

Od papira do zaslona: analiza filmskih adaptacija Moravijinih romana / Dalla carta allo schermo: analisi della transposizione cinematografica dei romanzi moraviani

Verebeš, Roberta

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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:137:095660>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-26**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Università degli Studi 'Juraj Dobrila' di Pola

Odjel za interdisciplinarne, talijanske i kulturološke studije
Dipartimento di Studi Interdisciplinari, Italiani e Culturali

Odsjek za talijanske studije
Sezione Studi Italiani

ROBERTA VEREBEŠ

**DALLA CARTA ALLO SCHERMO: ANALISI DELLA TRASPOSIZIONE
CINEMATOGRAFICA DEI ROMANZI MORAVIANI**

Diplomski rad
Tesi di laurea magistrale

Pula, 12. rujna 2017.
Pola, 12 settembre 2017

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Università degli Studi 'Juraj Dobrila' di Pola

Odjel za interdisciplinarne, talijanske i kulturološke studije
Dipartimento di Studi Interdisciplinari, Italiani e Culturali

Odsjek za talijanske studije
Sezione Studi Italiani

ROBERTA VEREBEŠ

**DALLA CARTA ALLO SCHERMO: ANALISI DELLA TRASPOSIZIONE
CINEMATOGRAFICA DEI ROMANZI MORAVIANI**

Diplomski rad
Tesi di laurea magistrale

JMBAG/Matricola n.: 0303030776

Studijski smjer: Talijanski jezik i književnost
Indirizzo di studio: Lingua e letteratura italiana

**Predmet: Realizam u talijanskoj književnosti 30tih godina XX stoljeća i
neorealizam**

**Insegnamento didattico: Il realismo nella letteratura italiana degli anni '30 del
Novecento e il Neorealismo**

Mentorica/Relatrice: doc. dr. sc. Eliana Moscarda Mirković

Pula, 12. rujna 2017.
Pola, 12 settembre 2017

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana ROBERTA VEREBEŠ, kandidatkinja za magistra ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega 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, 12. rujna 2017.

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, ROBERTA VEREBEŠ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom DALLA CARTA ALLO SCHERMO: ANALISI DELLA TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DEI ROMANZI MORAVIANI 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 završnih 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, 12. rujna 2017.

Potpis

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. LA CENSURA E IL CINEMA NEL PERIODO FASCISTA	2
1.1. Telefoni bianchi	3
2. IL VERISMO ALLA BASE DEL NEOREALISMO	9
3. LA NASCITA DEL NEOREALISMO	11
3.1. Caratteristiche principali del movimento post bellico.....	13
4. LE TRE CORONE DEL NEOREALISMO	19
4.1. Roberto Rossellini	19
4.1.1. La trilogia della guerra – <i>Roma città aperta</i>	20
4.1.2. <i>Paisà</i>	23
4.1.3. <i>Germania anno zero</i>	25
4.2. Vittorio De Sica.....	27
4.2.1. <i>Ladri di biciclette</i>	28
4.3. Luchino Visconti	31
4.3.1. <i>Ossessione</i>	32
5. DIFFICOLTÀ DELL'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO DEI ROMANZI	34
5.1. Le strutture dell'adattamento.....	37
6. ALBERTO MORAVIA – VITA E OPERE	40
7. <i>GLI INDIFFERENTI</i> – ANALISI DEL ROMANZO	44
7.1. L'adattamento cinematografico del romanzo <i>Gli indifferenti</i>	50
7.1.1. Francesco Maselli.....	50
7.1.2. <i>Gli indifferenti</i> – Analisi del film	52
8. <i>LA NOIA</i> – Analisi del romanzo	56
8.1. Damiano Damiani	62
8.1.1. <i>La noia</i> – Analisi del film.....	64
9. <i>IL CONFORMISTA</i> – ANALISI DEL ROMANZO.....	67
9.1. Bernardo Bertolucci	73
9.1.1. <i>Il conformista</i> – Analisi del film	75
10. CONCLUSIONE	80
11. BIBLIOGRAFIA.....	82
12. SAŽETAK.....	85
13. RIASSUNTO	87
14. SUMMARY	89

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come oggetto d'analisi tre opere letterarie di Alberto Moravia –*Gli indifferenti*, *La noia*, *Il conformista*– e le loro rispettive trasposizioni cinematografiche. La tesi è costituita da due parti: la prima comprende l'introduzione, una breve rassegna sul periodo dei cosiddetti 'telefoni bianchi', sul Neorealismo e sui tre maggiori registi che con i loro film hanno dato un'impronta significativa al periodo in questione, ovvero Roberto Rossellini e la sua 'trilogia della guerra', Vittorio De Sica con *Ladri di biciclette* e Luchino Visconti con *Ossessione*.

La seconda parte della tesi affronta la problematica della trasposizione cinematografica di opere letterarie e le analisi di tre romanzi moraviani e i loro correlativi film. I testi presi in esame sono *Gli indifferenti*, *La noia* e *Il conformista*. Queste tre opere sono state scelte poiché la tematica che trattano è molto attuale, anche se sono state scritte nello scorso secolo e precisamente negli anni 1927, 1951 e 1960. Infatti, Moravia ha portato in primo piano e denunciato quegli aspetti della società borghese che hanno segnato il XX secolo e che ancor oggi marcano il Millennio.

L'obiettivo del presente lavoro è stato quello di dimostrare come nonostante i film prendano spunto dalle opere letterarie, diventino poi una forma d'arte autonoma nelle mani di ingenui registi. Si è voluto avvalorare il fatto che, anche se un film prende le mosse da un'opera letteraria, non significa che il regista debba seguire per filo e per segno la fabula e la sua cronologia. Il regista, volendo, può cambiare ogni segmento del romanzo, può adattarlo a un'epoca differente oppure lasciare un finale aperto, ma senza alterare il nucleo della storia.

Purtroppo, molti film 'letterari' vengono giudicati negativamente se non seguono 'alla lettera' il romanzo da cui hanno preso spunto, ma questo non significa che essi non siano ben realizzati, anzi, alcuni film possono superare artisticamente l'opera letteraria alla quale si ispirano. Si può dire che se un'opera d'arte viene data nelle mani giuste, può diventare ancora più bella. Di fatto, *Ladri di biciclette* non sarebbe oggi il 'manifesto cinematografico' del Neorealismo se De Sica non gli avesse dato la propria impronta e fatto di esso un classico.

1. LA CENSURA E IL CINEMA NEL PERIODO FASCISTA

Il termine 'censura' deriva dal latino *censura* 'ufficio del censore'.¹ Il significato che oggi viene attribuito alla parola è «esame da parte dell'autorità pubblica o dell'autorità ecclesiastica degli scritti o dei giornali da stamparsi, delle opere teatrali o delle pellicole da rappresentare, et al., che ha lo scopo di permetterne o vietarne la pubblicazione o la rappresentazione secondo che rispondano o no alle leggi o ad altre prescrizioni».² Per definire meglio il significato che la parola 'censura' assume nel tema in oggetto, ci rifacciamo alla definizione di Marcelli per il quale «rappresenta l'intervento di un ente istituito dallo Stato, con il quale si cerca di impedire la diffusione di principi o di esempi ritenuti immorali o politicamente pericolosi. In particolare nei Paesi a Regime totalitario la censura viene usata per reprimere la libera espressione e circolazione delle idee».³

L'Italia ha conosciuto questa tipologia di censura tra il 1922 e il 1943, durante il periodo fascista, ed ha avuto come base la limitazione della libertà di espressione, attraverso il controllo dei mezzi comunicativi fino ad arrivare alla soppressione della libertà di associazione e di religione. La censura venne applicata con forza, con l'intervento spesso della polizia. Il rafforzamento della censura si ebbe con la diffusione delle leggi fasciste e precisamente con la legge sulla stampa, con la quale i giornali potevano essere pubblicati solo se erano riconosciuti dallo Stato, altrimenti sarebbero stati considerati illegali. Fu abolito il diritto allo sciopero e la Camera dei Deputati fu soppressa e sostituita dalla Camera dei Fasci e delle Corporazioni, mettendo così il potere legislativo nel pieno controllo fascista. Tutto ciò fu operato senza intaccare lo Statuto del Regno d'Italia e fu quindi del tutto costituzionale. Insieme con le leggi fasciste, entrò in azione la polizia segreta, detta OVRA⁴ che aveva il compito di tenere sotto controllo e denunciare chiunque avesse atteggiamenti antifascisti o dannosi per il Regime. Questa repressione spinse molti autori, redattori e registi all'autocensura.

¹ Nell'antica Roma i censori erano i due magistrati incaricati di compiere il censimento ed in seguito addetti anche al controllo della condotta morale e civile dei cittadini.

² <http://www.treccani.it/vocabolario/censura/> (sito consultato il 14 luglio 2016)

³ MARCELLI, L., *La censura fascista*, <http://giornalino2003.altervista.org/> (sito consultato il 14 gennaio 2015).

⁴ OVRA – Sigla di Opera Vigilanza Repressione Antifascista. Mai usata in atti ufficiali, indicava il complesso dei servizi segreti di polizia politica durante il regime fascista. Nata nel 1926 per iniziativa di Benito Mussolini, raccoglieva anche i servizi informativi dei vari corpi aventi funzioni di pubblica sicurezza e proponeva la denuncia degli indiziati al Tribunale speciale per la difesa dello Stato o alle commissioni per il confino.

Gli scopi principali della censura si possono riassumere in quattro punti:

- controllo dell'opinione pubblica per ottenere consensi;
- mantenimento della buona immagine del Regime, ottenuta tramite la soppressione di qualsiasi forma di critica o di opposizione al fascismo;
- creazione di schedature di tutti i cittadini contenenti abitudini, idee e relazioni di ognuno al fine di controllarli e creare uno Stato di polizia;
- lotta contro qualsiasi contenuto ideologico estraneo al fascismo e contro qualsiasi atto che potesse incoraggiare a credere in ideologie diverse da quella fascista.

1.1. Telefoni bianchi

Conclusa la guerra e caduto il fascismo, la cultura cinematografica italiana, impegnata nei problemi della ricostruzione e della difesa del nuovo cinema, ha cercato di



dimenticare e di far dimenticare gli anni del fascismo. L'identificazione, pressoché totale, tra il cinema prodotto tra le due guerre e il fascismo e alla pari la condanna dell'uno e dell'altro, per molto tempo non hanno favorito un adeguato lavoro di studio e di approfondimento storiografico. La situazione adesso è notevolmente diversa. Ora si hanno a disposizione adeguati strumenti di documentazione e interpretazione.

Non è più possibile considerare il cinema del ventennio fascista come un tutto organico, un'entità monolitica e omogenea. Inoltre, i film di propaganda esplicita e diretta all'interno del cinema di finzione (il cosiddetto "cinema in camicia nera") furono un numero limitato e non sempre incoraggiati dal Regime stesso. Anche l'idea di un organico rapporto di funzionalità e d'interdipendenza tra il 'cinema in camicia nera' e il cinema dei 'telefoni bianchi' è oggi messa in discussione. Dei 772 film che furono prodotti in Italia dal 1930 fino al 1943, solo un centinaio sono classificabili come film di propaganda diretta o indiretta; e tra questi vi è un'assoluta preminenza della propaganda indiretta su quella

diretta.⁵ Tra i film di propaganda diretta si possono annoverare quelli che celebrano le origini del fascismo. Un tipico esempio sono *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano e *Vecchia guardia* (1935) di Alessandro Blasetti. Il film di Forzano utilizza moduli espressivi attenti alla lezione sovietica e li mescola alla più vieta iconografia fascista per raccontare una vicenda esemplare, che mostra i legami tra la nascita del fascismo e le aspettative deluse della prima guerra mondiale. Nonostante l'impegno economico e la capillare distribuzione in Italia e all'estero, *Camicia nera* ottenne risultati mediocri. Anche *Vecchia guardia* non ebbe grande fortuna: la rievocazione del clima infuocato della nascita dello squadrismo non era ben accettata dallo stesso Regime, che preferiva far dimenticare rancori e tensioni e presentarsi come garante di ordine e progresso.⁶ Il ruralismo, espressione di uno dei temi di fondo della politica economica e culturale del fascismo, trova espressione in vari film, tra i quali spicca *Terra madre* (1931) di Blasetti. Allo stesso modo, tutti i punti nodali della politica propagandistica del fascismo lasciano tracce più o meno memorabili nei film di finzione. Per le grandi realizzazioni sociali del fascismo, dalle acciaierie di Terni alle organizzazioni del tempo libero, si possono citare i film *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann, su soggetto originale di Pirandello, e *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo.⁷

Un grande impegno realizzativo venne riservato all'esaltazione delle guerre d'Africa e dell'Impero in *Il grande appello* (1936) di Camerini, *Squadroni bianchi* (1936) di Genina, *Luciano Serra pilota* (1938) e *Abuna Messias* (1939) di Alessandrini e successivamente alla propaganda bellica, dapprima in relazione alla guerra civile spagnola con *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Genina, poi, in relazione ai vari fronti su cui si articolava l'impegno bellico italiano, vi è da ricordare soprattutto i film di Francesco De Robertis *Uomini sul fondo* (1941) e *Uomini e cieli* (1943) e quelli di

⁵ Nel corso degli anni venti ci fu una sostanziale carenza di interventi a favore dell'industria cinematografica nazionale, ma il regime comprese precocemente l'importanza propagandistica del nuovo mezzo. Ne sono prova, da una parte, la produzione dell'Istituto LUCE e, dall'altra, un'attività censoria rivolta in particolare alla produzione straniera. L'Istituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) fu il primo degli Enti cinematografici creati dal fascismo e ad esso fu demandato il compito della propaganda cinematografica. Dapprima società anonima (1924) e poi Ente morale autonomo (1925), il LUCE aveva ufficialmente lo scopo di produrre documentari e film educativi. Il fiore all'occhiello del LUCE fu, tuttavia, la produzione del cinegiornale, cioè un notiziario filmato con il quale iniziava ogni spettacolo cinematografico.

