La ciociara tra rappresentazione letteraria e cinematografica

Rapo, Dragana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:703082

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI
FAKULTET ZA INTERDISCIPLINARNE, TALIJANSKE I KULTUROLOŠKE STUDIJE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI JURAJ DOBRILA DI POLA
FACOLTÀ DI STUDI INTERDISCIPLINARI, ITALIANI E CULTURALI

ODSJEK ZA TALIJANSKE STUDIJE
DIPARTIMENTO DI STUDI ITALIANI

DRAGANA RAPO

LA CIOCIARA TRA RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA E CINEMATOGRAFICA

DIPLOMSKI RAD
TESI DI LAUREA MAGISTRALE

PULA, 2019.
POLA, 2019

SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI
FAKULTET ZA INTERDISCIPLINARNE, TALIJANSKE I KULTUROLOŠKE STUDIJE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI JURAJ DOBRILA DI POLA
FACOLTÀ DI STUDI INTERDISCIPLINARI, ITALIANI E CULTURALI

ODSJEK ZA TALIJANSKE STUDIJE
DIPARTIMENTO DI STUDI ITALIANI

DRAGANA RAPO

LA CIOCIARA TRA RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA E CINEMATOGRAFICA

Diplomski rad
Tesi di laurea magistrale

JMBAG/Numero di matricola: 0303055555
Studijski smjer/Indirizzo di studio: Jednopredmetni diplomski studij
Talijanski jezik i književnost/Corso di laurea magistrale in Lingua e letteratura italiana
Predmet/Insegnamento didattico: Realizam u talijanskoj književnosti tridesetih godina XX. stoljeća i neorealizam/ Il realismo nella narrativa italiana degli anni Trenta e il Neorealismo
Znanstveno područje/Area scientifica: Humanističke znanosti/Scienze umanistiche
Znanstveno polje/Campo Scientifico: Filologija/Filologia
Znanstvena grana/Indirizzo Scientifico: Romanistika/Romanistica
Mentorica/Relatrice: doc. dr. sc. Eliana Moscarda Mirković

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Dragana Rapo, kandidatkinja za magistra talijanskoga jezika i književnosti, ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

_____

Pula,_____,_____godine

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Dragana Rapo dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom *La Ciociara tra rappresentazione letteraria e cinematografica* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst, trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Pula, _____

Potpis

_____

«*[…] si godevano il sole e la libertà come se fossero state una sola cosa, e il sole senza la libertà non avesse avuto né luce né colore […]*».

«*Questo è certamente uno dei peggiori effetti della guerra: di rendere insensibili, di indurire il cuore, di ammazzare la pietà*».

«*È meglio nascere imperfetti e diventare, via via se non perfetti, almeno migliori che nascere perfetti e quindi essere costretti ad abbandonare quella prima effimera perfezione per l'imperfezione dell'esperienza e della vita*».

Alberto Moravia, *La Ciociara*

INDICE:

1. INTRODUZIONE 7
2. IL NOVECENTO 9
2.1. Il progresso della parola scritta 10
2.2. Il primo Novecento letterario 11
2.3. Il secondo dopoguerra in campo letterario 12
3. IL NEOREALISMO 13
3.1. Il cinema 14
3.2. La letteratura 15
4. I RAPPRESENTANTI DEL NEOREALISMO 16
4.1. Alberto Moravia 16
4.1.1. Scrivere come vivere 17
4.1.2. Il metodo narrativo e il modello intellettuale 19
4.2. Vittorio De Sica 22
4.2.1. Vittorio De Sica e Cesare Zavattini 24
5. IL ROMANZO *LA CIOCIARA* 28
5.1. Lo stile 28
5.2. La struttura 30
5.3. I personaggi principali di *La Ciociara* 31
5.4. Cesira: la protagonista e il narratore 40
5.5. Il romanzo-saggio 41
6. LA RESURREZIONE DI LAZZARO 42
7. IL RITORNO A ROMA COME LIBERAZIONE O RITORNO ALLA CORRUZIONE? 43
8. *LA CIOCIARA* SUL GRANDE SCHERMO 47
9. CONCLUSIONE 54
BIBLIOGRAFIA 56
SITOGRAFIA 58
RIASSUNTO 59
SAŽETAK 60
SUMMARY 61

1. INTRODUZIONE

Il presente lavoro prende in esame le opere di due artisti di fama mondiale che hanno deciso di portare in primo piano la cruda realtà della seconda guerra mondiale e soprattutto la sofferenza della gente comune. Il primo, Alberto Moravia, all'anagrafe Alberto Pincherle, ha raggiunto il suo obiettivo attraverso la letteratura; mentre il secondo, Vittorio Domenico Stanislao Gaetano Sorano De Sica, noto come Vittorio De Sica, attraverso il cinema.

Nello specifico l'analisi qui esposta analizza il romanzo *La Ciociara* e il film che ne è stato tratto. Entrambe le opere, nelle loro trame, hanno come messaggio di fondo la denuncia delle difficoltà che inevitabilmente ogni guerra porta a livello sociale, umano, economico, psicologico.

Il primo capitolo di questo lavoro dà spazio a un inquadramento storico del Novecento italiano. Nel panorama della letteratura il Novecento è stato il secolo che ha rischiato di più, che ha sperimentato fino al limite, che ha messo in crisi più volte la funzione della parola scritta e la sua tradizione per poi più volte recuperarla. Il capitolo è suddiviso in tre sezioni. La prima sezione riguarda il progresso della cosiddetta "parola scritta", avviato con la diffusione dei "tascabili" alla metà degli anni '60 dello scorso secolo –primo serio tentativo di portare le masse verso il libro, anzi, verso la narrativa. La seconda e la terza sezione esaminano il primo e il secondo Novecento letterario dimostrando come Luigi Pirandello, Italo Svevo, Pier Paolo Pasolini, insieme con Alberto Moravia, solo per fare alcuni esempi, abbiano segnato il secolo con i loro capolavori.

Il secondo capitolo è incentrato sulla corrente che si distingue per la sua originalità e la rappresentazione della realtà, ovvero il Neorealismo. Il capitolo segue i due campi artistici più noti durante quel periodo, il cinema e la letteratura. Il cinema, nel secondo dopoguerra, era la forma artistica più "popolare". Poteva parlare al vasto pubblico in modo semplice e diretto. La letteratura si addossa il compito di portare avanti sulla pagina scritta la denuncia sociale.

Il terzo capitolo è dedicato a due degli artisti più importanti dell'epoca, ovvero, come menzionato all'inizio, Alberto Moravia e Vittorio De Sica. In questo capitolo viene brevemente introdotta la loro vita e si passa poi all'analisi delle loro opere.

Parlando di Alberto Moravia e della sua opera *La Ciociara*, il critico letterario Giacinto Spagnoletti dice così:

> Il Moravia del romanzo forse più riuscito della sua carriera dopo *Gli indifferenti* è prima di tutto lo scrittore che ha preso a cuore il problema della guerra non più solo come racconto di cocenti

esperienze del recente passato, ma soprattutto come fatto ideologico da valutare nella sua violenza profanatrice, tanto più dura da affrontarsi quanto meno se ne possono prevedere le conseguenze.[1]

Uno dei sottocapitoli presenta Moravia come modello intellettuale. Secondo Ferroni, Moravia è stato un «narratore nato» dotato di una spontanea e immediata vocazione a narrare, a trasformare ogni dato dell'esperienza in situazione narrativa. Alberto Moravia ha ricavato, nel corso degli anni, una sorta di modello intellettuale, che ha avuto grande risonanza presso il pubblico italiano. Il successivo sottocapitolo illustra la vita e le opere di uno dei registi più eccellenti in campo cinematografico, Vittorio De Sica. Il suo modo di portare la verità sullo schermo è sicuramente unico. L'ultimo sottocapitolo presenta la collaborazione tra Vittorio De Sica e Cesare Zavattini prendendo in considerazione un altro regista, Mario Camerini.

Il quarto capitolo esamina l'aspetto narrativo del romanzo *La Ciociara,* iniziando dallo stile dell'opera e poi continuando con la struttura e con i personaggi più importanti.

Il quinto capitolo analizza una parte cruciale dell'opera e del film: la riflessione sull'episodio biblico della resurrezione di Lazzaro, portata in primo piano dal personaggio dell'intellettuale Michele.

Dal sesto capitolo in poi si descrive il ritorno di Cesira e Rosetta a Roma, cioè si cerca di definire se questo ritorno possa essere considerato come una liberazione o sia forse un ennesimo sopruso.

L'ultimo capitolo della tesi riguarda *La Ciociara* del grande schermo. In questo capitolo l'analisi è presentata tenendo conto di un ampio apparato critico cinematografico.

[1] Cfr. SPAGNOLETTI G., *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, 1994, p. 424.

2. IL NOVECENTO

Lo sviluppo industriale di fine Ottocento, come asserisce Maggiulli, aveva dato luogo alla formazione del proletariato, una classe operaia che viveva nelle città, soprattutto a Torino e che iniziava a prendere coscienza di sé e dei propri diritti, iniziando ad organizzarsi come forza sindacale e politica. Vi furono diversi moti insurrezionali che vennero duramente repressi dai governi dell'epoca. Con l'assassinio di Umberto I a Monza nel 1900, il nuovo re eletto, Vittorio Emanuele III, più moderato e sensibile alle tematiche sociali, portò l'Italia a governi più moderati e liberali, come quelli di Saracco e Zanardelli, che abolirono le leggi più dure nei confronti dei lavoratori. Il governo Giolitti, poi, lavorò per mediare i conflitti sociali, piuttosto che per contrastarli violentemente e tentò di mantenere un equilibrio tra le opposte forze politiche della borghesia e dei socialisti. Ne beneficiarono tutte le attività economiche, dall'industria all'agricoltura.[2] Il volto moderno dell'Italia di quegli anni fu rappresentato dal cinematografo e da tutte quelle innovazioni tecnologiche che entrarono a far parte della vita quotidiana, tra le quali, ad esempio, l'elettricità.

Francesca Maggiulli nota, inoltre, che nonostante tutti i progressi, la questione del Mezzogiorno andava aggravandosi e la guerra in Libia esasperò i conflitti interni tra gli interventisti nazionalisti e i pacifici socialisti. Nel 1912 Giolitti istituiva con una nuova legge elettorale il suffragio universale maschile, ma gli equilibri politici ne risentirono portando a crescere il socialismo e di conseguenza a stringere un accordo con il Partito Cattolico fondato nel 1901 come movimento della Democrazia Cristiana, il cosiddetto Patto Gentiloni, dal nome del presidente dell'Unione elettorale cattolica.[3] La guerra mondiale precipitò gli eventi in Italia e con le sue stragi e le sue devastazioni, lasciò un'Europa impoverita con un assetto pieno di squilibri destinati ad essere il motore delle terribili rovine successive. Nel 1915 l'Italia entrò nel primo conflitto bellico con un ampio numero di interventisti: nazionalisti che ambivano alla crescita dell'egemonia dell'Italia nello scenario europeo, irredentisti che volevano l'annessione all'Italia delle terre ancora soggette all'Austria e socialisti che credevano che la guerra avrebbe portato a un miglioramento delle condizioni economiche del proletariato.[4]

[2] MAGGIULLI, F., *Lineamenti della letteratura italiana dal decadentismo ai giorni nostri: Trentacinque autori*, Zema, Leverano, 2013, p. 5.
[3] Ibid.
[4] Ivi, pp. 5-6.

In tutto questo ribollire di furori, si svilupparono una serie di ideologie artistico–letterarie impegnate in una battaglia culturale volta al miglioramento della società: dall'idealismo individualistico ed egocentrico, a sfondo antidemocratico e antisocialista, quale il culto dell'eroismo dannunziano, all'esaltazione della macchina, compresa quella bellica, da parte del futurismo marinettiano, ci furono diversi altri intellettuali che si distanziarono dalla guerra attraverso diverse soluzioni artistiche.[5]

L'aumento del benessere, secondo Maggiulli, più in generale, aveva contribuito alla diffusione dell'attività culturale e anche di quella editoriale e del giornalismo che andò migliorando qualitativamente la sua produzione con la nascita di diverse testate giornalistiche quali «Il Secolo» –di idee democratico popolare– e il «Corriere della Sera» –quotidiano indirizzato al ceto borghese. Con l'aumento della produzione letteraria, tesero a diminuire le differenze tra le diverse forme artistiche e gli intellettuali iniziarono a far uso del verso libero, non rispettando più i vincoli della poesia precedente, ma piuttosto affidando le loro opere alla musicalità di un ritmo tutto interiore.[6]

Quindi, nel mondo della letteratura:

> Il Novecento è il secolo che rischia di più, che sperimenta fino al limite, che mette in crisi più volte la funzione della parola scritta e la sua tradizione per poi più volte recuperarla. Forse lo si può definire, anche dal punto di vista letterario, un "secolo breve", ma, a guardarlo da vicino, sembra lunghissimo, interminabile, diramato in tutte le direzioni, capace di ritornare su se stesso, fra strade e sentieri.[7]

2.1. Il progresso della parola scritta

Una riflessione sulla narrativa del nostro secolo, secondo Tassoni, deve partire, da alcune considerazioni iniziali, di natura storica, sociologica ed estetica. In primo luogo andrà ricordato che il '900 è l'epoca che vede in Italia, sullo sfondo della transizione dalla società agricola alla società industriale, e dalla società di classe alla società democratica, la sconfitta dell'analfabetismo.[8]

[5] Ivi, p. 6.
[6] Ibid.
[7] *Introduzione alla letteratura del Novecento*. WeSchool. https://library.weschool.com/lezione/introduzione-alla-letteratura-del-novecento-20042.html (pagina consultata il 23 ottobre 2019)
[8] I Seminari di Pécs diretti da Luigi Tassoni, *Introduzione alla letteratura italiana*, Imago Mundi, Ungheria, 2013, p. 153.

La conquista della lingua scritta, con la capacità da capirla ma anche di esprimersi attraverso di essa, rappresenta un fenomeno di straordinaria importanza per la società e per la cultura, e questo in senso generale e non solo esclusivamente letterario.[9]

Si tratta di un processo comunque, che si realizza in Italia in anni relativamente recenti. Tassoni sottolinea che nel 1861, il primo censimento delneonato Regno d'Italia registrava una percentuale di analfabeti che sfiorava l'80%; dieci anni più tardi la percentuale degli analfabeti era scesa appena al 73% circa. Anche in pieno Novecento, nel 1911 per la precisione, l'anno della guerra di Libia, coloro che sapevano leggere e scrivere rappresentavano soltanto il 60% della popolazione. Poi, progressivamente, e in modo particolarmente rapido nel secondo Dopoguerra, per l'effetto incrociato della scuola (significativa soprattutto negli anni '60 l'istituzione della Scuola Media Unica e l'innalzamento dell'obbligo scolastico ai 14 anni d'età) e della televisione (dal 1955) l'italiano diventa, anche nella forma scritta, una lingua "viva e vera" (De Mauro) e va a costituire un sistema sostanzialmente omogeneo, sebbene articolato e dinamico; per quanto, ancora alla fine degli anni '70 più del 70% degli Italiani possano contare, come titolo di studio, sulla sola licenza elementare.[10]

Sempre secondo lo studioso, non è forse un caso, del resto, che solo alla metà degli anni '60 risalga, con la diffusione dei "tascabili" (gli "Oscar" nascono nel 1965), il primo serio tentativo di portare le masse verso il libro, anzi, verso la narrativa. Una svolta alla quale contribuiscono anche fenomeni come la modernizzazione capitalistica dell'editoria, il perfezionamento delle tecniche tipografiche, l'ampliarsi della rete distributiva, ecc. ecc.; ma che non si sarebbe compiuta in assenza di una alfabetizzazione ampiamente diffusa.[11]

2.2. Il primo Novecento letterario

Il genere letterario più ricco di opere e più diffuso tra il pubblico nel primo Novecento fu la narrativa. Per Balboni e Biguzzi, la novella e soprattutto il romanzo riuscirono a soddisfare tutte le esigenze del lettore, sia di quello che chiedeva solo evasione, sia di quello che chiedeva un dignitoso intrattenimento, sia, infine, di quello che chiedeva un'interpretazione del mondo.[12]

[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] *Letteratura italiana per stranieri*: (a cura di) Paolo E. Balboni e Anna Biguzzi, Guerra Edizioni, Perugia, 2009, p. 215.

Caratteristica della narrativa del primo Novecento, non fu più solo la dissoluzione del Naturalismo, ma l'invenzione di un romanzo tutto diverso, fondato su altri principi artistici: se la condizione dell'uomo era quella che era, tragica e dolorosa, che senso aveva l'analisi di una società, il racconto di una storia? Il romanzo non poteva che essere l'analisi dell'uomo, la presa di coscienza della sua miseria, la polemica contro il senso comune. La nuova narrativa fu concepita, allora, come uno strumento per la diffusione di idee, l'accentuazione di un personaggio che diviene portavoce dell'autore.[13]

Gli autori che hanno dato un'impronta significativa al primo Novecento letterario sono: Luigi Pirandello, Italo Svevo, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti e tanti altri.

