello scheletro su cui è costruito. Ciò è dipeso, senza dubbio, anche da un altro equivoco consistente nel ritenere *cinematografici* i romanzi di Moravia perché contengono una storia grossa, complicata e ad effetti. Se non che questa storia spolpata dell'arte del narratore, resta una povera cosa, un meccanismo in cui i personaggi perdono il loro rilievo e si agitano burattinescamente, privi di senso... È successo, dunque, a Zampa, con *La romana*, di buttar via la polpa sugosa della pera e conservare il torso.<sup>135</sup>

La seconda recensione che vorrei ricordare è quella di Gino Visentini, uscita su «Il giornale d'Italia» il 28 novembre 1954:

Indubbiamente il compito di Zampa alle prese con un romanzo come *La romana* era dei più difficili, ed è giusto riconoscergli lo sforzo e la onesta aspirazione a realizzarlo, tanto più che il regista ha dimostrato la non vana ambizione di non limitarsi a raccontare una storia qualunque, ma di rappresentare qualche cosa di più significante, un mondo precisato nella sua atmosfera.<sup>136</sup>

L'ultima recensione che riporto è di G. B. Cavallaro, su «L'avvenire d'Italia» del 31 agosto 1954:

Zampa è fermo alla sua personale crisi di disinganno politico-morale alla quale conforma, con fissa ripetizione, i suoi film, di cui varia solo gli sfondi. *La romana*, come il professore di *Anni facili*, è una peccatrice ingannata, seguita fino al suo disinganno... Eppure c'è, di nuovo, l'aver Zampa tentato di moltiplicare questo processo critico in personaggi molteplici, e l'aver creato con questa struttura tutta *momenti essenziali* in cui i personaggi si scoprono, una specie di teatro aspro e duro; e una cura descrittiva di una Roma rarefatta, vuota, scenografica, spazio lungo di questa irrisolta meditazione postuma.<sup>137</sup>

Il film viene valutato dal punto di vista della comparazione con la sua versione letteraria e senza tenere conto di condizioni molto importanti per la sua realizzazione, come l'economia e l'influenza politica: ciò che è in conformità con le convenzioni si sostiene e si promuove sempre in modo migliore. A causa della complessità della struttura politica

<sup>135</sup> Meccoli, D., *Luigi Zampa*, cit., p. 89.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 89 – 90.

<sup>137</sup> Ivi, p. 90.

dell'epoca e dalla grande influenza della Chiesa, si può supporre che i critici non volevano tenere presente questa realtà, oppure che non potevano. In nessuna delle recensioni si sottolinea l'eccellente aspetto visivo del film, il lavoro dell'operatore cinematografico. Da questo punto di vista, penso che il film dovrebbe essere valutato in miglior modo. In alcune recensioni, d'altronde, è possibile farsi un'idea del punto a cui arrivava la competenza di alcuni critici.

Lo stesso Zampa si espresse sulla problematica realizzazione del film. Una dichiarazione molto importante uscì durante le riprese su «Cinema»: essa rifletteva un certo grado di entusiasmo del regista per la propria creazione, per la sua atmosfera molto speciale e specifica. Una seconda dichiarazione seguì dopo il montaggio, quando l'autore si era appena reso conto della differenza fondamentale tra l'ottima espressione letteraria del romanzo di Moravia e la forma fortemente stilizzata della sceneggiatura del suo film. Da tutto ciò risulta che Moravia ebbe una significativa influenza sulla pellicola, e che con lui Zampa, probabilmente volontariamente, accettò vari compromessi durante la realizzazione dell'opera.

Nel'intervista a Paolo di Valmarana, uscita su «Cinema» il 15 marzo 1954, durante le riprese del film lo stesso Zampa affermò:

[...] io penso che il cinema, come il teatro e come il romanzo, non richieda null'altro di fondamentale se non l'esistenza dei personaggi, la loro completezza, la loro plausibilità nella gamma delle loro reazioni e nella precisa definizione dei loro caratteri. Se questi esistono veramente, e non c'è dubbio che per i personaggi di Moravia sia così, non è detto che il cinema necessiti, pur sempre nella esigenza di un linguaggio particolare, di un testo appositamente scritto e studiato per le esigenze della macchina da presa. Io credo, d'altra parte, che Moravia sia un narratore molto adatto al cinema... I personaggi non devono essere anonimi, non devono essere personaggi qualsiasi, scelti a caso, ma devono essere *quei* personaggi: non figure che assistono alla vicenda perché questo non è possibile, mai. Sono i personaggi e i caratteri a condizionare la vicenda, a fare che essa sia quella e non un'altra, a darle logica plausibile e sincerità... Nel caso de *La romana*, beninteso, non ho creato i personaggi, non li ho immaginati, me li sono trovati già dinanzi, belli e costruiti. Il film che ne risulterà, dunque, sarà un po' meno di Zampa e un po' più di Moravia, ma questa è la meta che io ho creduto, in tutta onestà, di dover perseguire... Di fronte a un'opera come questa di Moravia, bisogna agire con cautela e rispetto massimo del testo.<sup>138</sup>

In questa seconda dichiarazione il regista Luigi Zampa si esprime amaramente verso i film tratti dai romanzi:

Preferisco lavorare su un soggetto nato per il cinema, su una materia grezza [...]. Elaborare questa materia significa scartare, scegliere, approfondire continuamente: significa partecipare effettivamente allo sviluppo interiore dei personaggi e alle necessità del racconto. Si fa, cioè, un lavoro di costruzione al quale il regista non rimane estraneo. Viceversa, partendo da un romanzo, questo lavoro è stato già fatto da un altro.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 87.

<sup>139</sup> Ivi, p. 89.

Nella scelta degli attori si rifletteva tutta la filosofia della collaborazione tra il regista, i sceneggiatori e Moravia: dovevano rappresentare più fedelmente possibile i personaggi del romanzo. Per questo motivo non si tratta solo di attori italiani, ma anche francesi.

## 7. Il confronto tra il romanzo e la trasposizione cinematografica di *La romana*

Nella sequenza introduttiva del film si sottolinea che la storia di Adriana iniziò nel 1935, quando lei aveva diciannove anni. Adriana si stava recando con sua madre verso lo studio del pittore dove posava come modella. Nel romanzo questo evento era stato narrato in modo molto interessante e attraente:

Provavo vergogna, non tanto di avere a spogliarmi di fronte ad un uomo per la prima volta in vita mia, quanto delle cose che prevedevo la mamma avrebbe detto per invogliare il pittore a farmi lavorare. E infatti, dopo avermi aiutata a sfilare le vesti per il capo e avermi fatta mettere tutta nuda in piedi nel mezzo dello studio, la mamma accalorata incominciò a dire al pittore [...]<sup>140</sup>

Moravia aveva dovuto spiegare la situazione con molta precisione, per far capire al lettore lo stato contraddittorio della mente di Adriana:

[...] Mi sentivo guardata da lui senza desiderio, come un oggetto, e questo mi rassicurava. Più tardi, quando mi conobbe meglio, mi trattò sempre con gentilezza e con rispetto, non più come un oggetto ma come una persona. Io provai subito molta simpatia per lui e forse avrei potuto anche innamorarmi di lui, per gratitudine, soltanto perché era così gentile e così affettuoso con me.<sup>141</sup>

Nel film, l'episodio nell'atelier dura 1:46 minuti e si limita solamente ad un breve dialogo con il pittore, assai diverso rispetto a quanto narrato del romanzo. Sembra che il regista e gli sceneggiatori non siano riusciti ad incorporare nella sceneggiatura le parole di Adriana, né attraverso un dialogo più strutturato, né tramite un eventuale monologo. Soprattutto il personaggio della madre è, in questo episodio, inutilmente represso:

La mamma, che si aspettava un nome di persona realmente esistita, rimase disorientata, e, per nascondere la propria confusione, cominciò a spiegarmi che dovevo mettermi come voleva il pittore, distesa, per esempio, come la figura della stampa, oppure in piedi, oppure seduta e restar ferma per tutto il tempo che lui dipingeva. Il pittore disse ridendo che la mamma se ne intendeva più di lui [...]<sup>142</sup>

E ancora:

[...] Finalmente mi disse che dovevo stare attenta, forse quel pittore non aveva cattive intenzioni, ma molti assumevano le modelle con l'idea di farsene delle amanti. Ora io dovevo in ogni modo respingere le loro profferte. «Sono tutti morti di fame», mi spiegò, «e da loro non c'è da aspettarsi nulla... tu con la tua bellezza puoi aspirare a qualcosa di meglio, di molto meglio». Era la prima volta che la mamma mi teneva questi discorsi.<sup>143</sup>

Se confrontiamo questa narrazione del romanzo con il film, possiamo valutare quanto la seconda sia stata semplificata e svuotata di senso nella trasposizione, e quale impressione abbia potuto fare sullo spettatore in soli 106 secondi. Nelle frasi seguenti, Moravia evidenzia

---

<sup>140</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 8.

<sup>141</sup> Ivi, p. 9.

<sup>142</sup> Ivi, p. 10.

<sup>143</sup> Ivi, p. 12.



tutta la situazione in modo che, nel proseguire del racconto, sarebbe risaltato il contrasto tra le aspettative della madre e la realtà fattuale del proseguimento della storia di Adriana, che chiede alla madre:

«Che vuoi dire?» domandai stupita.

Ella rispose un po' vagamente: «Quella è gente piena di parole, ma soldi nulla... una bella ragazza come te deve sempre mettersi coi signori».<sup>144</sup>

Queste sono le parole chiave del romanzo, che ne preannunciano l'intera trama. L'autore si concentra sulla descrizione delle attività di Adriana come modella in modo molto espressivo e colorito, nell'arco di ben ventiquattro pagine. E invece, come ho già accennato, nel film la sequenza corrispondente è molto breve; nonostante ciò grazie alla prestazione eccellente di Gina Lollobrigida, essa non perde il suo effetto.

Successivamente, nel secondo capitolo, sia nel romanzo che nel film, si presenta il terzo personaggio, Gino. Nel libro viene molto chiaramente indicato il tempo che porta Adriana a non comprendere la situazione in cui si trova. Adriana inizierà infatti a rendersi conto dell'importanza delle sue azioni solo più tardi, confrontando il comportamento e il carattere degli uomini con i quali si incontrerà.

Nello studio Adriana fa conoscenza con la modella Gisella. Il regista sceglie nel film tre modi per illustrare il cambiamento del tempo e dell'ambiente del film: dissolvenza in nero dell'inquadratura, dissolvenza delle immagini e taglio netto di montaggio.

Lo stereotipo della vita familiare di Adriana con sua madre, le faccende quotidiane, le pulizie, evocano in lei il forte desiderio di avere una "propria" e stabile base nella famiglia, nel matrimonio. Nella versione cinematografica la scena che lo rappresenta si svolge nel tempo di sette minuti e cinquanta due secondi. Il dialogo tra Adriana e Gino viene riprodotto quasi letteralmente quando lui le annuncia:

«Se dipendesse da me, certo voi la modella non la fareste». Io mi sentii vittima; e provai un sentimento di gratitudine per lui. «Una ragazza come voi», proseguì, «deve stare a casa e magari anche lavorare... ma un lavoro onesto... che non la metta in condizione di sacrificare il suo onore... una ragazza come voi deve sposarsi, metter su casa, aver dei bambini, e stare col marito». Erano precisamente le cose che pensavo [...] <sup>145</sup>

Quasi una riflessione poetica di Adriana, questa, che nel romanzo si svolge in ben ventitré pagine. La trasposizione cinematografica proietta l'intero terzo capitolo in cinque minuti e trenta secondi tramite dialoghi relativamente semplici e superficiali, come quelli tra Adriana e Gino e tra Adriana e sua madre. Per la prima volta, il regista utilizza per passare da un

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 13

<sup>145</sup> Ivi, p. 33.

episodio all'altro il cosiddetto taglio netto; subito dopo un conflitto tra Adriana e la madre si sposta in avanti nel tempo, e nella scena successiva Adriana porta Gino a casa per presentarlo. La conseguente cena nel romanzo si svolge al ristorante, mentre nel film si svolge a casa: è come se questo ambiente "intimo" riducesse la tensione che caratterizza il romanzo:

Ci recammo tutti e tre insieme ad un'osteria poco distante, di là dalle mura. A tavola, Gino senza più occuparsi di me, si dedicò tutto alla mamma, con il chiaro proposito di conquistarla. [...] Ad un tavolo vicino al nostro si era frattanto seduto un gruppo di giovani. Uno di loro, che pareva ubriaco e mi guardava con insistenza, disse a voce alta una frase oscena e, al tempo stesso, lusinghiera, per me. Gino udì la frase, si levò subito in piedi e andò al giovine: «Ripetete un po' quello che avete detto».<sup>146</sup>

Nel film questa situazione non si trova. Viene utilizzato soltanto il dialogo tra Gino e la madre, la quale fa un'allusione al lavoro di Adriana come modella, attività che Gino considera immorale. L'episodio nel film dura solo sessanta secondi. L'enfasi maggiore viene posta sul monologo della madre, in cui si riflette non solo il suo atteggiamento verso la vita, ma soprattutto la sua amara esperienza con l'educazione della figlia Adriana in condizioni di povertà e privazioni.

In riferimento a questa scena, Moravia sviluppa nel romanzo con molta attenzione e in dettaglio il rapporto di Adriana con Gino, che si è trasformato in gratitudine, grazie alla comprensione delle parole della madre:

Insomma, io mi trovavo, ormai, di fronte a lui, in una condizione di costante inferiorità; quasi parendomi di non avergli dato niente in cambio della sua longanimità e comprensione. Forse si deve a questo mio stato d'animo di persona beneficiata che sente oscuramente il dovere di sdebitarsi se, pochi giorni dopo, non resistetti, come avrei fatto qualche tempo prima, ai suoi atti d'amore sempre più arditi.<sup>147</sup>

A cavallo tra il secondo e il terzo capitolo si prepara il climax del rapporto tra Gino e Adriana, nel momento in cui Gino annuncia ad Adriana che:

[...] i suoi padroni erano partiti per la campagna, che le domestiche erano andate in licenza ai loro paesi, e che la villa era rimasta affidata a lui e al giardiniere.<sup>148</sup>

Il terzo capitolo è costruito con notevole cura, perché proprio qui avviene non soltanto l'atto amoroso tra Adriana e Gino, ma anche il primo conflitto critico. L'autore suggerisce che si sta avvicinando la crisi, la quale creerà un capovolgimento della situazione e si svilupperà più avanti nella storia:

---

<sup>146</sup> Ivi, pp. 41 – 42.

<sup>147</sup> Ivi, p. 47.

<sup>148</sup> Ivi, p. 51.