⁶ Costa A., *Cinema del ventennio fascista*, http://www.larapedia.com/cinema_italiano/il_cinema_del_ventennio_fascista.html (sito consultato il 2 dicembre 2015).

⁷ *Ibidem*. Cfr. Costa A., *Cinema del ventennio fascista*.

Rossellini (*La nave bianca*, 1941; *Un pilota ritorna*, 1942; *L'uomo della croce*, 1943). Contemporaneamente si possono ricordare i film di propaganda anti-bolscevica come *Noi vivi* e *Addio Kira* (1942), di Alessandrini e anti americana, come *Harlem* (1943) di Carmine Gallone.⁸

Globalmente fu privilegiato il cinema di finzione, che puntava al raggiungimento degli obiettivi propagandistici attraverso lo sviluppo della funzione pedagogica. In quest'ambito si può esaminare il genere storico-biografico, che fu uno dei più sviluppati. I film di ricostruzione delle età passate, dalla storia romana al Rinascimento, dal Medioevo all'Ottocento e alla prima guerra mondiale, occupano un quarto della produzione complessiva. I film che si concentrano su singole figure d'eccezione, come quelli impostati in modo corale, hanno lo scopo più o meno esplicito di mostrare la continuità tra passato e presente, di far intravedere una sintonia tra i grandi temi e le grandi figure della storia passata e le attuali imprese del fascismo. L'esempio più significativo in tale senso è *1860* di Alessandro Blasetti, (1934), un film che affronta il Risorgimento da un punto di vista inedito, quello dei contadini siciliani, proponendo un'interpretazione populista, allo scopo evidente di superare il timore nei riguardi di un processo considerato, anche in ambito fascista, prevalentemente elitario e borghese. Interessante è anche il caso di *Condottieri* (1936) di Luis Trenker, film dedicato alle azioni di Giovanni dalle Bande Nere, condottiero rinascimentale del casato dei Medici, protagonista di un fallito tentativo di unificazione dell'Italia centrale in opposizione alle interferenze straniere.⁹

Nonostante i richiami alla passata grandezza di Roma fosse uno dei temi più insistiti della propaganda del Regime, sono pochi i film che sono ambientati nel mondo romano. La totalità dei titoli riguarda gli anni venti, ad esempio *Messalina* (1923) di Guazzoni, *Quo vadis?* (1924) di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio (figlio del poeta), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) di Amleto Palermi e Carmine Gallone. Migliori risultati furono conseguiti dai film che si riferivano alla storia più recente, le cronache di guerra, prima con la guerra d'Africa, poi con la guerra di Spagna e infine con lo scoppio del secondo conflitto mondiale. Il cinema di finzione poteva così ritirare i suoi interessi dal passato e orientarsi verso la rappresentazione della storia nel suo stesso farsi. Da un lato si sfrutta la valenza spettacolare della guerra con l'attivazione dei temi

⁸ *Ibidem*. Cfr. Costa A., *Cinema del ventennio fascista*.

⁹ Brunetta G. P., *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Laterza, 2003, pp.192 – 196.

dell'avventura, dell'esotismo e dell'eroismo. Dall'altro lato si fa leva sulla tragica fotogenia puntando sull'effetto realistico. Da una parte si hanno film che raggiungono elevati livelli spettacolari e un elevato coinvolgimento emotivo. Dall'altra si hanno pellicole che mostrano modelli di investigazione sugli aspetti nudi e poveri della vita di guerra. Sul lato opposto del cinema pedagogico si trova quello dei "telefoni bianchi" e tra i titoli più significativi si possono citare *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini; *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma; *Darò un milione* (1935) e *Il signor Max* (1937) di Mario Camerini; *Mille lire al mese* (1939) di Max Neufeld; *L'avventuriera del piano di sopra* (1941) e *Il birichino di papà* (1943) di R. Matarazzo. Cinema dei 'telefoni bianchi' è il nome di un genere molto in voga in Italia nel periodo dalla seconda metà degli anni Trenta dello scorso secolo alla seconda guerra mondiale. L'appellativo di questo genere cinematografico deriva dalla presenza di telefoni di colore bianco nella scenografia delle pellicole. Il telefono bianco era all'epoca un oggetto d'arredamento ricercato ed elegante, un simbolo della borghesia agiata e dei ceti medi, che si differenziava da quello nero dei popolarissimi telefoni pubblici o dagli impersonali centralini telefonici di smistamento delle chiamate. Le sceneggiature di questi film erano incentrate su storie d'amore, di tradimento e di adulterio. Si trattava pertanto di un genere d'evasione, scevro di qualunque sfumatura politica o di denuncia sociale e per questo abbastanza gradito al coevo Regime Fascista. I film in questione erano spesso ambientati in Paesi immaginari, dove i personaggi potevano dedicarsi incolumi alle loro avventure amorose.¹⁰ In Italia, infatti, l'adulterio era ancora un reato, mentre il divorzio non era permesso dalla legge.¹¹ I motivi per cui questo genere ebbe tanto successo erano legati al contesto storico: rappresentavano un momento d'evasione rispetto ad una realtà ben diversa, fatta di povertà e stenti e con una guerra sempre più vicina. Il sogno piccolo-borghese era in fondo antitetico rispetto ad una società immobile, in cui la maggior parte della popolazione era ancora analfabeta, estremamente povera e di estrazione contadina. Contribuivano, poi, al successo di questo film le attrici bellissime che vi recitavano, le

¹⁰ <http://www.cinema10.it/cinema-dei-telefoni-bianchi-40780.html> (sito consultato il 15 gennaio 2016).

¹¹ Il divorzio in Italia venne introdotto legalmente il 1 dicembre 1970 con l'inserimento della legge denominata "Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio" mentre l'adulterio nel diritto Romano era previsto come reato ed era punibile con la pena di morte, per mano del marito o dei familiari maschi, mentre per il marito adultero erano previste sanzioni pecuniarie. Nel diritto Italiano invece la moglie adultera è punita, a querela del marito, dall'art. 559 del codice penale del 1930, con la reclusione fino ad un anno e medesimo trattamento per il "correo dell'adultera" e in ottemperanza di una sentenza della corte costituzionale, che stabilisce l'uguaglianza morale e giuridica dei coniugi, il marito adultero riceve egual pena.

scenografie curate nei minimi dettagli (al punto che questo genere venne chiamato anche 'cinema decò'), le storie piccanti che venivano rappresentate. Per gli stessi motivi, questo genere non ebbe più modo di esistere dopo la guerra, quando il desiderio di fuggire dalla realtà lasciò il posto all'esigenza di raccontarla nei dettagli, con la conseguente nascita del Neorealismo. L'aspetto più vistoso che caratterizza queste commedie è la totale assenza di riferimenti alla realtà politica del Paese e ai segni anche esteriori del fascismo. Il fatto è che, nella maggior parte dei casi, questi film sono ambientati a Budapest e non di rado derivano da romanzi o commedie ungheresi, arrivando anche a veri e propri plagii, com'è stato recentemente dimostrato a proposito di *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica derivato da *Péntel Rézi* (1938) di Laszlo Vajda.¹²

Tutto ciò comportava una rimozione non solo della particolare situazione politica del Paese, ma anche dei tratti più scopertamente arretrati, dialettali, provinciali della realtà italiana. E nel momento stesso in cui più fitta si faceva la produzione di commedie all'ungherese (ultimi anni Trenta e primi anni Quaranta), ecco riemergere sia la tradizione di un teatro largamente popolare (si vedano i film di Totò), sia la realtà dimessa, tra periferia urbana e mondo contadino, della vita quotidiana: *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti, *Ossessione* (1943) di Visconti. Il cinema dei 'telefoni bianchi', proprio per il suo carattere di fuga dalla realtà quotidiana, attraverso l'attivazione di astratti modelli di comicità teatrale basata su sostituzioni di persone, equivoci, ecc., e per l'implicita celebrazione d'ideali di vita piccolo borghese, venne a posteriori considerato l'espressione più subdola e fatale del conformismo caro al Regime, perfettamente funzionale al progetto politico del fascismo, che si basava appunto sul consenso delle classi medie. In realtà, il cinema dei 'telefoni bianchi' fu avversato da tutti quelli che attribuivano al cinema una funzione pedagogica e propagandistica, e in principale modo dai fascisti più accesi e fanatizzati (ai telefoni si rimproverava, appunto, di essere bianchi, e non neri come le 'camicie' delle squadre fasciste). Ed è proprio da considerazioni sul carattere a-fascista o in-educativo, in opposizione alla funzione dis-educativa della più incivile propaganda fascista che derivano, in tempi recenti, tentativi di rivalutazione, o per lo meno di più quieta riconsiderazione di questo settore della produzione cinematografica in epoca fascista.

¹² Bolzoni F., *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, Bianco e nero, luglio-settembre 1988, s.l., n3, pp. 7 – 42.

In effetti, il cinema dei telefoni bianchi è un tentativo, certamente condotto entro i limiti di un artigianato autonomo, di adottare uno standard internazionale, di adeguare la costruzione degli intrecci, la scenografia, lo stile registico a modelli con possibilità di ampia circolazione.¹³ Se i 'telefoni bianchi' costituivano la realizzazione sul piano immaginario di desideri repressi, non mancavano settori della produzione in cui riemergeva la realtà di tensioni non risolte e destinate a esplodere nel cinema del dopoguerra.

¹³ A. Costa, *Il cinema del ventennio fascista*, http://www.larapedia.com/cinema_italiano/il_cinema_del_ventennio_fascista.html (sito consultato il 2 dicembre 2015).

2. IL VERISMO ALLA BASE DEL NEOREALISMO

Se si vuole capire in fondo il Neorealismo, è necessario prima di tutto definire la corrente letteraria che lo ha preceduto, cioè il Verismo. Possiamo dire che il Verismo è il correlativo italiano del Naturalismo francese. Si deve però prestare attenzione alle differenze tra i due movimenti: mentre in Francia il Naturalismo si sviluppa in una società industriale e in un contesto cittadino, il Verismo ha a che fare con una realtà ancora arretrata dal punto di vista economico e con uno sfondo soprattutto rurale. In altre parole, mentre i naturalisti francesi rappresentano soprattutto la vita del proletariato urbano, i veristi focalizzano la loro attenzione sulle condizioni di miseria e di sfruttamento a cui era sottoposto un sottoproletariato fatto di pescatori e contadini. Inoltre, mentre gli scrittori naturalisti hanno una certa fiducia nel progresso, l'ideologia dei veristi è molto più pessimistica. Un miglioramento delle condizioni di vita dei ceti sottoposti sembra impossibile. Nei loro libri, quando un personaggio di umile condizione cerca di spiccare nella società, il suo sforzo finisce spesso in tragedia.¹⁴

Una delle caratteristiche del Verismo sono l'accettazione delle leggi scientifiche che regolano la vita associata e i comportamenti.¹⁵ Per lo scrittore è importante scoprire le leggi che governano il comportamento umano, e per farlo si muove nella società dal basso verso l'alto. Lo scrittore si muove come lo scienziato. Cerca di analizzare ogni frammento della società per rappresentare ogni dettaglio di essa.

Un'altra caratteristica verista è quella di fare attenzione alla realtà nella dimensione del quotidiano, cioè lo scrittore predilige una narrazione realistica e scientifica degli ambienti e dei soggetti della narrazione.¹⁶ Lo scrittore, piuttosto che raccontare emozioni, cerca di rappresentare la situazione quotidiana con metodo scientifico, ricercando le cause del suo evolversi. Anche la vita interiore dell'uomo, spiegabile in termini psico-fisiologici, può essere oggetto di uno studio scientifico o sociale. L'artista deve ispirarsi solamente al vero, cioè trarre la materia della propria opera da avvenimenti che sono realmente accaduti e preferibilmente contemporanei, limitandosi

¹⁴http://www.treccani.it/scuola/tesine/naturalismo_e_verismo/carnero.html (sito consultato l'11 novembre 2015).

¹⁵ <http://balbruno.altervista.org/index-201.html> (sito consultato l'11 novembre 2015).

¹⁶ *Ibidem*.

a ricostruirli in modo obiettivo, cosicché rispecchino la realtà in tutti i suoi aspetti e a tutti i livelli sociali.