2.3. Il secondo dopoguerra in campo letterario

Gli eventi del tormentato arco di tempo compreso fra l'inizio del secondo conflitto mondiale e il dopoguerra rafforzano negli scrittori italiani la consapevolezza di quanto fosse importante adeguare la letteratura al mutare dei tempi, ponendo i loro strumenti al servizio della società contemporanea e dei suoi urgenti problemi. Come spesso accade nell'ambito delle esperienze culturali, le correnti letterarie che presero forma in questi anni furono la conseguenza di una situazione storica e sociale in trasformazione, e quindi di un progressivo modificarsi nella visione del mondo, e nacquero all'insegna della rottura con il passato e della ricerca di nuove soluzioni; tuttavia esse conservarono significativi legami con la tradizione.[14]

Sono tanti gli autori del secondo dopoguerra che ci hanno lasciato dei capolavori straordinari. Per quanto riguarda la poesia, uno degli artisti più famosi è sicuramente Eugenio Montale. Se si parla di romanzo, dobbiamo annoverare: Ignazio Silone con *Fontamara*, Alberto Moravia con *Gli indifferenti*, Elsa Morante con *L'isola di Arturo*, Pier Paolo Pasolini con *Ragazzi di vita* e Italo Svevo con *Il sentiero dei nidi di ragno*.

[13] Ibid.
[14] *Il Neorealismo e la letteratura del dopoguerra*. Il Neorealismo. http://ilneorealismoitaliano.blogspot.com/2013/01/il-neorealismo-e-la-letteratura-del.html (pagina consultata il 24 ottobre 2019)

3. IL NEOREALISMO

Il neorealismo fu un movimento culturale che si sviluppò, più o meno, fra il 1943 e il 1947 (anche se può essere cronologicamente esteso in ambito letterario fino al 1955 per l'apparizione dell'ultimo romanzo neorealista, ovvero il *Metello* di Vasco Pratolini) e che raggiunse la massima espressione nel cinema per poi trasferirsi altresì in letteratura. La migliore definizione di tale corrente artistica è forse quella data da Italo Calvino nella prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno* redatta nel 1964: «Il Neorealismo non fu una scuola, ma un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, specialmente delle Italie fino allora più sconosciute dalla letteratura».[15]

Il termine neorealismo, in ambito letterario, fu usato per la prima volta in riferimento al romanzo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, uscito nel 1929. Chi lo prendeva in accezione positiva, sostiene Ferroni, sottolineava la novità del fenomeno e insieme il suo collegamento con la grande tradizione ottocentesca, messa da parte durante gli anni del fascismo; chi lo prendeva in accezione negativa ne sottolineava il carattere occasionale, troppo legato alla cronaca immediata, e gli opponeva l'ipotesi di un *realismo* più maturo e cosciente delle proprie prospettive.[16]

Quello che determinò la corrente fu la formazione di una nuova mentalità e la rottura con il passato. L'impulso maggiore allo sviluppo del neorealismo fu dato dalla conclusione della seconda guerra mondiale e dal formarsi di una coscienza collettiva, che in quel momento aveva bisogno di una rappresentazione realistica della vita quotidiana, dimostrando e raccontando ciò che davvero era la realtà di quel periodo. Così il neorealismo, nel testimoniare la guerra, ne descrive soprattutto la miseria vissuta durante il fascismo: sia l'indigenza materiale sia quella psico-emotiva.

> In realtà la guerra […] ha agito su di noi più profondamente di quanto risulti a prima vista. La guerra ha distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini, li ha costretti a prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i presupposti di ogni vita individuale, li ha persuasi che non c'è possibilità di salvezza nella neutralità è nell'isolamento.[17]

[15] CALVINO I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964, pp. 7-12.
[16] FERRONI G., *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, Einaudi, Milano, 1991, p. 386.
[17] GASPARINI G., *Neorealismo,* Mursia Editore, Milano, 2000, p. 3.

3.1. Il cinema

Quando quello che leggiamo (specialmente nei libri che narrano di guerra) viene presentato sullo schermo, siamo inseriti in una dimensione diversa e ci vuole tempo per adattarci, perché lo schermo, rispetto alla carta stampata, coinvolge allo stesso tempo più sensi.

Per comprendere il cinema neorealista, secondo le parole di Longanesi, «basterebbe uscire in strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconcetti di stile per fare il film italiano naturale e logico».[18]

Il cinema, nel secondo dopoguerra, era la forma artistica più "popolare". Poteva parlare al vasto pubblico in modo semplice e diretto; insomma, proprio a quel mondo a cui i cineasti ritenevano necessario rivolgersi. Attorno al cinema si sviluppò un dibattito che ebbe come punto nodale il tema della rappresentazione della realtà. Per il cinema fu coniato il termine neorealismo che, ricordiamo, fu usato per la prima volta in Italia, nel senso poi comunemente accettato, dal montatore cinematografico Mario Serandrei nel 1942 sul set del film *Ossessione* di Luchino Visconti, a indicare, per Gasparini, la ricerca di un nuovo modo di guardare e rappresentare il mondo.[19]

I film neorealisti ritraggono soprattutto la situazione economica e morale del dopoguerra italiano ed esprimono le condizioni di vita dell'epoca: la miseria, la depressione, l'angoscia. Il cinema neorealista si sviluppa intorno a un circolo di critici cinematografici che erano collegati alla rivista *Cinema* e si opponevano allo stile cinematografico dei telefoni bianchi. Negli anni '30 dello scorso secolo, il telefono bianco era un oggetto di lusso e un simbolo di opulenza. Quest'oggetto rappresentava nel sottogenere del cinema italiano in voga tra il 1936 e il 1943 uno *status symbol* della borghesia fascista, in contrapposizione ai telefoni dei ceti popolari prodotti in bachelite. Questi film ritraevano la società borghese benestante, ma tale rappresentazione non corrispondeva alla situazione reale dell'Italia. L'atmosfera entusiasta, allegra e spensierata di queste pellicole appariva cozzante con la cupa situazione della nazione, che a breve sarebbe entrata in guerra.

Le scene dei film neorealisti miravano, invece, a ritrarre trame ambientate tra le classi disagiate del sottoproletariato impoverito dalla guerra ed erano girate spesso all'aperto in periferia e in campagna, con attori non professionisti ingaggiati sia per le parti secondarie sia per quelle dei protagonisti.

---

[18] LONGANESI L., *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma, 2011, p. 236.

[19] GASPARINI G., *Neorealismo,* cit., p. 14.

Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica furono i più importanti registi del neorealismo italiano grazie ai quali possiamo parlare di film che hanno fatto scuola.

3.2. La letteratura

La letteratura del neorealismo è una letteratura d'impegno e gli scrittori neorealisti sono autori che segnalano le ingiustizie sociali e portano avanti un'importante testimonianza civile.

«La lotta di liberazione e la successiva ripresa democratica mutarono profondamente le condizioni della società italiana, e tali mutamenti ebbero dirette ripercussioni sulla vita letteraria e artistica», così asserisce Gasparini.[20] Con i loro romanzi, gli scrittori neorealisti testimoniarono gli orrori della guerra e sentirono l'urgenza di portare la realtà sulla pagina scritta.

Tra gli scrittori più importanti del neorealismo possiamo annoverare i nomi di Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino, Beppe Fenoglio, però uno dei più importanti precursori della corrente fu sicuramente Alberto Moravia, il quale nel romanzo *Gli Indifferenti* pose le basi per una rappresentazione realistica della società borghese degli anni Trenta.

[20] GASPARINI G., *Neorealismo,* cit., p. 11.

4. I RAPPRESENTANTI DEL NEOREALISMO

4.1. Alberto Moravia

> Nonostante una lunga vita piena di difficoltà di tutti i generi, alla fine mi considero un privilegiato per il fatto di essere un artista.[21]

Alberto Pincherle (Roma, 1907-1990), *nom de plume* Alberto Moravia (Moravia era il cognome della nonna materna)[22], è stato uno dei più importanti e certamente il più fecondo dei moderni autori italiani. Colpito dalla tubercolosi ossea all'età di nove anni, fu ricoverato all'ospedale di Cortina d'Ampezzo fino al 1925. In questi anni si dedicò allo studio delle lingue tra cui il francese, l'inglese e il tedesco, diventando pure un lettore vorace. All'età di dodici anni cominciò a scrivere versi in francese e italiano. Lo scrittore precoce, a diciassette anni, cominciò la redazione di un romanzo ancor oggi considerato un capolavoro assoluto, *Gli indifferenti*, che ottenne una notorietà immediata.[23]

L'anno seguente l'autore andò all'estero come corrispondente per varie testate. L'amore per il viaggio sarà un'attività che lo ispirerà nella sua scrittura creativa. Nell'arco della sua vita ebbe modo di soggiornare in tanti Paesi del mondo come gli Stati Uniti, il Messico, la Cina, ecc. Dopo la guerra tornò a Roma. Moravia vinse tanti premi letterari, tra cui i premi Strega (1952) e Viareggio (1961). Le sue opere sono state tradotte in ventisette lingue diverse.

> Dopo l'apparizione del suo primo romanzo, lavorò per ampliare lo spettro della sua tela moralistica senza alcuna discernibile evoluzione e le sue opere potrebbero essere definite variazioni su un tema, ovvero la descrizione caustica della disintegrazione dei costumi della classe media rivelata attraverso il prisma del sesso. Decadenza morale, tramonto della borghesia e crisi esistenziale: sono questi i temi centrali in tutta l'opera di Moravia e non solo.[24]

---

[21] *Frase di Alberto Moravia*. Aforismi meglio. https://aforismi.meglio.it/aforisma.htm?id=1e15 (pagina consultata il 31 maggio 2019)
[22] MAGGIULLI, F., *Lineamenti della letteratura italiana dal decadentismo ai giorni nostri: Trentacinque autori*, cit., p. 32.
[23] DE CECCATTY R., *Alberto Moravia*, Saggi Bompiani, Milano, 2010
[24] PALMA C., *Alberto Moravia e la Settima Arte: il cinema nel cuore dell'artista*. ArtSpecialDay, 2017. http://www.artspecialday.com/9art/2017/11/28/alberto-moravia-cinema-cuore-dellartista/ (pagina consultata il 31 maggio 2019)

Moravia scrisse i seguenti romanzi: *Gli indifferenti* (1929), *Le ambizioni sbagliate* (1935), *La bella vita* (1935), *L'imbroglio* (1937), *I sogni del pigro* (1940), *La mascherata* (1941), *L'amante infelice* (1943), *Agostino* (1944), *Due cortigiane; Serata di Don Giovanni* (1945), *La romana* (1947), *La disubbidienza* (1948), *Il conformista* (1951), *Il disprezzo* (1954), *La Ciociara* (1957), *La noia* (1960), *Cortigiana stanca* (1965), *L'attenzione* (1965), *La vita interiore* (1978), *1934* (1982), *Storie della preistoria Favole* (1983), *L'uomo che guarda* (1985).

Alberto Moravia non fu un regista, ma ebbe un forte legame con il grande schermo, sia come critico cinematografico sia come sceneggiatore. Inoltre, le sue opere letterarie, grazie al suo modo di scavare la realtà e di sviscerarla mettendo a nudo i sentimenti e i desideri più barbari della natura umana, si prestavano bene all'adattamento cinematografico. Pur non essendo uno specialista del settore, inconsapevolmente ha ispirato numerosi artisti (tra i quali Bertolucci e Pasolini), i quali non hanno avuto paura di esternare il loro mondo interiore attraverso raffigurazioni grottesche e scomode del quotidiano. Per Carmen Palma, Moravia non fu solo uno scrittore, Moravia è stato un *modus vivendi* del cinema.[25]

4.1.1. Scrivere come vivere

Osservando il ritratto di Alberto Moravia, si nota come siano le mani il suo tratto fisico più distintivo: mani nodose, dai movimenti repentini, spesse e marcate, ma che hanno l'improvvisa virtù della delicatezza. Poi, come osserva Enzo Siciliano:

> Vengono gli occhi, limpidi e verdi, riparati sotto il folto arricciarsi delle sopracciglia evidentissime: sono occhi dal lampo leggero, d'una tenera coloratura, anche quando si spalancano per sottolineare l'enormità, l'assurdità di qualcosa. Sono occhi che hanno il sorriso di un ragazzo. Così, tutta la vorticosa agilità motoria di Moravia possiede ancora l'elettrica grazia di un adolescente. Furori, violenze sono il segno di una sua ben radicata timidezza, che il tempo, credo, abbia ben poco scalfito.[26]

Per capire meglio qual era il *modus operandi* dello scrittore romano, riportiamo qui di seguito parte di un'intervista rilasciata da Moravia a Enzo Siciliano nel 1982.

[25] Ibid. (pagina consultata il 31 maggio 2019)
[26] SICILIANO E., *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982, p. 23.

Ti infastidisce parlate di te?

"Sì."

Perché?

"Per la stessa ragione per cui non ho tenuto mai un diario. Sono portato a costruire, ad architettare. Sono poco sincero, in altri termini."

In che senso poco sincero?

"Per scrivere un diario è necessario un talento speciale. Io non c'è l'ho. Non riesco a fermarmi all'impressione, alla verità minuta, al frammentario. Quel che voglio dire mi si costruisce sotto le mani da solo, e il risultato è la pagina."

La pagina.

"Non dico la bella pagina, perché le belle pagine non so scriverle: ma qualcosa di organico, di architettato appunto. La novella, il saggio, il romanzo."[27]

Non credi che in uno scrittore il modo più diretto per parlare di sé sia quello maggiormente indiretto? Cioè, scrivere?

"Sì. Scrivere, per uno scrittore, è dare di se stessi l'immagine più complessa possibile."

Complessa.[28]

"Complessa vuol dire, secondo me, un'immagine che implica, come una pietra di paragone, la realtà. Se parli di te, e solo di te, questa pietra di paragone dilegua, e il discorso perde peso."

Ciò significa che tu pensi che il mondo, filosoficamente, esiste.

"Sicuro. E noi siamo in un continuo rapporto interattivo con questo mondo. È vero che non c'è soltanto il mondo esterno: non soltanto col mondo esterno siamo in rapporto: anche col mondo interiore. Quest'ultimo è un rapporto molto misterioso."

Perché misterioso?

"Perché non è un rapporto etico, ma musicale: è un rapporto di ritmi, lenti, frequenti. Più che un rapporto è una tonalità: indefinibile in termini precisi, ma c'è."[29]

Scrivere come vivere.

"Per me scrivere è come vivere. All'inizio di ogni libro c'è qualcosa di oscuro, di difettoso che per miracolo certe volte si scioglie."[30]

In quale caso si scioglie?

[27] Ivi, pp. 23-24.
[28] Ivi, p. 25.
[29] Ivi, p. 25.
[30] Ibid.

"Quando mi metto a scrivere non so nulla di quello che scriverò. Non prendo note di nessun tipo: lascio che il libro viva così come io vivo.[31]

Viviamo secondo le necessità che sorgono via via nel corso della giornata: così il libro. Sappiamo tutti, quando ci svegliamo la mattina quale tipo di giornata sta per cominciare: lo sappiamo come avessimo davanti un grafico.[32]

Poi le ore passano, e il grafico si è riempito di imprevisti che possono persino aver contraddetto la sua struttura. Scrivere un libro non credi sia diverso. Voglio andare più in fondo alla cosa, radicalizzarla: un libro ha la stessa misteriosa radice della vita. Così come non si può programmare la propria vita, si potrà forse programmarla nelle grandi linee, nello stesso modo non si può programmare un libro. È al tempo stesso facilissimo e difficilissimo scrivere un bel libro: facilissimo, perché se tu lo vivi veramente è inevitabile che sia bello; difficilissimo, perché nella vita ci sono anche le giornate sbagliate."[33]

4.1.2. Il metodo narrativo e il modello intellettuale

Moravia è stato, certamente un «narratore nato», dotato di una spontanea e immediata vocazione a narrare, a trasformare ogni dato dell'esperienza in situazione narrativa. Secondo Ferroni, la sua è un'invadente energia fabulatoria, che precede la sua stessa coscienza di scrittore e intellettuale, e prescinde da una vera ricerca linguistica e stilistica. Egli non è uno di quegli scrittori che si macerano sulla pagina, che lottano con le parole e con le cose: ogni testo si esaurisce per lui nel momento in cui viene concluso e pubblicato. Egli non concepisce correzioni, variazioni, riscritture; non torna mai su quello che ha già scritto, accumula continuamente nuovi testi e nuove opere, e raramente opera discriminazioni tra le cose scritte.[34] Ferroni prosegue sottolineando che, Moravia si cura pochissimo dello «stile»: la parola vale per lui per quello che dice, nel momento in cui egli la crea; è una specie di compito quotidiano che egli si è assunto e a cui mantiene ininterrottamente fede. Lontanissimo dalla macerazione ascetica dei grandi scrittori del Novecento, Moravia è, prima di tutto, un artigiano del raccontare, che fa un uso metodico delle sue doti spontanee e naturali.