«Lo sai meglio di me che non siamo venuti qui per visitare la casa o ammirare i vestiti della tua padrona, ma per andare nella tua stanza e farci l'amore... beh, allora andiamoci subito e non se ne parli più».<sup>149</sup>

E il giorno seguente, quando Adriana dice a Gino:

«Sai cosa pensavo invece?... Che dopo quello che è successo ieri, tu mi avresti lasciata».<sup>150</sup>

Gino si sente offeso e reagisce con queste parole:

«E che», egli disse con un viso offeso, «mi prendevi per un marrano?».  
«No, ma so che molti uomini fanno così».  
«Ma sai», egli continuò senza rilevare la mia risposta, «che potrei anche offendermi della tua supposizione? Che idea ti sei fatta di me? È questo il bene che mi vuoi?»  
[...] «Ma Gino, perché mi parli in questo modo?» gridai scoppiando in lagrime. «Che ti ho fatto?»<sup>151</sup>

Adriana continua con il discorso:

Io credevo che volesse lasciarmi davvero [...] Gli spiegavo quanto l'amassi; giunsi a dirgli persino che non m'importava nulla che ci sposassimo, mi sarei contentata di restare sua amante. Egli mi ascoltava, scuro in viso, tentennando il capo e ogni tanto ripetendo: «No... No, per oggi è finita... domani magari mi sarà passata». Ma quando dissi che mi bastava essere sua amante, ribatté con fermezza: «No, o sposati o niente».<sup>152</sup>

Questo episodio conta venti pagine, ma Moravia per evidenziare ancora di più l'avvento della crisi e il capovolgimento nella trama ha scritto un'altra scena, in cui la madre porta Adriana dal ginecologo, per accertarsi che la figlia abbia realmente perso la verginità con Gino:

«Ha fatto l'amore col fidanzato, questa troia, e dice di no», gridò la mamma, «voglio che la visitate e mi dite la verità». [...] Mi feci coraggio e dissi: «Ebbene, sì, l'ho fatto l'amore... ma andiamo a casa, mamma».  
«No, no, cara mia», ella disse autoritaria, «tu devi farti visitare». [...] Il medico mi esaminò e quindi disse alla mamma: «Avevi ragione... l'ha fatto... sei contenta ora?» [...] Intanto io scendevo dal lettuccio, mi rivestivo. Ma il medico rifiutò il denaro e mi domandò:  
«Gli vuoi bene al tuo fidanzato?»  
«Si capisce», risposi.  
«E quando vi sposate?»  
«Non la sposerà mai», gridò la mamma. Ma io affermai tranquillamente: «Presto... appena avremo fatto le carte».<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 57.

<sup>150</sup> Ivi, p. 68.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Ivi, p. 69.

<sup>153</sup> Ivi, pp. 63 – 64.

Il profilarsi del culmine della crisi è fortemente sottolineato dalla riflessione di Adriana, che però nel film non è presente probabilmente per il motivo che non corrispondeva all'idea del regista durante la stesura della sceneggiatura:

Non potevo fare a meno di riconoscere dentro di me che alcune tra le cose che diceva fossero vere; e mi si riempirono gli occhi di lagrime. Dissi: «Lo so, tu non vuoi che io abbia mai una famiglia... tu vuoi che mi metta a fare la vita come Angelina». Angelina era una ragazza del quartiere che, dopo due o tre fidanzamenti, si era data apertamente a far la prostituta.<sup>154</sup>

Nel film l'intero episodio viene raffigurato in modo considerevolmente schematico e semplificato. Tutta la storia del romanzo è ben costruita e fino a questo momento si è svolta nel film in soli tredici minuti, senza approfondire il contenuto. Ma il film, per definizione, dovrebbe possedere quella capacità di accentuazione data dalla forza sintetica dell'immagine rispetto all'analisi della pagina scritta, cosa che però in questo caso, non si verifica.

Il terzo capitolo è ridotto da ventidue pagine del romanzo a soli tre minuti nel film, e in particolare l'episodio chiave nella villa si svolge in due minuti e trenta secondi. Il regista ha voluto colmare il tempo con una delle possibilità offerte dal cinema un movimento ininterrotto della macchina da presa, che segue Adriana e Gino che attraversano la villa fino all'appartamento nel seminterrato di Gino, dove Adriana si concede a lui. La narrazione di questo capitolo è in realtà essenziale per lo sviluppo ulteriore della personalità di Adriana. Da ragazza Adriana è diventata una donna, ma a livello psicologico rimane sempre una diciannovenne. Nel quarto capitolo del romanzo la protagonista si incontra in uno degli studi con Gisella. Adriana la caratterizza in questo modo:

Ma, egualmente, Gisella tirava a farsi sposare, senza però sperarci troppo; quanto a Riccardo, sono convinta che l'idea di sposare Gisella non gli sfiorava neppure la mente.<sup>155</sup>

L'autore descrive Gisella con molta efficacia:

Gisella, che era molto stupida ma tanto più esperta di me, si era fitta in capo di proteggermi e di ammaestrarmi. A dirla in breve, ella aveva sulla vita e sulla felicità le stesse idee della mamma. Soltanto che nella mamma queste idee trovavano una espressione amara e polemica, essendo il frutto di delusioni e di privazioni, mentre in Gisella derivavano dalla sua ottusità e si accompagnavano con una caparbia sufficienza.<sup>156</sup>

In luogo di questo testo, nel film è presente una scena, molto convincente, in cui Adriana si incontra al ristorante con Gisella quando arriva Gino, il quale, ai commenti poco congrui di Gisella, le risponde in maniera offensiva. Nel film si tratta di una scena molto breve, che dura

---

<sup>154</sup> Ivi, pp. 66 – 67.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 77 – 78.

<sup>156</sup> Ivi, p. 78.

solamente ventisei secondi, collocata al diciottesimo minuto. Qui avviene un netto passaggio da un ambiente interno (il ristorante) a paesaggi esterni, quando Adriana si dirige, non del tutto logicamente, verso la macchina che la porterà in gita con Gisella e Riccardo. All'improvviso, scopre che con lei viaggerà in macchina, sul sedile posteriore, un'altra persona, Astarita. La scena precedente, quella che si svolge nel ristorante, è descritta nel romanzo tramite un dialogo costruito con molta cura, che dirige e valorizza la drammaticità e l'interesse proprio della gita seguente. Gino, con molta durezza nel dettaglio del volto, dice a Gisella:

[...] «avrei preferito che Adriana facesse la sguattera piuttosto che la modella... mica», e levò una mano come per prevenire una obiezione di Gisella, «per il mestiere in sé... sebbene a dire il vero, questa faccenda di spogliarsi davanti agli uomini non mi vada giù... ma soprattutto perché in questo mestiere si fanno certe conoscenze, certe amicizie che...», egli tentennò il capo e storse la bocca.<sup>157</sup>

Nella trascrizione cinematografica, però, nel dialogo al ristorante, non viene riportata la reazione di Gisella, mentre nel romanzo, a conclusione del dialogo, che si svolge in una latteria, dopo che entrambe le donne escono fuori sulla strada, Gisella dice ad Adriana:

«Ma tu stai per fare una sciocchezza enorme... io un uomo come quello non lo sposerei mai». «Non ti è piaciuto?» domandai ansiosa. «Per niente... intanto mi avevi detto che era alto e invece è quasi più piccolo di te... ha gli occhi falsi che non guardano mai in faccia... non è mai naturale e parla in un modo ricercato che si sente lontano un miglio che non dice quello che pensa... e poi tutta quella spocchia e fa l'autista».<sup>158</sup>

Questo dialogo non è presente nel film. È un dialogo che presenta una “grammatica di immagini” (una forma visiva) e parole che contrastano con quella della gita, quando Gisella critica Gino. Ma in più anche il comportamento di Gisella durante questa gita indica con quale sottigliezza e ipocrisia ella spinga Adriana al suo stesso basso livello di comportamento.

La scena nel ristorante dell'albergo è il culmine dello stato di crisi sia nel film, sia nel romanzo. Qui, l'autore offre al lettore una perfetta rappresentazione della complessità della scena, in cui Adriana afferma:

Ma Gisella, cui la mia virtù pareva un costante rimprovero e che voleva farmi diventare come lei per togliermi ogni diritto di disapprovarla, ci metteva molta acrimonia e molto impegno, studiandosi in tutti i modi di mortificarmi e di umiliarmi.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 80.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Ivi, p. 82.

Il fascino della descrizione strutturata della scena nel romanzo, che narra della gita di Gisella, Riccardo, Astarita e Adriana in un ristorante turistico, dove festeggiano insieme un incontro amichevole, emerge in una ventina di pagine. In confronto con la versione cinematografica, la vivace narrazione del romanzo viene ridotta a soli cinque minuti piuttosto banali, in cui Astarita sfrutta l'ebbrezza di Adriana e abusa di lei sessualmente. Successivamente, segue un rapido intreccio di immagini, in cui lo spettatore si trova con Adriana in chiesa proprio nel momento della sua confessione. Nel romanzo l'episodio è collocato nel quinto capitolo, quando Adriana sente un forte rimorso di coscienza e si incontra con Gino per dirgli cosa era accaduto, per poi scegliere, però, un'altra alternativa, ossia assicurarsi che Gino le vuole veramente bene e che staranno insieme:

E piangevo anche per la mortificazione di sentirmi indegna di lui così buono e così perfetto.<sup>160</sup>

È solo dopo questo incontro che Adriana va in chiesa. Nel romanzo, la descrizione dell'incontro con il prete si distende in otto pagine di conversazione, molto importante e di "pentimento". Nel film questa scena contiene un dialogo molto superficiale, che occupa solo sessanta secondi.

Nella sequenza successiva, Adriana si incontra nuovamente con Gino presso la villa. Con un certo senso d'angoscia cerca di assicurarsi che il matrimonio avverrà a Pasqua. Questa scena, anch'essa molto breve, termina con una dissolvenza in nero che segna un'importante svolta nella trama del film. Nel romanzo, nell'arco di alcune pagine si intrecciano vari dialoghi tra Adriana, Gisella e la madre, che intensificano l'atmosfera di tensione. Nel film la madre semplicemente passa ad Adriana una lettera, nella quale Astarita la invita ad un appuntamento al suo ufficio. La macchina da presa segue Adriana in un ambiente dell'ufficio, che ha l'effetto di dare maggior rilievo alla dichiarazione di Astarita che Gino, il fidanzato di Adriana, è già sposato. Adriana riceve questo messaggio, in conformità con l'atmosfera del romanzo, con relativa tranquillità. L'intera scena nell'ufficio di Astarita si svolge in due minuti e trenta secondi.

Con il taglio cinematografico, lo spettatore entra nell'appartamento della madre dove sono sedute al tavolo Gisella, Adriana e la sua madre; Gisella cerca di far distrarre Adriana offrendole una nuova conoscenza. Adriana risponde che non vuole legarsi più a nessuno.

Con un taglio netto delle immagini si passa ad un'altra scena. Adriana è ritornata a casa all'alba. Gli autori del film attribuiscono a questa inquadratura un'apparente importanza, perché come colonna sonora viene usata una musica sinfonica, quasi "eroica".

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 113.

Quando Adriana si muove per la stanza, le cade il portafoglio con il denaro. La madre se ne accorge. Questo avvenimento comporta per la madre una triste riflessione sulla propria vita, perché quando vede quei soldi le crolla il suo sogno di una vita migliore per sua figlia:

Aveva gli occhi pieni di lagrime e le labbra le tremavano.

[...] «Ti dico Adriana che non vorrei più vivere»...<sup>161</sup>

Alla fine di questo episodio, Adriana racconta che anche lei quella notte aveva perso la voglia di vivere. Qui avviene la svolta fondamentale nel film, che il regista risolve con la dissolvenza in nero dell'immagine prima del culmine della crisi, cioè l'incontro di Adriana con Gino nella villa. Adriana, al momento opportuno, quando Gino si prepara per un abbraccio intimo, gli comunica che sa che è sposato e che ha una figlia. Il conflitto prosegue nella camera da letto dei proprietari di casa. Quando Gino non la vede, Adriana apre un cassetto del comodino e inosservata ruba il prezioso portacipria d'oro.

Il regista chiude nuovamente la scena, costruita in modo relativamente schematico, con la dissolvenza in nero. Dunque, all'improvviso, lo spettatore si trova catapultato nell'appartamento di Adriana. Quando Adriana vuole andarsene, si incontra con Gino sulla porta ed è costretta a tornare nella sua stanza, dove lui le chiede di restituirgli il portacipria rubato. All'inizio Adriana si difende, ma quando Gino le annuncia che sarebbe stato licenziato e le conseguenze del furto ricadrebbero su sua figlia, Adriana gli restituisce il prezioso oggetto e ammette di farsi pagare dagli uomini. Ma nel romanzo questa confessione avviene nel nono capitolo, quando la protagonista comunica a Gino di avere un nuovo mestiere:

A Gino non nascosi molto tempo la mia nuova condizione. Anzi ebbi a rivelargliela assai presto, la prima volta che lo rividi, una decina di giorni dopo che avevamo fatto l'amore alla villa.<sup>162</sup>

E solamente ora il lettore viene a sapere, da Gino, che Adriana aveva rubato il portacipria d'oro. Si tratta di una notevole discordanza tra la versione cinematografica e quella romanzesca. Lo spettatore che conosce questa scena sia dal film che dal romanzo, inevitabilmente arriva alla conclusione che la trasposizione cinematografica è considerevolmente schematica e, dal punto di vista registico, superficialmente elaborata. Tuttavia, possiamo porci la domanda del perché non sia stata presa maggiormente in considerazione la versione letteraria del romanzo originale e di conseguenza non sia stata inglobata nella sceneggiatura. Qui è fondamentale in modo in cui Adriana risponde a Gino:

---

<sup>161</sup> Ivi, pp. 176 – 177.

<sup>162</sup> Ivi, p. 201.

«Allora se proprio vuoi saperlo», dissi tranquillamente «l'ho rubato non perché ne avessi voglia, o perché ne avessi bisogno, ma perché tanto, ormai, posso anche rubare».  
«Che vuol dire?» egli incominciò. Ma non lo lasciai finire: «La sera adesso vado per le strade, mi cerco un uomo, lo porto qui e poi lui mi paga... se faccio questo, posso anche rubare, no?»  
Egli comprese e la sua reazione fu caratteristica: «Fai anche questo... ma bene... stavo proprio fresco se ti sposavo».<sup>163</sup>

Moravia ha costruito questo dialogo nel romanzo con molta cura. Esso prosegue nel forte tono personale del personaggio di Adriana, che affronta la difficile situazione in cui si trova. Questo lungo dialogo è assente nel film; nel libro Adriana riassume la sua situazione con le seguenti parole:

Non capì che odio e amore non esistevano ormai più per me [...] <sup>164</sup>

Nonostante questo, il romanzo offre il sospiro doloroso della depressa Adriana, quando parla della sua situazione in questi termini:

In quei momenti mi veniva fatto di gettarmi a ginocchio e di pregare, forse più per un'abitudine rimastami dall'infanzia che per chiara volontà e consapevolezza. Ma non pregavo con le parole delle solite preghiere che mi sembravano troppo lunghe per il mio repentino stato d'animo. Mi gettavo invece a ginocchio, con tale violenza che talvolta mi dolevano le gambe per più giorni e pregavo così, brevemente: «Cristo, abbi pietà di me», con voce alta e disperata.<sup>165</sup>

Adriana e Gisella stanno passeggiando di sera per la città. Vogliono andare al cinema, quando si avvicinano a loro due uomini, i quali le invitano al ristorante, raggiunto in macchina.