I massimi esponenti del Verismo sono di origine siciliana: Giovanni Verga (1840-1922), Luigi Capuana (1839-1915) e Federico De Roberto (1861-1927). Il caposcuola del movimento fu Verga, di cui ricordiamo i romanzi *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889) e le raccolte di novelle *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1883), mentre di Capuana vanno menzionati almeno i romanzi *Giacinta* (1879) e *Il marchese di Roccaverdina* (1901), mentre di De Roberto ricordiamo, in questa sede, il capolavoro *I Viceré* (1894).¹⁷

La realtà siciliana è dunque il principale oggetto di rappresentazione dei racconti e romanzi veristi. Verga tende a una raffigurazione il più possibile obiettiva di questa realtà regionale. Per perseguire tale scopo, il narratore tende a nascondersi dietro le vicende narrate, evitando ogni commento o coinvolgimento emotivo. Verga utilizza una tecnica chiamata 'artificio della regressione' per mezzo della quale l'autore regredisce al livello dei suoi personaggi, al loro universo mentale e psicologico. Dal punto di vista linguistico, Verga non utilizza il dialetto siciliano, la lingua, cioè, che parlavano effettivamente i suoi personaggi, per lo più poveri contadini, pescatori, minatori o al massimo lavoratori manuali che hanno fatto fortuna. Se avesse scritto in siciliano stretto, infatti, i suoi libri non sarebbero stati comprensibili al pubblico nazionale. Dunque, decide di tradurre il dialetto in italiano, conservando però le semplici strutture sintattiche e i modi di dire tipici del mondo dialettale dei suoi personaggi.¹⁸ Ad esempio, ne *I Malavoglia* sono numerosissimi i proverbi, che rimandano proprio alla saggezza popolare appartenente al microcosmo del villaggio, del quale viene restituita la 'coralità'. Per rendere la cultura e le immagini del mondo popolare, Verga ha usato come fonti gli studi di antropologia, etnologia e di folclore e quelli sociologici. *I Malavoglia* sono anche uno studio sociale che si inserisce nel dibattito sulla questione meridionale.¹⁹ Il narratore, così, non è più l'*alter ego* (la controfigura) dell'autore, ma diventa invece un 'narratore popolare', cioè una voce narrante che sembra aderire alle

¹⁷ http://www.treccani.it/scuola/tesine/naturalismo_e_verismo/carnero.html (sito consultato il 13 novembre 2015).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Firenze-Edizione rossa, 2005, p.224.

credenze, ai valori, ai modi di pensare della società rurale siciliana della seconda metà dell'Ottocento.²⁰

3. LA NASCITA DEL NEOREALISMO

Il termine Neorealismo indica una tendenza della cultura italiana tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Cinquanta dello scorso secolo, che ha avuto le sue principali espressioni nel cinema e nella letteratura. Il Neorealismo italiano investe tutte le arti e in particolare il cinema dove offre le sue opere più rilevanti con *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, *La terra trema* e il cammino della speranza grazie alla suggestione delle immagini e all'immediatezza dei dialoghi.

L'influsso, della corrente neorealista, verso la letteratura si può vedere nella rottura con il passato, con una letteratura troppo formale e simbolica, lontana dai veri problemi della gente. Affermando il prevalere di interessi e problemi di contenuto piuttosto che di stile, si sente il bisogno di aderire alla realtà e di fare dell'arte un impegno civile e sociale.²¹ Furono la Resistenza, le condizioni dell'Italia nel secondo dopoguerra e la seconda guerra mondiale a dare l'impulso maggiore allo sviluppo del Neorealismo, che raccoglie personalità e opere molto diverse tra loro, ma che condividono caratteri generali, soprattutto l'idea che la letteratura debba lasciare spazio alla rappresentazione quasi cronachistica della realtà, nella convinzione che siano i fatti stessi a caricarsi di significato etico ed estetico.²² Nell'ambito letterario neorealista si curano nuove forme di espressione narrativa e soprattutto un linguaggio non letterario, ma aderente alle forme e ai modi espressivi popolari, compresi il gergo e il dialetto. I generi letterari che meglio aderiscono a queste esigenze sono il romanzo, il racconto e la narrazione – documento, che sono al tempo stesso narrazione e riflessione storico – sociale.

²⁰http://www.treccani.it/scuola/tesine/naturalismo_e_verismo/carnero.html (sito consultato il 13 novembre 2015).

²¹http://www.skoola.net/appunti-italiano/novecento/900-contesto-storico/neorealismo-letteratura.html#=_ (sito consultato il 28 febbraio 2016).

²² <http://www.parodos.it/letteratura/breve/38.htm> (sito consultato il 15 novembre 2015).

Fra gli scrittori che, pur con diverse interpretazioni e realizzazioni, contribuirono al movimento neorealistico si ricordano i seguenti:

- Alberto Moravia nel suo primo romanzo *Gli indifferenti* (pubblicato nel 1929) mise in luce il cinismo e la noia tipici di certi ambienti delle classi sociali più elevate. Nel dopoguerra portò la sua attenzione al popolo e al sottoproletariato che, dopo aver sofferto la guerra, ne pativa ora le conseguenze: nacquero così i celeberrimi *Racconti romani*.
- Mario Rigoni Stern rievocò la sua esperienza nella campagna di Russia durante la Seconda Guerra Mondiale in vari libri, il più famoso dei quali è *Il sergente nella neve*.
- Primo Levi, scrittore ebreo che fu internato ad Auschwitz, raccontò in *Se questo è un uomo* e *La tregua* le condizioni dei prigionieri nei campi di concentramento tedeschi, la liberazione e il ritorno in patria. Nei suoi successivi numerosi scritti emerse, tra l'altro, la sua alta formazione scientifica.

3.1. Caratteristiche principali del movimento post bellico

Il Neorealismo, come detto sopra, si protrae dalla fine degli anni '30 fino alla metà degli anni '50. La guerra e la sconfitta avevano posto limiti ideologici e materiali alla produzione cinematografica italiana. Grande parte degli studi di posa erano stati distrutti e non si potevano girare scene ricostruite; mancavano i fondi per la realizzazione di film e mancavano le risorse per pagare gli attori professionisti. I giovani registi usciti dalla guerra partecipavano al movimento di rinnovamento della società italiana di quel periodo e non volevano ingaggiare attori che avessero recitato nel cinema fascista, anche perché avevano interpretato eroi di propaganda. Il loro impegno era un contatto diretto, si può dire documentario, con la realtà; un bisogno di verità dopo le mistificazioni e la retorica del Regime.

I film neorealisti italiani si differenziano dai film di propaganda per una forte carica realistica, l'uso di attori non professionisti, la presa diretta del paesaggio esterno delle campagne e delle città. Si filma tutto quel mondo di cui il fascismo non ammetteva l'esistenza. Anche dal punto di vista linguistico, ritornano insieme alla realtà anche i dialetti che il nazionalismo fascista aveva bollato come idiomi inferiori. Nei film più rappresentativi del Neorealismo italiano appare il plurilinguismo, ovvero l'utilizzo allo stesso tempo nel parlato di lingue diverse come il tedesco, l'italiano, l'inglese, ma nei capolavori di Rossellini, De Sica e Zavattini, Visconti non mancano i dialetti locali. Il vernacolo, per la prima volta nella storia del cinema italiano, veniva considerato allo stesso livello dell'italiano standard e delle altre lingue. I maggiori registi del Neorealismo italiano sono Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, affiancati da una serie di registi di buon livello, affiancati da interpreti di primo piano e da sceneggiatori come Cesare Zavattini e Sergio Amidei.²³ Le tematiche principali che ispirarono questo movimento furono la rappresentazione della vita quotidiana, documentando ed esprimendo ciò che rappresentava la realtà di quel periodo. Il Neorealismo irruppe con le sue novità stilistiche e formali nella ben composta e ordinata armonia creata nel formalismo²⁴ e apparve come la negazione di esso,

²³ <http://progettocentocin.altervista.org/il-neorealismo-nel-cinema.html> (sito consultato il 17 novembre 2015).

²⁴ Gli anni '30 volgono al termine fra gli ultimi squilli dei 'telefoni bianchi' e le prime avvisaglie di un futuro che ne sarà la radicale contestazione. Fra gli uni e l'altro vi è spazio per un diverso tipo di cinema che, prescindendo dalla fatuità delle commedie scacciapensieri o dall'impegno di chi vuole fissare lo sguardo nelle cose anziché nelle pagine dei libri, propone una maniera nuova di affrontare i problemi legati al

soprattutto quando si pensa ai confini d'elezione in cui si mosse all'epoca la cinepresa. Mentre prima di allora il cinema si era mostrato interessato soprattutto alla realtà borghese o alto-borghese, guardando quella contadina di traverso e mai quella proletaria, i film di De Sica e Rossellini si immergevano risolutamente nell'informe e caotico flusso del quotidiano, osservato nei suoi aspetti rosvi e marginali.²⁵

I principi estetici di questo movimento tendevano a negare o a mettere in discussione anche la funzione della sceneggiatura, quella fase di realizzazione del film che è più vicina al lavoro letterario. Rossellini fu il più genuino interprete della poetica neorealista ed era conosciuto perché spesso procedeva secondo il suo istinto: amava improvvisare, sperimentare e si rifiutava di conoscere il finale dei suoi film:

[...] continuerò forse a passare per pazzo, ma mi rifiuto di sapere come il mio film finirà, il giorno in cui comincio a girare.²⁶

Sono incapace di lavorare con un busto. Uno scenario rigoroso che si segue passo a passo, uno studioso con tutta la sua attrezzatura, tutta questa premeditazione di scenografie e di luci, costituisce per me tutto ciò che c'è di più noioso... È perché non ho paura della verità e ho curiosità dell'essere umano che faccio la figura di un grande realista. Lo sono, sì, se il realismo è abbandonare l'individuo davanti alla macchina da presa e lasciarlo costruire lui stesso la propria storia. Dal primo giorno delle riprese mi metto alla spalle dei miei personaggi e lascio che la cinecamera gli corra dietro.²⁷

Libera dall'impegno letterario, la macchina da presa rimise in questione se stessa, il suo ruolo in una realtà mutata rispetto ai vecchi equilibri culturali e la sua funzione. Non senza ragione fu anche questo il problema che la divisione del binomio cinema-letteratura mise più acutamente in crisi, determinando l'irregolarità della figura del

film. Gli anni '30 furono l'apice di due modi diversi di intendere le ragioni del cinema, e si spiega così come da un canto gli artefici dei 'telefoni bianchi' dovessero ignorare chi ne comprometteva implicitamente il predominio, dall'altro gli sostenitori di un realismo ad oltranza dovessero contrariare le raffinatezze del formalismo o del calligrafismo. Con quest'ultima espressione, non a caso derivata dalla 'scrittura', si designa una corrente che definì il suo programma artistico sulla base di una collaborazione con la letteratura molto più stretta di quanto si fosse verificata nel passato. In un primo momento essa si mosse nella logica della trasposizione, realizzata con una dignità artistica sconosciuta in precedenza. Ma a ben guardare, le ragioni di fondo portavano più lontano, ad un inserimento del nel circuito più ampio della cultura. Fu proprio il formalismo di quegli anni a preparare i quadri dell'immanente 'neorealismo' grazie a quella attenzione alle cose e agli uomini che era nel programma dei registi che lo rappresentavano. Cfr. Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari – Dedalo, 1988, p. 53.

²⁵ Ivi, p. 85.

²⁶ Rondolino G., *Il castoro cinema*, Torino – La Nuova Italia, 1947, p.9 Cfr. Roberto Rossellini.

²⁷ *Ibidem*.

regista neorealista e la sua conseguente emarginazione nel contesto produttivo nazionale. Zavattini fu, sotto questo aspetto, il teorico più esemplare del movimento neorealista.²⁸ Zavattini esordì come sceneggiatore con *Darò un milione* del 1935 affermandosi poi con *Quattro passi tra le nuvole* del 1942. Dal 1943 iniziò a collaborare con Vittorio De Sica grazie al quale riuscì a mettere in evidenza la sua vena umanistica e la sua prodigiosa affabulazione, alimentata da un'inesausta capacità di osservazione realistica. Zavattini elaborò la poetica del pedinamento²⁹ cioè «la costruzione di un intero film sul filo labile di una quasi passiva registrazione di gesti irrilevanti che costituiscono la trama del vivere quotidiano. Soltanto la complice adesione dell'occhio della telecamera all'oggetto dell'indagine, la volontà di rivelare ciò che resta nascosto sotto la superficie delle cose per mettere in evidenza la ricca e complessa trama, riscatta l'impersonalità dell'obiettivo, lo rende strumento insostituibile di un'epifania che dischiude allo spettatore orizzonti fin allora inesplorati».³⁰

Zavattini e il suo impegno di intellettuale e cineasta costituirono uno degli esempi più significativi delle ambivalenze del Neorealismo. Un uomo di cinema che era soprattutto uno scrittore intendeva occultare del tutto la propria formazione letteraria, per anteporre la sua nuova immagine di cineasta. Implicitamente il cinema veniva collocato in una prospettiva diversa, sulla base di una rinnovata, più avanzata concezione della sua funzione nella società contemporanea. Zavattini non fu il solo esempio visibile di contraddizione delle premesse artistiche del Neorealismo. Nella pratica produttiva questo manifesta un volto a due facce, che alcune interpretazioni fortemente ideologiche hanno cercato spesso di sottovalutare.³¹ La sua ambivalenza si rivela su un doppio fronte. Il cinema continua ad attingere alla letteratura anche quando sembra esserne lontano, esso si dovrebbe fondare sull'assoluta autonomia della macchina da presa.

Ciò non tocca l'opera di Rossellini, ma che dire di De Sica e il suo film *Ladri di biciclette* tratto dal romanzo di Luigi Bartolini, una derivazione piuttosto generica, ma pur sempre un punto di riferimento per un film destinato ad assumere una particolare fisionomia

²⁸ Zavattini era arrivato al cinema dopo una rilevante attività letteraria e tuttavia, accostandosi ad esso, si era prefisso di nascondere ogni traccia della sua origine. Ivi, p. 88.