[31] SICILIANO E., *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 28.
[32] Ibid.
[33] Ibid.
[34] FERRONI, G., *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, Einaudi, Milano, 1991, p. 432.

Egli guarda in primo luogo alla grande narrativa europea ottocentesca, da Balzac a Dostoevskij: sente la realtà come qualcosa di denso, come un insieme di oggetti e figure corporee, da cui si sviluppano tensioni psicologiche e morali.[35]

Il critico letterario aggiunge che la vita dei suoi personaggi è determinata da una serie di significati e di motivazioni psicologiche, da tortuose scelte e turbamenti interiori, da difficili rapporti con gli altri: lo scrittore (usando nella prima fase della sua attività la terza persona, poi passando sempre più frequentemente alla prima persona) segue queste varie motivazioni in tutte le loro pieghe, ne fa scaturire vicende e rapporti, le collega ad ambienti concreti. Tutto l'universo della realtà contemporanea è aperto a questo sicuro sguardo narrativo, che sa definire in assoluta autonomia le gerarchie tra i dati della rappresentazione.[36]

Per Giulio Ferroni, Moravia, come è evidente fin dalle sue prime opere, parte da un senso di estraneità verso la realtà, da un'aridità che impedisce ogni comunicazione autentica, da un'ostilità insuperabile verso le cose e le persone. Questo atteggiamento sembra non mutare mai, come suggerisce una famosa formula, con cui Luigi Russo definì Moravia «scrittore senza storia»: in effetti l'inesauribile energia narrativa dello scrittore romano, pur cercando nel corso degli anni sempre nuove esperienze, resta in ogni momento ancorata a una specie di ostilità verso la realtà, come a un sordo rancore verso la vita. Lo scrivere di Moravia, sempre per Ferroni, è un esercizio interminabile che permette di riempire questo astio, è un incessante costruzione di sé, una difesa sistematica da una minaccia distruttiva che è alla radice del suo stesso essere. In questa costruzione di sé Moravia si scontra con la più svariata problematica della cultura contemporanea, con le forme del dibattito culturale, con i temi decisivi proposti dall'attualità: come a voler sfuggire ossessivamente a quel sotterraneo rancore verso la realtà, egli si immerge in tutto ciò con desiderio di partecipazione che lo porta spesso a generalizzare in modi fin troppo disinvolti.[37] In ogni suo gesto egli assorbe e semplifica, qualche volta banalizza, le forme della realtà e della cultura contemporanea: ma da questa semplificazione, che pure ha radice in una tragica inquietudine, egli ha ricavato, nel corso degli anni, una sorta di modello intellettuale, che ha avuto grande risonanza presso il pubblico italiano –così per Ferroni.[38]

Giulio Ferroni nota, inoltre, come fin dall'inizio alcuni critici abbiano riconosciuto, nel sordo rancore di Moravia verso le cose, il segno di una vocazione di «moralista» e lo stesso

[35] Ibid.
[36] Ibid.
[37] Ibid.
[38] Ivi, pp. 432-433.

scrittore si è convinto di questa definizione, costruendo sempre più la sua narrativa su schemi etici, quasi facendo di personaggi e situazioni l'incarnazione di categorie morali (da qui deriva la frequenza, nei titoli delle sue opere, di sostantivi astratti, come «disubbidienza», «disprezzo», «noia», «attenzione», ecc.).[39] Al «moralista», che ha fatto sue alcune delle essenziali tendenze critiche della cultura contemporanea (in primo luogo quelle del marxismo e della psicoanalisi freudiana), si è intrecciato l'intellettuale «impegnato», sempre pronto a dare il suo giudizio sulla realtà politica e sociale, sempre presente sulla scena del mondo, con una indipendenza politica che gli ha permesso di oscillare tra schemi borghesi. Mettendo insieme tutte queste cose, Moravia ha fornito la sintesi più esemplare delle ideologie e dei comportamenti della borghesia intellettuale italiana nel luogo arco che conduce dal fascismo ai nostri anni.[40]

D'altra parte, sempre per Ferroni, egli ha ridotto alcuni grandi temi della cultura europea a moneta corrente, di facile consumazione; ha creato una letteratura capace di inserirsi nell'universo della comunicazione di massa, pur mantenendo atteggiamenti critici e problematici; presentandosi come «moralista» e insistendo sul tema del sesso, ha contribuito a una specie di desacralizzazione, ma anche alla banalizzazione, dell'esperienza erotica. Ma il valore della ininterrotta presenza di Moravia nella letteratura contemporanea va fatto risalire prima di tutto alle sue doti di grande artigiano della narrativa: esso risiede nella sua capacità veramente unica e inesauribile di inventare personaggi e situazioni partendo da categorie morali e astratte, di tradurre le più varie tematiche in gesti e movimenti, in complicazioni psicologiche, in comportamenti. Questa dimensione «artigianale» si appoggia a una fondamentale riserva verso le cose, gli oggetti, le persone: ed è facile accorgersi che, quanto più sembra voler approfondire l'analisi morale e psicologica, tanto più Moravia guarda la realtà dall'esterno e in superficie, la concentra nel proprio sguardo personale, evita di interrogarne i significati più nascosti e difficili: la sua scrittura rifiuta ogni slancio, ogni vibrazione, è un flusso continuo e regolare in cui si prolunga il tempo di un mondo che per lui non può essere altro che come gli appare, «impuro» e «indifferente».[41]

[39] Ivi, p. 433.
[40] Ibid.
[41] Ibid.

4.2. Vittorio De Sica

> Vogliamo liberarci del peso dei nostri errori, guardarci in faccia e dirci la verità, scoprire quello che eravamo veramente.[42]

Vittorio Domenico Stanislao Gaetano Sorano De Sica, noto come Vittorio De Sica (1901-1974), è stato uno dei più grandi registi e sceneggiatori nel mondo ed è tutt'ora considerato uno dei padri del neorealismo filmico. Cominciò a presentarsi giovanissimo a provini come attore teatrale a Napoli. In poco tempo approderà al mondo cinematografico. L'esperienza teatrale lo aiuterà nella realizzazione dei suoi film, perché da questa imparerà come rapportarsi con gli attori e come ottenere il meglio da loro.

Dopo una intensa attività come attore, per lo più comico-brillante, di teatro e di cinema (in particolare nei film di Camerini), debuttò nella regia cinematografica con opere che si fecero notare per la piacevolezza del racconto: *Rose scarlatte* (1940), *Maddalena zero in condotta* (1940), *Teresa Venerdì* (1941), *Un garibaldino al convento* (1942).

> Il film più significativo del periodo fu *I bambini ci guardano* (1944), con il quale iniziò la collaborazione con Cesare Zavattini che proseguì per tutta la sua carriera.[43]

Vittorio De Sica è a tutt'oggi famoso soprattutto per i suoi quattro capolavori: *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) che nel 1950 vinse il premio Oscar per il miglior film straniero, *Miracolo a Milano* (1951) e *Umberto D.* (1952). Non dimentichiamo *La Ciociara* (1960) grazie alla quale Sophia Loren è stata premiata con l'Oscar nel 1962 come miglior attrice protagonista. L'ultimo film di De Sica, *Il viaggio* (1974), è un adattamento di un racconto di Luigi Pirandello in cui Sophia Loren è affiancata dall'attore Richard Burton.

Come sottolinea Gian Piero Brunetta:

> De Sica, tra i registi di quegli anni, è il più interessato alle possibilità linguistiche ed espressive della macchina di presa, il più tradizionale e al tempo stesso il più dotato di una capacità naturale di vedere e provare stupore di fronte agli infiniti doni dischiusi dal visibile.[44]

---

[42] *Cent'anni di cinema italiano: Dal 1945 ai giorni nostri*. Le novità in libreria. https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/338/8842073466.htm (pagina consultata il 31 maggio 2019)
[43] Treccani. *De Sica, Vittorio*. http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica (pagina consultata il 31 maggio 2019)
[44] BRUNETTA G.P., *Cent'anni di cinema italiano; 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Editori Laterza, Roma, 2010, p. 69.

> Non vi sono rinunce volontarie, né usi connotativi dell'inquadratura, delle luci, del montaggio: la sua macchina da presa ha un ritmo e un tempo fisiologico dato dai suoi oggetti e soggetti di racconto».[45]

> E tutto ciò che appartiene agli aspetti più coloristici, agli stereotipi, oltre che al patrimonio naturale del paesaggio e alla ricchezza del carattere degli italiani, viene mescolato e omogenizzato dal regista, che rinuncia alla sua presenza per lasciar liberamente dilagare la recitazione della Loren nella Ciociara.[46]

La profondità dei film di De Sica è data dall'apparente semplicità. Il regista mette in primo piano persone comuni, ingenue, supportate dalla semplice fede nella vita.

Vittorio De Sica si buttava a capofitto nel suo lavoro, perché pensava che doveva plasmare gli attori per farli recitare secondo le sue idee, in quanto la maggior parte di questi, nei suoi film neorealisti, erano non professionisti. E poi perché si divertiva, amava il set, amava recitare, immedesimarsi nei personaggi più disparati, amava entrare in competizione con isuoi colleghi più bravi, come Totò (all'anagrafe Antonio Griffo Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio) e Alberto Sordi.[47]

Alberto Sordi parlava di De Sica, a quasi vent'anni dalla morte, avvenuta nel 1974, con molto affetto filiale. Dalle interviste si capisce che Vittorio De Sica era stato per lui una persona che aveva amato e ammirato, ma era stato anche una persona con cui aveva riso tanto, con la quale aveva avuto un rapporto cameratesco di grande complicità, quasi goliardica. De Sica era stato, insomma, per Sordi una persona che gli aveva messo allegria e che, per questo, era potuto diventare il bersaglio affettuoso dei suoi proverbiali scherzi: «"De Sica era un uomo affascinante" ricordava Sordi "un uomo allegro, disponibile, un gran compagno di gioco. Con lui mi sono fatto le più matte risate della mia vita. Insieme ci divertiamo come bambini"».[48]

De Sica amava gli attori, anche quando era costretto a constatarne i difetti e le vanità. Forse perché era stato attore anche lui, con i suoi colleghi fu sempre indulgente.[49]

Il regista considerava Sophia Loren, in particolar modo, una sua creatura e a buon diritto, perché fu De Sica a valorizzarla nel film *La Ciociara* fino a farle vincere, come già menzionato, l'Oscar per la migliore interpretazione femminile.[50]

---

[45] Ibid.
[46] Ivi, p. 265.
[47] GOVERNI G., *Vittorio De Sica: un maestro chiaro e sincero*, Bompiani, Milano, 2016, p. 111.
[48] Ivi, pp. 113-114.
[49] Ivi, p. 114.
[50] Ivi, p. 115.

Per Governi, De Sica liberò Sophia Loren dalle incrostazioni hollywoodiane, che ne avevano fatto un personaggio immobile, quasi affetto da paralisi progressiva.[51] Il regista aveva una predilezione per Sophia Loren, anche perché era affascinato dai napoletani. Era nato a Sora, in Ciociaria, ma si sentiva, in un certo senso, napoletano, perché a Napoli aveva passato gli anni della fanciullezza e dell'adolescenza.[52] Sempre secondo Governi, probabilmente i napoletani, con il loro teatro permanente, con quella loro mancanza di confini fra la finzione e realtà, incarnavano la concezione che De Sica aveva del cinema, come rappresentazione della realtà, come un pezzo di umanità che si trasferisce sulla pellicola.[53]

4.2.1. Vittorio De Sica e Cesare Zavattini

Quella che riportiamo qui di seguito è l'interpretazione della collaborazione di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini tratta da *A New Guide to Italian Cinema* di Celli e Cottino-Jones.

Vittorio De Sica (1901-1974) fece la sua comparsa come attore protagonista nelle commedie degli anni Trenta, comprese le cosiddette commedie dei telefoni bianchi, dirette da Mario Camerini, quali *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932), *Darò un milione*, e *Il signor Max* (1937). De Sica regista iniziò la sua carriera al fianco dello sceneggiatore Cesare Zavattini (1902-1989), producendo commedie romantiche "alla Camerini", come ad esempio *Teresa Venerdì*, del 1941. Sembra che De Sica ruppe con la commedia romantica nello stile di Camerini dal momento in cui, assieme a Zavattini, manifestò interesse per il melodramma, nella qual fase nacquero *I bambini ci guardano* (1943) e *La porta del cielo* (1945). Nei primi anni del secondo dopoguerra, De Sica e Zavattini produssero *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1951), continuando in tal modo a creare film dalla vena melodrammatica che sarebbero diventati pellicole essenziali del neorealismo italiano.[54]

Il presupposto che in Italia i film dell'anteguerra siano essenzialmente diversi da quelli del dopoguerra è una questione centrale nei discorsi sul neorealismo italiano.[55] Piuttosto che rappresentare una rottura con il passato, i film che De Sica e Zavattini girarono durante il periodo neorealista sono incentrati su tematiche che avevano in precedenza fornito la materia

[51] Ibid.
[52] Ivi, pp. 115-116.
[53] Ivi, p. 116.
[54] CELLI, C., COTTINO-JONES, M., *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p. 58. (Traduzione del testo di Celli e Cottino-Jones corredato da note numeriche a cura di Vito Paoletić).
[55] Ibid.

prima della collaborazione con Camerini, nei cui film De Sica aveva ricoperto ruoli da protagonista e Zavattini era stato l'autore delle scenografie. Il percorso da Camerini a De Sica e Zavattini risulta più chiaro se si prendono in esame gli elementi della narrazione.[56]

Nelle pellicole degli anni Trenta firmate da Camerini, gli elementi della comicità derivano da uno scambio di ruoli di stampo boccaccesco tra persone di classi sociali diverse. *Gli uomini che mascalzoni!* vede Bruno far finta di avere un'automobile di lusso per impressionare Mariuccia, mentre in *Darò un milione* il milionario Gold, alla ricerca del vero amore, veste i panni di un poveraccio. Per far colpo su Paola, nel film *Il signor Max*, Gianni si finge un passeggero altolocato. In *Grandi magazzini*, la protagonista Lauretta ruba un abito per impressionare Bruno. In ciascuno dei film menzionati, il furto di un oggetto-simbolo di una classe sociale (automobile, abito, macchina fotografica) fa sì che la finzione sia credibile.[57]

De Sica continuò a sviluppare questo tema/motivo nei suoi film *Maddalena... zero in condotta* (1941) con il furto di una lettera, come pure in *Teresa Venerdì*, in cui la protagonista che dà il titolo al film impersona la sorella di un medico. In *I bambini ci guardano* (1943), *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, quest'ultimo tratto da un romanzo di Luigi Bartolini, il furto viene presentato dal punto di vista del proprietario. Al momento di girare *Ladri di biciclette*, un film che vede un romano disoccupato alla ricerca della sua bicicletta rubata, De Sica aveva già lavorato ad almeno otto film incentrati su un oggetto-simbolo di una classe sociale.[58]

Proprio come quelli di Camerini, anche i primi film di De Sica presentano un numero limitato di caratteri femminili. Questa pratica era contraria a quella proposta dalla corrente neorealista che aveva visto, invece, nei panni di una showgirl prima Marina Michi in *Roma città aperta* (1945), poi Silvana Mangano in *Riso amaro* (1949), e persino Ingrid Bergman in *Stromboli – Terra di Dio* (1949).

Nelle pellicole neorealiste di De Sica la riduzione della sessualità inizia probabilmente con *I bambini ci guardano*, film nel quale il sesso assume connotazioni negative.[59] La comparsa della madre di Prico sulla spiaggia attira l'attenzione di ammiratori borghesi e lascia presagire l'abbandono del figlio. In *Ladri di biciclette*, la disattenzione verso l'immaginario femminile inizia nel momento in cui Antonio accetta il suo posto di lavoro e si ritrova sotto un manifesto con l'immagine di Gale Storm in abito da sera –pubblicità per il film americano *Gioia di vivere* (*Forever Yours*, 1945). La rappresentazione di un tale immaginario femminile in negativo

[56] Ibid.
[57] Ibid.
[58] Ibid.
[59] Ivi, p. 60.

continua pure nelle scene che mostrano Antonio intento nell'affiggere manifesti di Rita Hayworth in giro per Roma. L'atto dell'affissione riduce la provocazione sessuale dell'immagine della *femme fatale* del film hollywoodiano di King Vidor sulla vita di una moglie promiscua, *Gilda* (1946), nel momento in cui la locandina viene ridotta a uno straccio di carta bagnata e molliccia. Nella sequenza comica ambientata nello scantinato, le ballerine in prova indossano abiti semplici della quotidianità piuttosto che costumi provocanti. L'immagine presentata della donna è altrettanto priva di provocazione nelle scene del bordello dove il ladro si ripara in cerca di un rifugio.[60] Sebbene le pareti siano ricoperte di nudi femminili, tali immagini sono appena riconoscibili e non presentano molta attrazione voyeuristica nella visione a pieno schermo di una sala da pranzo.

