Alberto Moravia, *Questa è la nostra città. Storia per un film mai girato*, Milano, Bompiani, 2025

Come buona parte degli scrittori della sua generazione, anche Moravia nel corso della sua vita compie continue incursioni nel campo della cinematografia: da ragazzo acquisisce familiarità con il mezzo filmico attraverso la frequentazione intensiva delle sale cinematografiche, «fino a due proiezioni al giorno», racconta (A. Moravia, *Alberto Moravia al/nel cinema*, a c. di A. Aprà e S. Parigi, Milano, Bompiani, 1993, p. 239); successivamente presta la sua opera letteraria a una lunghissima serie di adattamenti cinematografici – più di 70 secondo le stime di Aprà (ivi, p. 14) – , dirige un film, *Colpa del sole* (1951), e, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, inizia la sua attività di critico cinematografico per «l'Espresso».

Per studiare in maniera diretta le influenze cinematografiche di un autore sulla sua produzione letteraria l'osservatorio privilegiato è forse quello delle sceneggiature. La scrittura cinematografica costituisce infatti un terreno naturale d'incontro tra il codice narrativo dell'immagine e quello della parola. Non solo: la stesura di testi spuri come soggetti e trattamenti è per molti scrittori del dopoguerra uno sfogo creativo dove lasciar emergere più liberamente nuclei tematici da digerire e rielaborare con maggiore rifinitura all'interno di generi letterari più canonicamente codificati. È il caso di Giorgio Bassani, che nel 1953 collabora alla scrittura de *La mano dello straniero* di Soldati per poi trattenere alcune immagini nel racconto *Gli ultimi giorni di Clelia Trotti* (lo segnala Brigitta Loconte in un saggio uscito recentemente all'interno del volume *La sceneggiatura nel cinema e nei media*, Roma, Carocci, 2025); o di Italo Calvino, che nel 1960, su commissione del produttore Cristaldi, lavora a un adattamento cinematografico del *Marco Polo*, testo che, seppur mai approdato al grande schermo, trova una sopravvivenza sotterranea nel romanzo del 1972 *Le città invisibili* (come ha mostrato Paolo Cerutti, in *Italo Calvino e le due vite di Marco Polo: dal trattamento cinematografico (1960) alle* Città invisibili *(1972)*, uscito sul primo numero de «l'Ellisse» del 2025).

Moravia arriva alla stesura di *Questa è la nostra città* nell'estate del 1947, dopo varie peripezie produttive che coinvolgono Rossellini e la Pirelli: l'obiettivo è quello di celebrare i primi settantacinque anni dell'industria attraverso un'opera cinematografica in grado di restituire la grandezza del marchio e delle sue infrastrutture. Il progetto finisce dunque sulla scrivania dello scrittore con una consegna già ben precisa e l'impronta autoriale di uno dei registi più influenti del neorealismo.

Di neorealista questo scritto ha in realtà solo l'inevitabile attenzione dedicata alla classe operaia (soggetto ideale dell'estetica neorealista zavattiniana) e forse l'allusione a una messa in scena che racconti nel dettaglio l'ambiente lavorativo, anche per aderire allo scopo celebrativo dell'opera. Il lavoro in fabbrica è inquadrato in una prospettiva edificante: serve a redimere alcuni personaggi e a garantire loro una vita più onesta, etica, come dimostrano in particolar modo le righe conclusive che fanno da sigillo morale all'opera: «Le sirene ripetono il loro richiamo. Il treno si allontana sbuffando. I mille rumori della fabbrica in attività, severi, inesorabili quasi, riempiono l'aria. Nella sua maestosa grandezza e potenza, par che la fabbrica livelli ogni cosa, racchiudendola nel suo grande abbraccio. | La vita ricomincia – e ricomincia il duro, pesante, ma pur necessario, ma sano, ma benefico, ma benedetto lavoro di tutti i giorni (p. 161).

I protagonisti di questa storia sono i Riva, una famiglia di origine contadina che nel dopoguerra ha venduto i propri terreni attratta dalle promesse economiche della fabbrica. Nonostante la connotazione positiva che assume la dimensione operaia nel corso della narrazione, le prime pagine del trattamento raccontano con immagini nostalgiche, un po' amare, la trasformazione sociale di una famiglia un tempo contadina: «L'aria grigia e fredda di un alba della fine dell'autunno. | La terra di un orto coi solchi e le piante allineate in fila. | Una grossa mano rugosa si tende verso le zolle a strappare le erbacce. Un paio di grosse scarpe. Un paio di pantaloni da operaio. | Finalmente la mano svelle dalla terra una cipolla e vediamo la figura intera dell'uomo. | È un vecchio operaio, quadrato, massiccio, con il viso pieno di rughe, i capelli bianchi, vestito di una vecchia e consunta tuta» (p. 1).

Questa prima scena, per la sua dimensione ieratica accentuata dalla sequenza anaforica («una grossa mano rugosa/un paio di grosse scarpe./ Un paio di pantaloni da operaio»), assume un valore fortemente simbolico e sembra voler fotografare il personaggio del nonno come testimone di una profonda trasformazione sociale. La scelta di insistere su alcuni dettagli fisici del personaggio dimostra inoltre la padronanza di Moravia del linguaggio tecnico cinematografico: in sceneggiatura il particolare della mano rugosa corrisponde inequivocabilmente allo strumento descrittivo del primo o primissimo piano. Gli intricati sviluppi di trama e soprattutto le turbolente nevrosi dei protagonisti riportano tuttavia il testo alle forme del romanzo borghese più vicine alla sensibilità dello scrittore. I due personaggi che più sembrano provenire dall'immaginario moraviano sono i due "antagonisti" Cesare («uomo di mondo, un uomo che sa vivere, e ha

la perfetta apparenza d'un gentleman.») e Vera («una donna sui trent'anni, molto bella e ben vestita, con fisionomia impulsiva, a volte arrogante, e tuttavia con un che di incredibilmente stanco e fiaccato», p. 65), i quali irrompono a turbare l'equilibrio della famiglia Riva, aggiungendo alla storia le tinte vagamente *noir*: Anche se all'insegna di un progetto dichiaratamente celebrativo, *Questa è la nostra città* appare come un esercizio laterale in cui Moravia continua a interrogare alcune contraddizioni della modernità, piegando la penna alla committenza Pirelli e alla specificità della scrittura cinematografica, ma senza rinunciare ad alcune ossessioni narrative che caratterizzano la sua opera romanzesca.

Martina Ventura