²⁹ «Il progetto di costruzione di un intero film sul filo di una labile, quasi passiva, se pur non neutrale, registrazione dei gesti insignificanti che costituiscono la trama del nostro agire quotidiano». *Ibidem*.

³⁰Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, cit., p.88.

³¹ Ivi, p. 89.

espressiva e ad essere considerato un prototipo del cinema neorealista? Nel discorso sull'origine letteraria del movimento, un posto a parte occupa l'opera di Visconti, la cui vera natura, definitivamente chiaritasi nell'ultima fase della sua attività a metà degli anni Sessanta, è però anticipata da *Ossessione*, che si dimostra essere un 'incunabolo' del Neorealismo cinematografico, la sua prefigurazione più consapevole. E non si deve dimenticare anche *La terra trema*, che fu il più alto compiuto risultato del lavoro critico-teorico che impegnò la fronda intellettuale di qualche anno prima. *La terra trema* è infatti il film che compone il perfetto equilibrio tra gli interessi letterari dal regista e i presupposti di una poetica spinta, con premeditato calcolo estetico, fino alle estreme conseguenze.³²

L'anima duplice del Neorealismo appare più chiara esaminando la filmografia di molti registi, divisa spesso giustamente fra letteratura e documento. Se è vero che il nuovo cinema mostra indifferenza nei confronti della narrativa, è altrettanto vero che nell'operare concreto dei suoi esponenti, essa convive con esigenze di tipo diverso in un rapporto che è ben lontano dal presentarsi in termini di conflitto, contraddicendo così l'ipotesi di un suo svolgimento lineare, determinato rigorosamente dai suoi presupposti teorici e fondato sulla specificità autosufficiente dei suoi mezzi linguistici. Molti film che sono nati basandosi su opere letterarie di questo periodo, non sono altro che ulteriori esempi, in termini neppure tanto diversi da quelli dell'immediato passato, del cosiddetto formalismo. I suoi nessi con la tradizione sono testimoniati dal fatto che alcuni di essi sono firmati da quegli stessi cineasti che pochi anni prima avevano dato un decisivo contributo al calligrafismo.³³

La realizzazione quasi contemporanea di due fra i massimi capolavori degli anni Quaranta, *Ladri di biciclette* di De Sica e *La terra trema* di Visconti, mise esplicitamente in luce come l'inconciliabilità fra letteratura e cinema proclamata dal Neorealismo fosse

³² Ivi, p. 89.

³³ Si tratta di pellicole riconducibili al filone del calligrafismo cinematografico degli anni Quaranta, in opposizione al "cinema dei telefoni bianchi" o cinema déco, che rappresentava raffinati e moderni ambienti alto borghesi in netto contrasto con la realtà italiana, oppressa da guerra e dittatura. Le caratteristiche di questo filone sono l'accuratezza formale, la volontà di armonizzare linguaggi espressivi differenti, l'attenzione alle suggestioni culturali provenienti dal resto d'Europa e, soprattutto, il forte legame con la narrativa ottocentesca.

(http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/lingua_e_letteratura/LETTERATURA_CINEMA_02_lezione.pdf).

soltanto apparente. Entrambi hanno un rapporto con la narrativa, impostato su principi nuovi rispetto al passato.

Agli anni conclusivi del decennio Quaranta appartiene un caso singolare di collaborazione letterario - cinematografica che anche in passato aveva vantato esempi analoghi, ultimo dei quali rappresentato da *Soldati* il quale mise sullo schermo il romanzo di Curzio Malaparte – *Cristo proibito* del 1951. Il tentativo di questo film fu quello di provocare, attraverso le immagini, lo stesso scandalo di un libro malapartiano di poco precedente (*La pelle*), ma l'evidente inesperienza tecnica dell'autore e l'incapacità di tradurre visivamente le proprie idee fecero di quel film la classica opera fallita e destinata a restare il suo unico film.³⁴

Il fatto che si ritornasse a parlare più esplicitamente dell'influenza del romanzo sul film è un indiretto sintomo del declino del Neorealismo nella forma originaria, anche se i film in quel periodo avevano una propria autonomia. La questione era tutt'altro che inattuale, sebbene il dopoguerra ne avesse messo in crisi i tradizionali punti di riferimento estetico, ribaltando il meccanismo fondato sull'apatico travaso di materiali narrativi dal libro alle immagini. La riproposta del problema coinvolse registi e studiosi, ma furono soprattutto gli scrittori che si rivelano propensi a riconoscere il primato del film sulla narrativa di analoga ispirazione.

La letteratura italiana del dopoguerra presentava un panorama abbastanza omogeneo nella sua sostanza, proprio perché, lungi dal realizzare risultati nuovi, sembrava attestata su quelli raggiunti nei precedenti periodi. Una letteratura improntata a modelli di gusto e di sensibilità destinati a rivelare tutta la loro inadeguatezza rispetto al mutato clima culturale determinato da profondi rivolgimenti sociali come quelli che avevano contrassegnato la storia recente dell'Italia.³⁵

L'influenza degli scrittori su tali eventi aveva agito anche sui cineasti. Gli scrittori si erano limitati a sostituire solamente gli schemi senza che il nuovo contesto storico favorisse una ricerca espressiva nuova, operata attraverso un rinnovamento delle coscienze e della stessa posizione dello scrittore di fronte alla propria opera. Si spiega

³⁴Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, cit., p. 92

³⁵Ivi, p. 96

in tale prospettiva il riaffacciarsi alla ribalta letteraria di posizioni ampiamente sperimentate di chiara suggestione decadentistica e crociana.³⁶

Questa analisi, che riassume l'orientamento della critica militante, pregiudicò i risultati che era pur legittimo attendersi da una narrativa che aveva individuato nel documento, cioè un rapporto diretto con la realtà, il punto di convergenza delle sue aspirazioni ad una maggiore verità. Il documento costituiva il modello stilistico del cinema del dopoguerra che nella sua ansia di un'aderenza al reale priva di menzogne, era riuscita a scrollarsi di dosso l'eredità delle passate esperienze. Da parte delle opere letterarie, invece, nonostante il riconoscimento che tale modello fosse lo strumento più idoneo per esprimere fatti di coscienza rilevanti e avvenimenti storicamente imponenti. Questo tipo di modello non aveva stimolato incontri particolarmente felici fra le nuove esigenze e la disponibilità di un linguaggio liberato dalle norme. Il dibattito critico sulla nuova letteratura del dopoguerra, tuttavia, concordava nel riconoscimento dell'oggettiva superiorità del cinema nei confronti della narrativa e il sintomo era il costante riferimento al Neorealismo di De Sica e di Rossellini nel rendere le ragioni di un'esperienza così decisiva per le sorti del Paese. Era opinione diffusa fra i critici e gli studiosi di letteratura che il cinema neorealista si fosse lasciato di molte lunghezze alle spalle la contemporanea narrativa ispirata agli stessi temi.³⁷ Il comune terreno sul quale erano maturate le esperienze del cinema e della narrativa non era però riuscito a garantire l'omogeneità dei risultati di una riuscita artistica.

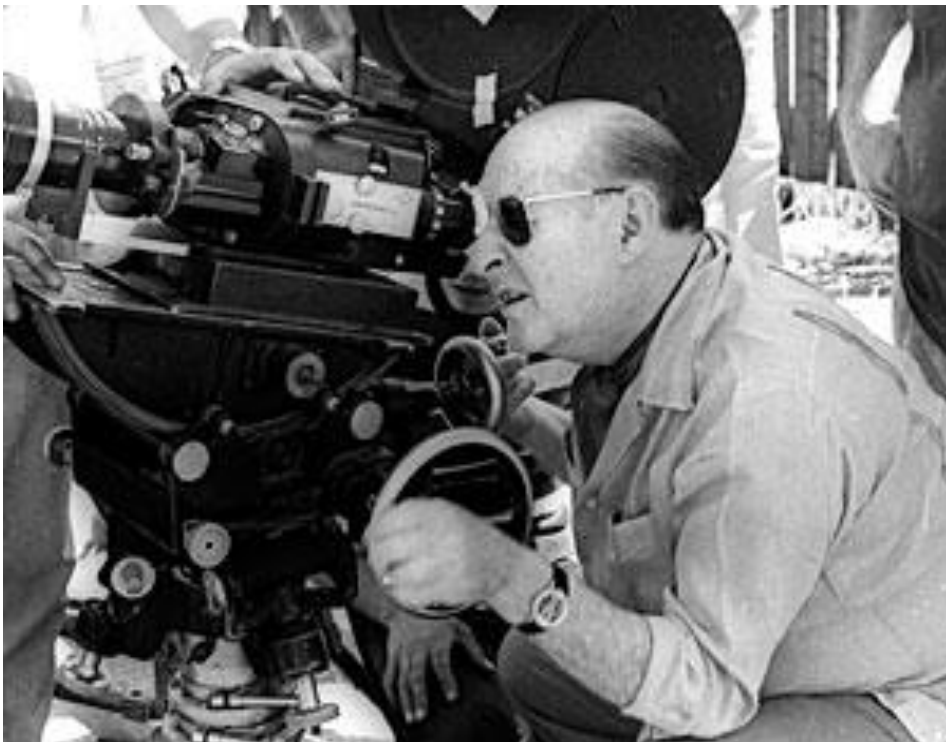
³⁶*Ibidem.*

³⁷ Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, cit., pp. 97 – 98.

4. LE TRE CORONE DEL NEOREALISMO

Si può affermare che le fondamenta del Neorealismo sono state poste da questi tre registi, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Inizierei citando quello che forse è il manifesto del Neorealismo, ovvero *Roma città aperta* ideato e realizzato dal grande Roberto Rossellini.

4.1. Roberto Rossellini



Roberto Rossellini nacque a Roma nel 1906 e fu, senza dubbio, un anticipatore dei tempi in tema di divulgazione della storia. Secondo alcuni critici, egli fu, innanzitutto, un grande documentarista che si inserì nel cinema a soggetto portandosi ostinatamente dietro gli straordinari strumenti che aveva sviluppato per inseguire quella originaria vocazione, di essere regista.³⁸ Questa sua passione si concretizzò nell'ultimo periodo della sua carriera, negli anni '60 e '70 dello scorso secolo, quando scoprì lo strumento televisivo e iniziò a lavorare per la televisione italiana e francese. Siccome amava sperimentare, egli trovò nel documentario una possibilità di espressione che lo attrasse e che gli consentì di diffondere temi culturali tra il pubblico

³⁸ <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=145&biografia=Roberto+Rossellini> (sito consultato il 1 dicembre 2015).

di massa, dando vita a una sua idea, del tutto originale, di televisione didattica. Rossellini voleva che il cinema servisse come mezzo di conoscenza, che avesse un valore culturale, che fosse un'apertura della coscienza e questo fu l'obiettivo di tutta la sua lunga carriera.³⁹ Perfino nella sua produzione cinematografica più tarda il regista si mostrò interessato ai temi storici. Basti ricordare *Il Messia* (1975), *Gli atti degli Apostoli* (1968), *Socrate* (1970), *Pascal* (1971), *Cartesius* (1974), *La prise de pouvoir par Louis XIV*, *Viva l'Italia!*, *Anno uno* (1974). Tornando, poi, alla produzione per la televisione, meritano menzione particolare *L'Età del Ferro*, documentario trasmesso su RAI2 nel 1965, e *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, altro documentario televisivo in dodici episodi, del 1970, dove in entrambi i casi Rossellini non compare come regista, ma come sceneggiatore e supervisore, però il suo stile rimane comunque inconfondibile.⁴⁰ Rossellini non fece una selezione degli argomenti, ma concentrò tanti spunti di racconto e di riflessione in questi documentari, producendo una sorta di *collage* che includeva brani di documentario e di recitazione. Il suo capolavoro più importante del periodo neorealista rimane indiscussamente *Roma città aperta*. Rossellini si spense a Roma nel 1977.

4.1.1. La trilogia della guerra – *Roma città aperta*

Rossellini, sebbene con le difficoltà dovute alla povertà del tempo, tra il '44 e il '48, riuscì a girare le sequenze più dinamiche, più emozionanti del nuovo cinema italiano. *Roma città aperta* è famoso perché fu il primo film dell'Italia liberata, che trattò della Resistenza e del suo carattere antifascista, con il quale il regista assegnò al cinema una funzione utile sul piano educativo, civile e sociale. Allontanandosi da quel grande rito esagerato del cinematografo. Rese note le strade anonime distrutte dalla guerra, analizzando una materia accessibile a tutti, uscendo dall'organizzazione scenografica delle esperienze cinematografiche precedenti, tanto che fu un film che non venne apprezzato dalla critica, ma ebbe un grande successo popolare.⁴¹

³⁹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini/> (sito consultato il 1 dicembre 2015).

⁴⁰ [http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (sito consultato il 1 dicembre 2015).

⁴¹ Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, cit., p.90.