Nella produzione di Camerini e De Sica, il corpo femminile esiste quale oggetto il cui valore è determinato dall'immagine che ne hanno gli uomini. Entrambi i registi riducono, comunque, significativamente l'enfasi sulla corporalità femminile e puntano il loro interesse sull'oggetto-simbolo della classe sociale, la bicicletta.[61] In *Ladri di biciclette* si nota la carenza non solo di articoli di lusso, bensì anche di beni di prima necessità. Nell'Italia della Ricostruzione, la borsa nera era una fonte importante per il commercio clandestino di tutti i beni, compresi quelli di prima necessità.[62]

Nei film di De Sica *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* la criminalità organizzata e il mercato nero prendono il posto della borghesia possidente e consapevole del proprio ruolo che si era vista nelle commedie di Camerini. Il nuovo ruolo del mercato nero quale *status quo* della società in *Ladri di biciclette* è rivelato dal suo ruolo nei confronti della polizia.[63] Infatti, neanche la polizia riesce a ristabilire un ordine all'interno del mercato nero e a dare giustizia agli umili.

D'altro canto, nelle commedie di Camerini, la polizia ristabilisce l'equilibrio nella proprietà e nei rapporti sociali messi in bilico dal furto dell'oggetto simbolo della classe sociale, come succede in *Gli uomini, che mascalzoni!*, nel quale si ha l'arresto di Bruno dopo che questi si era schiantato con la macchina del suo capo. Il ruolo della polizia è anche quello di garante dell'ordine sociale: in *I bambini ci guardano* di De Sica le forze dell'ordine ristabiliscono l'ordine in famiglia con il salvataggio di Prico dopo che la madre l'aveva abbandonato.[64]

[60] Ibid.
[61] Ibid.
[62] Ibid.
[63] Ivi, p. 61.
[64] Ibid.

Nei film di Camerini che vedono protagonista De Sica, la Chiesa cattolica come istituzione è ampiamente assente. Nel film *Darò un milione* si riconosce sì una vena cattolica, la povertà, però, viene trattata come una virtù in forte contrasto con il fare borghese.

Nelle pellicole di Camerini, l'eroe affascinante impersonato da De Sica normalmente vive ai bordi della società che si rispetti, desideroso di avventure sessuali, mentre le figure dei genitori vengono evitate oppure risultano essere del tutto assenti. La redenzione e il perdono che risolvono i fraintendimenti che separano i giovani amanti reiterano il dogma stabilito dalla Chiesa e dal regime. La soluzione finale di ogni commedia di Camerini è la creazione di un legame di coppia stabile.[65] Anche gli sforzi di De Sica regista, in film come *I bambini ci guardano* e *Teresa Venerdì*, si prefiggono lo scopo di presentare una solida unione familiare. In *Ladri di biciclette*, il ruolo o per meglio dire il mancato ruolo di Antonio Ricci di mantenere la famiglia, si rispecchia in un volersi identificare in un nucleo familiare con una struttura patriarcale che corrisponde in definitiva al microcosmo sovrastrutturato della società fascista. Ciononostante, le scene del mercato nero che si ritrovano in *Ladri di biciclette* si basano su un modello familiare amorale. Questo, però, non è da intendersi come un residuo della legislazione sociale incentrata sulla famiglia, tipica del regime fascista.[66] In Italia, dopo le sofferenze inflitte dalla guerra, la famiglia era semplicemente una delle poche istituzioni universalmente accettate e possibili nelle quali poter vivere.[67]

I film di De Sica facevano parte di una nuova corrente realista o verista che si manifestò come reazione alla retorica dannunziana che aveva dominato la cultura italiana agli inizi del secolo e che si ritrovava anche nella secolare tradizione mimetica dell'espressione artistica italiana.[68]

Le trame delle commedie di Camerini, incentrate sui problemi di umili protagonisti, aprirono la strada per l'opera neorealista di De Sica, che si sviluppò con elementi narrativi più tragici e con finali ambigui, che sarebbero poi diventati un segno di riconoscimento del cinema d'arte italiano.[69]

[65] Ivi, p. 62.
[66] Ibid.
[67] Ibid.
[68] Ivi, p. 65.
[69] Ibid.

5. IL ROMANZO *LA CIOCIARA*

Il romanzo con la trama più tragica di Moravia, *La Ciociara*, non è solamente un romanzo di guerra in senso tradizionale, ma si delinea come una forte narrazione dell'esperienza umana presentata in tutte le sue sfumature: la grande violenza collettiva –quella della guerra e quella individuale –lo stupro. L'opera è basata sull'esperienza di Moravia di quando fu costretto a fuggire da Roma nel 1943, anno in cui la città fu conquistata dai nazisti dopo la caduta di Mussolini. Questo è il motivo per cui la stesura del romanzo venne interrotta dallo scrittore dopo ottanta pagine e ripresa dieci anni dopo, fino all'elaborazione definitiva pubblicata nel 1957.

> *Con* La Ciociara *sei poi tornato ai temi "romani".*
> "Sì. Per lo meno, se non proprio a un tema 'romano', a una tematica corale, così come è quella o vuole essere quella, della mia letteratura 'romana'. Mi ero messo a scrivere un romanzo tutto diverso: ne avevo buttato giù quasi duecento pagine, ma non mi piacevano. Era la storia di un uomo molto ricco che fa perdere la fede a un giovane comunista, facendo in modo che questi vada a letto con sua moglie, una donna bellissima. Tempo dopo ne ricavai una novella."[70]
>
> *Ma c'è, secondo te, un motivo più profondo, più interno al tuo lavoro, per cui sei tornato su quelle pagine una volta abbandonate?*
> "Forse il motivo è questo: che con *La Ciociara* si chiude idealmente la mia fase di apertura e di fede senza incrinatura nei confronti del comunismo. Si consumava dentro di me l'identificazione tra comunista e intellettuale. In altri termini il personaggio di Michele, il Michele di *Gli indifferenti*, si conclude là, con *La Ciociara*. Non a caso, il protagonista maschile del romanzo l'ho chiamato appunto Michele."[71]

5.1. Lo stile

Come in molti altri dei suoi romanzi, anche in *La Ciociara* Moravia usa un linguaggio lineare e colloquiale. Grazie alla caratterizzazione di uno dei protagonisti principali, Cesira, tutta la narrazione sembra viva.

[70] SICILIANO E., *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982, p. 79.
[71] Ivi, p. 80.

L'autore usa molti dialoghi, brevi periodi (*Qui c'è il sole, l'aria aperta. Qui, se morissi, almeno vedrei il sole.*[72]), chiare descrizioni (*Quest'uomo era giovanotto di forse venticinque anni, di una bellezza che poche volte l'ho vista in vita mia. Alto, con le spalle larghe, [...], elegante, le gambe lunghe…*[73]) e messaggi essenziali che confermano la semplicità del linguaggio. Ci sono, però, pure tanti monologhi filosofici (*Eh, la bellezza si può apprezzare a pancia piena; ma, a pancia vuota, tutti i pensieri vanno per lo stesso verso e la bellezza pare un inganno o, peggio, una canzonatura.*[74]) che portano il linguaggio a un registro più alto.

Come si legge nell'introduzione di Tornitore, il biasimo pressoché concorde dei critici verso quest'opera riguardava certe crudezze lessicali ed evenemenziali ingiustificate da un effettivo incardinamento al contesto (il che, per alcuni, costituisce lo spartiacque tra realismo e pornografia). In effetti anche la critica non bacchettona, senza ovviamente invocare l'autodafé, rimproverava a questo romanzo la gratuità di alcune scabrosità, "vere e proprie ragazzate", secondo Cecchi, infilate lì per provocare, o, secondo altri, per insaporire una prosa e una narrazione qui particolarmente piatte, o, addirittura, per aumentare le tirature, facendo leva sullo scandalo e sui bassi istinti del pubblico. Non a caso nelle segnalazioni editoriali coeve ('Il libro del mese', ad es.) si consigliava "la lettura esclusivamente agli adulti maturi".

Moravia, dieci anni prima, aveva tuonato "contro i censori e i commissari" sostenendo con autodeterminazione:

> Scrivo un romanzo, una novella: e ad un certo momento mi trovo obbligato a descrivere l'atto sessuale. Perché obbligato? [...] Diavolo: nella vita l'atto sessuale c'è e se non ci fosse non ci sarebbe la vita. Io voglio che il mio libro sia completo come la vita, ecco tutto… La vita è quello che non è e non c'è nulla nella vita che sia di per sé cattivo… Il popolo che vive più moralmente e naturalmente della gente dotta, serva di esempio: esso non si vela gli occhi davanti a nulla, tutto accetta e comprende; è spesso crudo, ma non è mai immorale.[75]

Sebbene il romanzo sia lungo e pieno di descrizioni, la decisione dell'autore di scrivere il romanzo in prima persona dipende, come ben nota Tornitore, dalla volontà di appagare l'esigenza costante dello scrittore di dare ai propri motivi una forma drammatica, 'teatrale' nonché di dar voce ai propri ricordi: «è la prima persona da confessione segreta, che fa trasparire meglio il fondo autobiografico, sebbene proprio la scelta di una [contro] figura così antitetica

[72] Ivi, p. 35.
[73] Ivi, p. 161.
[74] MORAVIA A., *La ciociara*, Bompiani, La edizione digitale, Milano, 2019, p.192.
[75] MORAVIA A., *La ciociara*, a cura di T. Tornitore, Bompiani, Milano, 1997, p. 23.

permetta all'Autore di mantenere quel netto distacco necessario per osservare i suoi personaggi con lucidità critica».[76]

5.2. La struttura

Il libro è costituito da undici capitoli. In alcuni di essi la parte centrale (cap. II-VII) è lunga e dispersiva; in altri, viceversa, per Tornitore, «certi brani sono troppo affrettati e 'fumettistici' (tra cui i capitoli finali); anzi, l'ultimo risulta posticcio, confezionato *ad hoc* in chiave progressiva e buonista per non scontentare il più vasto pubblico».[77]

Come già menzionato prima, *La Ciociara* non è un romanzo di guerra, ma è la storia di una violenza (definita una 'marocchinata'), che ha stravolto, molto più degli eventi bellici in sé, la vita di due donne. Il suo nodo nevralgico è lo stupro di Rosetta, tanto che, quando Moravia scrisse a Bompiani sostenne che: «"il titolo più appropriato sarebbe 'Lo stupro'"».[78]

Proprio quando le due donne (Cesira e Rosetta) s'illudono di essere salve, come ben nota Tonino Tornitore, si verificano tre circostanze aggravanti:

- <u>di tempo:</u> la violenza avviene non durante lo sfollamento, nei momenti più duri dell'inverno della guerra, ma quando il pericolo incombente sembra superato;
- <u>di luogo:</u> in un calcolato *climax* ascendente, tutto si compie proprio nel paese natio della madre (l'originaria mèta delle due sfollate), dentro una chiesa, sotto l'altare;
- <u>di persona:</u> Rosetta è violata non dagli occupanti o dai fascisti, ma dai liberatori.[79]

Il critico afferma che la lunghezza della parte centrale del romanzo ha una sua giustificazione retorica:

> […] essa vuole ricreare appositamente un clima di pericolosità diffusa ma fiacca, di monotona attesa speranzosa, affinché quando il lettore pensa di poter finalmente allentare la tensione, venga scosso ancor più duramente non solo dal colpo di scena drammatico, ma anche dal ritmo accelerato assunto dagli eventi che si accavallano nel finale.[80]

[76] Ivi, p. 26.
[77] Ivi, p. 24.
[78] Ibid.
[79] MORAVIA A., *La ciociara*, a cura di T. Tornitore, Bompiani, Milano, 1997, p. 25-26.
[80] Ivi, p. 26.

> Se tutto il romanzo avesse avuto lo stesso ritmo, lento o veloce, non si sarebbe avvertito lo stacco fra l'interattività che scorre pigramente e il colpo di scena esploso a bruciapelo.[81]

5.3. I personaggi principali di *La Ciociara*

Nel romanzo *La cioc*ara possiamo affermare che ci siano tre personaggi molto differenti tra di loro, Cesira, Rosetta e Michele. Cesira ama il suo negozio e la sua roba, Rosetta ama sua madre e Michele ama i suoi libri, le sue idee e i suoi principi.

Cesira, che è la protagonista principale del romanzo *La Ciociara*, si presenta come una donna molto forte che protegge la figlia da tutti, ma in realtà, è molto sensibile e, a volte, anche debole.

Inoltre, nelle prime righe del romanzo si può notare la nostalgia di Cesira per il luogo natio: «*Ah, i bei tempi di quando andai sposa e lasciai il mio paese per venire a Roma*».[82]

Per quanto riguarda la sua opinione sulla guerra, all'inizio del romanzo è molto indifferente, cioè non le importa del conflitto bellico:

> È vero che c'era la guerra, ma io della guerra non sapevo nulla, siccome non avevo che questa figlia, non me ne importava nulla. S'ammazzassero pure quanto volevano, con gli aeroplani, con i carri armati, con le bombe, a me mi bastava il negozio, e l'appartamento per essere felice, come infatti ero [...] Tedeschi, inglesi, americani, russi, per me come dice il proverbio, ammazza, ammazza, è tutta una razza.[83]

Quando arriva il tempo di andare via dal luogo natio e lasciare tutto, Cesira esprime grande tristezza e paura, ma anche il profondo legame con la sua casa e il suo negozio:

> Mi dispiaceva e mi piangeva il cuore di lasciare quella casa in cui avevo passati gli ultimi vent'anni, senza mai allontanarmene, salvo che per i viaggi della borsa nera [...] Avevo paura ma non sapevo di che; e mi si stringeva il cuore al pensiero di lasciare la mia casa e il mio negozio come se avessi saputo di certo che non l'avrei mai più rivisti. […][84]

[81] Ibid.
[82] Ivi, p. 8.
[83] Ivi, p. 11.
[84] Ivi, p. 21.

> Ora mi guardavo intorno per la casa che era stata la mia casa per vent'anni e adesso dovevo lasciarla e mi sentivo disperata.[85]

> In cucina il fuoco era spento, nella camera da letto dove dormivo nel letto matrimoniale insieme con Rosetta, le lenzuola erano rovesciate in disordine e io non mi sentivo più la forza di rimettere a posto il letto, in cui sapevo che presto non avrei più dormito né di accendere il fuoco nei fornelli che da domani non sarebbero più stati i miei fornelli e io non ci avrei più cucinato.[86]

La protagonista fa emergere anche la sua grande paura nei confronti della vita, soprattutto per il futuro della figlia Rosetta, perché è conscia di non aver alcuna figura maschile accanto che possa proteggerle:

> Pensavo che durante il viaggio potessero mitragliare il treno, oppure che il treno non ci fosse più, perché dicevano che da un giorno all'altro Roma poteva restare isolata. Pensavo anche a Rosetta e pensavo che era una vera disgrazia che mio marito fosse morto perché due donne sole al mondo, senza un uomo che le guidi e che le protegga, sono in un certo senso come due cieche che camminano senza vederci e senza capire dove si trovano.[87]

Poco a poco, rifugiandosi con la figlia da una stalla all'altra, Cesira comincia a essere consapevole e a capire come funziona la guerra: «E questi sono tempi in cui chi è fesso si perde e chi è furbo si salva, e chi è fesso non può fare a meno di essere più fesso del solito e chi è furbo deve essere invece furbissimo [...] Bisognerà d'ora in poi essere furbi molto furbi, furbissimi, perché questi sono tempi pericolosi assai».[88]

Incontrando tante persone che si trasferiscono dalla montagna a Sant'Eufemia, Cesira scopre che la guerra è come una prova:

> Voglio dire che la guerra è una gran prova; e che gli uomini bisognerebbe vederli in guerra e non in pace; non quando ci sono le leggi e il rispetto degli altri e il timor di Dio; ma quando tutte queste cose non ci sono più, e ciascuno agisce secondo la propria vera natura, senza freni e senza riguardi».[89]

[85] Ivi, p, 23.
[86] Ibid.
[87] Ivi, p. 29.
[88] Ivi, p. 68.
[89] Ivi, p. 147.