Qui inizia la seconda parte del romanzo. Davanti al ristorante Adriana e Mino si separano dalla seconda coppia, formata da Gisella e Giancarlo, che invece entrano. La macchina da presa segue Adriana con Mino che passeggiano per la via notturna e parlano tra di loro. Questa inquadratura dovrebbe rappresentare il crescente affetto di Adriana verso Mino, che si comporta in modo diverso dagli altri uomini: non pretende nulla da lei. Adriana ne deduce che lui è proprio diverso dagli altri uomini che ha conosciuto prima, e ci si affeziona. Si nota una certa discrepanza tra il film e il libro riguardo l'età di Adriana e di Mino. Nel film entrambi hanno diciannove anni, ma secondo il romanzo, Adriana è più grande di Mino di due anni. Lei invita lui al ristorante, dove cerca di dimostrargli la sua cordialità, e anche che si è innamorata di lui, ma Mino reagisce in maniera riservata. Il loro dialogo, nel film, è molto limitato.

---

<sup>163</sup> Ivi, pp. 202 – 203.

<sup>164</sup> Ivi, p. 206.

<sup>165</sup> Ivi, p. 213.



L'intero primo capitolo della seconda parte è dedicato alla conoscenza di Adriana con Mino. Moravia costruisce molto attentamente i caratteri di Adriana e Mino uno accanto all'altro, in modo che alla fine del capitolo vengano letteralmente intrecciati. Ancora una significativa sezione del romanzo nel film viene del tutto ignorata. Il tempo filmico totale corrispondente alla parte iniziale della seconda sezione del romanzo è particolarmente breve: in totale sette minuti e sette secondi. Non si tratta di un passaggio particolarmente importante; ciò crea comunque una situazione nuova e noi possiamo così porci qualche domanda sulla scelta degli sceneggiatori di non sviluppare più dettagliatamente lo "script".

Adriana si confessa nel romanzo come se dimenticasse la propria "regola" di non innamorarsi più e restare nubile:

Avevo fatto un grande sforzo d'amore, mettendoci tutto l'impeto di una disperazione innocente e antica; il senso improvviso della vanità di questo sforzo mi riempì gli occhi di lagrime e misi il braccio sul viso per nascondergli che piangevo.<sup>166</sup>

Si tratta di un importante passaggio nel modo di pensare di Adriana, sia nel romanzo che nel film, quando Adriana sta facendo una lunga passeggiata notturna con Mino. Adriana è consapevole della contraddizione nel suo comportamento precedente, quando si offriva agli uomini per il denaro, e ora ha incontrato un uomo, che si comporta in tale modo che nella sua immaginazione lo unisce con l'ideale del matrimonio. Si attacca a questa sua idea come ad un amore puro. Mino è per lei importante anche per il motivo che è un uomo colto e che proviene da una famiglia ordinata e benestante. E la sua idea della sua nascosta futura felicità non vuole lasciarsela portare via da nessuno. Si tratta di un passaggio molto problematico, soprattutto nel romanzo, elaborato dall'autore con molta attenzione in modo che non ci sia alcun dubbio, che l'eroe positivo di questo romanzo è Mino.

Nella versione cinematografica questa complessa situazione viene ridotta a un'inquadratura lunga quarantadue secondi, quando Adriana sta presso la finestra, in attesa di Mino e sta pensando a lui. Poi, attraverso la dissolvenza si passa ad un'altra scena, in cui Adriana mediante la voce fuori campo annuncia:

"Un giorno Gino mi facesse sapere che voleva vedermi."<sup>167</sup>

A questa frase del film corrisponde nel romanzo la voce narrante di Adriana:

Uno di quei giorni mi diede per telefono un appuntamento in una latteria, e io gli dissi che ci sarei andata.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Ivi, pp. 242 – 243.

<sup>167</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, cit., 45:58.

<sup>168</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 268.

La scena successiva, molto importante, si svolge nel ristorante. A un tavolo sono seduti Gino e un suo ex collega, Sonzogno. Dopo un po' arriva Adriana e si siede accanto a loro. Sonzogno è un personaggio che introduce nella trama un nuovo elemento di dinamicità che Moravia pone in contrasto con le vicende finora narrate. Con il personaggio di Sonzogno Moravia vuole mostrare una ancora maggiore crudeltà del destino che dovrebbe avere un impatto su Adriana, in un netto contrasto con l'idea che la sua felicità sia a portata di mano. Moravia descrive con molta attenzione il carattere semplice, ma tuttavia non molto piacevole, di Sonzogno, che nella vita distingue solo tra due cose: lasciare vivere o uccidere. Moravia mette a contrasto questo modo di pensare semplice e quasi primitivo di Sonzogno con le riflessioni filosofiche sulla vita di Mino e Adriana:

Gino disse: «È un vecchio amico... non è vero, Primo, che ci conosciamo da un pezzo?... Siamo, per così dire, quasi fratelli». Egli batté la mano sulla spalla a Sonzogno, soggiungendo: «Vecchio Primo».

Ma l'altro alzò la spalla come per allontanare la mano di Gino e rispose: «Non siamo né amici né fratelli... eravamo insieme a lavorare nello stesso garage: ecco tutto».

Gino non si scompose: «Eh, lo so che tu non vuoi essere amico di nessuno... sempre solo, per conto tuo... né uomini né donne». [...] Sonzogno disse: «Chi ti ha raccontato queste balle?... Sto con chi mi pare... donne e uomini».

«Dicevo per dire...». Gino pareva aver perso la sua baldanza: «Io certo non ti ho mai visto con nessuno». [...] insistette Gino sconcertato, «ti ho sempre visto solo e ho pensato che tu non vedessi nessuno... quando un uomo ha una donna o un amico, si viene sempre a sapere».

L'altro disse brutalmente: «Non fare il cretino». «Ora mi dai anche del cretino», disse Gino rosso in viso, fingendo un suo capriccioso e familiare malumore. Ma si capiva che era impaurito.

Sonzogno ripeté: «Sì, non fare il cretino altrimenti ti spacco la faccia».<sup>169</sup>

Dopo questo dialogo, che è quasi identico sia nel romanzo che nel film, Sonzogno se ne va. Adriana e Gino rimangono al tavolo da soli, Gino continua a parlare con Adriana. Le annuncia che ha venduto vantaggiosamente il portacipria a Sonzogno. Adriana non capisce fino al momento in cui lui le dice che ha rubato ancora una cosa, in modo da far ricadere il sospetto sulla cameriera, che infatti viene portata in prigione. Nel romanzo Gino dice:

«La padrona ci aveva certi dollari dentro un cassetto... io presi i dollari e li nascosi nella stanza della cameriera, dentro una vecchia valigia. Naturalmente, questa volta, fecero una perquisizione, i dollari saltarono fuori e l'arrestarono. Lei adesso giura che è innocente, si capisce, ma chi le crede? I dollari glieli hanno trovati in camera».

«E dove sta quella donna?» «Sta in prigione e non vuol confessare... ma sai che ha detto il commissario alla padrona? Stia tranquilla, signora, o con le buone o con le cattive, finirà per confessare. Hai capito eh? Con le cattive, sai che vuol dire? Botte».

Io lo guardavo e, vedendolo così eccitato e fiero, mi sentivo tutta gelata e smarrita. Domandai a caso:

«Come si chiama questa donna?»

«Luisa Fellini... è una donna non tanto giovane, superba, a sentir lei faceva la cameriera per sbaglio e nessuno era onesto come lei». Egli rise divertito dalla coincidenza.

---

<sup>169</sup> Ivi, pp. 269 – 270.

Feci un grande sforzo, come chi trae un respiro profondo, e dissi: «Ma sai che sei un gran vigliacco?»

«Come? Perché?» domandò sorpreso.

Ora, dopo avergli dato del vigliacco, mi sentivo più libera e decisa. Mi si increspavano le narici dall'ira e ripresi: «E volevi che io prendessi quei denari... ma io l'ho sentito che quelli erano denari che non dovevo prendere».

«E che sarà», disse cercando di ricomporsi, «non confesserà... e la lasceranno andare».

«Intanto tu stesso hai detto che la tengono in prigione e che la bastonano».

«Ho detto così per dire».

«Non importa... tu hai fatto andare in galera una innocente... e poi hai anche avuto la fronte di venire a raccontarmelo... sei proprio un vigliacco».

Egli si adirò improvvisamente, facendosi pallido; e mi afferrò per la mano: «Tu smettila di darmi del vigliacco».

«Perché? Penso che sei un vigliacco e te lo dico».

Egli perse la testa ed ebbe un gesto di strana violenza. Mi girò la mano nella sua, come avesse voluto romperla, e poi, tutto ad un tratto, chinò il capo e me la morse, forte. Con uno strattone liberai la mano e mi levai in piedi: «Ma sei scemo?» dissi. «Che ti prende ora?... Mordi?... È inutile, vigliacco sei e vigliacco rimani». Egli non rispose ma si prese la testa tra le mani, come se avesse voluto strapparsi i capelli.

Chiamai il cameriere e pagai tutte le consumazioni, di me, di lui e di Sonzogno. Poi gli dissi: «Io me ne vado... e ti dico pure che tra di noi è finita... non farti più vedere, non cercarmi, non venire... io non ti conosco più». Ed egli non parlò né levò il capo; e io uscii.<sup>170</sup>

Per un confronto analizzo lo stesso dialogo nella versione cinematografica, dalla quale deduco come l'intenzione degli sceneggiatori fosse quella di raggiungere un certo distacco dal romanzo, ovviamente con qualche dubbio sull'efficacia della soluzione adottata. Il dialogo con Sonzogno è ripreso da due macchine da presa.

Per un confronto introduco il dialogo, della versione cinematografica, in cui è evidente l'intenzione dei sceneggiatori di ottenere un certo distacco dal romanzo, soprattutto per quanto riguarda l'espressività del dialogo del romanzo, come quando la serva veniva fisicamente aggredita durante l'interrogatorio poliziesco. Proprio in questo passaggio si manifesta il cinismo di Gino e il suo carattere poco piacevole. E in questa occasione è possibile porci una domanda, se la riduzione non sia stata realizzata a discapito della qualità del film.

Gino tira fuori un pacco di soldi e lo mette sul tavolo:

Gino: "Tieni."

Adriana: "E perché?"

Gino: "La tua parte, non fare domande prendi e sta zitta."

Adriana prende i soldi e li rimette sul tavolo. Gino si siede molto vicino ad Adriana.

Gino: "Stasera stiamo insieme, no? Voglio fare la pace con te. Ti ho chiamata per questo."

Adriana: "Ma è la parte di che?"

---

<sup>170</sup> Ivi, pp. 274 – 275.

Gino: “Il portacipria l’ho venduto, me l’ha caricato Sonzogno l’amico e questa è tua parte perché sei stata buona, me l’hai ridato.”

Adriana: “Ma tu non l’avevi ridato alla padrona?”

Gino: “Non ce n’è stato più bisogno, perché tutto è tornato a posto.”

Adriana: “E come sarebbe a dire tutto è tornato a posto?”

Gino: “Ti ricordi la cameriera, era sospettata anche lei, no?”

Adriana: “E allora?”

Gino: “E allora mi stava un po’ sul naso, perché parlava di me.”

Adriana: “Continua.”

Gino: “E quando le cose si misero male, interrogatori, perquisizioni eccetera, la padrona aveva certi dollari nel cassetto, io gli presi e gli nascosi nella stanza di cameriera. Capisci, quella giura che è innocente, così impara a parlare di me.”

Gino: “Che prendi, il caffè?”

Adriana: “E dov’è quella donna?”

Gino: “Dentro. Il commissario ha detto: Stia tranquilla signora che con le buone o con le cattive finirà per confessare.”

Adriana: “E come si chiama?”

Gino: “Luisa Fellini.”

Adriana: “Ma sai che sei un gran vigliacco?”

Gino: “Ma che dici?”

Adriana: “Fai andare dentro innocente e poi hai il coraggio di riderci sopra. Sei proprio un vigliacco.”

Gino: “Smettila di darmi del vigliacco.”

Adriana: “E perché? Penso che sei un vigliacco e te lo dico.”

Gino fa un gesto come se volesse alzare la mano per colpirla. Adriana si alza e vuole andarsene.

Adriana: “Tanto è inutile, vigliacco sei e vigliacco rimani.”<sup>171</sup>

Adriana se ne va di fretta.

Gino paga e le corre dietro. Per concludere l’episodio il regista utilizza la dissolvenza. Sullo sfondo del fotogramma Adriana è vicino a Sonzogno e dice:

“E così Gino uscì definitivamente dalla mia vita. Ora vedevo spesso Sonzogno. Era un tipo strano, parlava pochissimo, ma una sera rompe il suo abituale silenzio.”<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, cit., 47:12 – 48:29.

<sup>172</sup> Ivi, 49:05 – 49:15.

L'intera inquadratura contiene un movimento di macchina di dieci secondi, che si intreccia con l'immagine della stanza di Adriana, dove Sonzogno è già vestito e sdraiato sul letto. Sonzogno le confida il suo segreto, quello di essere un assassino. Adriana è sotto shock e la scena raggiungerà il suo apice emotivo quando Sonzogno le dà il portacipria d'oro (consegnatogli da Gino): era lo stesso portacipria prima rubato da Adriana; dunque Gino le aveva mentito, e l'oggetto non era mai stato restituito. E così si verifica una situazione paradossale, quella di un oggetto che è stato rubato tre volte, e che si ritrova di nuovo nelle mani di Adriana, allorché Sonzogno le dice che il portacipria è un suo regalo d'amore, di "un assassino".

Nel romanzo questa scena viene trattata in modo molto colorito, per alcune pagine, e mostra Sonzogno come una persona cattiva, un uomo primitivo che disprezza qualunque cosa:

A tal punto che quando, tutto nudo, si accostò al capezzale e, stranamente, mi prese per le spalle con le due mani, come se avesse voluto mantenermi ferma, non potei reprimere un fremito di spavento. Egli se ne accorse e mi domandò tra i denti: «Che hai?»