La vicenda inizia con la firma dell'armistizio nel settembre del 1943. Gli alleati sbarcano nell'Italia meridionale e avanzano verso nord, ma non sono ancora giunti nella capitale dove la resistenza è attiva. La scena si apre con l'intrusione dei soldati tedeschi in casa dell'ingegner Manfredi, militante comunista e guida della resistenza, il quale scappa e si rifugia a casa dell'amico antifascista Francesco, un umile artigiano che il giorno seguente, dovrebbe sposarsi con sora Pina (Anna Magnani), vedova e madre di un bambino. La resistenza è aiutata dal parroco locale, don Pietro (Aldo Fabrizi), benvoluto e rispettato da tutti, compreso Manfredi. Il matrimonio tra Francesco e Pina, non viene celebrato a causa dell'ennesimo rastrellamento operato dai nazisti, durante il quale Manfredi riesce a fuggire mentre Francesco, arrestato e caricato sul camion, vede morire sotto il fuoco di un mitra Pina, davanti agli occhi di don Pietro e del figlioletto. Francesco riesce però a scappare e si nasconde assieme a Manfredi a casa dell'amica di quest'ultimo, Marina. Nella scena, ricca di tensione, emergono i dissapori tra i due, tanto che Marina, assalita dal risentimento, denuncia l'uomo alla segretaria della Gestapo, per ottenere della droga. Così, Manfredi e don Pietro, assieme a un disertore austriaco, vengono fatti prigionieri. Manfredi interrogato e sotto tortura muore davanti a Marina, la quale presa dalla disperazione sviene. Don Pietro, rimane fedele ai partigiani e per questo viene fucilato. A questa scena assistono i bambini affezionati al parroco, i quali assieme a Marcello (figlio di sora Pina) e Francesco continuano a dare il loro contributo nella lotta partigiana.⁴²

Con questo film per la prima volta viene rappresentata sullo schermo una scena corale, la resistenza e l'occupazione nazista. Una vicenda ricca di attualità, segno del fatto che Rossellini sapeva vivere in sintonia con quegli anni, raccogliendo la contrapposizione storica di fondo tra antifascismo e fascismo, che viene trasmessa attraverso i personaggi, portatori di ideali totalmente discordi, e riassumendo in episodi essenziali, ma ad effetto, i significati dell'antifascismo. Le scene sono piene di profonda umanità e moralità, tese a sottolineare la distanza che si trova tra le azioni brutali dei nazisti e la generosa bontà dei tre personaggi centrali che sono la sora Pina, don Pietro e Manfredi. Emerge anche il terrore che c'è tra la popolazione, la povertà e la fame del periodo e ancora il coraggio dei bambini innocenti, i quali si impegnano a dare il loro

⁴² [http://www.treccani.it/enciclopedia/roma-citta-aperta_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/roma-citta-aperta_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (sito consultato il 1 dicembre 2015).

contribuito nascondendo le armi e facendo da passaparola tra i partigiani, sotto la protezione del parroco locale.⁴³

Lo svolgimento della trama in *Roma città aperta* procede per blocchi dinamici, per stacchi netti, ma divisi l'uno dall'altro, per poter produrre una specie di documentazione veritiera. A dimostrazione di questo c'è la predisposizione per i colpi di scena, come il camion carico di rastrellati, scena importante rimasta nella storia del cinema, dove fuoriesce la bravura dell'attrice Anna Magnani nell'interpretare l'uccisione di sora Pina dalla raffica di mitra, mentre rincorre, gridando il nome del fidanzato. La scena più drammatica e triste è quella in cui si vede l'implorazione straziante del bambino quando grida «Mamma! Mamma!». Un altro importante colpo di scena si ha quando Marina, con un sorriso, avanza insieme a un colonnello nazista, seguita dalla segreteria della Gestapo, fino a notare nella camera delle torture Manfredi il cui sorriso iniziale si trasforma d'improvviso in un urlo di dolore che lo porta allo svenimento. L'episodio è determinante per sottolineare la bassezza morale, la crudeltà dei nazisti e l'ingenuità della donna, che si è lasciata abbagliare dalle cose materiali tradendo il suo amato.⁴⁴

Al centro della vicenda ci sono tre personaggi di grande bontà, sora Pina, don Pietro e Manfredi. Sora Pina è una generosa ed impulsiva figura che è gravida e sta per sposarsi con il suo secondo uomo, Francesco, e per lui muore uccisa dai nazisti. Manfredi è un personaggio eroico, generoso, positivo, coraggioso, il quale si trova però in una relazione sbagliata con Marina, che lo porta a morire. Nell'invettiva contro i nazisti, in don Pietro si alternano parti che vanno dal comico di necessità al tragico e solenne. Alla fine egli è l'esaltazione più radiante e radiosa della giustizia della sua scelta. La sua morte viene vista come un martirio, e per questo il gesto dell'uccisione viene celebrato dal regista, mettendolo come conclusione del film per dare una sorta di messaggio alle generazioni future. Sono questi i motivi che possono affermare che don Pietro è quel personaggio propagatore dell'ideologia del regista, il quale vuole comunicare un cattolicesimo esistenzialista che esalta la coscienza morale e si oppone alle forze che degradano la dignità e la natura di Dio: un cattolicesimo che deve

⁴³<http://www.atistoria.ch/atis/atis25/attivita252/film166/34-attivita/film/91-qroma-citta-apertaq-di-r-rossellini.html> (sito consultato il 1 dicembre 2015).

⁴⁴<http://www.ilsussidiario.net/News/Cinema-Televisione-e-Media/2015/4/24/ROMA-CITT-APERTA-Il-film-diretto-da-Roberto-Rossellini-con-Anna-Magnani/602421/> (sito consultato il 1 dicembre 2015).

prevedere l'intervento attivo dell'uomo nella realtà del Paese, cercando di evitare la passività, la subordinazione e le ingiustizie.

4.1.2. Paisà

Il film ebbe molto successo in Europa come anche in America, e Rossellini iniziò a riscuotere sempre più consensi anche fuori dai confini nazionali. *Paisà* fu un'impresa perfino più impegnativa della precedente fatica rosselliniana. Il film venne girato nel 1946, contiene sei episodi collocati in tempi e in luoghi diversi (il primo episodio è ambientato nella Sicilia del '43, il secondo si svolge a Napoli, il terzo a Roma nel '44, il quarto a Firenze, il quinto nel Appennino emiliano e il sesto alla fine si svolge a Porto Tolle nell'inverno del '44) che ripercorrono le tappe principali dell'avanzata alleata. Nonostante la loro diversità, gli episodi sono uniti da un unico tema, cioè il racconto della vita scombussolata delle persone che vivono la guerra e la collaborazione che nasce dal rapporto degli alleati con il popolo.⁴⁵ *Paisà* viene considerato un vero film neorealista; è un film unico come documento, perché mostra immagini vere: le macerie non sono inventate ed è vera la miseria che si vede. Gli episodi dipingono il quadro dell'Italia occupata dai nazifascisti con i relativi problemi dell'epoca (la guerra, la fame e l'occupazione) e cercano di proporre un insegnamento: il perdono per il ladro di scarpe, l'ideale legame tra un pastore protestante e un frate cattolico e infine l'episodio più bello del film, ovvero la collaborazione e il rispetto tra i soldati partigiani e quelli americani.

Il film si apre con lo sbarco degli alleati in Sicilia e Rossellini fin da subito mette in risalto il rapporto che nasce tra gli alleati e i paesani: due entità morali con ideali diversi, legati però dalla tragedia della guerra, che li porta a essere solidali l'uno con l'altro, a collaborare, nonostante la presenza di divisioni etniche, linguistiche e culturali. Rossellini aveva proprio questo intento: voleva dimostrare come l'unità della popolazione e l'ospitalità di questa nei confronti dello straniero, possano risultare invincibili quando si combatte contro un nemico unico (le dittature fasciste e naziste), che ha privato tutti di ogni libertà.

⁴⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/paisa_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paisa_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (sito consultato il 5 dicembre 2015).

La storia comincia nella Napoli liberata, dove gli Americani vengono accolti come liberatori dalla popolazione affamata, che li segue in ogni vicolo, sia per farsi dare un po' di cioccolato e altri giocattoli dai soldati, sia per derubarli. Un chiaro esempio ne è l'episodio di Joe, un soldato afroamericano della polizia militare, che in stato di ebbrezza fa la conoscenza di Pasquale. Il militare dopo avergli raccontato i propri sogni di gloria, una volta tornato a casa si addormenta. Il ragazzo napoletano approfitta della situazione e gli ruba le scarpe. Successivamente, il soldato acciuffa per caso il ladro e lo costringe ad accompagnarlo a casa sua per farsi restituire le cose rubate. A questo punto, però, il soldato fa i conti con le impressionanti immagini della miseria in cui vive il ragazzino orfano, a causa dei bombardamenti. Il soldato è colpito dalla situazione, perché la sente familiare, dato che anche lui è stato povero tra i bianchi d'America, emarginato, costretto a umiliazioni e a una vita nei ghetti. Per questo decide di lasciare il ragazzino libero e si allontana dalla visione dolorosa. Alla fine si vede che i due protagonisti, apparentemente lontani e divisi dalla diversa nazionalità, si trovano legati nella loro povertà ed emarginazione.

Nell'episodio finale del film (quello padano), emerge la fede del regista nella lotta popolare e nella collaborazione di tutti per difendere la libertà e far nascere un nuovo sistema sociale che si basa sugli ideali dell'antifascismo. Nella battaglia tra le paludi del Polesine non mancano le violente rappresaglie delle truppe nazi-fasciste contro i partigiani e anche gli alleati, ma anche nei confronti della popolazione indifesa. Simbolica è la scena di apertura con il corpo del partigiano lasciato in mare: questa era una pratica molto comune tra nazisti e fascisti, e sarebbe bene ricordarsene quando si parla della "vergogna di Piazzale Loreto".⁴⁶ Ricordare quest'episodio di *Paisà* serve a far capire cosa successe alla fine della guerra: per troppo tempo gli Italiani avevano visto i cadaveri degli oppositori al regime lasciati esposti nelle piazze e in luoghi dove fossero ben visibili, e queste cose non potevano essere dimenticate facilmente. La ferocia nazista è messa in evidenza con la visione di quei territori del casolare desolato, in cui non si sente più la vitalità di un tempo. Infine, nella parte conclusiva, domina l'elemento tragico della sofferenza data dalla disumanità del nemico e la solidarietà e il senso di uguaglianza e giustizia che si sono creati tra alleati e partigiani. Dopo aver vinto l'opposizione dei partigiani e degli alleati, i tedeschi

⁴⁶<http://ritornoallatradizione.blogspot.it/2011/04/29-aprile-45-una-vergogna-chiamata.html>(sito consultato il 5 dicembre 2015).

decidono di fucilare i partigiani mentre fanno avviare i soldati americani nei campi di concentramento, ma il soldato americano Dole si ribella a questo trattamento discriminatorio e subisce così la stessa sorte dei partigiani.

4.1.3. Germania anno zero

Nell'ultimo film della trilogia sulla guerra di Rossellini, *Germania anno zero* (1948), la fede cristiana non viene mostrata e proprio questa assenza ne esalta e celebra ancor più l'importanza. La vicenda si svolge nell'immediato secondo dopoguerra, nel corso del quale la popolazione tedesca fu costretta a vivere di stenti, anche a causa della decisione degli alleati d'impedirne l'industrializzazione fino alla fine del 1946, quando si stava profilando all'orizzonte la divisione della Germania. Il protagonista della storia è un bambino di tredici anni di nome Edmund, che deve provvedere alle necessità della famiglia. Un giorno il bambino mentre gioca per la città in cerca di lavoro, incontra il suo vecchio maestro filonazista e pedofilo, al quale si rivolge in cerca d'aiuto a causa della terribile situazione in cui si trovano i suoi congiunti. Il vecchio imprime nella mente del giovane le idee tipiche dell'ex propaganda, cioè che i deboli e gli inutili debbono essere eliminati per purificare la razza. Il ragazzo influenzato dal vecchio insegnante avvelena il padre. Subito dopo è preso dal rimorso. Confuso e instabile, torna dal maestro per chiedere dei chiarimenti, ma il vecchio quando capisce cosa ha fatto il bambino, lo caccia via trattandolo come un assassino. Il povero Edmund, abbandonato da tutti, camminando per la città in solitudine, passa davanti a una chiesa dalla quale proviene il suono di un organo. Questa musica si può interpretare come un simbolo di incoraggiamento, qualcosa che dà un sollievo, qualcosa che distoglie la mente dalle vicende evenemenziali. Edmund, comunque, riprende il suo cammino, sale sul campanile dal quale si vede la sua casa e osserva portar via il corpo senza vita di suo padre, con al seguito il fratello e la sorella che lo chiamano invano. Il ragazzo disperato, preso dal dolore e si butta nel vuoto.⁴⁷

L'*incipit* del film è una sorta di didascalia che ci introduce al motivo principale della trama:

⁴⁷http://www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/adolescenza/germania_anno_zero.pdf (sito consultato il 5 dicembre 2015).

Quando le ideologie si discostano dalle leggi eterne della morale e della pietà cristiana che sono alla base della vita degli uomini, finiscono per diventare criminale follia. Persino la prudenza dell'infanzia ne viene contaminata e trascinata da un orrendo delitto ad un altro non meno grave, nel quale, con l'ingenuità propria dell'innocenza, crede di trovare una liberazione dalla colpa.'

In questo *incipit*, il primo elemento che si coglie è la religiosità di Rossellini. Le ideologie naziste sono diventate delle follie, perché allontanavano gli uomini dalle leggi morali e cristiane che stanno alla base della vita. La sete di potere dei militanti nazifascisti li rendeva i quasi disumani.