> Ad un certo punto, Cesira rivela uno dei suoi pensieri più profondi sulla guerra: «In tempo di guerra, il cuore non è più cuore e il prossimo non esiste più e tutto è possibile.[90]

Forse la parte più interessante dei suoi ragionamenti è quella in cui Cesira spiega come lei immagina la guerra e pensa che alla fine non sia qualcosa di brutto come dicono gli altri, ma dopo tutte le sofferenze a cui va incontro, cambia opinione:

> Quando ero bambina, un negoziante del mio paese, aveva le collezioni della "Domenica Illustrata" dell'altra guerra; e tante volte, insieme coi figli del negoziante, stavamo a guardare queste collezioni, e c'erano tante belle tavole a colori in cui si vedevano le battaglie della guerra del 1915. Forse, per questo, una battaglia io me la figuravo come l'avevo vista in quelle illustrazioni: cannoni che sparano, polverone, fumo e fuoco; soldati che vanno all'assalto, la baionetta in canna e la bandiera in testa; corpi a corpi, uomini che cascano giù morti, altri che continuano a correre. Dico la verità, queste illustrazioni mi piacevano e mi pareva che la guerra, dopotutto, non fosse così brutta come si diceva.[91]

> O meglio, era brutta, sì, me pensavo che, insomma, se uno gli piace di ammazzare o di mostrare il proprio coraggio o di dar prova di iniziativa e di sprezzo del pericolo, la guerra era l'occasione che ci voleva per lui. E pensavo pure che non bisogna credere che tutti amino la pace. Ce ne sono tanti che, invece, in guerra ci si trovano bene, non fosse altro perché possono sfogare i loro istinti di uomini violenti e sanguinari. Così ragionavo io, finché non ebbi vista la guerra vera coi miei occhi.[92]

Quando la situazione peggiora, cioè durante il bombardamento, dopo l'avvenuto stupro di Rosetta e dopo aver ricevuto la notizia che Michele è morto, Cesira capisce che anche lei e sua figlia sono parte di questa guerra e che si comportano come se la guerra, e non la pace, fosse la condizione normale dell'uomo.[93] La protagonista comincia a temere che la guerra possa continuare ad attanagliare le loro anime anche a conflitto concluso. La realizzazione più importante di Cesira è che dei delinquenti hanno ammazzato Rosario, l'amante di Rosetta:

[90] Ivi, p. 192.
[91] MORAVIA A., *La ciociara*, Bompiani, La edizione digitale, Milano, 2019, p. 197.
[92] Ibid.
[93] Ivi, p. 256.

> Non so come, mi ricordai del denaro che Rosario aveva nascosto nel cruscotto, stesi la mano, presi l'involto e me lo cacciai in seno [...] Mi chinai in fretta sul morto, con gesto istintivo quasi temendo di avere a scoprire che era ancora vivo: in realtà avevo l'involto del suo denaro in seno e mi premeva conservarlo perché, nelle nostre condizioni, ci faceva comodo assai; è così volevo assicurarmi che lui fosse morto davvero.[94]

> Ma era proprio morto, lo capii dagli occhi che erano rimasti aperti e guardavano non so dove, lucidi e immobili [...] Avevo portato via il denaro al morto; avevo temuto, per via del denaro, che non fosse morto, ma vivo; ma, una volta constatato che era morto davvero, volli bilanciare quel mio brutto timore con un atto di fede che non mi costava niente.[95]

Dopo tutte le atrocità subite e vedendo come tutto è cambiato, Cesira decide di spegnere la sua vita, perché non vuole più vivere. A un tratto comprende, però, che il tentato suicidio è stato solo un sogno, perché vi è apparso Michele, ucciso in realtà dai tedeschi:

> Ad un tratto, non so come, mi vennero una disperazione e una frenesia da non dirsi; e d'improvviso mi dissi che non volevo più vivere in un mondo come questo, in cui gli uomini buoni e le donne oneste non contavano più e i delinquenti la facevano da padroni; e pensai che per me la vita non aveva più senso e, anche a Roma, con l'appartamento e il negozio, io non sarei più stata la stessa di prima e non mi sarebbe più piaciuto vivere. Così, tutto ad un tratto, pensai che volevo morire e saltai giù dal letto e, con le mani che mi ballavano dall'impazienza, accesi la candela e andai in fondo alla stanza a prendere una corda che stava appesa ad un chiodo.[96]

> In quell'angolo della baracca, c'era una seggiola di paglia; io salii sulla seggiola, con la corda in mano, decisa di appiccarla a qualche chiodo oppure ad un travicello del tetto e poi passarci il collo, dare un calcio alla seggiola e lasciarmi a piombare giù e farla finita una buona volta. Ma proprio mentre, con la corda in mano, levavo gli occhi verso il soffitto cercando un appiglio a cui legarla, ecco, sentii che, dietro di me, la porta della baracca si apriva pian piano. Mi voltai allora, e vidi che Michele era sulla soglia, proprio lui. Era tale e quale come l'avevo veduto l'ultima volta, quando i nazisti l'avevano portato via. (...) Aveva gli occhiali, come sempre, e, per meglio vedermi, abbassò la fronte e mi guardò al di sopra delle lenti, come faceva quando era vivo.[97]

[94] Ivi, p. 281.
[95] Ibid.
[96] Ivi, p. 270.
[97] Ibid.

> E vedendo che io stavo in piedi su una seggiola, con una corda in mano, fece subito un gesto come per dire: "No, non farlo, questo no, questo non devi farlo." Io domandai allora: "E perché non dovrei farlo?" Lui aprì la bocca e disse qualche cosa che non intesi; e poi continuò a parlare e io cercavo di udirlo e non udivo niente; ed era proprio come quando si cerca di udire qualche cosa che ci sta dicendo una persona da dietro il vetro di una finestra e si vede che muove la bocca ma per la via del vetro non si sente niente. Gridai allora: "Ma parla più forte, io non ti capisco!" E nello stesso momento mi destai fradicia di sudore, nel mio letto.[98]

> Compresi allora che era stato tutto un sogno: il tentativo di suicidio, l'intervento di Michele e le sue parole che non avevo udito. (...) Sì, lui, di certo, mi aveva spiegato in poche parole il senso della vita, che a noi vivi sfugge, ma per i morti deve essere, invece, chiaro e lampante; e la mia disgrazia aveva voluto che io non capissi quello che lui diceva, benché quel sogno fosse stato veramente una specie di miracolo.[99]

A un certo punto, Cesira comprende che lei, in fondo, non è cambiata, in quanto non è mutato il suo rapporto con la natura. Questo collegamento che la protagonista stabilisce con l'ambiente è evidente nell'episodio in cui con la figlia osserva le stelle lontane e prega in ginocchio:

> Non si vedeva un solo lume; tutto era buio e tranquillo; le sole cose vive erano le stelle che brillavano forte e parevano ammiccare dentro il cielo nero come se fossero stati tanti occhi d'oro che ci guardavano e sapevano tutto di noi mentre noi non sapevamo niente di loro. (...)[100]

> Stemmo ancora qualche momento a guardare la notte e poi lei mi tirò per la manica e mi sussurrò che voleva pregare per ringraziare la Madonna che ci aveva fatto arrivare fin lassù (a Fondi) sane e salve. (...) Così le ubbidii volentieri e giunsi le mani con lei, e muovendo lesta lesta le labbra, recitai la preghiera che di solito si dice prima di andare a letto.[101]

Cesira ritrova nella natura il sentimento del bello e del sublime che è in lei, come in ogni essere umano. Sebbene il contatto con la realtà sia profondo, le sensazioni che ne derivano si stagliano nell'interiorità dell'anima della protagonista.

---

[98] Ibid.
[99] Ibid.
[100] Ivi, p. 80.
[101] Ibid.

Rosetta, la figlia, si presenta come una ragazza pura e molto religiosa, nonché obbediente alla madre. Quando è a Roma, emerge tutta la sua paura durante il bombardamento, però quando si reca con la madre in campagna, la paura svanisce: «In campagna mi fa meno paura che a Roma. Qui c'è il sole, l'aria aperta. A Roma avevo tanta paura che mi cascasse la casa sulla testa. Qui, se morissi, almeno vedrei il sole».[102]

Forte è il legame tra madre e figlia, in quanto grande è la fragilità di Rosetta.
Cesira così descrive la figlia, con tono materno ed emozionante:

> Io avevo tirato su Rosetta con grande cura, proprio come una figlia di signori, semprebadando, a non farle sapere niente di tutte le brutte cose che ci sono al mondo e, per quanto mi era possibile, tenendola lontana, da queste cose. (...) Non so per il fatto che io l'avevo affidata alle suore, a semiconvitto, fino a dodici anni o perché lei ci era portata per il suo carattere, Rosetta era religiosa a fondo, tutto di un pezzo, senza esitazioni e senza dubbi, così sicura e convinta che, per modo di dire, non se ne parlava neppure e forse forse, neppure ci pensava: per lei la religione era come l'aria che si respira la quale entra ed esce dai polmoni e noi non ci facciamo caso e neppure ce ne rendiamo conto. (...) Mi limiterò a dire che ogni tanto mi capitava di pensare di lei che fosse perfetta.[103]

> Era infatti una di quelle persone alle quali, anche a essere maligni, non si riesce ad attribuire alcun difetto. Rosetta era buona, franca, sincera e disinteressata. Ho i miei salti di umore, posso anche arrabbiarmi, strillare, magari sono capace di menare, così, perché perdo la testa.[104]

Moravia in questo brano, attraverso le parole di Cesira, insiste sulla purezza di Rosetta, che viene rappresentata quasi come una santa, per far assumere allo stupro ancorpiù la valenza di un martirio.

> Ma Rosetta mai mi rispose male, mai mi serbò rancore, mai si dimostrò altro che una figlia perfetta. La sua perfezione, però, non stava soltanto nel non aver difetti; stava pure nel fatto che lei faceva e diceva sempre la cosa giusta, la cosa, tra mille, che si doveva fare e dire. Tante volte quasi mi spaventavo e pensavo: ho una santa per figlia.[105]

[102] Ivi, p. 35.
[103] Ivi, pp. 81-82.
[104] Ibid.
[105] MORAVIA A., *La ciociara*, Bompiani, Edizione digitale, Milano, 2019, p. 82.

> E davvero c'era da pensare che fosse una santa perché comportarsi così bene e in una maniera così perfetta non avendo alcuna esperienza della vita ed essendo, in fondo, soltanto una bambina, è proprio dei santi. Lei non aveva fatto nulla nella vita fuorché vivere con me e, dopo l'educazione ricevuta dalle suore, aiutarmi nelle faccende di casa e qualche volta anche a bottega; eppure si comportava come se avesse fatto tutto e tutto avesse conosciuto. Adesso penso, però, che questa perfezione che mi pareva quasi incredibile veniva proprio dall'inesperienza e dall'educazione che le avevano dato le suore. Inesperienza e religione, fuse insieme, formavano questa perfezione che io credevo solida come una torre e, invece, era fragile come un castello di carte.[106]

La bontà, la fragilità e la religiosità di Rosetta emergono e attraversano d'improvviso la scena più violenta del romanzo, ovvero lo stupro (che avviene nella chiesa sotto gli occhi della Madonna), per essere alla fine frantumate. Da questo punto in poi, la figlia di Cesira compie una metamorfosi. Questo aspetto è reso esplicito dalle parole della madre, che sottolineano la brusca trasformazione di Rosetta che si rispecchia nel cambiamento di carattere, nel modo di vestire e nel fatto che non vorrà mai parlare con la madre dell'accaduto:

> Rosetta era sempre dello stesso umore apatico, indifferente, distante; come lei mi aveva chiesto, non le parlai più di quello che era successo nella chiesa; e da allora non glien'ho più parlato [...] Anzi, a proposito di quei quattro giorni, non so perché, io sono convinta che fu allora che Rosetta cambiò veramente carattere, sia ripensando per conto suo e in maniera tutta sua a quanto era successo, sia trasformandosi suo malgrado e senza rendersene conto, per la forza stessa dell'oltraggio che aveva subito, in una persona diversa da quella che era stata sinora. E io voglio dire qui che anch'io dapprima mi sorpresi per il cambiamento così completo e così radicale, come dal bianco a nero. [...][107]

> Ora questa perfezione di santa, che era fatta soprattutto di inesperienza e di ignoranza della vita, era stata colpita a morte da quanto era avvenuto nella chiesa; e allora si era cambiata in una perfezione opposta, senza quelle mezze misure, quella moderazione e quella prudenza che sono proprie alle persone normali, imperfette ed esperte.

> L'avevo veduta fino allora tutta religione e bontà, purezza e dolcezza; dovevo aspettarmi che d'ora in poi ella si voltasse all'eccesso opposto, con la stessa mancanza di dubbi e di esitazioni, la stessa inesperienza e assolutezza.[108]

[106] Ibid.
[107] Ivi, p. 249.
[108] Ibid.

In realtà, i timori di Cesira non troveranno conferma, perché la figlia non cambierà tantissimo, cioè continuerà a essere una persona sensibile. Cesira lo noterà dopo che i ladri avranno ucciso Rosario, l'amante di Rosetta, perché tutto a un tratto la ragazza inizierà a intonare «una canzone che era stata in voga»[109]:

> Rosetta che, sinora, come ho detto, non aveva mostrato alcun sentimento, incominciò a cantare. Prima con voce esitante e come strangolata, poi chiarendosi e affermandosi la voce, in maniera più sicura, prese a cantare la stessa canzone che io le avevo chiesto di cantare poco prima e lei, sentendosi incapace, aveva interrotto alla prima strofa. Era una canzonetta di moda un paio d'anni avanti e Rosetta era solita cantarla, come ho già detto, accudendo alle faccende domestiche; non era gran che, anzi era alquanto sentimentale e sciocca, e io pensai dapprima che era strano che la cantasse proprio adesso, dopo la morte di Rosario: una prova di più della sua insensibilità e della sua indifferenza. Ma poi mi ricordai che quando le avevo chiesto di cantare, lei aveva risposto che non ne era capace perché si sentiva come svogliata; e rammentai pure di aver pensato che lei era cambiata e non poteva più cantare perché non era più quella di una volta; e d'improvviso mi dissi che lei, forse, riprendendo a cantare, intendesse farmi capire che non era vero che fosse cambiata, che lei, invece, era sempre la Rosetta di una volta, buona, dolce e innocente come un angiolo.[110]

Le lacrime di Rosetta sono un altro segnale che conferma la parte sensibile ancora esistente in lei:

> La guardai e vidi allora che aveva gli occhi pieni di lacrime; e queste lacrime sgorgavano dai suoi occhi spalancati e scivolavano giù per le guance; e fui ad un tratto del tutto sicura: lei non era cambiata, come avevo temuto; quelle lacrime lei le piangeva per Rosario, prima di tutto, che era stato ammazzato senza pietà, come un cane, e poi per se stessa e per me e per tutti coloro che la guerra aveva colpito, massacrato e stravolto.[111]

Cesira e Rosetta sono ambedue molto sensibili e a volte non riescono a sopportare le tante difficili situazioni della guerra. Qui entra in gioco il personaggio più forte e intellettuale del romanzo: Michele. È l'unico istruito tra tutti i personaggi e anche il più consapevole, energico e positivo. Tutte queste caratteristiche lo distinguono dagli altri: «Lui non voleva mai fare quello che facevano gli altri».[112] Ha le sue idee e i suoi principi e non ha nessuna paura:

[109] Ivi, p. 277.
[110] Ivi, p. 283.
[111] Ibid.
[112] Ivi, p. 140.

«Non aveva timore di niente e di nessuno».[113] Michele è contrario alla guerra e non approva la politica che danneggia la gente povera. Disprezza Mussolini:

> Secondo Michele, Mussolini e i suoi ministri e tutti i pezzi grossi e tutti coloro che contavano qualche cosa, erano dei banditi, proprio così diceva: banditi.[114] Si sente dispiaciuto per la sua gente e per la sua patria guardando con Cesira il panorama delle montagne della Ciociaria: Ricordo che Michele disse con un sospiro, quasi suo malgrado, guardando a quelle montagne: "Eh, è bella l'Italia." Io dissi ridendo: "Michele, tu lo dici come se ti dispiacesse." E lui: "È vero, un poco mi dispiace perché la bellezza è una tentazione."[115]

A un certo punto del romanzo, un gruppo di tedeschi lo rapiscono. Da questo momento in poi, dello "studente" non rimarrà che il ricordo. Alla fine, si scopre che è stato ucciso e così ha sacrificato la vita per i suoi parenti, i contadini e gli sfollati, ma anche per un ideale in cui ha creduto fino in fondo. Quindi, Michele rappresenta un mondo di giustizia e verità: «Michele ci aveva sempre detto che coloro che sentivano l'ingiustizia erano le persone per bene, i migliori di tutti, i soli che lui non disprezzasse».[116]

Molto interessante è la descrizione che Cesira fa di Michele, nella quale traspaiono gli elementi del suo carattere:

> Il carattere era insolito, diverso da quello degli altri sfollati e anche da quello delle persone che avevo sinora conosciuto. Si esprimeva con una sicurezza assoluta, come chi sia convinto di essere il solo a conoscere e a dire la verità.[117]
>
> Da questa convinzione derivava, secondo me, quel fatto curioso che notato: pur dicendo cose aspre o violente non si scaldava affatto, anzi le diceva con un tono calmo e ragionevole e, per così dire, quasi casuale e senza rilievo, come se si fosse trattato di roba vecchia sulla quale ormai tutti quanti erano d'accordo da molto tempo.[118]

Se volessimo ricercare l'*alter ego* di Moravia in uno dei suoi personaggi, il collegamento andrebbe sicuramente a Michele. Si è già menzionato nel capitolo su Alberto Moravia che l'autore ha deciso di concludere il romanzo *La Ciociara* con il personaggio di Michele. Dobbiamo ricordare che l'evoluzione del personaggio di Michele è cominciato in *Gli*

[113] Ivi, p. 145.
[114] Ivi, p. 94.
[115] Ivi, p. 183.
[116] Ivi, p. 171.
[117] Ivi, p. 93.
[118] Ibid.