Risposi: «Nulla... hai le mani diacce».

«Non ti piaccio, eh», egli disse sempre mantenendomi per le spalle, ritto in piedi presso il capezzale, «preferisci la gente che ti paga, eh». Parlando mi fissava, e quel suo sguardo era veramente intollerabile.

«Perché?» dissi. «Sei un uomo come gli altri... e poi tu stesso hai detto che vuoi pagare il doppio». «M'intendo io», rispose, «tu e le tue pari amate la gente ricca, la gente fine... io sono uno come te... e voi, baldracche, non amate se non i signori».

Riconobbi nel suo tono la stessa funesta e inflessibile inclinazione ad attaccar briga che, poco avanti, gli aveva fatto insultare Gino sul più leggero dei pretesti.<sup>173</sup>

Nel film il regista utilizza la dissolvenza: la narrazione si sposta così in chiesa. Qui Adriana consegna al prete il portacipria d'oro rubato ed esprime il suo desiderio di restituirlo alla proprietaria che è stata derubata: l'intera scena dura trenta secondi.

Nel romanzo, invece, prima di tutto Adriana va da Astarita, il quale le consiglia di andare dal prete che, essendo legato dal segreto confessionale, non deve spiegare nulla alla polizia.

La scena in chiesa si dissolve nell'inquadratura dell'appartamento, nel quale Adriana sta entrando mentre la madre le annuncia che Mino la sta aspettando in camera:

**Mino:** "Passavo qui sotto, ho pensato di farti una visita, ho fatto male?"

**Adriana:** "Ma per niente. Hai fatto benissimo."

**Mino:** "Sai chi sono, mi riconosci?"

**Adriana:** "Sono così contenta di rivederti Mino."

**Mino:** "Anche a me fa piacere. Ora senti devo chiederti un favore. Dovresti tenermi solo per qualche giorno questo pacchetto. Verrò io a riprenderlo."

---

<sup>173</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., pp. 280 – 281.

Adriana: “Se non vuoi che questo.”

Mino: “Non vuoi sapere che cosa c’è dentro? Può essere qualcosa di pericoloso.”

Adriana: “Ebbene pazienza.”

Mino: “Potrebbe essere una refurtiva. Potrei essere un ladro.”

Adriana: “No, non ne hai la faccia. Ci vuole altro.”<sup>174</sup>

Nel film si nota che in questa ultima battuta la dizione, il tono e il timbro di voce di Adriana cambiano – probabilmente per la paura, che Sonzogno le possa fare del male.

Nel romanzo si stabilisce un rapporto reciproco, molto importante. Moravia sviluppa con molta attenzione i rapporti tra Adriana e Mino. Definisce un nuovo livello di comunicazione tra i due personaggi. Mino studia giurisprudenza, proviene da una famiglia benestante e colta, e soprattutto è collegato alla resistenza antifascista segreta e antigovernativa, e a questa problematica politica introduce gradualmente anche Adriana. Ma prima deve rassegnarsi all’amara realtà, cioè alla confessione:

«Hai ragione... Io penso che tu non sei un ladro perché sono convinta che non lo sei... ma quanto alla faccia, potresti anche esserlo... non sempre si ha la faccia di quello che si è... per esempio io: ce l’ho la faccia della ladra?»

«No», rispose senza guardarmi.

«E invece», dissi tranquillamente, «lo sono».

«Lo sei?»

«Sì».

«E che hai rubato?»

Avevo posato la mia borsa sul comodino, la presi e ne trassi il portacipria e glielo mostrai. «Questo, in una casa dove sono capitata qualche tempo fa... e l’altro giorno, in un negozio, un fazzoletto di seta che ho dato alla mamma».

Non bisogna credere che io facessi queste rivelazioni per vanità. In realtà ero spinta a farle da un desiderio di intimità, di complicità sentimentale: in mancanza di meglio anche la confessione di un crimine può avvicinare e far voler bene.<sup>175</sup>

Nel film la vicenda segue un ordine inverso. Come ho già notato sopra, l’episodio inizia in chiesa, con la restituzione del portacipria, e prosegue con un incontro con Mino. Nel romanzo avviene prima l’incontro con Mino, poi la restituzione del portacipria e la conservazione del pacchetto in casa di Adriana.

Lo sforzo del regista di sottolineare la resistenza politica contro il fascismo e certe reazioni ingenuie di Adriana alla proposta di Mino di nascondere i volantini sulla sua stanza è evidente nella scena in cui la polizia entra in casa di Adriana. Il monologo di Adriana inizia con la voce fuori campo:

---

<sup>174</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, cit., 52:59 – 53:43.

<sup>175</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 342 – 343.

Adriana: “Ora con Mino ero felice e per lui avevo abbandonato la vita di prima ma una mattina...”

La polizia si trova sulle scale dell'appartamento di Adriana:

“Polizia dobbiamo fare una perquisizione.”<sup>176</sup>

Allo spettatore viene suggerito che la polizia stia cercando i volantini che Mino ha nascosto in quel luogo. Anche la stessa procedura della polizia che cerca sugli scaffali e butta giù le scatole nell'appartamento fa pensare a questa intenzione.

Nella versione letteraria Adriana viene invitata da Mino nel suo appartamento, che è anche il luogo per le riunioni cospirative dei suoi compagni, che allo stesso tempo vengono a trovarlo, per riunirsi e discutere sulla possibilità di trovare qualche riparo per Mino e così proteggerlo in modo che non venga arrestato. Dopo un po' Adriana li manda via perché non vuole farsi rovinare il momento felice con Mino. Quando gli amici abbandonano l'appartamento, Adriana e Mino vanno insieme a cena dalla sua padrona di casa. Nella versione cinematografica questa scena viene parzialmente rielaborata e ridotta.

Nel romanzo Mino è rappresentato come un personaggio con una personalità molto complicata: all'età di diciannove anni è ancora immaturo, vuole essere ed è politicamente attivo contro il governo, e questo fatto lo assorbe così fortemente che le emozioni normali, come l'amore, da lui vengono percepite come una manifestazione di debolezza, dalla quale ci si deve difendere. Conduce con Adriana conversazioni intellettuali che lei comprende solo parzialmente o per niente, e che nel film sono del tutto assenti. Eccone un esempio, ignorato dalla sceneggiatura:

«Faresti più presto», dissi, «a confessare francamente che odi tutti gli uomini senza distinzione». Si mise a ridere e rispose: «In astratto, quando non sono tra loro, non li odio... anzi li odio tanto poco che credo al loro miglioramento... se non credessi questo, non mi occuperei di politica... ma, quando sono tra loro, mi fanno orrore... veramente», soggiunse ad un tratto con dolore, «gli uomini non valgono nulla». «Anche noi siamo uomini», dissi, «e perciò non valiamo nulla anche noi... e dunque non abbiamo il diritto di giudicare». Egli rise di nuovo e rispose: «Ma io non li giudico... li sento... o meglio li fiuto... come un cane fiuta la traccia di una pernice o di una lepre... giudica forse il cane? Li fiuto malvagi, stupidi, egoisti, meschini, volgari, falsi, ignobili, pieni di sudicerie... li fiuto: è un sentimento... puoi forse abolire un sentimento?»<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Zampa L., *La romana*, 1954, cit., 55:44 – 55:54.

<sup>177</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 391.

Adriana non ha le capacità e neanche la cultura per poter sostenere con Mino una tale discussione. Il romanzo offre così all'autore, tramite personaggi come Mino, la possibilità di sviluppare una riflessione verso cui indirizzare il lettore.

Anche nella conversazione tra Adriana e Mino riguardo i volantini si nota un analogo distanza:

Per un momento ci fu silenzio. Poi io dissi: «Se questo è vero, come ti regoli allora quando devi fare certe cose?»  
«Per esempio?»  
«Non so... mi dici che distribuisi dei foglietti... e che tu stesso li scrivi... se non ci credi, come fai a scriverli e a distribuirli?»  
Egli partì in una grande e sarcastica risata: «Faccio come se ci credessi».<sup>178</sup>

Il film affronta queste situazioni in modo notevolmente schematico e superficiale. Nel film si perde completamente la logica degli eventi che invece troviamo nel romanzo; e nelle possibilità di stilizzazione cinematografica il regista crea una serie di brevi episodi, i quali solo marginalmente sfiorano la logica della storia.

Con la perquisizione dell'appartamento di Adriana, giungiamo ai cinquantacinque minuti e venticinque secondi; la dissolvenza ci introduce nell'appartamento di Mino, dove si trovano anche i suoi due compagni e Adriana, i quali stanno discutendo sulla perquisizione arrivando alla conclusione che Mino deve abbandonare la città e nascondersi in un altro posto. Alla fine suggeriscono una casa in campagna, che appartiene all'amico Giancarlo, fascista e dunque indubbiamente insospettabile. Mino e Adriana partono così con il pretesto di una gita per raggiungere la casa di campagna di Giancarlo. Con una dissolvenza si arriva alla villa di Giancarlo.

Qui Adriana confida a Mino il suo sogno di vita:

“Avrei voluto nascere in una famiglia ricca, che mi avesse dato una buona educazione, vivere in una bella casa, passare come te l'estate al mare o in montagna e avrei voluto sposarmi con un uomo che mi amasse, vivere con lui e avere dei figli.”<sup>179</sup>

Si tratta nuovamente di una scena che non si trova nel romanzo: è stata inventata dagli autori della sceneggiatura, come una sorta di ponte verso ulteriori eventi.

Sulle ultime parole di Adriana si dissolve l'immagine dello scompartimento del treno. Abbiamo ora un breve monologo, la voce fuori campo “informativa” di Adriana, che sottolinea la tensione e la paura di Adriana che prova per Mino:

---

<sup>178</sup> Ivi, p. 405.

<sup>179</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, cit., 58:55 – 59:16.



“Ero riuscita a persuaderlo e tornare subito sarebbe stato troppo pericoloso per lui. Così eravamo restati ancora una settimana ma alla fine dovetti cedere...”<sup>180</sup>

L'inquadratura si intreccia con l'immagine in esterno della città serale: sta arrivando il tram, sul quale salgono Mino e Adriana. Dopo un po' Sonzogno, che sta seduto vicino ad Adriana, posa una mano sulla sua spalla.

Questa inquadratura dà il via al culmine del film. Adriana è sotto shock, e teme che Sonzogno possa attaccare Mino. Così preferisce mandare Mino via, e Sonzogno la accompagna a casa, dove l'infelice Adriana gli comunica di amare qualcun'altro. Sonzogno allora la sollecita, ma Adriana risponde evasivamente, e dinanzi all'uscio, gli dice risolutamente:

“E adesso vattene! Lasciami in pace!”<sup>181</sup>

Sonzogno le dà uno schiaffo e la spinge in casa. Nella scena successiva, con una breve dissolvenza in nero dell'immagine, Adriana entra con Sonzogno nella sua stanza, si inventa una scusa e dice a Sonzogno che lei adesso deve andare a dire a sua madre di mandare via chiunque giungesse. Adriana se ne va via di casa e non tornerà più, ma prima della sua uscita annuncia alla madre di dire a Sonzogno, in caso lui le avesse chiesto qualcosa, di rispondergli che non lo sa. Adriana è in realtà partita alla ricerca di Mino, e scopre da un suo amico che il giovane è andato con i suoi amici al cinema. L'immagine si intreccia attraverso la dissolvenza con l'oscura sala del cinema.

Al cinema viene proiettato all'inizio un film documentario, in cui i soldati dell'esercito italiano marciano in occasione di una solenne cerimonia verso il monumento del re Vittorio Emanuele II, seguiti poi dai rappresentanti dello stato, che abbandonano la tribuna e si dirigono verso la statua. Nel frattempo, al cinema si incontrano con Mino tre combattenti della Resistenza, che improvvisamente lanciano dalla galleria i volantini e subito dopo si mettono in fuga. In una frenetica e poco credibile fuga dal cinema la polizia cattura Mino, che però non aveva sparso i volantini. Questa scena dà l'impressione di essere molto artificiale, ingenua e falsa, al limite del diletterismo. Allo stesso modo dei fotogrammi successivi, in cui Adriana, come se immaginasse un oscuro presagio, corre nell'appartamento di Mino e lo cerca. La padrona dell'appartamento le annuncia che il signor Giacomo Diodati è appena stato arrestato dai fascisti.

---

<sup>180</sup> Ivi, 59:18 – 59:28.

<sup>181</sup> Ivi, 1:01:21.

La successiva inquadratura riprende Adriana che si trova già nell'ufficio di Astarita e lo incolpa irrazionalmente per l'arresto di Mino. Astarita si sorprende di ciò, e viene emotivamente ricattato da Adriana:

Adriana: "Tu mi vuoi veramente bene?"

Astarita risponde e aggiunge: "Dovresti saperlo da molto tempo. Ti voglio bene Adriana."

Adriana: "E allora dimostramelo."

"Aspetta" dice Astarita e si alza.<sup>182</sup>

Adriana arriva poi a casa, chiama sua madre ma lei non risponde. Entra dunque nella sua stanza, dove la sta aspettando Mino. Lui le confessa che durante l'interrogatorio alla stazione di polizia ha parlato senza aver dovuto e che dopo questo tradimento si sente di non voler continuare a vivere, perché la sua vita ha perso significato.

Mino: "Dopo tutto anche tu devi sapere cosa è successo... ebbene da ieri sera sono un traditore."

Adriana: "Un traditore? Ma che dici?"

Mino: "I miei amici avevano avuto sino a questo momento una grande fiducia in me. E io ero così sicuro di sapermi controllare che quasi speravo di essere arrestato e messo alla prova. Ebbene sai che cosa ho fatto quando la prova è venuta? Ho detto tutto quello che sapevo. È bastata una notte di interrogatorio per farmi parlare. Ed è per questo che da ieri sera non ho più rispetto per me stesso... e non ho più alcuna ragione di vivere..."

Adriana: "Hai avuto paura?"

Mino: "Ho avuto paura... mi ero preparato alla violenza morale non a quella fisica. Evidentemente non sono un eroe."

[...] e aggiunge: "Ma io lo saprò. Saprerò sempre che non sono quello di prima... un'altra persona... e quest'altra persona non mi piace affatto... questo è quello." [...] "Sai che cosa mi è successo quando ho parlato? Sono morto... morto semplicemente... morto per sempre."<sup>183</sup>

Durante un altro discorso, Adriana consola Mino, e gli dice che lei è una povera ragazza ignorante, ma certe cose le capisce meglio di lui, perché già prima aveva vissuto un'esperienza simile. Anche lei era disperata, si sentiva infelice e solo il ricordo di Dio la manteneva in vita. Ma poi le cose sono migliorate, grazie alla fede, e si sentiva di nuovo felice. Mino se ne va e Adriana vuole seguirlo per non lasciarlo solo. Mino risponde così:

---

<sup>182</sup> Ivi, 1:06:47 – 1:07:01.