Il pensiero nazista fu un'ideologia senza pietà, che mirava a eliminare senza discussioni il più debole. La didascalia all'inizio del film segnala l'influsso subito dall'innocente ragazzo da parte del maestro, che è il rappresentante di quegli ideali malsani propugnati dalla dittatura e diffusi dalla violenta retorica di Hitler. Il maestro si fa portavoce di valori non adatti alla sua funzione di educatore. A sottolineare il senso di distruzione, tristezza e dolore della Germania contribuiscono le immagini e le riprese realistiche dell'ambiente, che mostrano macerie ammassate lungo le vie della città, tra le quali scorrono i primi tram pieni di gente o case rappresentate come 'scheletri' attraverso un'utilizzazione non naturalistica della luce che crea un'atmosfera spettrale. Il gioco di ombre e luci produce un senso di mistero e angoscia, sensazioni che si provano soprattutto nel finale del film con il suicidio di Edmund: qui le luci abbaglianti dei riflettori si spengono e si riaccendono accecanti sul volto del bambino.

Oltre al gioco di luci, interessante è anche la mobilità della camera di Rossellini, che insegue il ragazzo, in particolare nel suo cammino verso la morte dopo aver ucciso suo padre. La cinepresa lo segue in quei tentativi di aggregarsi agli altri bambini nel gioco, poi nel gioco solitario sul campanile e infine nella rapida caduta del suicidio.

4.2. Vittorio De Sica



Vittorio De Sica nasce a Sorla il 7 luglio del 1901, insieme a Visconti e Rossellini è considerato il padre del Neorealismo italiano. La famiglia di De Sica era una piccola famiglia borghese, suo padre faceva l'assicuratore. De Sica si trasferì a Napoli, dove cominciò ad esibirsi come attore teatrale. Presto venne ingaggiato per alcune partecine nell'industria cinematografica che stava nascendo, ma ben presto al cinema preferì il teatro. Nel 1930 ebbe il ruolo di primo attore nella compagnia di Mario Mattoli.

Acquistata la fama a livello nazionale, fondò una propria compagnia nel 1933 insieme a Sergio Tofano⁴⁸ e Giuditta Rissone.⁴⁹ In quegli anni lavorò anche per la radio. Il regista Mario Camerini,⁵⁰ ne fece il suo attore-simbolo nel 1932 con il film *Uomini, che mascalzoni*. Per lui De Sica interpretò numerose commedie facendo emergere le sue doti recitative e il suo humour. Con il film *Ladri di biciclette* sceneggiato da Zavattini e interpretato da attori che non erano professionisti, il linguaggio neorealista giunse a piena maturazione.

La triste storia di Antonio e di suo figlio Bruno alla ricerca della bicicletta che rappresenta per loro la speranza di una vita migliore, resta una pietra miliare nella

⁴⁸ Sergio Tofano fu attore, autore e regista (Roma 1886 - ivi 1973); figlio di un magistrato, studiò diritto all'università di Roma, frequentando contemporaneamente la scuola di recitazione diretta da V. Marini. Nel 1909 esordì sulle scene con E. Novelli, nel 1912 fece parte della compagnia del Teatro a sezioni Quattro Fontane con C. Dondini; poi con V. Talli (1912-23) e con D. Niccodemi (1924-26), e infine capocomico.

⁴⁹ Giuditta Rissone fu un'attrice italiana (Genova 1895 - Roma 1977); nel 1921 lavorò nella compagnia Nicodemi come prima attrice, nel 1927 formò una compagnia con A. Almirante e S. Tofano, nel 1933 con Tofano e V. De Sica e nel 1935 con U. Melnati e De Sica.

⁵⁰ Mario Camerini fu un regista cinematografico italiano (Roma 1895 - Gardone Riviera 1981); attivo all'epoca del film muto (*Kiff Tebbi*, 1927; *Rotaie*, 1929), si affermò con i film parlanti (*Gli uomini che mascalzoni!*, 1932; *Il cappello a tre punte*, 1934; *Come le foglie*, 1935; *Darò un milione*, 1935; *Ma non è una cosa seria*, 1935; *Il signor Max*, 1937; *Una romantica avventura*, 1940).

cinematografia di tutti i tempi. Nonostante le critiche mosse al film, questo venne accolto trionfalmente in Francia e negli Stati Uniti dove vinse il premio Oscar.⁵¹

De Sica morì il 13 novembre 1974 a Neuilly-sur-Seine.

4.2.1. *Ladri di biciclette*

Il capolavoro di De Sica è tratto dall'omonimo libro di Luigi Bartolini e la sceneggiatura venne redatta da Cesare Zavattini. Protagonista ne è la Roma del 1948 rappresentata devastata dalla guerra, ma che ha già iniziato il lento cammino verso la ricostruzione. Il film comincia con la rappresentazione di Val Melaina, estrema periferia della capitale, dove i nuovi fabbricati ospitano famiglie povere sulle quali la ferita sociale della guerra si ripercuote in modo forte.

Antonio, operaio e padre, dopo un lungo periodo di disoccupazione, ottiene finalmente lavoro come attacchino municipale, però il lavoro richiede l'uso della bicicletta che Antonio ha impegnato al monte di pietà. Avuta la bicicletta a prezzo delle lenzuola di casa, Antonio fa appena in tempo ad attaccare un manifesto cinematografico, quando due balordi gli rubano il suo unico mezzo di trasporto. Inizia così la ricerca della bicicletta per Roma in compagnia di Bruno, suo figlio. Nel corso del film, Antonio s'imbatte nell'indifferenza generale, dapprima al commissariato, dove gli agenti hanno ben altri problemi che ritrovare una bicicletta, poi a Piazza Vittorio e a Porta Portese, mercati della gente povera, dove ognuno fa quel che può per arrangiarsi. Quando arrivano a Porta Portese, ad Antonio sembra di vedere il ladro che parla con un mendicante, ma il giovane si dilegua mentre piove. Antonio decide di affrontare il mendicante per farsi dire chi sia il giovane, ma il mendicante gli mente e gli dice di non conoscerlo e per questo lo insegue in chiesa, alla messa dei poveri, nella speranza di avere informazioni sulla bicicletta. Il mendicante riesce a scappare. Antonio si reca persino dalla Santona, una veggente che inganna le persone con le sue presunte visioni. Uscito dalla casa della Santona, il protagonista s'imbatte nel ladro. Bruno corre a chiamare una guardia, ma l'omertà della gente della strada che ospita la dimora del malvivente è enorme, tanto da sopraffare Antonio. Disperato, l'operaio si avvia verso lo stadio, martellato dal transitare di biciclette di ogni tipo, che lo porta alla decisione

⁵¹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_(Enciclopedia_del_Cinema)/) (sito consultato il 15 dicembre 2015).

di rubarne una, ma viene inseguito e catturato dalla folla. Solo le lacrime di Bruno, che ha assistito all'inseguimento del padre da parte della folla, gli evitano di andare in prigione. Antonio e Bruno si avviano verso la strada della disperazione, inghiottiti dalla fiumana del sottoproletariato romano e restituiti al loro anonimato.

De Sica, in questo film, sembra indeciso tra il raccontare una storia individuale e il farne un puro pretesto per dipingere un fondale. Una significativa protagonista del film, come già detto, è la città con i suoi abitanti. È una Roma che appare nella sua grandezza non deturpata e resa piccola dall'informe ammasso di veicoli e di varia umanità che oggi la caratterizza. Le sue piazze e le sue strade appaiono semivuote, libere da tutti quelle decorazioni che nascondono la sua grande architettura. Anche i rioni del centro appaiono belli nella loro struttura, povera e malandata, ma che richiama l'aspetto quasi medievale, di quelli che erano nelle età passate, i quartieri della città. Perfino l'estrema periferia dei palazzoni popolari, ancora più campagna che città, conserva una forma architettonica genuina, che si riflette nelle fattezze e nei modi dei suoi abitanti.⁵²

Dalla scena del primo giorno già si deduce la decisione drammaturgica del regista. Antonio è alle prese con il manifesto del film 'Gilda': la cinepresa lo ritrae di fianco intento ad incollarlo ad un muro della città; punta poi su due ragazzini che chiedono l'elemosina e in fine l'obiettivo abbandona il protagonista per seguire le comparse. Questo dimostra l'evidente interesse di De Sica per il quadro sociale, che nel caso specifico sopravanza ed abbandona con evidenza la vicenda primaria. Le sequenze del mercatino illustrano una realtà vivace, in cui trionfa la furbizia dell'individuale, mentre a Porta Portese, un gruppo di preti tedeschi si affianca ad Antonio creando, da parte di De Sica, il primo di una serie di affondi anticlericali con i quali l'autore prende le distanze dal mondo cattolico. Di seguito il caotico e lungo episodio della mensa dei poveri, successivo al secondo inseguimento del ladro e all'incontro con il suo complice, costituisce una critica all'ipocrisia cattolica: un gruppo di borghesi benestanti e bigotti, passa la mattina di domenica a sbarbare povera gente per poi obbligarli ad ascoltare rosari e prediche in cambio di cibo.⁵³ La critica antiborghese culmina nell'episodio della

⁵² https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/IJ0B724/4_LADRI_DI_BICICLETTE.pdf (sito consultato l'11 dicembre 2015).

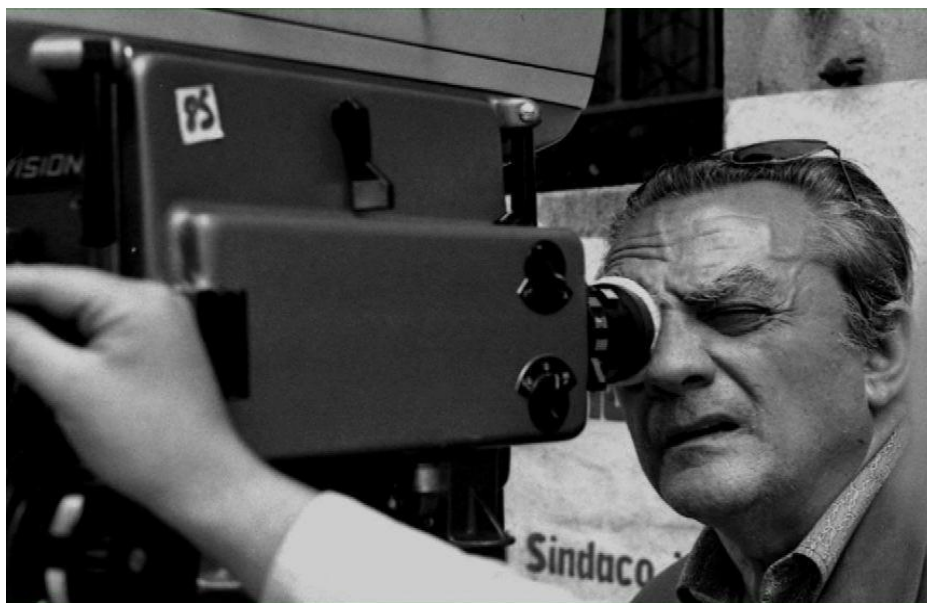
⁵³ https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/IJ0B724/4_LADRI_DI_BICICLETTE.pdf (sito consultato l'11 dicembre 2015).

trattoria, dove il contrasto tra Bruno Ricci, un bambino lavoratore e proletario ed un ragazzino borghese antipatico con un'aria arrogante, vuole ricordare l'esistenza di un duro conflitto di classe. Dopo l'intermezzo sociale e la conferma da parte di De Sica di un racconto cinematografico neorealista, la storia torna al centro dell'interesse con lo scontro del protagonista e il ladro che viene finalmente ritrovato. Però il ladro si rivela una sorta di *alter ego* del protagonista. Costui è un disoccupato, un poveraccio che vive con la madre in un piccolo appartamento simile a quello di Antonio, ma soffre di epilessia. Il protagonista, costretto dalle circostanze, lascia perdere e arriva al piazzale dello stadio. Influenzato dalla frequentazione di tanta malavita e distrutto dalla disperazione, Antonio diviene a sua volta un ladro nelle sequenze finali del film. Il tentato furto, lo sguardo stupito e amareggiato di Bruno, l'umiliazione del padre e la musica a tutto volume è uno dei momenti più dolorosi e poetici della cinematografia. Lo stile visivo del film privilegia i totali e i campi lunghi per due motivi: da un lato viene rappresentata la realtà sociale in cui si muove l'umanità, dall'altro la capacità espressiva degli attori improvvisati sconsiglia un ampio uso di piani ravvicinati.⁵⁴

Ladri di biciclette si impone soprattutto per la calda adesione dell'autore al flusso della realtà, seppure avviato entro una solida architettura compositiva, che soltanto l'estrema naturalezza ed evidenza riescono a mimetizzare. Il merito di tale struttura è nella sceneggiatura di Zavattini, di cui il regista riuscì ad assorbire completamente le indicazioni, grazie ad un processo di fusione creativa, che costituì uno dei pochi compiuti esempi di collaborazione artistica del cinema.

⁵⁴ *Ibidem*. (sito consultato l'11 dicembre 2015).