Indifferenti. Anche lì il personaggio di Michele era una persona particolare, che capiva l'ingiustizia del mondo, ma non era in grado di compiere alcuna azione per contrastarla, stretto nella morsa dell'indifferenza. Il giovane Michele nel primo romanzo moraviano vede chiaramente la negatività di ciò che lo circonda, ma non riesce ad agire e si perde in questa indifferenza. È indifferente alla rovina della famiglia, alla perdita della casa mentre in *La Ciociara* si arrabbia per l'indifferenza dei contadini verso la guerra. La sua unica attività è pensare, ma è incapace di cambiare la situazione. Non agisce perché non ha la forza per farlo. Così, Moravia non può immaginare un finale migliore per il romanzo *La Ciociara* se non quello delle parole su Michele dette da Cesira, che sintetizzano il ricordo dei suoi insegnamenti:

> Il dolore. Mi tornò in mente Michele che non era con noi in questo momento (quando Cesira e Rosetta sono tornate a Roma) tanto sospirato del ritorno e non sarebbe mai più stato con noi; e ricordai quella sera che aveva letto ad alta voce, nella capanna a Sant'Eufemia, il passo del Vangelo su Lazzaro; e si era tanto arrabbiato con i contadini che non avevano capito niente ed aveva gridato che eravamo tutti morti, in attesa della resurrezione, come Lazzaro.[119]
>
> Allora queste parole di Michele mi avevano lasciata incerta; adesso, invece, capivo che Michele aveva avuto ragione; e che per qualche tempo eravamo state morte anche noi due, Rosetta ed io, morte alla pietà che si deve agli altri e a se stessi.[120]
>
> Ma il dolore ci aveva salvate all'ultimo momento; e così, in certo modo, il passo di Lazzaro era buono anche per noi, poiché, grazie al dolore, eravamo alla fine, uscite dalla guerra che ci chiudeva nella sua tomba di indifferenza e di malvagità ed avevamo ripreso a camminare nella nostra vita, la quale era forse una povera cosa piena di oscurità e di errore, ma pur tuttavia la sola che dovessimo vivere, come senza dubbio Michele ci avrebbe detto se fosse stato con noi.[121]

Per Germini l'epilogo chiarisce il messaggio evangelico dell'opera di Moravia: la Resurrezione è possibile, ma passa prima necessariamente dal dolore.[122]

5.4. Cesira: la protagonista e il narratore

L'enfasi di Moravia sulla testualità della narrazione di Cesira implica, per Marcus, un lasso di tempo e un'epistemologia tipici per la letteratura confessionale. Ci sono due Cesire nel romanzo: la vedova benevola ed egocentrica che vive gli eventi della storia mentre si svolgono

[119] Ivi, p. 284.
[120] Ibid.
[121] Ibid.
[122] GERMINI S., *Ciascuno di voi è Lazzaro*. iMalpensanti. https://imalpensanti.it/2016/04/20/ciascuno-di-voi-e-lazzaro/ (pagina consultata il 15 luglio 2019)

nel tempo, e il memorialista che racconta la storia dal punto di vista del finale. All'inizio del romanzo, Moravia pone un abisso temporale e cognitivo tra Cesira protagonista e Cesira narratore, ma mentre la storia avanza, le loro identità convergono gradualmente fino a fondersi alla fine con la rivelazione culminante dell'insegnamento postumo di Michele.[123]

L'abisso cognitivo che separa Cesira narratore dalla Cesira protagonista trova, sempre secondo le parole del critico americano Millicent Marcus, un'espressione triplice nel romanzo. Attraverso la prefigurazione verbale, i presagi immaginari e il senno di poi, il narratore rivendica la sua superiorità epistemologica sui suoi personaggi. Sebbene non sappia niente dello stupro della figlia fino a quando questo non si verifica veramente, il lettore viene reclutato nella prospettiva superiore del narratore da costanti *flashforwards* fino al tempo in cui, infine, tutto gli verrà svelato. Questo lo pone in uno strano doppio legame cognitivo in cui è implicato nell'ignoranza della protagonista, ma allo stesso tempo partecipa alla condiscendenza del narratore verso il suo sé precedente non illuminato.[124]

5.5. Il romanzo-saggio

Facendo narrare la trama a Cesira in prima persona, Moravia ci ha dato un narratore i cui costanti riferimenti alla sua funzione narrativa rendono esplicito lo scopo didattico del romanzo-saggio – così per Millicent Marcus. Cesira afferma spesso "Lo riporto qui ... per dare un'idea come ...", frase che diventa una specie di marchio verbale la cui frequenza avvisa i lettori dei suoi usi strategici e metanarrativi. Nel saggio *Filmmaking by the Book: Italian cinema and literary adaptation* Marcus nota che il bisogno compulsivo di Cesira di giustificare le sue divagazioni, di affermare la logica del suo ordinamento narrativo, non è solo in linea con la sua insicurezza, che è quella di un contadino semiletterato e urbanizzato che ha bisogno di dimostrare la sua autorità a un pubblico istruito sulla lettura, ma è anche il modo di Moravia di mettere esplicitamente in relazione ciascun episodio della struttura ideologica generale del romanzo. Certo, secondo Marcus, Cesira non è sempre una narratrice affidabile e la sua stessa esegesi non è costantemente adeguata al significato di Moravia, tuttavia l'autore non può fare

[123] MARCUS M., *Filmmaking by the Book: Italian cinema and literary adaptation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, p. 69. (Traduzione a cura di Dragana Rapo).
[124] Ibid.

a meno di applaudire alla sua ricerca di intelligibilità, perché questa manifesta l'impulso didattico che sta dietro al romanzo-saggio.[125]

6. LA RESURREZIONE DI LAZZARO

L'episodio cruciale del romanzo e del film è la parte evangelica su Lazzaro: una vicenda di morte e resurrezione è, di conseguenza, simbolo della condizione degli sfollati e di gran parte degli Italiani durante la seconda guerra mondiale. Alla fine del brano, Michele sottolinea la relazione tra la storia di Lazzaro e la storia degli sfollati e degli Italiani durante l'invasione tedesca:

> Ricordatevi questo: ciascuno di voi è Lazzaro [...] Siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi […] soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti, stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora cominceremo ad essere appena appena vivi.[126]

La parabola di Lazzaro ha influenzato tantissimo Cesira e Rosetta. Grazie a Michele e alle sue parole, le due donne, diventate durante la guerra una ladra e l'altra prostituta, possono trovare la forza morale per recuperare la vita quotidiana di sempre. Non a caso il romanzo finisce con un'interpretazione sul passo di Lazzaro letto da Michele.

La storia di Lazzaro, per Falanga, sta a dimostrare non il valore religioso e spirituale, ma bensì la durata dell'esperienza morale del cristianesimo su fino ai grandi trasferimenti di riscatto sociale nel mondo d'oggi.[127]

La seconda guerra mondiale, che aveva imperversato nel mondo e che aveva travolto anche gli indigeni e gli sfollati della Ciociaria, rappresenta per Sommavilla una morte anche spirituale, per la generale agonia e moria morale (così pensa il personaggio di Michele) degli uomini e delle donne in essa coinvolti; lo è per la viltà, gli egoismi, l'ignoranza, la meschina furberia di molti se non di tutti.[128] Sebbene per Michele i contadini siano tutti "cadaveri", «ciò che a Michele più di tutto (o unicamente) importa di insegnare non è la speranza per una qualunque resurrezione, bensì la coscienza della putredine, punto e basta».[129]

---

[125] MARCUS M., *Filmmaking by the Book: Italian cinema and literary adaptation*, cit., p. 68. (Traduzione a cura di Dragana Rapo).
[126] MORAVIA A., *La ciociara*, cit., p. 114.
[127] FALANGA A., *Biblioteca Sensale. Medicina per l'anima. La ciociara … tra Moravia e De Sica*. https://bibliotecasensale.wordpress.com/2017/05/24/la-ciociara-tra-moravia-e-de-sica/ (pagina consultata l'8 settembre 2019)
[128] SOMMAVILLA G., *Peripezie dell'epica contemporanea*, Jaka Book, Milano, 1980, p. 167.
[129] Ibidem.

> I contenuti specifici, però, di questa putredine non sembra li sappiano nemmeno Michele o Moravia. Di chiari negativi morali denunciati forse come tali si registra in tutto il libro la disumanità dei tedeschi e dei fascisti che però tutti dovrebbero trattare con eguale disumanità, schiacciare «come serpenti». Quanto agli altri c'è di chiaro, a definire la detta putredine, «ignoranza» da cui unicamente dipende la meschina mentalità egoistica di cui danno prova.[130]
>
> Ma ignoranza di che? Nessuno in tutto il libro lo sa ben dire. A causa comunque di questa ignoranza tutti sono incolpevoli, tedeschi e fascisti inclusi. Tutti colpevoli, dunque, e tutti innocenti, o meglio né l'una né l'altra cosa, anche qui. La dimensione morale di profondità è risalita ed è sparita un'altra volta.[131]
>
> Moravia vorrebbe dire che non c'è coraggio e non c'è paura, ci sono soltanto la coscienza e l'incoscienza; la coscienza è paura, l'incoscienza è coraggio.[132]

Secondo le parole di Falanga, Moravia regala al lettore non la banalità di un finale scioccamente lieto, ma la lezione superba della vita che trionfa sugli sciagurati lutti della guerra, ormai davvero definitivamente alle spalle.[133]

7. IL RITORNO A ROMA COME LIBERAZIONE O RITORNO ALLA CORRUZIONE?

Simone Casini ha condotto uno studio tra la parte finale della versione dattiloscritta di *La Ciociara* e la forma stampata, arrivando alla conclusione che il finale del romanzo, nella forma nota finora, è paradossalmente catartica. La rovina morale di Rosetta, dopo la violenza subita a Vallecorsa dalle truppe marocchine dell'esercito di liberazione alleato, era sembrata inarrestabile agli occhi della madre, abituatasi a considerare la figlia amata come ormai «morta», finché improvvisamente la Rosetta di un tempo, una Rosetta segnata dalla guerra ma sofferente, sembra riaffiorare in modo imprevisto, mentre il camion si dirige verso Roma, nel suo canto sommesso e nelle lacrime che le spuntano dagli occhi e le scendono sulle guance. È

[130] Ibid.
[131] Ibid.
[132] Lefrasi.com. https://www.booktobook.it/libri-novita/le-citazioni-di-alberto-moravia/ (pagina consultata il 1 luglio 2019)
[133] FALANGA A., *Biblioteca Sensale. Medicina per l'anima. La ciociara … tra Moravia e De Sica*, cit. (pagina consultata l'8 settembre 2019)

quasi un miracolo che dopo tanta disperazione si riaccendano le speranze della madre in vista di Roma e della cupola di San Pietro[134]:

> Quella cupola, per me, non era soltanto Roma ma la mia vita di Roma [...] quella cupola mi diceva che io potevo ormai tornare fiduciosa a casa e la vecchia vita avrebbe ripreso il suo corso, pur dopo tanti cambiamenti e tante tragedie. Ma anche mi diceva che questa fiducia tutta nuova, io la dovevo a Rosetta e al suo canto e alle sue lacrime. E che senza quel dolore di Rosetta, a Roma non ci sarebbero arrivate le due donne senza colpa che ne erano partite un anno prima, bensì una ladra e una prostituta, quali, appunto, attraverso la guerra e a causa della guerra, erano diventate.[135]

Difficile spiegare, per Casini[136], questa scelta di Moravia, che lascia il romanzo aperto su una prospettiva di rinascita, come confermano le ultime battute, in cui Cesira rievoca la parabola di Lazzaro che Michele aveva lanciato contro la morte morale dei suoi rustici ascoltatori «[…] capivo che Michele aveva avuto ragione; e che per qualche tempo eravamo state morte anche noi due, Rosetta ed io, morte alla pietà che si deve agli altri e a se stessi. Ma il dolore ci aveva salvate all'ultimo momento»[137].

Casini aggiunge che, in favore di questo inatteso e poco verosimile "lieto fine" (che sembra ed è una concessione al pubblico o ai tempi), esso sia tuttavia conforme al personaggio popolare di Cesira, nella quale Moravia proietta istanze profonde della sua narrativa, ovvero quell'accettazione della realtà, tipica del personaggio femminile che è destinato a continuare – e non a finire, come è il caso invece del personaggio intellettuale.[138] Secondo il critico, la Roma della Liberazione che le due donne trovano al ritorno dalla Ciociaria è ben diversa da quella che Cesira aveva vagheggiato, sia pure a brevi linee, alla vista della cupola di San Pietro. La vita, è vero, sembra riprendere come prima, ma niente è più come prima. Tutto è corrotto internamente[139]:

> Finita la guerra e tornata a Roma, gli effetti continuarono come si capisce; ma non era più la guerra vera e propria bensì quella pace brutta e zozza che può venir fuori dalla guerra e che per molto tempo ancora conserva tante abitudini e tanti malanni propri alla guerra stessa. Lo so […] lo so, dico, che in quei primi tempi ci sembrò che la guerra continuasse peggio di prima; ma in

[134] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*. Fa parte di *Atti del Convegno Internazionale: Alberto Moravia e La ciociara: letteratura, storia, cinema II*: Fondi, 13 aprile 2012. - (Biblioteca di Sinestesie; 19)
[135] MORAVIA A., *La ciociara*, cit., p. 284.
[136] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[137] Ibid.
[138] Ibid.
[139] Ibid.

> realtà non era guerra ma pace e sembrerà strano che lo dica io che ho tanto sofferto della guerra, ma quello che distingueva soprattutto questa pace dalla guerra era proprio il fatto che la guerra aveva avuto un po' gli aspetti della pace che c'era stata prima della guerra mentre la pace che aveva seguito la guerra rassomigliava molto più alla guerra che alla pace. Voglio dire insomma […] in pace noi eravamo ormai quali la guerra ci aveva fatto, pur sotto le apparenze della pace. Eh la guerra cambia e quello che si era prima della guerra anche se torna in apparenza, in sostanza non è più lo stesso e non torna mai più. E questa pace di Roma, di cui avevo tanto sognato e che mi era sembrata tanto bella quando stavo a Sant'Agata, mi dispiace dirlo, adesso mi pareva che rassomigliasse tutta alla mia Rosetta: di fuori normale, una ragazza come le altre, di dentro massacrata, rovinata sporcata delusa e invecchiata.[140]

Cesira e Rosetta, scese a Ponte Sisto, hanno vergogna e timore di tornare a casa ed essere riconosciute dai vicini, e perciò preferiscono aspettare la sera. Molto suggestiva è, per Casini, in virtù del suo valore simbolico, la scena in cui le due donne sostano nella chiesa di san Crisogono a Trastevere, che evoca l'altra chiesa, quella di Vallecorsa, dove si era compiuto il destino di Rosetta: qui, nella penombra della chiesa romana, le «illusioni» di Cesira sulla resurrezione di Rosetta subiscono una prima «smentita»[141]:

> Ormai io mi ero abituata a pensare che lei [Rosetta] non era più quella di prima; ma il fatto che lei avesse pianto in camion mi aveva illuso per un momento che lei fosse rimasta dopo tutto quella che era sempre stata. Ma adesso avevo una smentita: lei era sì capace di piangere e di cantare ma non di pregare. Forse insomma era la stessa di prima ma fino ad un certo punto, qualche cosa in lei era finito per sempre e qualche cosa invece si era salvato. Pensai che questa chiesa tranquilla e in penombra, intatta, fatta per pregare e per raccogliersi nella preghiera le ricordava forse quell'altra chiesa, al mio paese, rovinata e sconsacrata, dove sotto gli occhi della Madonna, che nulla aveva fatto per difenderla, i marocchini le avevano tolto l'innocenza.[142]

Tutto è mutato. Percorrendo viale Trastevere[143], «anche qui tutto era cambiato»: la strada è invasa da borsisti e soldati americani che guardano e comprano le donne: «Mamma, non lo vedi che a Roma tutto è da vendere? Loro ci hanno i soldi e comprano»[144]. Cambiata è infine la loro casa, che pure, per la cura di Giovanni, non ha subìto durante i mesi di guerra le peggiori offese: «Quella casa in cui niente mancava e che tuttavia era tutta un po' sporca e disordinata

[140] MORAVIA A., *Conclusione*, cit., pp. 1479-1480.
[141] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[142] MORAVIA A., *Conclusione*, cit., p. 1483.
[143] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[144] Ivi, p. 1485.

era davvero come la nostra vita, pensai: anche la nostra vita era su per giù come quella di prima ma la guerra ci era passata»[145].