<sup>183</sup> Ivi, 1:07:48 – 1:09:43.

Solo... mi sarà difficile restar solo adesso.<sup>184</sup>

Adriana, tutta sconcertata e confusa, apre la valigetta in cui si trovano le cose di Mino, comincia a spostarle in una maniera del tutto irragionevole e in fondo alla valigetta trova la pistola, a cui toglie il caricatore, che nasconde, senza rendersi conto che un colpo è rimasto in canna.

Con la divisione delle inquadrature il regista si riallaccia alla scena che termina con la ripresa di Adriana che tiene nelle mani l'arma, legandovi la scena in cui invece Mino tiene l'arma, già al Luna-Park presso il tiro a segno, dove Mino e Adriana stanno vicino al carrozzone. Mino spara con il fucile, che ha preso prima in prestito, alle rose di carta. Adriana all'improvviso si sente male e sviene. Mino all'ultimo momento la prende tra le braccia e propone ad Adriana di tornare a casa.

Il film continua con la dissolvenza in nero, dopo la quale ci ritroviamo nell'appartamento di Adriana, sdraiata sul letto. Mino sta seduto sulla sedia accanto e Adriana gli annuncia che qualche giorno prima è stata dal medico, che ha scoperto di essere incinta. Mino viene a sapere da Adriana che il bambino è suo. Nel libro, al contrario del film, il lettore viene a sapere che Adriana in realtà è incinta di Sonzogno. Così Mino si trova in una situazione in cui deve decidere se vivere con Adriana oppure fare qualcosa con cui riscattare il tradimento: e secondo il suo parere l'unica soluzione sarebbe il suicidio.

Mino si suicida, Sonzogno uccide Astarita e Adriana riceve da Mino la sua ultima lettera, una sorta di testamento, in cui Mino le annuncia, nel romanzo, che non si può rassegnare a vivere dopo quello che aveva fatto.

La conclusione del film si svolge nella camera mortuaria dove Adriana deve identificare il cadavere di Mino. Con lei sono presenti anche i due compagni di lui, ai quali Adriana dice:

È lui... state tranquilli...è lui... non parlerà più, non correte nessun pericolo, è morto quello che l'ha interrogato... non ci sono neppure i verbali... siete soddisfatti...<sup>185</sup>

Nel romanzo, il monologo di Adriana è molto elaborato e colorito. Contiene una filosofia della vita, che sorge dalla sua disperazione per aver perso una persona amata, futuro padre di suo figlio. Alle critiche mosse a Mino dagli amici, Adriana risponde così:

«Macché tradimento, macché tradimento... si è ammazzato, che volete di più? Nessuno di voi due avrebbe avuto il coraggio di fare altrettanto... e vi dico anche questo: voi due non avete alcun merito anche se non avete tradito... perché siete due disgraziati, due poveracci, due miserabili, e non avete mai avuto un soldo, e le vostre sono famiglie di disgraziati, di poveracci, di

---

<sup>184</sup> Ivi, 1:11:37.

<sup>185</sup> Ivi, 1:26:59 – 1:27:15.

miserabili e se le cose vanno bene avrete finalmente quello che non avete mai avuto e starete bene voi e le vostre famiglie... ma lui era ricco, era nato in una famiglia ricca, era un signore, e, se lo faceva, era perché ci credeva e non perché si aspettasse niente... lui aveva tutto da perderci al contrario di voi che avete tutto da guadagnarci... ecco quello che dico... e dovrete vergognarvi di venire a parlarmi di tradimento».<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Moravia, A., *La romana*, cit., p. 501.

## 8. I processi creativi della semantica visiva nella trasposizione cinematografica di *La romana*

Il film è stato un'invenzione rivoluzionaria, in particolare quando divenne sonoro nel 1927. La vera parola e la musica fecero del film un mezzo di comunicazione che ha conosciuto il successo in tutto il mondo, perché era in grado non solo di mostrare, ma soprattutto di narrare le storie. Alla magia del film non è sfuggito nessuno. Inoltre, il film ha portato fama e ricchezza agli artisti: attori, registi, operatori cinematografici ecc. Gli autori delle opere letterarie consideravano un onore, quando potevano offrire le loro opere come soggetto per un adattamento cinematografico. Spesso, tuttavia il risultato è stato che il testo letterario era rielaborato in una maniera esagerata, che l'autore stesso dopo questa elaborazione cinematografica non ha quasi riconosciuto la sua opera. Alla magia del film non ha probabilmente resistito anche Moravia quando gli venne offerta la trasposizione cinematografica del suo romanzo *La romana*. In quel periodo postbellico, l'industria cinematografica prendeva nuovo respiro e allo stesso tempo cercava opere di buona qualità per la rielaborazione cinematografica. *La romana* era una prova impegnativa, dal punto di vista sociale, morale ma anche politico. La proposta di trasposizione doveva seguire due fasi: prima qualcuno doveva finanziare il film e poi qualcuno lo doveva girare.

Il soggetto di *La romana* era strettamente legato all'attraente ambiente romano. Però, più tardi sono emersi alcuni ostacoli; la narrazione, nel romanzo, aveva un ritmo diverso, le descrizioni delle situazioni erano molto più lunghe e dettagliate e quindi difficili da riportare in pellicola. Il forte accento sull'erotismo in *La romana* ha suscitato dispiaceri nell'ambito religioso dell'epoca già nelle prime versioni delle sceneggiature, perché era evidente che nel film la dimensione erotica sarebbe stata ancora più marcata. È sorta la domanda su che cosa prevale nel film: il sesso oppure l'umanità, messa in rilievo dalle scene in chiesa? Ed è possibile stabilire una relazione tra questi due aspetti? Più gli sceneggiatori modificavano il loro progetto, tanto più dovevano entrare in gioco questioni di scrittura e di rielaborazione formale. Ciò ha suscitato il mio interesse, perché davanti agli occhi dell'autore stesso, a causa degli interventi della censura, gradualmente crollava l'idea su come *La romana* in forma visiva avrebbe realizzato il suo sogno – l'idea di un bel film, in cui sarebbe stata utilizzata la narrazione di Adriana, rinforzata dalle immagini e dalla loro semantica, dagli angoli di ripresa e dall'illuminazione. Apparentemente particolare sembra la mia scelta di inserire nel presente capitolo la breve descrizione tecnica delle inquadrature nella tematica della tesi. Però avevo

bisogno di chiarire quel processo “sperimentale” del rapporto tra le parole del romanzo e le immagini. Ho cercato di leggere dalla struttura delle inquadrature il legame tra la parola e gli ambienti mostrati dalle immagini. Ho riflettuto su tutto ciò e ho capito, che la problematica dell’analisi di un testo letterario e dalla sua trasposizione cinematografica è molto complessa. E per questo motivo che presento “come modello” solo una parte del film; sono le scene che mi hanno permesso comprendere meglio il lavoro creativo del regista, del direttore della fotografia e dell’operatore cinematografico. Altre parti del film hanno un carattere molto simile, ma trattare anch’esse in dettaglio va oltre i limiti di questa tesi.

Le prime due inquadrature di *La romana* sono in sostanza due carrellate consecutive: nella prima la macchina da presa accompagna le due attrici principali, la seconda, con il cosiddetto “giro falso” continua a riprendere la camminata delle due protagoniste, Adriana e sua madre.<sup>187</sup>



Insieme a loro, la macchina da presa riprende il panorama e le accompagna senza cambiare l’angolo di visualizzazione, utilizzando il campo medio. E proprio tramite questo campo medio e la panoramica, lo spettatore può osservare anche l’ambiente romano che circonda le protagoniste (i passanti, i vecchi palazzi con le facciate, la chiesa, ecc.).

La macchina da presa accompagna le due attrici fino alla porta d’entrata dello studio del pittore. Per evidenziare la tensione dell’incontro, le protagoniste invece di entrare direttamente, suonano il campanello tirando una corda. Si potrebbe riassumere: le prime

---

<sup>187</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, 02:14 – 02:34.

inquadrature sono tra loro legate. La prima inquadratura è un giro della macchina da presa, mentre la seconda è una panoramica, utilizzata con molta sensibilità (non va oltre l'asse dell'angolo della ripresa): essenzialmente due campi medi descrittivi. Dunque, l'operatore cinematografico riprende le due protagoniste che si trovano nel campo medio e poi nel semidettaglio, e dal semidettaglio vengono riprese mentre si dirigono verso la porta, dove suonano il campanello, con un nuovo campo medio. In seguito, la macchina da presa continua riprendendo il dettaglio della mano del pittore che disegna nello studio, oltre la quale si trova Adriana in secondo piano che già posa come modella e viene dipinta. Adriana è quasi nuda, si trova in semidettaglio e, attraverso di esso, si vede che sta entrando la seconda attrice, che pure lei fa la modella, prima in campo medio e poi nel semidettaglio; – quindi entrambe vengono riprese: – si tratta di un doppio semidettaglio. Le loro azioni teatrali e il loro dialogo sono realizzati con molta attenzione. È importante notare come il regista lavora con lo spazio visivo: esso viene creato dall'attrice, che davanti è più illuminata e dietro si trova leggermente nell'ombra. Si tratta di una prospettiva di luce. Importanti sono anche i cambiamenti della posizione della macchina da presa. In primo luogo la ripresa viene posizionata sul pittore e in secondo luogo sulla protagonista. In questa inquadratura di semidettaglio entra la terza attrice, la cui presenza in scena genera un “triplice dialogo”. Quando poi le due modelle escono dallo studio del pittore, la macchina da presa le “accompagna” sulla strada. Per indicare la conclusione della sequenza, il regista utilizza la dissolvenza in nero. In tutta la sequenza è interessante l'uso dell'illuminazione, con cui il regista cerca di evidenziare la plasticità e l'espressività dei volti. L'operatore cinematografico lavora classicamente con la luce principale e la luce di riempimento, che è notevole ad esempio in esterno, cioè nel cortile, quando la controluce diventa, con il suo impatto artistico, l'illuminazione principale.

In tutto il film predomina l'illuminazione classica, con la luce principale e la luce di riempimento, una luce che crea contorni intorno ai personaggi. Ma nelle inquadrature drammatiche, in cui il volto si trova nell'ombra, allora questo contorno può divenire la luce principale. Si tratta di condizioni d'esposizione molto complesse. L'operatore cinematografico deve sempre trovare nella costruzione luminosa un rapporto ideale dell'illuminazione, così che vengano soddisfatte le intenzioni sia della sceneggiatura che del regista. Tale costruzione luminosa è riconoscibile ad esempio quando Adriana si trova vicino al tram affollato che sta partendo: la luce sullo sfondo è troppo intensa, e il volto degli attori si

deve illuminare di più, per non diventare troppo scuro, e così il livello dell'esposizione deve essere regolato.<sup>188</sup>



Nell'automobile, durante la guida simulata in studio, nei semidettagli accade la stessa cosa.<sup>189</sup>

La luce principale viene da sinistra, e la luce di riempimento viene utilizzata molto delicatamente. Il volto di Gino, in particolare, è principalmente nell'ombra, nonostante che sul sedile posteriore si proietti un po' di luce.<sup>190</sup>

È del tutto evidente che nella parte anteriore dell'automobile manca il vetro; altrimenti nel parabrezza si sarebbe potuta riflettere la macchina da presa oppure il riflettore, anche se contro tale effetto veniva spesso utilizzato un filtro polarizzante,<sup>191</sup> che modifica la lunghezza d'onda delle riflessioni di luce per non renderle visibili.

---

<sup>188</sup> Ivi, 05:18.

<sup>189</sup> Ivi, 05:45 – 06:05.

<sup>190</sup> Ivi, 05:45 – 06:06.

<sup>191</sup> Il filtro polarizzante, oppure lente polarizzata o polarizzatore, è uno dei filtri più usati nel campo della fotografia. Controlla i riflessi, aiuta a saturare i colori e risulta utile in gran parte delle situazioni di ripresa.





Nell'inquadratura in esterno, quando i protagonisti abbandonano il viale in automobile, si vede che qui la luce principale diventa la luce solare, perché l'ombra dell'automobile appare spostata in avanti. Spesso, in tali situazioni vengono utilizzate le lastre riflettenti, di colore bianco, la cui luce può essere a faretto, oppure diffusa. Quando vediamo i volti dei protagonisti, sembra che siano utilizzate le lastre riflettenti con una lamina morbida, probabilmente di materia tessile.

Dopo, quando gli attori escono dall'automobile e si dirigono verso la macchina da presa, i loro volti devono essere intensamente illuminati, perché il sole è molto forte: questo fatto è evidente nelle ombre che sono notevolmente scure,<sup>192</sup> e si deve praticamente illuminare in rapporto 1:1 oppure 2:1, in modo da impedire che i volti diventino troppo scuri.

---

<sup>192</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, 06:10 – 06:45.



È difficile riconoscere su quale pellicola è stata girata *La romana*, ma a quanto pare si tratta di una pellicola Kodak, che ha di solito una sensibilità di 21° DIN, cioè sensibilità media. Una sensibilità maggiore causerebbe una maggiore sgranatura, e per questo motivo venivano usate pellicole di 21° DIN e anche inferiori, ma la pellicola Kodak ha una riproduzione molto fine dei toni grigi, se veniva usato un accurato trattamento in laboratorio.



Ciò si può osservare bene proprio su una varietà di sfumature di grigio e nei volti degli attori. È sempre importante in che modo l'operatore cinematografico illumina la scena, perché la parte più chiara, che è in genere proprio sul viso, sulla pelle, non deve essere bianca trasparente. Invece deve essere visibile la pelle chiara, non sovraesposta dalla luce solare. Dunque, l'illuminazione doppia deve essere composta da una parte di luce solare e da una di luce dalle lastre riflettenti. Il risultato dovrebbe essere l'illuminazione del volto anche in rapporto della luce ambientale, per esempio quella condizionata dalla vegetazione circostante, per creare una sensazione piacevole per lo spettatore. Anche se qui, in questa scena esterna, in un film in bianco e nero, i due attori possono fondersi con lo sfondo. Questo succede per il fatto che tutte le tonalità di grigio sono poco distanti l'una dall'altra, e, per esempio, i capelli dei protagonisti hanno la stessa tonalità del grigio dello sfondo, dove in secondo piano si trovano le ombre più scure della valle alle spalle degli attori. Anche si vede che l'erba, che si trova dietro gli attori, coincide cromaticamente con la camicetta della protagonista Adriana, e che la giacca di Gino si fonde con la luce del fiume.<sup>193</sup>



Per evitare questo rischio, l'operatore cinematografico deve illuminare la scena in modo che le tonalità vengano ben distinte l'una dall'altra, soprattutto se la pellicola è in bianco e nero. Ovviamente questo problema lo spettatore, mentre segue la trama del film non lo percepisce molto.