4.3. Luchino Visconti



Luchino Visconti nacque a Milano nel 1906. Da ragazzo frequentò il palco della Scala di cui i suoi predecessori furono soci fondatori e dai genitori ereditò la passione per la musica, la letteratura e il teatro. Da giovane lesse i classici europei e studiò violoncello. Nel 1926 si arruolò come soldato e negli anni successivi viaggiò spesso. A Parigi fu l'assistente e il costumista di Jean Renoir nel film *Une Partie de campagne*. In contatto con gli ambienti francesi vicini al Fronte Popolare e al Partito comunista, Visconti compì delle scelte ideologiche fondamentali. Dopo la morte della madre nel 1939, abbandonò Milano e si trasferì a Roma e proprio là cominciò a frequentare i giovani artisti che si riunivano intorno alla rivista *Cinema*,⁵⁵ la quale nel 1941 pubblicò il suo primo celebre articolo, intitolato 'Cadaveri'. Collaborò alla realizzazione di diversi prodotti cinematografici e tra il 1942 e il 1943 realizzò *Ossessione*, uno dei primi esempi del nascente Neorealismo e tratto dal racconto di James Mallahan Cain *Il postino suona sempre due volte*. Partecipò alla resistenza nei gruppi comunisti e per questo venne arrestato e torturato. Dopo la liberazione di Roma fu costretto ad archiviare per ragioni economiche alcuni progetti cinematografici e si dedicò alla regia teatrale, rinnovando

⁵⁵ Rivista cinematografica italiana quindicinale, fondata a Roma il 10 luglio 1936, edita da Ulrico Hoepli (Milano), con un comitato direttivo composto da Luciano De Feo, direttore responsabile, Giacomo Paulucci di Calboli (presidente dell'Istituto Luce), Luigi Freddi (direttore generale per la cinematografia) e Lando Ferretti (direttore della rivista "Lo Schermo"). Negli anni che costituirono la sua prima serie (luglio 1936-dic. 1943) fu sede del più ampio e articolato dibattito sul cinema, avviando l'avvento di una nuova estetica e di una nuova forma, che avrebbero trovato sbocco nella stagione del Neorealismo.

completamente la scelta dei criteri e dei repertori.⁵⁶ Si spense a Roma il 17 marzo del 1976.

4.3.1. Ossessione

Gino Costa, un disoccupato, si ferma in un casolare lungo il fiume Po dove l'anziano Bragana gestisce uno spaccio con la moglie Giovanna. La donna s'innamora del vagabondo e quando lui si rimette in viaggio, lo fa chiamare con un pretesto. Gino a sua volta fa allontanare con un trucco il Bragana e diventa l'amante di Giovanna. Il marito non sospetta niente ed offre a Gino un posto per sistemarsi. Gino non sopporta la situazione ed invita Giovanna a fuggire con lui, ma quando lei rifiuta, parte da solo per Ancona. Durante il viaggio fa amicizia con un nomade chiamato Spagnolo, che gli propone di unirsi a lui. Un giorno, Bragana arriva ad Ancona con la moglie per esibirsi in un concorso come baritono dilettante. Incontra Gino e lo invita a tornare da loro. Giovanna e Gino decidono di simulare un incidente stradale per liberarsi di Bragana. Il piano riesce, ma la polizia si insospettisce. Dopo il delitto, il rapporto tra Gino e Giovanna diventa sempre più teso. I due amanti si recano a Ferrara, dove Giovanna intasca l'assicurazione sulla vita del marito. Gino lascia Giovanna per Anita. Quando Giovanna gli rivela d'essere incinta, i due si riavvicinano e tentano di fuggire, ma la loro macchina finisce fuori strada. Giovanna muore nell'incidente e Gino viene raggiunto dalla polizia.

Fare riferimenti alla letteratura Americana possedeva in quegli anni un significato di contestazione verso la cultura dominante. Il romanzo di Cain funge come tela per Visconti e i suoi collaboratori. Anche se ne seguono, a grandi linee, i dialoghi e la struttura, essi ne modificano il senso. Si trascura la trama poliziesca, vengono invece accentuate le notazioni naturalistiche, il pesante romanticismo e il senso del dato. La descrizione dei rapporti familiari e sociali appare scandalosa e inedita, così come la fisionomia degli ambienti e personaggi che rifuggono dai fondali lussuosi e dai sorrisi smaglianti.⁵⁷

⁵⁶ http://www.luchinvisconti.net/visconti_pg/visconti_vita.htm (sito consultato il 13 dicembre 2015).

⁵⁷ Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, cit., p. 107.

Nel film non si allude mai al Regime, nessun indizio ci informa che la guerra è in atto, però esiste una serie di meschini personaggi minori, che rispecchia la mentalità fascista. Bergana ne è il simbolo, ma non come autorità bensì come mediocrità. È un brav'uomo e il suo atteggiamento verso Gino è cordiale e simpatico. Ma ciò non toglie dei tratti ripugnanti che giustificano la sua uccisione: l'egoismo, il maschilismo, il razzismo, il paternalismo.

L'antifascismo di *Ossessione* riguarda anche la qualità della vita. L'arrivo del vagabondo ha dato a Giovanna la sensazione di poter uscire dal suo stato di angoscia. Il loro sogno di fuga individuale e di ricomposizione della famiglia con la nascita di un bambino, si risolve in un fallimento. Tocca allo Spagnolo il compito di offrire a Gino un diverso punto di vista nei confronti della vita, sostituire la passione personale a quella politica. In realtà i suoi sforzi per allontanare Gino da Giovanna hanno il sapore della gelosia, della relazione omosessuale alla quale Visconti attribuisce un significato contestatore, assimilandola in modo inconscio al personaggio che vuole essere il portatore di valori positivi. La ballerina Anita, oltre che alternativa al triangolo familiare, sarà anche portatrice di valori positivi. Il regista compone in lei un delicato ritratto femminile, chiarendo con molta misura i toni patetici e da melodramma. Proprio l'influsso del melodramma spinge Visconti ad anteporre l'intensità delle situazioni alla progressione dell'intreccio, le atmosfere agli avvenimenti. Il risultato però non è lo squilibrio enfatico che spesso si assimila al termine melodramma. Il film prosegue per elissi trascurando di far vedere i fatti per indagarne invece premesse e conseguenze. Questo conferma la sua stessa struttura, divisa in due parti, che sono perfettamente simmetriche e che fanno da sostegno a un delitto che non si vede.⁵⁸

Come afferma Attolini, *Ossessione* porta alla sua più convincente compiutezza uno dei temi portanti della coeva critica militante, la scoperta del paesaggio come traccia visibile di una tipografia ideale, di cui il cinema soltanto poteva fornire la più appropriata mappa. La polifonia del film, il suo collocarsi idealmente nel punto di convergenza di numerose tensioni, ne fanno un caso singolare nell'evoluzione del rapporto fra cinema e narrativa.⁵⁹

⁵⁸ <http://www.giusepperausa.it/ossessione.html> (sito consultato 14 dicembre 2015).

⁵⁹ Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, cit., pp. 108 – 109.

5. DIFFICOLTÀ DELL'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO DEI ROMANZI

Parlare di adattamento cinematografico di romanzi è sempre una cosa difficile, e se ne discute inevitabilmente ogni qual volta ci si trova davanti ad un film tratto da un romanzo. Il discorso sull'adattamento è stato segnato da alcune difficoltà e cattive abitudini, che si riferiscono o al cambiamento totale del tema trattato o al trasferimento letterale del romanzo sullo schermo.

La prima difficoltà riguarda la sfiducia dello studioso di cinema verso l'adattamento cinematografico di un romanzo, quello che si è formato attraverso la storia di una teoria che è stata a lungo costretta ad affermare la dignità e l'autonomia estetica del proprio oggetto, a individuarne le specificità espressive.⁶⁰ Per arrivare a concepire il cinema come un'arte autonoma, si è dovuto combattere per dimostrare che il cinema non è né teatro né letteratura. Purtroppo, ancora oggi, se un film è 'teatrale' o 'letterario' viene considerato un film che non intrattiene. E da qui nasce una riservatezza ad affrontare con la dovuta serietà il problema dell'adattamento. Al timore che domina il mondo dei cinefili si aggiunge l'indifferenza che prevale fra gli studiosi di letteratura⁶¹, per i quali il romanzo è una forma d'espressione già compiuta, che ha una totale autonomia, che rimane indifferente a un eventuale adattamento. Per cui quest'ultimo è un qualcosa che riguarda solamente i critici cinematografici. Se si vuole però affrontare in modo corretto il discorso sull'adattamento, sia in ambito teorico che analitico, si dovrebbe esigere una doppia competenza, cinematografica e letteraria.

Oltre alle difficoltà che nascono durante l'adattamento (non considerare il film e il romanzo come due parti autonome), ci sono pratiche che ostacolano il transito del romanzo allo schermo. La prima è di ordine procedurale⁶² e si manifesta nel modo in cui l'adattamento viene spesso affrontato nelle scuole. Qui il criterio di scelta è determinato dal romanzo e non dal film. Nelle scuole vengono mostrati adattamenti di grandi opere letterarie; purtroppo la forza comunicazionale del film viene messa in secondo piano, se non addirittura tralasciata, anche se l'adattamento è un buon film. Alla fine si arriva sempre alla conclusione che il romanzo è migliore del film e si

⁶⁰ Cortelazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, Laterza – Roma – Bari, 1998, p. 10.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 11.

dimostra che si è capito molto poco dell'importanza dell'adattamento, che "vale nella misura in cui è in grado di individuare l'interesse, la ricchezza e la problematicità del passaggio di un più o meno comune universo diegetico da un'opera letteraria a una cinematografica."⁶³ Dunque si dovrebbe partire dal film e dal suo valore e poi risalire all'opera originale.

Molte volte si è spinti ad andare a vedere un film dopo aver letto e apprezzato il romanzo da cui è tratto, e alla fine si rimane delusi dal risultato arrivando alla conclusione che il romanzo e il film sono due cose diverse. Ma può succedere anche il contrario: "anche per il comune spettatore partire dal romanzo o partire dal film può dar vita a risultati diversi."⁶⁴

Una seconda consuetudine è quella relativa a una discutibile attribuzione di valore al concetto di fedeltà.⁶⁵ Ci sono molti discorsi che trattano l'argomento dell'adattamento cinematografico che si fondano sulla stessa teoria, cioè che una buona trasposizione deve essere una rispettosa audiovisualizzazione del romanzo. La conseguenza di questo tipo di pensiero è immediato, perché l'opera letteraria è la base, qualcosa di ideale, alla quale il film deve avvicinarsi il più possibile, e di nuovo si esalta il romanzo.

Si tratta allora di prendere una strada diversa e cercare di pensare all'adattamento "...non in termini di equivalenza ma come un programma di operazioni."⁶⁶ Da questo punto di vista, il romanzo viene visto come un insieme di istruzioni che si possono più o meno utilizzare per la realizzazione del film. Durante il processo di adattamento, da una parte ci sono costrizioni e dall'altra delle scelte. A partire dalle scelte, l'adattamento viene pensato come un nuovo testo che può scegliere sì il partito della fedeltà, ma comunque reinventa il testo adattato in cui vengono privilegiati alcuni aspetti invece che altri.

Un altro elemento di cui si deve tenere conto è il contesto storico, culturale e produttivo in cui avviene l'adattamento. L'arco temporale che divide l'anno di realizzazione del film può determinare delle variazioni significative, come si vedrà dopo nelle analisi degli adattamenti delle opere di Alberto Moravia.

⁶³ Ivi, p. 12.

⁶⁴ Cortelazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, cit., p.13

⁶⁵ Ivi, p. 14.

⁶⁶ *Ibidem*.

Si possono prendere in considerazione tre grandi forme di adattamento:

- 1) quello che segue il più possibile da vicino l'articolazione narrativa dell'opera di partenza
- 2) quello che si struttura in relazione alle scene chiave del libro
- 3) quello che elabora una sceneggiatura sostanzialmente originale a partire da alcuni elementi del testo ispiratore⁶⁷

Lo studio dell'adattamento è molto importante per due ragioni, la prima è che a un livello più generale dà la possibilità di comprendere meglio la funzione dell'arte del raccontare e l'altra ci permette d'intendere come del racconto possano farsi carico diversi media espressivi (cinema e letteratura, teatro, fumetti ecc.).⁶⁸

Ci sono tre livelli che aiutano ad affrontare un'analisi comparata del testo scritto e di quello audiovisivo. Il primo livello è dato dalle strutture profonde del racconto che vengono studiate dalla narratologia. Ogni racconto si può configurare come un sistema di stasi e transizioni, di situazioni che, se vengono modificate da determinati eventi, danno vita a nuove situazioni che a loro volta si alternano sino a che il racconto non si chiude nel finale. La trasformazione di una situazione avviene attraverso la triade 'Agente – Predicato – Paziente', dove si suppone che qualcuno faccia qualcosa a qualcun altro. Qualunque testo narrativo si può ridurre a tale struttura di base ed è questo il modo in cui l'adattamento può essere studiato.⁶⁹

Il secondo livello di confronto è il livello dell'universo diegetico ed è il livello che viene usato maggiormente. In questo livello si deve verificare cosa è stato sottratto o aggiunto durante il processo di adattamento dal testo di partenza (personaggi, ambienti, luoghi ecc.).⁷⁰

L'ultimo livello è quello delle articolazioni narrative e discorsive. In questo livello d'analisi entrano in gioco i fattori come le relazioni fra fabula e intreccio, perché l'opera letteraria e il film possono avere la stessa fabula, ma non necessariamente lo stesso procedimento temporale sul piano dell'intreccio. Poi c'è la presenza o meno di una voce narrante o di eventuali narratori diegetici; l'uso di meccanismi di focalizzazione

⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 20.

⁷⁰ *Ibidem*.

che ci danno la possibilità di sapere di più o di meno di ciò che fanno determinati personaggi; e alla fine i meccanismi di ocularizzazione con i quali possiamo vedere attraverso gli occhi di un personaggio oppure direttamente senza avere una mediazione. In altre parole, l'ocularizzazione si riferisce prevalentemente all'aspetto percettivo, indica la relazione fra ciò che la macchina da presa mostra e ciò che il personaggio vede.