Nella versione a stampa, pubblicata nel 1957, Simone Casini nota che non vi sono conversioni in senso proprio, e tuttavia il canto e il pianto di Rosetta nell'ultimo capitolo hanno un evidente significato strategico e ideologico, da ricondurre al debito dello scrittore verso il cosiddetto mito nazionalpopolare[146] «[…] con La Ciociara diedi un addio definitivo al mito nazionalpopolare che aveva fatto scrivere La Romana e i Racconti romani», ammette Moravia in varie occasioni»[147]. La Conclusione della versione dattiloscritta, documentando invece la necessità che presiede al romanzo, per Casini appare indubbiamente più logica e congrua, e sigilla la vicenda di Cesira e Rosetta come una storia di corruzione, con esplicita e fin troppo didascalica corrispondenza tra la corruzione individuale del personaggio e quella collettiva di un popolo.[148]

Come nel testo definitivo, però, anche nella redazione dattiloscritta le ultime battute di Cesira sono dedicate al ricordo di Michele (che figura sotto il nome di Nicola) e alle sue parole sulla resurrezione di Lazzaro.

Casini prosegue la sua analisi affermando che una nota conclusiva di speranza si affaccia alla fine anche nella versione più antica, nonostante l'esperienza della Roma corrotta e della Rosetta cambiata del dopoguerra. Ma è una nota assai più sommessa e incerta di quella che – secondo la versione definitiva – risuonava sul camion del ritorno, quando la cupola familiare di san Pietro appariva all'orizzonte come una promessa.[149]

Il testo a stampa, infatti, si chiude su due donne fiduciose, «uscite dalla guerra», che riprendono «a camminare nella nostra vita» mentre il ricordo di Michele vige come una presenza. La "conversione" è avvenuta o comunque avverrà[150]:

> [...] il dolore ci aveva salvate all'ultimo momento; e così in certo modo, il passo di Lazzaro era buono anche per noi, poiché grazie al dolore, eravamo, alla fine, uscite dalla guerra che ci chiudeva nella sua tomba di indifferenza e di malvagità ed avevamo ripreso a camminare nella nostra vita, la quale era forse una povera cosa piena di oscurità e di errori, ma purtuttavia la sola che dovessimo vivere, come senza dubbio Michele ci avrebbe detto se fosse stato con noi.[151]

[145] Ivi, p. 1488.
[146] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[147] MORAVIA A., ELKANN A., *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 193.
[148] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[149] Ibid.
[150] Ibid.
[151] MORAVIA A., *La ciociara*, cit., p. 284.

Invece, secondo la versione anteriore del romanzo, a dirla con le parole di Casini, il mondo non è affatto uscito dalla guerra: la guerra anzi continua «in quella pace brutta e zozza» che «rassomigliava molto più alla guerra che alla pace». Dopo questa tragica esperienza della «corruzione» irrimediabile di Roma e di Rosetta, il ricordo di Michele/Nicola appare a Cesira come «la sola consolazione» in una «vita scolorita», e la resurrezione di Lazzaro è poco più di un barlume interiore[152]:

> La sola consolazione in questa vita scolorita era il ricordo di Nicola. Mi era rimasto di lui quel libretto del vangelo che lui aveva letto ad alta voce ai contadini di Sant'Agata [Sant'Eufemia, nella redazione definitiva, n.d.r] e poi si era arrabbiato perché i contadini non avevano capito niente e aveva gridato che eravamo tutti come Lazzaro, morti in attesa della resurrezione. [...][153]
>
> E ricordandomi come Nicola avesse pianto leggendo il passaggio di Lazzaro, mi sentivo venire anch'io le lagrime agli occhi ogni volta che rileggevo il passaggio del vangelo perché capivo che lui aveva pianto per noi e non per se stesso e sapevo benissimo dentro di me che queste sue lagrime non erano state versate invano.[154]

Quello che si può notare in questi brani, in ultima analisi secondo Casini, è che entrano improvvisamente in gioco considerazioni esterne al romanzo, mentre diventano sfuggenti quelle per così dire interne, di logica narrativa.[155]

8. *LA CIOCIARA* SUL GRANDE SCHERMO

La Ciociara (1960), tratto dal romanzo omonimo di Alberto Moravia, recupera la costante neorealista dell'infanzia devastata dalla guerra e riafferma le doti uniche di De Sica per far penetrare lo sguardo della cinepresa come una sonda entro drammi privati, estraendone risonanze di tragedie collettive. Una lente che prende due figure di donna e ne fa i simboli di un mondo lacerato in profondità: Cesira caduta a terra, fatta a pezzi che solo la carne regge insieme, è una di quelle scene privilegiate del cinema italiano che custodiscono il senso di un momento della storia nazionale meglio di qualsiasi altra fonte.[156]

> Con La Ciociara, secondo Brunetta, De Sica orienta per la prima volta all'indietro la sua freccia temporale e costruisce un altorilievo entro cui sbalza potentemente due figure di donna, Cesira

[152] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[153] MORAVIA, *Conclusione*, cit., p. 1493.
[154] Ibid.
[155] CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*, cit., p. 19.
[156] INVERSO, *Vittorio De Sica, Il regista della dignità*. http://www.in-verso.it/vittorio-de-sica/ (pagina consultata l'8 settembre 2019)

> e Rosetta, facendone gli emblemi di un intero mondo non solo dilaniato e distrutto dalle bombe, ma ferito e lacerato in profondità.[157]

Per Oliveri, *La Ciociara* è quindi un film che riesce non solo a rendere due donne protagoniste di una trama intensa e inquietante –anche perché racconta vicende successe davvero durante la seconda guerra mondiale– ma anche a rappresentare la sessualità femminile, il rapporto tra madre e figlia, il passaggio dall'innocenza alla pubertà, quello che vive Rosetta dopo il trauma, e l'accettazione da parte di una madre della maturazione di una bambina che, nel peggiore dei modi, si trova a essere donna e adulta senza nemmeno volerlo, prima ancora del tempo.[158]

> Nei loro pianti, nei loro silenzi, nella loro battaglia quotidiana con il maschile ma anche nella conciliazione con questo, attraverso desiderio e passione, c'è una stratificazione di temi e idee davvero incredibile.[159]
>
> Nel pianto liberatorio finale di Rosetta e Cesira c'è tutta la rabbia del sopruso e della realtà asfissiante che si vive in un mondo squilibrato, dove se nasci con un sesso, con una religione, con un'idea diversa del mondo allora devi lottare per non soccombere all'altro, al dominante.[160] La Ciociara inverte questa dinamica e rende protagoniste due donne in tutta la bellezza del loro desiderio di libertà.[161]
>
> Il romanzo, spiega Rosa, si conclude con l'evocazione della parabola evangelica e il ricordo di Michele però la trasposizione cinematografica di De Sica finisce con le lacrime di Rosetta, quando apprende che il compagno di quegli interminabili mesi trascorsi a Sant'Eufemia era stato ucciso da una pattuglia tedesca in fuga.[162]
>
> Proprio il film elimina, forse opportunamente, gli episodi romanzeschi di Rosario e di Clorindo e soprattutto il canto di Rosetta, di ambiguo, se non inverosimile, valore palingenetico, cogliendo il senso ultimo dell'esperienza esistenziale di Michele: la sua morte sacrificale, come sublime gesto per salvare la vita degli altri, per farli risorgere dalle sofferenze e continuare a vivere, evocata, nel suo valore simbolico, solo dalle lacrime finali di Rosetta, che assurgono alla dimensione di pianto lustrale, di lavacro purificatore – dopo la profanazione fisica, psicologica,

[157] BRUNETTA G. P., *Cent'anni di cinema italiano; 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Editori Laterza, Roma, 2010, p. 265.
[158] OLIVERI A., *La Ciociara di de Sica e Zavattini è uno dei film più femministi di sempre*. The Vision, 14 gennaio 2019. https://thevision.com/intrattenimento/la-ciociara-de-sica/ (pagina consultata il 17 luglio 2019)
[159] Ibid.
[160] Ibid.
[161] Ibid.
[162] ROSA G., *La letteratura italiana e le arti*, Roma, Adi editore, 2018, pp. 6-7.

morale dello stupro –, sintomo di una maturazione, avvenuta anche nella giovanissima donna, attraverso il dolore.[163]

La Ciociara, secondo De Pace, è a suo modo un film spietato e si abbandona a un realismo che, dopo la grandissima stagione artistica appena trascorsa, assomiglia a una sperimentazione tutta da inventare. Ma De Sica inventa e sperimenta bene e, nonostante questo non possa essere considerato uno degli apici della sua carriera, *La Ciociara* è un film in cui è possibile ritrovare i segni di quello sguardo amorevole sulla gente che il regista di Sora ha sempre avuto da *Ladri di biciclette* a *Umberto D.*[164]

Il film, come nota Tonino De Pace, dopo un avvio che sembra preludere a una divagazione da commedia, a un affresco popolare sulla salvezza da una tragedia collettiva, alle piccole realtà delle comunità paesane solidali, vira, d'improvviso, verso il dramma non più collettivo – anzi la gente è impazzita di gioia perché la guerra è finita – ma personale, tanto imprevisto, quanto inevitabile. Un vero ciclone che spazza via il passato, preludendo al nuovo. Una specie di monito per quell'Italia che con la guerra aveva ancora una volta perso l'innocenza. È però anche il frutto di quella sorda carica distruttiva e pervasiva della guerra che tutto distrugge e tutto contamina.[165]

Un "effetto collaterale" di brutale violenza che sembra anche qui fare da contrappasso alla, tutto sommato, tranquillità della campagna che teneva gli sfollati lontani dalla calamità bellica.[166]

Il film, secondo Lupi, trascura molte cose che Moravia mette in primo piano: l'egoismo dei contadini, l'ignoranza della povera gente, l'ignavia degli Italiani poco interessati al vincitore, ma soltanto alla fine della guerra, le condizioni di vita dei poveri, la carestia, il mercato nero, ecc.[167]

De Sica e Zavattini utilizzano il soggetto di Moravia per denunciare le atrocità della guerra, per mettere in evidenza come l'uomo in simili frangenti possa cambiare, compiendo atrocità inimmaginabili in una situazione normale. Fascisti, tedeschi, disertori, inglesi, contadini, sfollati, fanno tutti parte di un'umanità dolente che si vede soggiogare e violentare da eventi troppo grandi per essere arginati, così nota Gordiano Lupi.[168]

---

[163] Ibid.
[164] DE PACE T., Sentieri Selvaggi. *La ciociara, di Vittorio De Sica*. https://www.sentieriselvaggi.it/la-ciociara-di-vittorio-de-sica/ (pagina consultata l'11 settembre 2019)
[165] Ibid.
[166] Ibid.
[167] LUPI G., *Inkroci. La ciociara*. https://www.inkroci.it/racconti-brevi/letteraturaitaliana-contemporanea/rivista-cinema-parole-di-celluloide/la-ciociara.html (pagina consultata il 9 settembre 2019)
[168] Ibid.

La stupenda fotografia del film in bianco e nero è stata curata da Gabor Pogany, le scenografie e gli ambienti sono stati ricostruiti con dovizia di particolari tra le montagne della Ciociaria. La musica è stata composta da Armando Trovajoli, Eduardo Di Capua, Giovanni Capurro e il montaggio serrato è stato ideato da Adriana Novelli. *La Ciociara* racconta un triste passato che nel 1960 sono ancora in molti a voler dimenticare, ma i tempi sono maturi per digerire una storia cruda, piena di realismo e priva di leziosità stilistiche. Il film è più lirico del romanzo, ma resta, per Lupi, uno spaccato intenso che fotografa la perduta speranza di un'Italia allo sbando, dopo l'armistizio del 1943, sconvolta dalla guerra civile e dai bombardamenti.[169]

La parte conclusiva del romanzo di Alberto Moravia, *La Ciociara* (1957), in cui è narrata la vicenda più tragica di tutta l'avventura bellica, la violenza subita dalla giovanissima figlia della protagonista, secondo Giulio Rosa, è stata sempre al centro dell'interesse dei lettori, generalmente enfatizzata dalla critica. Tuttavia, non sono questi gli eventi da sottoporre a una più analitica riflessione, ma altri aspetti che emergono con significativa novità dalle pagine dell'opera moraviana.[170]

Per il critico Rosa, l'autore, infatti, non racconta particolari eventi bellici, ma i loro riflessi fisici, psichici ed etici, connotati da un'irreversibile profanazione della personalità umana: la guerra è considerata non in sé, ma in rapporto all'istruzione, all'educazione, alla cultura, o meglio in rapporto al loro uso.[171]

Visto da questa angolazione, come commenta Rosa, completamente assente nella versione filmica, il romanzo non è altro che una lunga, complessa e sofferta meditazione di Moravia sugli effetti devastanti della guerra, che riesce a mettere in crisi la cultura, ma prima ancora sconvolge la struttura morale degli individui, nel senso che istruzione ed etica non vanno considerate disgiunte, ma profondamente connesse. Proprio per tali ragioni, il suo messaggio autentico consiste nel riaffermare la fiducia nella cultura come prodotto naturale dell'intelligenza, ma affidata al controllo di un kantiano imperativo categorico, al primato di una ragion pratica, che eticamente la sostenga, indicandone e guidandone l'"uso", ispirato al principio universale e necessario dell'essere umano come "fine in sé".[172]

Giulio Rosa prosegue la sua analisi asserendo che, nel caso di un grande artista come De Sica, escludendo senza alcun dubbio il rapporto meccanico e la fattura riduttivamente artigianale tra testo letterario e trasposizione cinematografica, il film, da una parte, presenta un

[169] Ibid.
[170] ROSA G., *La letteratura italiana e le arti*, cit., p. 1.
[171] Ibid.
[172] Ibid.

impoverimento semantico rispetto alla ricchezza connotativa dell'ipotesto verbale, così com'è stata evidenziata e descritta, ma, dall'altra, ricrea in maniera densamente e originalmente espressiva episodi e personaggi della fonte letteraria, attraverso un linguaggio filmico che si attesta su un livello alto, sul piano estetico e a livello conoscitivo. Rosa nota come alcune soluzioni, diegetiche e psicologiche, vadano in questa direzione: omissione degli ultimi episodi, che nell'opera letteraria appaiono romanzeschi, inverosimili, spesso ambigui; sintesi, tipica dell'intersemiosi cinematografica, che riesce a cogliere e a esprimere il senso profondo dell'*exemplum* emblematizzato dalla morte dell'altro protagonista; diversa rappresentazione di alcune sequenze, che hanno un impatto sullo spettatore emotivamente più coinvolgente; maggiore completezza nella caratterizzazione dei personaggi, che assumono una dimensione più umana con le proprie contraddizioni e debolezze. La riuscita ricostruzione di De Sica dell'esperienza estetica del romanzo di Moravia dipende da come viene definita quell'esperienza.[173]

Per Adrienne Ward, chiaramente *La Ciociara* non replica la chiusura ottimistica enfatizzata alla fine del testo di Moravia. Esprime, tuttavia, il profondo e tragico disorientamento insito nella realizzazione di vite private che non sono esenti da imposizioni storiche o dalla necessità di mettersi in contatto benevolmente con agli altri. La studiosa afferma che, il film ripudia la dichiarata poetica romanzesca (come le presenta McIntyre).[174] Cesira non raggiunge la totalità, assunta come il risultato finale della consapevolezza dell'umana mutualità. D'altra parte, la sua mancata re-integrazione nel film, rafforza la nozione di ambivalenza della condizione umana e di inaffidabilità della percezione soggettiva – i punti di forza, secondo Millicent Marcus, del romanzo di Moravia. Un attento esame delle scelte estetiche intrinseche alla prestazione cinematografica rivela le istanze significative attraverso le quali De Sica ha espresso il suo dissenso nei confronti dei canoni realistici di Hollywood e ha allo stesso tempo evocato la potente ambivalenza del testo.[175]

Come sottolinea Daniele Sacchi, nel corso della sua lunga e prolifica carriera, Vittorio De Sica ha dimostrato di essere una personalità profondamente legata al suo lavoro di cineasta e di attore, tanto da dedicargli la sua intera vita: una particolarità che è difficilmente

[173] Ibid.

[174] WARD A., *Approaching Two Women: De Sica's Film from Different Angles*, in Quaderni d'italianistica, Official journal of the Canadian Association for Italian Studies, Volume XXIII, N. 1, University of Toronto, 2002, pp. 101-102. (Traduzione a cura di Dragana Rapo).