---

<sup>193</sup> Ivi, 06:46 – 08:15.



Nella scena successiva, in cui i protagonisti si baciano vicino alla fabbrica, si vede che predomina l'ombra.<sup>194</sup> La scena è girata in un atelier con la proiezione posteriore, oppure si svolge ancora in esterno? Qui si nota l'illuminazione dei riflettori, e si può solo supporre che si tratti di una scena girata in studio con proiezione posteriore oppure con una fotografia sullo sfondo. La scena è illuminata: quando scompare la luce esterna, ma già vengono utilizzati di più i riflettori, comunque è possibile valutare la sensazione dell'eccessiva staticità dello sfondo come il risultato di un effetto speciale, usato in studio.



Anche in queste riprese poetiche si nota che l'immagine viene accompagnata dalla colonna sonora. Si tratta di una scena lirica: per sottolineare ancora di più "l'amore" tra i due personaggi, allora entra in gioco la musica. Può sembrare ingenuo che Gino infili l'anello al dito di Adriana: si sta perdendo la drammaticità del romanzo, svanisce la tensione e il film diventa quasi una favola. In questa scena risalta il momento di svolta quando Adriana, tramite un taglio netto, appare in un'altra scena mentre corre per le scale nel suo appartamento.<sup>195</sup>

È difficile illuminare tutta una stanza. Per poter mantenere una costruzione luminosa anche nelle altre inquadrature delle stanze, è necessario conservare l'illuminazione della stanza (si vede che il lampadario sopra il tavolo è acceso e dietro si trovano delle piccole finestre), cioè "mantenere la logica dell'illuminazione". Vale a dire che dietro la finestra è la luce e sopra il

---

<sup>194</sup> Ivi, 08:18 – 08:56.

<sup>195</sup> Ivi, 08:56 – 08:59.

tavolo è acceso il lampadario, e da ciò risulta che si tratta di una costruzione in studio, quando si usano diversi tipi di illuminazione; lo spettatore deve vedere anche il soffitto, per preservare il senso di autenticità di tale ambiente. Ci deve essere anche lo spazio sufficiente per posizionare la macchina da presa, che si sposta da un luogo all'altro su una linea stabilita. La posizione della macchina da presa cambia secondo l'azione, che si svolge davanti ad essa nella stanza. È importante anche il fatto che ci sono molti oggetti in scena: un tavolo, un manichino da sarto, una panchina, sedie, quadri, un armadio, stoviglie, ecc. E tutto ciò l'operatore cinematografico deve farlo entrare nell'inquadratura in modo che gli oggetti non vengano sovraesposti, in composizione comparata, focalizzando l'attenzione sulla protagonista. In questa scena notiamo il metodo classico di ripresa di un dialogo: il passaggio da un personaggio all'altro, con il campo-controcampo. Questo tipo d'inquadratura appare per esempio nella scena in cui Adriana annuncia alla madre che si è fidanzata con Gino. I tagli e le inquadrature sono adattati al dialogo e la macchina da presa si concentra sull'attrice che pronuncia la battuta. Nell'inquadratura può essere ripresa anche l'attrice, oppure l'attore, che in quel momento non pronuncia la battuta ma dipende dall'espressione del volto di chi parla. La sua espressione dipende dalla reazione al monologo dell'attrice opposta, per esempio nel caso in cui un personaggio sgrida un altro. Abitualmente ciò provoca un'espressione di paura. Qui si vede il passaggio da Adriana, che si trova in semidettaglio, alla madre, che si trova in piano americano e si avvicina camminando verso la figlia. A questo punto segue il taglio, la madre si arrabbia con Adriana e la rincorre intorno al tavolo, afferra in mano un paio di forbici e in un momento di rabbia le getta verso Adriana. Si può notare che, mentre la madre getta le forbici su Adriana, avviene un taglio molto veloce verso Adriana e il regista sottolinea l'espressione di terrore sul volto di Adriana, che si scosta rapidamente: ora abbiamo un campo lungo. Inoltre, anche la posizione della macchina da presa deve seguire la logica, perché la madre sta guardando Adriana dal basso in alto, così la macchina da presa è leggermente al di sopra e la protagonista viene inquadrata dal basso, perché la macchina da presa si deve di nuovo posizionare secondo la prospettiva della madre.<sup>196</sup>

Nell'inquadratura successiva, quando Adriana con Gino sale le scale, allora la macchina da presa passa in una rapida panoramica, detta *panning*, dai due protagonisti alla madre, per conservare una rapida dinamicità della rappresentazione. Anche se non si tratta esattamente di una panoramica felice, perché rovinata da uno "sbalzo",<sup>197</sup> un problema tecnico, che non è stato eliminato. Dopo segue un taglio, che passa di nuovo dalla madre a Gino e Adriana che

---

<sup>196</sup> Ivi, 09:26 – 09:36.

<sup>197</sup> Ivi, 10:28.

camminano, mentre la macchina da presa li accompagna con una nuova panoramica, restando immobile sul posto, e riprendendo i due attori in campo medio nella stanza. Qui abbiamo una dissolvenza che ci mostra tutti e tre i personaggi seduti a tavola.<sup>198</sup> La trama viene così ridotta, e la dissolvenza aiuta la regia a non perdere continuità e ritmo. La trama si muove in avanti attraverso la dissolvenza in modo rapido, senza carattere descrittivo, fino al momento in cui i personaggi sono già tutti e tre presso il tavolo. Qui abbiamo una situazione interessante: quando la macchina da presa riprende la finestra, (anche se si tratta di una scena girata in studio), si vede che essa è illuminata dall'esterno per non disturbare e per contribuire a creare un senso di spazio reale.<sup>199</sup>



Il dialogo è realizzato in semidettaglio. Tutti e tre i personaggi sono nell'inquadratura, e il regista lascia continuare l'azione senza interromperla, perché il dialogo è ricco di "contenuto". Adriana è ripresa frontalmente fino al momento del taglio verso la madre, causato dal dialogo conflittuale tra la madre e Gino.<sup>200</sup> Il taglio avviene di nuovo dal punto di vista della madre quando abbiamo il doppio semidettaglio su Adriana e su Gino. Importante è che tutto ciò sta accadendo nel tempo del film e non nel tempo reale. Esistono due tipi di tempo: il tempo di film e il tempo reale. Nel tempo del film devono passare alla macchina da presa venticinque fotogrammi al secondo, perché venticinque fotogrammi al secondo

---

<sup>198</sup> Ivi, 10:29 – 11:46.

<sup>199</sup> Ivi, 10:28 – 10:57.

<sup>200</sup> Ivi, 11:00 – 11:45.

uniscono l'immagine con l'audio. L'immagine viene sincronizzata con l'audio, tramite il movimento delle labbra degli attori. Se ci fossero meno fotogrammi – ventitré oppure ventiquattro al secondo, il movimento accelererebbe e non corrisponderebbe al movimento delle labbra degli attori e non sarebbe sincrono.



All'ingresso dello studio dove Adriana arriva con la sua collega modella, in quell'unica breve inquadratura, la protagonista è ripresa in piano americano, in movimento. E quando Gino e Adriana entrano nella villa, e successivamente Gino mostra tutta la villa ad Adriana, siamo quasi in campo lungo. La macchina da presa mette in rilievo la raffinatezza dell'ambiente. Siamo in studio, l'illuminazione rivela, proiettate sui muri, le ombre delle tende delle finestre, e la costruzione luminosa è a molti strati. Quando Adriana e Gino attraversano lo spazio dell'intera villa, vengono ripresi con una lunga inquadratura,<sup>201</sup> che ho già menzionato nel testo. Qui si lavora con la cosiddetta illuminazione modulante, quando la scena si divide in singole parti per effetto dell'uso del riflettore = ombra, luce, ombra, luce.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Ivi, 12:58 – 13:27.

<sup>202</sup> Nell'intero film viene utilizzata la costruzione luminosa con l'illuminazione modulante: nell'epoca dei film in bianco e nero una diversa tecnologia non si usava nemmeno. L'illuminazione modulante utilizza singoli riflettori che creano la plasticità della luce e l'ombra, ed è frequentemente utilizzata nei film drammatici, o tragici e polizieschi. Parallelamente esiste un altro tipo di illuminazione, la cosiddetta *factor lighting* che ho anche menzionato nel testo precedente: è l'illuminazione con la luce diffusa, con livelli molto bassi di illuminazione nelle ombre, grazie alla quale le ombre e le luci sono praticamente inesistenti.



Se si gira il film in vari ambienti, allora l'operatore cinematografico deve sempre mantenere la cosiddetta unità dell'illuminazione, per evitare che le singole scene diventino una più chiara e l'altra più scura. L'operatore cinematografico deve seguire l'unità dell'illuminazione con molta attenzione, altrimenti si verificherebbe uno squilibrio. L'illuminazione deve essere molto accuratamente affrontata e definita con precisione già nella sceneggiatura. In sostanza si utilizza continuamente l'illuminazione classica, cioè la luce principale, l'illuminazione supplementare e la controluce.



Molto importante è anche la composizione dell'inquadratura, non solo per quanto riguarda la posizione degli attori, ma anche proprio per la sua composizione luminosa. Le inquadrature devono avere una certa armonia interna, una spontaneità nella sistemazione degli oggetti scenici. Anche se in molti casi si tratta di inquadrature molto problematiche, come quella del ristorante, quando dalla testa di Adriana sullo sfondo nel secondo piano spunta la testa di un'altra donna, che è seduta al tavolo sullo sfondo della scena turbandola in modo significativo.<sup>203</sup> In alcuni interni, l'inquadratura è turbata da piccoli oggetti di scena, anche se il regista cerca di mantenere l'unità dell'ambiente. Nelle scene girate in studio dovrebbe essere posta una maggiore enfasi, ma è evidente che la più grande enfasi, è posta sulle immagini e le espressioni della protagonista. Si può dire che la recitazione della Lollobrigida

---

<sup>203</sup> Zampa, L., *La romana*, 1954, 18:04 – 18:24.



in questo film sia eccellente; gli altri attori sono stati scelti insieme a lei, la accompagnano molto bene e non la turbano.



Una scena interessante è quella della gita in macchina: Adriana e Astarita sono seduti nel sedile posteriore e Riccardo e Gisella nel sedile anteriore. Si vede che si tratta nuovamente di una scena girata in studio, perché oltre il finestrino posteriore si notano riprese del tutto illogiche; sovente si utilizza l'ombra che proviene dalla luce del riflettore e dà allo spettatore la sensazione che si tratta di una ripresa girata in esterno, quando invece la scena è stata girata in interno, perché in un esterno non ci sarebbe stato un posto dove collocare la macchina da presa.



Così, si può notare che l'automobile è in realtà dimezzata per offrire una posizione migliore alla macchina da presa, cosa di cui lo spettatore non si accorge.<sup>204</sup> In una seconda inquadratura<sup>205</sup> è utilizzata la proiezione posteriore, rivelata dall'illuminazione che è del tutto illogica, perché la strada è fin troppo illuminata. Tali problemi tecnici sono legati al fatto che l'azienda De Laurentiis – Ponti possedeva sei grandi atelier a Cinecittà e in altri luoghi a Roma; allora logicamente cercava di risparmiare.



Essenzialmente tutto, anche quello che si trova sullo sfondo quando i protagonisti entrano nel ristorante, è stato girato in studio, anche se la scena sembra esterna. La riduzione cinematografica più marcata si realizza nel momento in cui Adriana e Astarita entrano nella stanza e poi Adriana stanca si sdraia sul letto. Poi abbiamo un salto temporale, introdotto dalla dissolvenza, quando tutti e quattro i protagonisti sono seduti nell'automobile e ritornano dall'hotel a casa, parlando tra di loro. Nell'automobile viene usata nuovamente la proiezione posteriore, osservabile nel lunotto della vettura. La macchina da presa è situata sul cofano della macchina e riprende l'interno della macchina "attraverso il parabrezza", restando immobile mentre la vettura sobbalza sulle molle. Qui abbiamo un momento interessante di

---

<sup>204</sup> Ivi, 18:45 – 20:00.

<sup>205</sup> Ivi, 20:00 – 20:10.

recitazione, quando Astarita consegna del denaro ad Adriana, e Gisella canta una melodia provocante. Si nota una forte espressione infelice nel volto di Adriana, un'espressione al confine di rabbia, depressione e paura. Ciò è una chiara dimostrazione della eccellente recitazione della Lollobrigida, che è riuscita in questa scena ad esprimere le sue sensazioni interne riuscendo in modo realistico a mostrare tutto nell'espressione degli occhi. La sua recitazione in questa scena è letteralmente l'armonia del mimetismo.<sup>206</sup> Anche quando Adriana si trova in chiesa e va a confessarsi, nella seconda inquadratura abbiamo un evidente rapporto luminoso, tra luce e ombra. È impressionante, quando in una delle inquadrature si distingue così intensamente la profondità dello sguardo degli occhi di Adriana.<sup>207</sup>



---

<sup>206</sup> Ivi, 23:44 – 24:52.

<sup>207</sup> Ivi, 25:15 – 25:50. È necessario rendersi conto che i film del tempo sono stati girati con la tecnica originale pesante, cioè con la macchina da presa inserita in una pesante scatola di ferro, isolata e priva di dinamismo. A ciò si può ancora aggiungere che alcuni anni più tardi, negli anni Sessanta, per le riprese dei dialoghi si iniziano a utilizzare due macchine da presa. Ma poi già inizia l'uso della tecnologia televisiva, che comunemente utilizzava tre macchine da presa, che per il loro grande peso dovevano essere posate su un treppiede. Solo gradualmente, negli anni Settanta e Ottanta, le macchine da presa cominciarono a diventare più leggere e al posto della pellicola cinematografica si cominciò a usare il nastro magnetico, con cui iniziò la nuova epoca della cosiddetta videotecnica. In quel periodo, l'apparato per la registrazione collegato alla macchina da presa si iniziò a portare in spalla come una grande borsa, e più tardi, negli anni Ottanta e con l'inizio degli anni Novanta, le macchine da presa avevano un sistema di registrazione magnetica integrata proprio nel corpo della macchina da presa. Negli anni Novanta si è passati al sistema di registrazione digitale su una *smart card*. La qualità delle riprese è dal punto di vista tecnico perfetta, e le immagini si trascrivono senza perdita di qualità anche sulla pellicola, che in seguito si elabora con il classico metodo chimico nei laboratori, e dopo in sala di montaggio, fino alla copia finale per la proiezione cinematografica.