[175] Ibid. (Traduzione a cura di Dragana Rapo).

riscontrabile in molti altri artisti e che contribuisce, insieme alla sua produzione, a renderlo una delle figure più importanti dell'intera storia del medium cinematografico.[176]

Chiaramente, secondo Bert Cardullo, realizzando i suoi film, in particolare i suoi capolavori neorealistici, Vittorio De Sica ha toccato alcuni accordi primordiali che la semplice recitazione non avrebbe mai potuto esprimere –e anzi avrebbe potuto persino oscurare.[177]

«Per spiegare De Sica», André Bazin sosteneva che:

> Dobbiamo tornare alla fonte della sua arte, vale a dire la sua tenerezza, il suo amore. La qualità condivisa dai [suoi migliori film] è l'affetto inesauribile di De Sica per i suoi personaggi. Questa tenerezza è di un tipo speciale e per questo motivo non si presta facilmente a nessuna generalizzazione morale, religiosa o politica.[178]
>
> "Sono come un pittore in piedi davanti a un campo, che si chiede con quale filo d'erba dovrebbe iniziare". De Sica è il regista ideale per una dichiarazione di fede come questa. Per dipingere ogni filo d'erba uno deve essere il Douanier Rousseau. Nel mondo del cinema bisogna avere l'amore di De Sica per tutta la creazione stessa. (What is Cinema?, Vol. 2 [1971])[179]

L'affermazione di Bazin, secondo l'interpretazione di Cardullo, è delineata su una dimensione morale, in quanto sostiene che il cinema di Vittorio di Sica è un veicolo di trasmissione e ampliamento del sentimento d'amore e di comprensione tra le persone. Per questo motivo, l'amore di De Sica non è più grande dell'arte; la sua arte *è* l'amore. E merita molta più attenzione critica di quanto non abbia ricevuto finora.[180]

De Pace dichiara che, se il neorealismo aveva privilegiato lo spessore dei personaggi, con *La Ciociara* il cinema di De Sica sembra appassionarsi all'intreccio e l'unico personaggio davvero riccamente intessuto è proprio quello di Cesira che –salvo errori– è presente in ogni scena del film, se non addirittura in ogni inquadratura. Cesira/Loren è la centralità della ricerca dell'autore e Cesira è indissolubile dal suo ruolo di madre (anche coraggio). Per queste ragioni si è provato a ridefinire questo film quasi esclusivamente dentro la dialettica del rapporto

[176] SACCHI D., *ARTSPECIALDAY. L'Arte nel Tuo quotidiano*. *Vittorio De Sica: un'intera vita dedicata al cinema, da attore e da regista.* http://www.artspecialday.com/9art/2019/07/07/vittorio-de-sica-vita-cinematografico/ (pagina consultata l'8 settembre 2019)
[177] CARDULLO B., *Actor-Become-Auteur: The Neorealist Films of Vittorio De Sica*, The Massachusetts Review, Vol. 41, No. 2 (Summer, 2000), p. 192.
[178] Ibid. (Traduzione a cura di Dragana Rapo).
[179] Ibid. (Traduzione a cura di Dragana Rapo).
[180] Ibid.

madre/figlia, un'analisi, magari grezza, ma con dentro capisaldi per un'indagine psicologica che sarebbe spettata ai cineasti futuri e al cinema a venire.[181]

[181] DE PACE T., Sentieri Selvaggi. *La ciociara, di Vittorio De Sica*, cit. (pagina consultata l'11 settembre 2019)

9. CONCLUSIONE

Con il Neorealismo, dopo anni di dittatura fascista, tanti artisti hanno potuto finalmente esprimersi liberamente, rappresentando nelle loro opere quella realtà che a volte non è facile accettare. Ne sono esempio Alberto Moravia e Vittorio De Sica che ci hanno lasciato dei capolavori straordinari in cui la realtà è raccontata senza filtri, senza edulcorazioni. *La Ciociara* è sicuramente uno di questi capolavori.

Alla conclusione dell'analisi condotta in questa tesi, possiamo affermare che il romanzo *La Ciociara* ci ha dato la possibilità di sentire tutte le emozioni che Moravia ha immesso nella sua scrittura. In questo modo, abbiamo avuto la possibilità di metterci nei panni del personaggio principale, Cesira, una donna fortissima, ma allo stesso tempo molto sensibile e fragile. La parola scritta di Moravia ci fa sentire attraverso i personaggi dell'opera la crudeltà, la paura, il dolore, la miseria provata da tante persone durante la seconda guerra mondiale; ed è una scrittura che non ci lascia indifferenti.

Grazie a De Sica e al film *La Ciociara* tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, possiamo sentire le medesime emozioni, ma in maniera forse anche più intensa. Le lacrime di Sophia Loren, che interpreta il ruolo di Cesira, ci fanno maggiormente rendere conto della gravità dei tempi bellici. Si può anche affermare che De Sica, con *La Ciociara*, abbia portato sul grande schermo una fotografia della realtà, cioè della verità italiana di quel periodo senza filtri, questa volta rappresentando la condizione femminile durante e dopo il secondo conflitto mondiale. Fotografare la realtà in tutti suoi aspetti, soprattutto quelli umili, è il metodo che rende De Sica un regista coraggioso per il suo tempo, soprattutto per la sua audace sincerità. È doveroso, in questo ambito, ricordare due film che hanno segnalato la sua carriera come regista e con i quali è riuscito a portare sullo schermo le vicende di persone comuni. *Ladri di biciclette* presenta la società italiana, cioè la condizione dei bambini, nel dopoguerra; mentre *Umberto D.* presenta la condizione degli anziani. Non c'è dubbio sul fatto che De Sica in questi film riesca a toccare le corde emotive più profonde dello spettatore.

Possiamo affermare che *La Ciociara* in prosa ci introduce nel mondo dei personaggi, che è un mondo basato sulle loro emozioni, mentre, *La Ciociara* cinematografica, ci aiuta a vedere questi personaggi e le loro sensazioni attraverso immagini che sembrano reali.

Il quarto capitolo, *La resurrezione di Lazzaro,* ci insegna, grazie al personaggio di Michele, che spesso in tempo di guerra, ogni essere umano è fondamentalmente morto, perché la guerra cambia tutti e tutto, e annienta le nostre certezze di vita. Niente è più come prima.

Si è visto in quest'analisi, come il rapporto tra cinema e letteratura è considerato da sempre come uno dei più rilevanti e dibattuti dalla critica. Il cinema ha dovuto lottare per imporsi nel panorama artistico-culturale e per superare l'iniziale paragone riduttivo, ma inevitabile con la letteratura.

Così Giorgio Tinazzi descrive efficacemente l'atteggiamento dei letterati dell'inizio del XX secolo nei confronti del cinema:

> Avversione, indifferenza, accettazione interessata, ma anche apertura alle nuove possibilità. Questi, in estrema sintesi, gli atteggiamenti che i letterati, inizialmente, tennero nei confronti della nuova forma di spettacolo; in poco tempo si convenne poi che fosse anche una nuova forma espressiva, occorreva però discuterne la qualità, l'ascrivibilità ai linguaggi artistici. […] La letteratura fu quasi immediatamente di appoggio al cinema e in misura assai rilevante perché si diffuse ben presto la convinzione che il patrimonio delle storie scritte era una fonte di sostentamento quanto mai opportuna e anche una garanzia, un richiamo, per un pubblico che si andava estendendo.[182]

Per Italo Calvino «raccontare in letteratura e raccontare in cinema sono operazioni che non hanno nulla in comune. Nel primo caso si tratta di evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche, nel secondo caso si tratta di evocare dei sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise».[183]

Il cinema, grazie anche alla letteratura, ha trovato una propria linea riconoscibile di narratività nel Neorealismo che diede nuova forma alle nozioni di personaggio, ambiente, storia per proporre un nuovo immaginario cinematografico che getterà le basi a una produzione più moderna.

[182] TINAZZI G., La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura, Marsilio, Venezia, 2007, p.10
[183] Cfr. CALVINO I., Autobiografia di uno spettatore, Introduzione in Federico Fellini, Fare film, Eiunaudi, Torino, 2010 (1974).

BIBLIOGRAFIA

1) BRUNETTA G.P., *Cent'anni di cinema italiano; 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Editori Laterza, Roma, 2010
2) CALVINO I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964
3) CASINI, S., *Le conclusioni della Ciociara: a proposito di un epilogo inedito*. Fa parte di *Atti del Convegno Internazionale: Alberto Moravia e La Ciociara: letteratura, storia, cinema II*: Fondi, 13 aprile 2012. - (Biblioteca di Sinestesie; 19)
4) CARDULLO B., *Actor-Become-Auteur: The Neorealist Films of Vittorio De Sica*, The Massachusetts Review, Vol. 41, No. 2 (Summer, 2000)
5) CELLI, C., COTTINO-JONES, M., *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2007
6) DE CECCATTY R., *Alberto Moravia*, Saggi Bompiani, Milano, 2010
7) FERRONI G., *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, Einaudi, Milano, 1991
8) GASPARINI G., *Neorealismo*, Mursia Editore, Milano, 2000
9) GOVERNI G., *Vittorio De Sica: un maestro chiaro e sincero*, Bompiani, Milano, 2016
10) LONGANESI L., *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma, 2011
11) MAGGIULLI, F., *Lineamenti della letteratura italiana dal decadentismo ai giorni nostri: Trentacinque autori*, Zema, Leverano, 2013
12) MARCUS M., *Filmmaking by the Book: Italian cinema and literary adaptation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993
13) MORAVIA A., *La Ciociara*, a cura di T. Tornitore, Bompiani, Milano, 1997
14) MORAVIA A., *La Ciociara*, Bompiani, La edizione digitale, Milano, 2019
15) MORAVIA A., ELKANN A., *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990
16) ROSA G., *La letteratura italiana e le arti*, Roma, Adi editore, 2018
17) SICILIANO E., *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982
18) SOMMAVILLA G., *Peripezie dell'epica contemporanea*, Jaka Book, Milano, 1980
19) TINAZZI G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia, 2007
20) WARD A., *Approaching Two Women: De Sica's Film from Different Angles*, in Quaderni d'italianistica, Official journal of the Canadian Association for Italian Studies, Volume XXIII, N. 1, University of Toronto, 2002
21) CALVINO I., *Autobiografia di uno spettatore, Introduzione in Federico Fellini, Fare film*, Eiunaudi, Torino, 2010 (1974)
22) SPAGNOLETTI G., *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, 1994

23) I Seminari di Pécs diretti da Luigi Tassoni, *Introduzione alla letteratura italiana*, Imago Mundi, Ungheria, 2013
24) *Letteratura italiana per stranieri*: (a cura di) Paolo E. Balboni e Anna Biguzzi, Guerra Edizioni, Perugia, 2009

SITOGRAFIA

1) DE PACE T., Sentieri Selvaggi. *La Ciociara, di Vittorio De Sica*. https://www.sentieriselvaggi.it/la-Ciociara-di-vittorio-de-sica/
2) FALANGA A., *Biblioteca Sensale. Medicina per l'anima. La Ciociara … tra Moravia e De Sica*. https://bibliotecasensale.wordpress.com/2017/05/24/la-Ciociara-tra-moravia-e-de-sica/
3) GERMINI S., *Ciascuno di voi è Lazzaro*. iMalpensanti. https://imalpensanti.it/2016/04/20/ciascuno-di-voi-e-lazzaro/
4) INVERSO, *Vittorio De Sica, Il regista della dignità*. http://www.in-verso.it/vittorio-de-sica/
5) LUPI G., *Inkroci. La Ciociara*. https://www.inkroci.it/racconti-brevi/letteraturaitaliana-contemporanea/rivista-cinema-parole-di-celluloide/la-Ciociara.html
6) OLIVERI A., *La Ciociara di de Sica e Zavattini è uno dei film più femministi di sempre*. The Vision, 14 gennaio 2019. https://thevision.com/intrattenimento/la-Ciociara-de-sica/
7) PALMA C., *Alberto Moravia e la Settima Arte: il cinema nel cuore dell'artista*. ArtSpecialDay, 2017. http://www.artspecialday.com/9art/2017/11/28/alberto-moravia-cinema-cuore-dellartista/
8) SACCHI D., *ARTSPECIALDAY. L'Arte nel Tuo quotidiano*. *Vittorio De Sica: un'intera vita dedicata al cinema, da attore e da regista.* http://www.artspecialday.com/9art/2019/07/07/vittorio-de-sica-vita-cinematografico/
9) *Cent'anni di cinema italiano: Dal 1945 ai giorni nostri*. Le novità in libreria. https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/338/8842073466.htm
10) *Frase di Alberto Moravia*. Aforismi meglio. https://aforismi.meglio.it/aforisma.htm?id=1e15
11) *Il Neorealismo e la letteratura del dopoguerra*. Il Neorealismo. http://ilneorealismoitaliano.blogspot.com/2013/01/il-neorealismo-e-la-letteratura-del.html
12) *Introduzione alla letteratura del Novecento*. WeSchool. https://library.weschool.com/lezione/introduzione-alla-letteratura-del-novecento-20042.html
13) Lefrasi.com. https://www.booktobook.it/libri-novita/le-citazioni-di-alberto-moravia/

14) Treccani. *De Sica, Vittorio*. http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica

RIASSUNTO

Questa tesi esamina una delle opere più significative di Alberto Moravia, *La Ciociara,* e la trasposizione cinematografica che ne ha fatto Vittorio De Sica. Il nostro obiettivo principale è l'analisi narrativa e cinematografica delle rispettive opere.

La stesura del romanzo *La Ciociara*, basato sull'esperienza di Moravia quando fu costretto a fuggire da Roma nel 1943, venne momentaneamente interrotta dallo scrittore dopo ottanta pagine e ripresa dieci anni dopo, fino all'elaborazione definitiva pubblicata nel 1957. L'omonimo film del 1960 girato da Vittorio De Sica vide protagonista Sophia Loren. La Loren è stata premiata due anni dopo con il premio Oscar per la miglior attrice protagonista per l'interpretazione del personaggio di Cesira.

Nella parte introduttiva spieghiamo il termine "neorealismo"; una corrente nata nell'immediato secondo dopoguerra anche come reazione alla passività che gli intellettuali italiani avevano dimostrato durante gli anni del fascismo. Da questo momento in poi, tanti artisti hanno espresso le loro esperienze di vite vissute durante la guerra rappresentando la realtà in modo obiettivo e fedele.

Dall'analisi emerge la modalità di rappresentazione letteraria di Moravia e cinematografica di De Sica della realtà del secondo dopoguerra italiano. Entrambi gli artisti fanno emergere la verità italiana di quel periodo senza filtri, rappresentando soprattutto la condizione femminile durante e dopo il secondo conflitto mondiale.

Parole chiave: Alberto Moravia, Vittorio De Sica, *La Ciociara*, romanzo, film, neorealismo

SAŽETAK

Ovaj rad prikazuje jedno od izvanrednih djela Alberta Moravije, *La Ciociara* i filmska transpozicija Vittoria De Sice. Pažnju pridajemo osobito književnoj i filmskoj interpretaciji dotičnih djela. Pisanje romana, baziran na autorovom iskustvu kada je bio prisiljen pobjeći iz Rima 1943., nakon osamdesete stranice najednom biva prekinut i dovršen je tek nakon deset godina, do završne godine 1957. kada je roman i objavljen. U istoimenom filmu iz 1960. godine koji je snimio Vittorio De Sica, glumila je Sophia Loren. Dvije godine kasnije, Loren je, prikazom Cesire, nagrađena Oskarom za najbolju glavnu glumicu.

U uvodnome dijelu rada objašnjavamo termin "neorealizam"; pravac koji je nastao neposredno nakon Drugog svjetskog rata također kao reakcija na pasivnost koju su talijanski intelektualci pokazali tijekom godina fašizma. Od ovog trenutka na dalje, mnogi umjetnici su prikazali svoja životna iskustva tijekom rata prikazujući stvarnost objektivno i iskreno.

Iz analize proizlazi način literarnog predstavljanja Moravije i kinematografskog De Sice o stvarnosti talijanskog poslijeratnog razdoblja. Obojica umjetnika iznose talijansku istinu tog razdoblja bez filtera, predstavljajući prije svega stanje žena tijekom i nakon drugog svjetskog rata.

Ključne riječi: Alberto Moravia, Vittorio De Sica, *Ciociara*, roman, film, neorealizam

SUMMARY

This work examines “Two Women,” one of the most remarkable works of Alberto Moravia, and the cinematic transposition by Vittorio De Sica. Our main focus is on the narrative and cinematographic interpretation of the respective works. The writing of the novel, based on the experience of Moravia when he had to flee Rome in 1943, was suddenly interrupted after eighty pages and completed ten years later until its final publication in 1957. The 1960 film “Two Women,” shot by Vittorio De Sica, features Sophia Loren. Two years later, she received the Academy Award for Best Actress for her interpretation of Cesira.

In the introduction, we explain the term ‘neorealism’: the movement which emerged shortly after World War II also as a reaction to the passivity of Italian intellectuals during the years of fascism. From then on, many artists have been expressing their wartime life experiences more objectively and faithfully.

The analysis examines the Italian post-war neorealistic style of fiction by Moravia and of film by De Sica. Both artists bring out Italian reality of that period without filters, representing the conditions for women during and after the Second World War.

Keywords: Alberto Moravia, Vittorio De Sica, “Two Women”, novel, film, neorealism

Il mio scopo è rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso della piccola cronaca, anzi, della piccolissima cronaca.

Vittorio De Sica