## 9. Conclusione

Il movimento neorealista nel film e nella letteratura rappresenta una testimonianza di una certa epoca nella storia della cultura italiana. Nel mio studio, mi sono concentrata su Alberto Moravia, un personaggio importante di questo periodo, protagonista della letteratura italiana prebellica e postbellica. Tra le sue varie opere letterarie, ho scelto come argomento per la mia tesi di laurea magistrale il confronto tra il romanzo *La romana*, una delle sue migliori opere, e la sua trasposizione cinematografica.

Proprio per il fatto che ho la possibilità di leggere e seguire questo romanzo sia in italiano che in ceco, posso effettuare alcuni confronti linguistici che riguardano la tecnica della traduzione, e così posso percepire e capire in modo migliore alcuni pensieri di Moravia che appaiono nel romanzo e nell'omonima trasposizione cinematografica.

Moravia, da giovane, visse nel periodo in cui stava terminando l'occupazione dell'Italia da parte degli Austriaci, e perciò non gli fu sconosciuta la lingua tedesca con cui poteva comunicare con Freud. Si può supporre che la psicoanalisi freudiana fu per Moravia stimolante e ispirativa; tuttavia, non si può affermare con certezza se e fino a che punto la psicoanalisi influenzò la sua produzione letteraria.

In *La romana*, emerge in modo significativo la conoscenza dei vari ambienti di Roma e dei suoi dintorni. L'autore, nel romanzo, è andato fino al fondo di una società in cui la povertà si intreccia con prostituzione, rapine e omicidi. Nonostante questo, Moravia mantiene il livello del suo stile letterario nell'ambito dell'italiano standard, e solo raramente intreccia l'italiano colloquiale alla propria tecnica espressiva. Moravia conosce bene il modo di esprimersi dei protagonisti di *La romana* e lascia che l'io narrante, Adriana stessa, narri la storia e le vicende del romanzo. Ciò permette all'autore di caratterizzare in modo più rapido i personaggi e gli ambienti. Moravia non usa direttamente il romanesco, ma lo imita attraverso le scelte linguistiche: lo accenna con la scelta lessicale e utilizzando le strutture sintattiche delle frasi marcate, che consistono nello spostamento dei singoli elementi della frase e avvicinano il testo al linguaggio parlato.

Complementare al romanzo è il suo adattamento cinematografico, che può essere visto da due punti di vista: dal primo senza aver letto il romanzo, e allora davanti allo spettatore sullo schermo si racconta una storia simile a quella di mille altri film: una storia semplice, in cui due persone si innamorano, si lasciano senza che il film si concluda con un lieto fine; dal secondo valutando il valore complessivo dell'opera.

La trasposizione cinematografica di *La romana* non è un adattamento riuscito, perché manca in modo significativo l'elaborazione di regia con riferimento alla sceneggiatura, che a quanto pare non ha probabilmente fornito la base sufficiente per un buon esito del film. In confronto con il romanzo la trasposizione cinematografica non raggiunge il suo livello, sia nel lessico che nel contenuto colorito.

Mi posso porre una domanda solo ipotetica: è stato effettivamente Luigi Zampa il regista giusto per un soggetto così impegnativo ed erano gli sceneggiatori Giorgio Bassani ed Ennio Flaiano in grado di approfittare della ricchezza del romanzo? E che ruolo svolgeva in questa *équipe* di sceneggiatori Moravia, presente al primo posto nei titoli di testa del film? E ancora: sono state la pressione economica e la censura la vera causa di un'opera cinematografica così mediocre?

Da tutta la mia ricerca emerge la conclusione che il film è stato girato nel periodo sbagliato e che la forza della personalità di Moravia non è stata garanzia del fatto che il film avrebbe avuto successo. Il regista Zampa non è sembrato in grado di sbarazzarsi del sentimento di inferiorità nei confronti di Moravia, e in più ha ceduto alla pressione della censura eliminando gradualmente inquadrature importanti per la trasposizione cinematografica. Sebbene l'opera fosse visivamente molto espressiva, il contenuto e il testo erano di livello basso. Sulla base di questo esempio, si può notare come per un'opera cinematografica, dal punto di vista artistico, sia importante la libertà creativa.

## 10. Resumé

Hlavním aspektem této diplomové práce je srovnávací analýza rozdílů a korelací mezi románem *Římanka* spisovatele Alberta Moravii a jeho stejnojmenným filmovým zpracováním.

Ve druhé kapitole se zabývám osobností spisovatele Moravii, který pozorně sleduje sociální prostředí ve svém románu *Římanka*, jehož děj umístil do centrálního místa Itálie, hlavního města Říma, kde Moravia dokázal propojit tato místa „zlatou nití“ svého mistrovského vyprávění.

Ve třetí kapitole se věnuji analýze románu, z hlediska literárního, ale i jazykového. Tuto kapitolu jsem rozdělila do pěti podkapitol v nichž se soustředím také na okolnosti vzniku díla, prostředí, jazyk a literární styl. Moravia zachovává rovinu svého psaného literárního stylu ve spisovné italštině a jen zřídka ji prolíná s hovorovým jazykem. Autor nepoužívá římské nářečí, ale imituje jej prostřednictvím lingvistického výběru. Nářečí naznačuje jen intonací, skladbou vět a lexikálním výběrem za použití syntaktických větných struktur, které spočívají v přesouvání jednotlivých elementů ve větě, aby se tak přiblížil co nejvíce hovorové mluvě. Přesto, že autor používá velmi barvitou techniku vyprávění, text zůstává při vši barvitosti vyprávění srozumitelný.

Ve čtvrté kapitole se zaměřuji na filozofické aspekty vnitřního vyprávění hlavní postavy románu i filmu *Adriany*. V žádném z románů A. Moravii se neobjevuje tolik zásadních kompaktních zamyšlení a úsudků s vyústěním do filozofických závěrů nad mravním stavem člověka jako je tomu právě v *Římance*. Zásadní paralelní stavbou vedle dialogů a popisného vyprávění *Adriany*, jsou pasáže vnitřního zamyšlení *Adriany*. To co jsem objevila při srovnávání románové verze *Římanky* a jejím filmovým zpracováním spočívá v tom, že u filmové adaptace bylo vypuštěno to, co tvoří stavbu románu, a tím jsou právě tato vnitřní zamyšlení *Adriany*.

Pátou kapitolu věnuji stručnému popisu vzniku obrazového filmového díla převedeného nejprve z románové předlohy do podoby filmového scénáře. Tento prepis se mnohdy stává velmi silným a negativním zásahem do spisovatelových představ.

V šesté kapitole se zabývám filmovou adaptací *Římanky* a jejím přijetím ze strany kritiky a v následující sedmé kapitole srovnávám román s jeho filmovou adaptací. Těžiště románu *Římanka* má autorovo hlubší poselství, které lze najít pouze ve vnitřní kontradikci monologů hlavní hrdinky románu. Monology jsou vlastní branou do díla a při tom odhalují slabiny

filmové verze, jejíž rozbor jsem provedla tak, aby se polarita mezi literární verzí a verzí jazyka filmového zdůraznila.

Osmá kapitola zahrnuje tvůrčí postupy obrazové sémantiky filmu *Římanka*, v níž jsem se snažila vysledovat ze struktury záběrů vazbu mezi slovem a prostředím obrazu.

Filmové zpracování *Římanky* není zdařilou adaptací. Postrádá výrazné režijní zpracování v návaznosti na scénář, který zřejmě neposkytoval dostatečné zázemí pro dobrý výsledek filmu. Ve srovnání s románem nedosahuje jeho jak slovní tak obsahové barvitosti.

Z mého dosavadního výzkumu uvedené problematiky vyplývá závěr, že film vznikl v nevhodné době a jak se ukázalo, osobnost A. Moravii při zpracování scénáře nebyla zárukou, že následná filmová verze jeho románu *Římanka* bude úspěšná.

Režisér Luigi Zampa, jako hlavní osobnost při psaní technického scénáře, nebyl zřejmě schopen zbavit se „pocitu podřízenosti“ vedle Moravii a navíc podlehl tlaku cenzury a postupně vypouštěl z filmu úseky, které byly pro film důležité. Vzniklo sice dílo obrazově velmi působivé, ale obsahově – textově na nízké úrovni. Na tomto příkladu se ukazuje, jak je pro filmové dílo, jako umělecký artefakt, důležitá tvůrčí svoboda.



## 11. Bibliografia

- [1] Asor Rosa, A., *Breve storia della letteratura italiana, II. L'Italia della Nazione*, Einaudi, Torino, 2013.
- [2] Benussi, C., *Il punto su Moravia*, Laterza, Roma, 1987.
- [3] Brož, J.; Frída, M., *666 profilů zahraničních režisérů*, ČS filmový ústav, Praha, 1977.
- [4] Brunetta, G. P., *Guida alla storia del cinema italiano*, Einaudi, Torino, 2003.
- [5] Cacciaglia, N., *La letteratura italiana nel'900, spunti critici di letteratura*, FrancoAngeli, Milano, 2007.
- [6] Casadei, A.; Santagata, M., *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 2011.
- [7] Casetti, F., *Teorie del cinema 1945-1999*, Bompiani, Milano, 1993.
- [8] Colella, G., *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma, 2010.
- [9] Costa, A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- [10] Cvekl, J., *Sigmund Freud*, Edice Portréty, volume 12, Orbis, Praha, 1965.
- [11] Grassi, C.; Sobrero, A. A.; Telmon, T., *Introduzione alla dialettologia italiana*, Laterza, Bari, 2010.
- [12] Guglielmi, G., *La prosa italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1998.
- [13] Dardano, M., *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- [14] Fellini, F., *Dělat film*, Panorama, Praha, 1986.
- [15] Ferroni, G., *Letteratura italiana contemporanea: 1900-1945*, Mondadori, Milano, 2007.
- [16] Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Einaudi scuola, Milano, 1991.
- [17] Field, S., *Jak napsat dobrý scénář*, Dell Publishing, New York, 1994.
- [18] Forti, M., *Prosatori e narratori nel Novecento italiano*, Milano, 1984.
- [19] Kautský, O., *Italský filmový neorealismus*, Orbis, Praha, 1958.
- [20] Kratochvíl, M. V.; Dvořák, F. A., *Jak psát hry pro film a televizi*, FAMU, Praha, 1982.
- [21] Kučera, J., *Filmová tvorba amatéra*, Nakladatelství Orbis, Praha, 1961.
- [22] Meccoli, D., *Luigi Zampa*, Edizione Cinque Lune, Roma, 1956.
- [23] Moravia, A.; Elkann, A., *Vita di Moravia*, Tascabili Bompiani, Milano, 2007.
- [24] Moravia, A., *La ciociara*, Tascabili Bompiani, Milano, 2010.
- [25] Moravia, A., *La romana*, Tascabili Bompiani, Milano, 2013.
- [26] Moravia, A., *Racconti romani*, Tascabili Bompiani, Milano, 2013.



- [27] Moravia, A., *Římanka*, Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, tradotto da Václav Čep, Praha, 1967.
- [28] Pandini, G., *Invito alla lettura di Alberto Moravia*, Mursia editore, Milano, 1977.
- [29] Paris, R., *Moravia. Una vita controversia*, Mondadori, Milano, 2007.
- [30] Plazewski, J., *Filmová řeč*, Warszawa 1967, tradotto da © Zdeněk Smejkal, Orbis, 1967.
- [31] Procacci, G., *Dějiny Itálie*, tradotto da Janderová D.; Klípa B.; Vinšová K. dall'originale italiano *Storia degli italiani*, Gius. Laterza & Figli Spa., Roma-Bari, 1993, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2010.
- [32] Sadoul, G., *Dějiny světového filmu. Od Luimiera až do současné doby*, Orbis, Praha, 1963.
- [33] Siciliano, E., *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982.
- [34] Šmok, J., *Úvod do teorie fotografického obrazu II*, AMU v Praze, Praha, 1967.
- [35] Soukup, J., *Italská kinematografie, Československý státní film*, Praha, 1956.
- [36] Staněk, J., *Dějiny světové literatury*, volume 42, Brno, 1932.
- [37] Tessari, R., *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze, 1975.
- [38] Vítkovský, K., *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1962.

### **Vocabolari:**

- [1] Gabrielli, G., *Dizionario della lingua italiana*, Carlo Signorelli Editore, Milano, 1993.
- [2] *Grande dizionario enciclopedico UTET*, fondato da Pietro Fedele, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1970.
- [3] *Malá encyklopédia filmu*, parola chiave Neorealismus p. 404, parola chiave Lollobrigida p. 138, pubblicato da Obzor Bratislava, 1974.
- [4] *Slovník literární teorie*, parola chiave Neorealismus p. 245, elaborato da Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně, pubblicato da Československý spisovatel, Praha, 1984.
- [5] Zingarelli, N., *Lo Zingarelli minore, Vocabolario della lingua italiana*, Dodicesima edizione minore, Zanichelli, Bologna, 1994.

### **Sitografia:**

- [1] Česko-Slovenská filmová databáze © 2001 – 2016 POMO Media Group, s. r. o.,  
www.csfd.cz
- [2] Špička, J., *Ke 100. výročí narození Alberta Moravii*, disponibile sul sito  
www.iLiteratura.cz, 2007.
- [3] www.treccani.it

### **Articoli:**

- [1] Il quindicinale *L'Eco del Cinema e dello Spettacolo*, n. 78 – 79, 15/31 agosto 1954.

### **Film:**

*La romana* (Italia/Francia, 1954, drammatico, 92 minuti)

**Regia:** Luigi Zampa, **Soggetto:** Alberto Moravia, **Sceneggiatura:** Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Luigi Zampa, Enio Flajano, **Produttore:** Dino De Laurentiis, Carlo Ponti, **Fotografia:** Enzo Serafin, **Montaggio:** Eraldo Da Roma, **Musica:** Enzo Masetti, Franco Ferrara, **Scenografia:** Flavio Mogherini, **Attori:** Gina Lollobrigida, Daniel Gélin, Franco Fabrizi, Raymond Pellegrin, Pina Piovani, Xenia Valderi, Gino Buzzanca, Renato Tontini, Riccardo Garrone, Gianni Di Benedetto, Mario Addobbati, Mariano Bottino, Aldo Vasco, Ada Colangeli.

## 12. Appendice

### I. Sommario delle scene principali della trasposizione cinematografica di

#### *La romana*

Per un migliore orientamento nella struttura della trasposizione cinematografica ho pensato di presentare sinteticamente le sequenze e le inquadrature del film. In totale sono arrivata al numero di quarantotto scene o sequenze, che ho così diviso:<sup>208</sup>

1. L'introduzione	1 – 13
2. Rottura dell'equilibrio iniziale	14 – 23
3. Crisi – evoluzione della storia	24 – 34
4. Peripezia – svolta nella trama	35 – 43
5. Finale	44 – 48

00:00

02:08                      Titoli di testa

#### 1. Introduzione

Scena 1                      Adriana e la madre si dirigono nello studio del pittore + interni nello studio del pittore.

Inquadrature 13            Dissolvenza in nero.

Scena 2                      Adriana fa conoscenza con Gino.

Inquadrature 18

08:57

---

<sup>208</sup> Kratochvíl, M. V.; Dvořák, F. A., *Jak psát hry pro film a televizi*, FAMU, Praha, 1982.  
Field, S., *Jak napsat dobrý scénář*, Dell Publishing, New York, 1994.

Scena 3                      Adriana annuncia alla madre il fidanzamento con Gino. La madre si arrabbia.

Inquadrature 15

10:03

Scena 4                      Adriana porta a casa Gino per presentarlo alla madre. Gino è seduto a tavola insieme alla madre e Adriana.

Inquadrature 10

11:50

Scena 5                      Adriana si incontra con Gisella che le presenta vicino alla macchina il suo amante Riccardo e il dottor Astarita.

Inquadrature 5              Dissolvenza in nero.

12:57

Scena 6                      Gino e Adriana nella villa dove Gino è in servizio come autista – lungo giro di cinepresa continua fino a 13:40 = 1:43. Poi la cinepresa continua con la ripresa dei personaggi nelle stanze fino al momento in cui Adriana e Gino fanno l'amore = 15:30.

Inquadrature 5

15:30

Scena 7                      Adriana torna a casa. Avviene il dialogo con la madre.

Inquadrature 14

16:43

Scena 8                      Gisella e Adriana si trovano al ristorante. Arrivo di Gino –  
contraddizione. Gisela se ne va!

Inquadrature 12

17:25

Scena 9                      Adriana va in gita con Gisella, Riccardo e Astarita. Adriana è ubriaca  
e si concede ad Astarita contro la sua volontà.

Inquadrature 31

23:42

Scena 10                     Ritorno in macchina dove Astarita lascia dei soldi ad Adriana per il  
rapporto sessuale.

Inquadrature 6

24:54

Scena 11                     Adriana va in chiesa per confessarsi.

Inquadrature 7

15:33

Scena 12                     Adriana prova senso di colpa. Arriva da Gino alla villa dove lavora.  
Gino sta riparando la macchina. È sconvolto.

Inquadrature 2              Dissolvenza in nero.

26:53

Scena 13                    Adriana torna a casa. La madre le dà una lettera.

Inquadrature 1

27:36

## 2. Rottura dell'equilibrio

Scena 14                    La lettera gliel'ha spedita Astarita. Adriana si trova nell'edificio della polizia. Viene a sapere che Gino è già sposato e ha perfino una figlia.

Inquadrature 16

29:58

Scena 15                    Adriana ha invitato Gisella nel suo appartamento. È presente anche la madre di Adriana.

Inquadrature 7

31:25

Scena 16                    Adriana torna a casa la sera. Mentre sta parlando con la madre le cade la borsetta a terra e le banconote si spargono sul pavimento. Adriana è diventata una prostituta.

Inquadrature 13            Dissolvenza in nero.

33:58

Scena 17                    Adriana va a trovare Gino nella villa per fargli una sorpresa e dirgli che sa che lui è già sposato. Adriana indossa un bel vestito costoso. Dissolvenza – Adriana fa il bagno e allo stesso momento annuncia a Gino che è al corrente di sapere che lui ha una moglie. Tempo della

rottura: 34:34. Nella villa Adriana di nascosto ruba da un comodino il portacipria d'oro.

Inquadrature 4      Dissolvenza in nero.

35:58

Scena 18              Gino è venuto a casa di Adriana per chiederle di restituire il portacipria d'oro. Adriana restituisce il portacipria d'oro a Gino insieme all'anello che le ha regalato.

Inquadrature 11

38:11

Scena 19              Adriana e Gisella passeggiano lungo la strada. Incontro fatale di Adriana con Giacomo e Giancarlo, che invitano entrambe le ragazze a fare un giro in macchina. Ad Adriana piace molto il comportamento moderato di Giacomo.

Inquadrature 7      Dissolvenza.

40:31

Scena 20              Adriana passeggia per la strada con Giacomo e inizia a chiamarlo con il diminutivo Mino.

Inquadrature 4      Lungo giro della macchina da presa 40:31 – 41:49.

42:46

Scena 21              Adriana con Mino al ristorante. Lei ha interesse di intimità, lui la rifiuta gentilmente.

Inquadrature 5

43:40

Scena 22                    Adriana e Mino parlano davanti al ristorante e si voltano ognuno da un'altra parte.

Inquadrature 4

45:18

Scena 23                    Adriana vicino alla finestra sta pensando a Mino. Si alternano inquadrature di vista sulla strada e di Adriana nella finestra.

Inquadrature 7

45:57

### 3. Crisi – evoluzione della storia

Scena 24                    Gino invita Adriana al ristorante dove la presenta al suo amico Sonzogno. Sonzogno dopo un po' se ne va. Gino vuole dare ad Adriana i soldi dalla vendita del portacipria d'oro rubato. Questi soldi Gino li ha ricevuti prima da Sonzogno. Adriana si arrabbia e litiga con Gino, perché lui ha falsamente accusato la serva di furto. Adriana se ne va dal ristorante.

Inquadrature 9

48:31



Scena 25 Fuori si è fatto buio. Sonzogno si trova nelle vicinanze all'angolo della strada. Gino corre dietro Adriana perché vuole trattenerla con la forza. Adriana chiama Sonzogno per chiedere aiuto. Sonzogno colpisce Gino e se ne va con Adriana a casa sua.

Inquadrature 2 Dissolvenza in nero.

49:04

Scena 26 Adriana passeggia con Sonzogno, già come amici (spostamento temporale del film; è il cosiddetto taglio netto), è sera, lei è uscita con lui già diverse volte – racconta – e lo porta nel suo appartamento. Sonzogno le propone in quella sera di andare con lui a fare affari a Milano perché stanno bene insieme. Sonzogno le dice che se ne deve andare perché è un assassino. Adriana è inorridita. Lui le dà il portacipria d'oro.

Inquadrature 20

52:08

Scena 27 Adriana va a confessarsi. Affida il portacipria d'oro al prete per restituirlo alla polizia. Dà al prete l'indirizzo e il nome della persona a cui l'oggetto appartiene, per liberare la cameriera che è ingiustamente accusata di furto.

Inquadratura 1

52:39

Scena 28 Mino è arrivato a casa di Adriana e le chiede se può nascondere un pacchettino. Le comunica che si tratta di volantini politici.

Inquadrature 13

54:52

Scena 29

Nell'appartamento di Adriana arriva la polizia – quattro uomini che si presentano alla madre, e che hanno un mandato di perquisizione domiciliare. Adriana si trova nell'altra stanza, prende il pacchettino e impaurita lo butta fuori dalla finestra nel bidone della spazzatura.

Inquadrature 2

55:36

Scena 30

Nella stanza di Mino si trova Adriana con Mino e i suoi due amici impegnati in politica. La polizia sta cercando Mino. Mino dovrebbe partire con Adriana in campagna in casa di un suo amico.

Inquadrature 11

56:13

Scena 31

Adriana e Mino si trovano in una villa in campagna. Adriana vuole andare al mare in vacanza e sogna dei bambini e la famiglia.

Inquadrature 6

58:25

Scena 32

Mino e Adriana sono seduti in treno. Taglio netto – Mino e Adriana entrano nel tram. Improvvisamente Sonzogno prende Adriana per la mano. Mino sta da parte e si avvicina verso Adriana, accanto a lei sta anche Sonzogno. Adriana è inorridita e manda via Mino.

Inquadrature 5

59:49

Scena 33

Adriana passeggia la sera con Sonzogno verso casa. Davanti casa lo manda via. Lui le dà un paio di schiaffi ed entra con lei nel suo appartamento. Adriana si scusa; poi fugge dall'appartamento, dopo aver detto alla madre che nella stanza c'è un uomo e se chiederà di lei dove è andata, gli deve rispondere che è andata via e che non sa dove si trova.

Inquadrature 13

1:02:00

Scena 34

Adriana corre per le scale nell'appartamento di Mino dove vuole nascondersi. Un amico apre la porta e le annuncia che Mino non c'è.

Inquadrature 4

1:02:45

#### 4. Peripezia – svolta nella trama

Scena 35

Al cinema. Si proietta il filmato sulla parata dell'unità militare fascista. Mino con gli amici getta i volantini politici tra il pubblico. Ma la polizia segreta lo cattura.

Inquadrature 23

1:05:02

Scena 36                      Adriana suona all'appartamento di Mino. Apre la padrona di casa e dice che Mino è stato arrestato dalla polizia. Adriana fugge via.

Inquadrature 2

1:05:09

Scena 37                      Adriana si trova nell'ufficio di polizia da Astarita. Lo rimprovera che ha lasciato arrestare Mino.

Inquadratura 4

1:06:14

Scena 38                      Adriana vuole tornare a casa e chiama sua madre. Mino la sta già aspettando a casa nella sua stanza. Le annuncia che da ieri sera è diventato un traditore. Seguono lunghi monologhi. Mino se ne va e Adriana trova nella valigia di Mino una pistola. Adriana elimina le cartucce dalla pistola.

Inquadrature 17

1:11:24

Scena 39                      Mino e Adriana al tiro a segno. Adriana si sente molto male.

Inquadratura 1

1:11:59

Scena 40                      Adriana si trova di nuovo nella sua stanza con Mino – lei è sdraiata sul letto e annuncia a Mino di essere incinta e che il bambino è di Mino.

Inquadrature 9

1:13:13

Scena 41                      Interno di una sala giochi. Mino sta accanto al calcio balilla. Adriana si trova dietro di lui e telefona ad Astarita.

Inquadratura 1

1:14:20

Scena 42                      Adriana e Mino stanno aspettando a casa l'arrivo di Astarita. Ad un tratto qualcuno suona alla porta. Entra Sonzogno. Mino è nascosto nella stanza accanto. Sonzogno infastidisce Adriana. Improvvisamente entra Astarita e ordina a Sonzogno di andare via e gli dà uno schiaffo. Sonzogno se ne va. Adriana lo segue con orrore. Adriana annuncia ad Astarita che aspetta un bambino con Mino. Astarita è sconvolto e dice ad Adriana che di Mino non c'è nessuna registrazione nell'incartamento, che può stare tranquillo – e se ne va.

Inquadrature 26

1:17:38

Scena 43                      Adriana entra nella stanza, dove la sta aspettando Mino.

Inquadrature 4

1:18:53

## 5. Finale

Scena 44                      Si è fatta sera e Astarita sta tornando a casa. È seguito da Sonzogno che ha intenzione di attaccarlo. Adriana si rende conto del pericolo ed esce in fretta con Mino per avvertire Astarita. Astarita sale a casa con l'ascensore. Sonzogno lo aggredisce e lo butta giù dalle scale. Sonzogno corre sul tetto nel tentativo di fuggire o nascondersi.

Inquadrature 11

1:20:46

Scena 45                      Una via serale. Adriana corre con Mino verso la casa di Astarita, dove è già una grande folla di persone. Adriana entra in casa sorpassando le persone e la polizia e vede Astarita che è già morto, coperto con il cappotto. Mino si perde nella folla. Adriana lo sta cercando.

Inquadrature 8

1:21:28

Scena 46                      La polizia sul tetto spara a Sonzogno.

Inquadrature 11

1:22:03

Scena 47                      Davanti alla casa c'è una folla di persone. Adriana sta ancora cercando Mino. Taglio netto: Adriana sta seduta a casa e la sua voce fuori campo racconta la storia di Mino che non è più apparso il giorno seguente. Adriana sta accarezzando la sua giacca come se fosse in attesa di qualche cattiva notizia. Il terzo giorno entra nella stanza la madre e le consegna una lettera in cui Mino annuncia ad Adriana che si è suicidato.

Inquadrature 4

1:24:07

Scena 48

Interno della camera mortuaria. Adriana va a identificare Mino. Con lei ci sono i due amici politici di Mino. Adriana se ne va nel tardo pomeriggio per la via e la voce fuori campo racconta che nome sceglierà per il suo bambino.

Inquadrature 10

1:26:40

## II. Immagini



Un'immagine dall'inizio delle riprese del film in Piazza del Popolo. Il regista Luigi Zampa con le attrici Gina Lollobrigida, Pina Piovani e gli operatori cinematografici.



L'attrice Gina Lollobrigida in Piazza Navona durante le riprese del film.





Gina Lollobrigida nel ruolo di Adriana con Renato Tontini nel ruolo di Sonzogno.



Un fotogramma in esterni: Gina Lollobrigida nel ruolo di Adriana con Franco Fabrizi nel ruolo di Gino.



Un fotogramma dall'interno: Franco Fabrizi nel ruolo di Gino Molinari con Gina Lollobrigida nel ruolo di Adriana.



Raymond Pellegrin nel ruolo di Astarita, alto gerarca fascista.



Un fotogramma dall'interno: Gina Lollobrigida nel ruolo di Adriana.



Foto illustrativa dall'ultima scena del film.

## **Annotazione**

**Autore della tesi:** Bc. Jessica Baldelli

Dipartimento di Studi Romanistici della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palacký

**Titolo:** Il romanzo *La romana* di Alberto Moravia e l'omonima trasposizione cinematografica di Luigi Zampa

**Relatore:** Dr. Alessandro Marini, Ph.D.

**Numero delle pagine e dei caratteri:** 109 pagine (182 168 caratteri)

**Numero degli allegati:** 2

**Lingua:** italiano

**Parole chiave:** *La romana*, autore, Alberto Moravia, romanzo, Luigi Zampa, trasposizione cinematografica, Neorealismo, Gina Lollobrigida, Adriana, film, ambiente romano

### **Annotazione della tesi:**

La presente tesi si occupa del romanzo *La romana*, un'opera chiave della produzione letteraria di Alberto Moravia, e della sua comparazione con la trasposizione cinematografica di Luigi Zampa elaborata dall'omonimo romanzo alla cui sceneggiatura ha partecipato anche lo stesso autore.

## **Annotation**

**Author:** Bc. Jessica Baldelli

Department of Romance Studies of the Philosophical Faculty of Palacký University

**Title:** The novel *The Woman of Rome* by Alberto Moravia and the homonymic film adaptation by Luigi Zampa

**Head of the thesis:** Dr. Alessandro Marini, Ph.D.

**Number of pages and characters:** 109 pages (182 168 characters)

**Number of annexes:** 2

**Language:** Italian

**Key words:** *The Woman of Rome*, author, Alberto Moravia, novel, Luigi Zampa, film adaptation, Neorealism, Gina Lollobrigida, Adriana, film, Roman environment

### **Annotation of the thesis:**

This diploma thesis deals with a literary work *The Woman of Rome* written by Alberto Moravia. It compares this novel with its film adaptation. Alberto Moravia was also involved in the process of writing the script for this film.