5.1. Le strutture dell'adattamento

In questo capitolo si prenderanno in esame alcune operazioni che caratterizzano ogni adattamento. Il problema che si pone lo sceneggiatore, ogni volta che si trova ad adattare un romanzo, è quello del taglio.⁷¹ Il principio della sottrazione è quello che invita a prendere in considerazione cosa si trova nel romanzo e non si trova nel film. Togliere un elemento dal romanzo è già evidentemente un modo di proporre una lettura di questo romanzo, se si elimina un dato elemento, allora il focus passa ad altri elementi.

L'adattamento non si basa solo sulla sottrazione, ma anche sull'addizione,⁷² ovvero quello che si trova nel film, ma non esiste nel romanzo. Questo tipo di adattamento non è molto diffuso, tuttavia nei film, per così dire, c'è sempre qualcosa in più.

Al di là del fatto che in un film si possono trovare elementi diegetici assenti nel testo originale, la natura audiovisiva del mezzo filmico costringe sempre l'autore ad aggiungere qualcosa.⁷³

Si può prendere come esempio l'abbigliamento di un personaggio. Nel romanzo ne veniamo a conoscenza solo se è l'istanza narrante a descrivercelo. Nel film, invece, il personaggio è sempre vestito in base alla tipologia di scena girata (se va a dormire ha il pigiama, se va a lavorare ha l'uniforme ecc.). Ogni sua apparizione lo costringerà a indossare un certo tipo di abbigliamento, che può giocare un ruolo importante per la sua caratterizzazione.

⁷¹ Cortelazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, cit., p. 21.

⁷² Ivi, p. 22.

⁷³ *Ibidem*.

Oltre alla sottrazione e all'addizione esistono altri due principi: la condensazione e l'espansione.⁷⁴ Per condensazione si intendono gli elementi dell'opera adattata presenti nel film, ma in forma ridotta. Quello che viene rappresentato nel romanzo in più pagine, nel film viene mostrato attraverso poche immagini. Esistono due forme di condensazione: la concentrazione dei personaggi e la sintesi drammatica.⁷⁵ Nel primo caso, i personaggi del romanzo vengono a rappresentare diverse funzioni nell'ambito dell'economia narrativa del film, ad esempio un personaggio nel film può assumere caratteristiche di un altro o vari personaggi che si trovano nel romanzo. La sintesi drammatica si ha quando il processo di condensazione arriva a porre in immediata successione due eventi drammatici forti di natura opposta.

Alle quattro strategie sopra menzionate si aggiungono la variazione e lo spostamento.⁷⁶ La variazione si ha ogni qual volta in cui un certo elemento del romanzo è presente nel film, esibendo però caratteristiche diverse (ad esempio, quando nel romanzo c'è una storia d'amore che finisce con il matrimonio, mentre nel film finisce con un fidanzamento). Lo spostamento si trova nei casi in cui un evento è presente tanto nel film che nel romanzo, ma in momenti diversi dell'intreccio, con tutto ciò che ne può conseguire in relazione alla sua funzionalità nell'economia narrativa del testo.

Esistono altre procedure che segnano le strategie dell'adattamento. La prima è il principio dell'equivalenza.⁷⁷ In questo caso si parte dal presupposto che nel romanzo adattato ci siano delle scene che possono essere girate e altre no e per questo si devono inventare delle scene che siano equivalenti alle scene mancanti.

Un'altra procedura che non si deve trascurare nell'ambito dell'adattamento è quella della voce narrante.⁷⁸ Questa voce è un testo orale che si associa a un testo audiovisivo che proviene da un altro spazio-tempo corrispondente a quello della diegesi. La voce narrante non si trova dentro il film, non viene messa in campo da uno stacco o da un movimento di macchina, non è una 'voice off'.⁷⁹ La voce narrante è una voce che sentono solo gli spettatori, il suo spazio-tempo è quello del discorso. A

⁷⁴ Ivi, p. 23.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cortelazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, cit., 1998, p. 24.

⁷⁷ Ivi, p. 25.

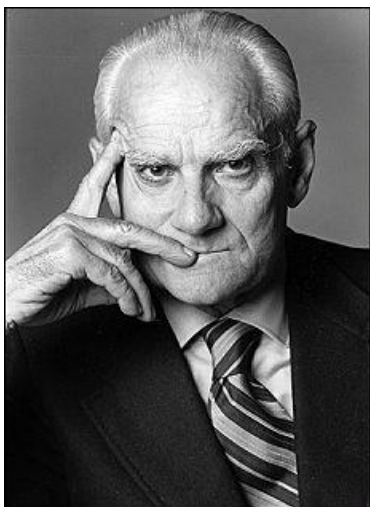
⁷⁸ Ivi, p. 26.

⁷⁹ Voice off - Nel linguaggio cinematografico e televisivo, di voce o suono provenienti da persone o cose non inquadrare dalla camera (<http://www.treccani.it/vocabolario/fuoricampo/>) sito consultato il 10 aprile 2016.

differenza di quello che accade in un romanzo, la voce narrante è un testo orale ed essa si costituisce come una delle diverse materie d'espressione proprie al cinema. In letteratura, invece, la parola del narratore e quella dei personaggi appartengono a uno stesso materiale espressivo. La voce narrante al cinema si differenzia dalla narrazione letteraria, soprattutto perché non si dà in forma continua, ma piuttosto intermittente. Il rapporto che la voce narrante instaura con le immagini nasce attraverso la forma della ridondanza (ad esempio quando le immagini e le parole dicono le stesse cose), poi attraverso quella del contrasto in cui le immagini e le parole dicono delle cose che stanno in opposizione fra loro e alla fine c'è il rapporto di complementarietà, in cui le immagini e le parole dicono cose diverse che si integrano fra loro in un quadro ricco e articolato.⁸⁰

⁸⁰ Cortelazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, cit., p. 28.

6. ALBERTO MORAVIA – VITA E OPERE



Alberto Moravia nacque a Roma in una famiglia borghese. Ebbe un'infanzia normale fino ai nove anni, ma sensibilizzata da un ambiente familiare già contrario alla sua smisurata fantasia, così chiuso nella sua quotidianità di borghesia benestante da ostacolarne le possibili evasioni nel mondo reale. La vita di Moravia si divideva in una duplice direzione, da una parte il mondo in cui era nato, tra le cure della sua famiglia e dall'altra parte il mondo crudo e disarmante d'una Roma suburbana con le sue miserie, ciò è il mondo reale, il mondo che si vuole conquistare, ma per conquistarlo bisogna staccarsi dalle cure familiari. La svolta avvenne quando Moravia fu colpito da una forma di tubercolosi ossea, che lo costrinse a letto per cinque anni, tre dei quali trascorsi a casa e due presso il sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo. Moravia, in quel periodo, ebbe molto tempo per la lettura alla quale si dedicò con impegno, formandosi una solida base letteraria allargata alle più significative tendenze della cultura europea. Tra i suoi autori preferiti ricorderemo Dostoevskij, Joyce, Goldoni, Shakespeare, Molière e altri. Imparò con facilità il francese e il tedesco, e iniziò a scrivere versi in francese e in italiano.⁸¹

Nel 1925 cominciò a scrivere *Gli indifferenti* e in quel periodo conobbe Corrado Alvaro e Massimo Bontempelli. Nel 1927 iniziò a collaborare alla rivista '900, dove vennero pubblicati i suoi primi racconti tra i quali *Cortigiana stanca* uscita in francese nel 1927, il *Delitto al circolo del tennis* del 1928, il *Ladro curioso* e *Apparizione* nel 1929. Nell'anno 1929, con non poche difficoltà, riuscì a pubblicare il suo primo romanzo *Gli*

⁸¹ Pandini G., *Invito alla lettura di Moravia*, Torino – Mursia, 1973, pp. 35 – 37.

indifferenti, che ottenne subito, da parte della critica, buoni consensi e venne considerato uno degli esperimenti più interessanti di narrativa italiana di quel tempo. Il secondo romanzo di Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, fu un misto di giallo poliziesco e romanzo introspettivo alla Dostoevskij, ma ebbe meno fortuna del primo. Dal 1930 iniziò a collaborare con *La Stampa*⁸² allora diretta da Curzio Malaparte e nel 1933 fondò, insieme a Mario Pannunzio, la rivista *Caratteri* che uscì solo in quattro numeri. Moravia collaborò anche alla rivista *Oggi*⁸³ sulla quale uscirà nel 1940 *Cosma e i briganti*. Sempre nell'anno 1933 iniziò a collaborare con la *Gazzetta del Popolo*,⁸⁴ ma il Regime fascista avversò la sua la sua opera vietando le recensioni a *Le ambizioni sbagliate*, bloccando *La mascherata* e vietando la pubblicazione di *Agostino*. Nel 1935 si recò in America, dove tenne alcune conferenze sul romanzo italiano. Dopo il ritorno in Italia scrisse un libro di lunghi racconti dal titolo *L'imbroglione* che verrà pubblicato da Bompiani nel 1937. Per evitare la censura del Regime fascista, Moravia scriverà negli anni del fascismo racconti allegorici e surreali, tra i quali *I sogni del pigro* pubblicato nel 1940 e nel '41 il romanzo *La mascherata*, che però venne sequestrato in occasione della seconda edizione. Sempre nel 1941, Moravia sposò la scrittrice Elsa Morante che aveva conosciuto nel 1936 tramite il pittore Capogrossi. Per motivi razziali, Moravia (essendo ebreo da parte del padre) cominciò a firmare i suoi articoli con lo pseudonimo di 'Pseudo'. Dopo gli avvenimenti dell'8 settembre 1943⁸⁵ si rifugiò con la moglie a Sant'Agata, un villaggio montano di pastori provenienti da Vallecorsa (Ciociaria) presso la famiglia Marocco-Mirabella e da questa esperienza e dal rapporto con questa famiglia nacque il romanzo *La ciociara*. Nel 1944 vennero pubblicati i

⁸² La Stampa è un quotidiano politico fondato a Torino nel 1867 da V. Bersezio con il titolo *Gazzetta piemontese*. Fu acquistato in seguito da L. Roux; nel 1895 prese il titolo attuale (che figurava come occhiello nella testata originaria) mantenendo fino al 1908 quello vecchio come sottotitolo.

⁸³ Oggi Settimanale pubblicato a Milano dal 1945 (editore Rizzoli): offre servizi di politica, attualità, cultura oltre a interviste e rubriche di vario genere. Il titolo riprende quello di un altro settimanale, sempre dello stesso editore, ma diretto da A. Benedetti e M. Pannunzio, che, uscito nel 1939, fu soppresso nel 1942 dal regime fascista.

⁸⁴ La *Gazzetta del popolo* è un quotidiano politico fondato a Torino nel 1848 con un indirizzo nazionale-liberale, sostenitore dell'unità dell'Italia sotto la monarchia dei Savoia con Roma capitale. Appoggiò la politica cavouriana e la spedizione dei Mille. Nel 1915 patrocinò l'intervento dell'Italia in guerra e sostenne poi il fascismo. Nel 1945, dopo la Liberazione, uscì con il titolo di *Gazzetta d'Italia*, per riassumere poi quello originario. Cessò le pubblicazioni nel 1983.

⁸⁵ È questa la data dell'annuncio dell'armistizio con gli Alleati e della fine dell'alleanza militare con la Germania, ma anche la data della dissoluzione dell'esercito italiano e della cattura di centinaia di migliaia di militari, a causa della mancanza di precise disposizioni da parte dei Comandi militari. È inoltre la data dei primi episodi di Resistenza contro i tedeschi, ma anche la data della frettolosa fuga del Re e dei membri del governo Badoglio a Brindisi, che però servì ad assicurare la continuità dello Stato italiano nelle regioni liberate del Sud. C'è chi, come Galli Della Loggia, a proposito dell'8 settembre, ha parlato di "Morte della Patria", e chi, come il presidente Ciampi, ha replicato che quel giorno è morta una certa idea di Patria, quella fascista, e ne è nata un'altra, quella democratica.

racconti de *L'epidemia* e il saggio *La speranza, ovvero Cristianesimo e Comunismo*. Con l'annuncio della Liberazione lo scrittore ritornò a Roma e riprese la sua attività letteraria e giornalistica. Collaborò con Corrado Alvaro a *Il Popolo di Roma*, *Il Mondo*, *Europeo* e al *Corriere della Sera* dove fu presente fino alla morte con i suoi *reportage*, le sue riflessioni critiche e i suoi racconti. Gli anni che seguirono il dopoguerra videro aumentare la fortuna letteraria e cinematografica dello scrittore, che pubblicò *La romana* nel 1947, i racconti *La disubbidienza* nel 1948, *L'amore coniugale e altri racconti* nel 1949, e il romanzo *Il conformista* nel 1951. Moravia vinse il premio Strega nel 1952 per *I racconti* e i suoi romanzi iniziarono ad essere tradotti all'estero. Oltre alle traduzioni, si cominciarono anche a produrre film tratti dai suoi racconti e romanzi. Nel 1953 fondò con Alberto Carocci la rivista *Nuovi Argomenti*⁸⁶. Quattro anni dopo, nel 1957, in seguito alla pubblicazione dell'opera *Racconti romani* gli sarà assegnato il Premio Marzotto. Scriverà intanto il romanzo *Il disprezzo* e sulla rivista *Nuovi Argomenti* il saggio *L'uomo come fine*. Nel 1960 con la pubblicazione de *La noia* gli verrà assegnato il premio Viareggio e nel 1960 Vittorio De Sica realizzerà il film *La ciociara*, trattato dall'omonimo libro. Nel 1967 si recò in Cina, in Giappone e in Corea come corrispondente, ed i suoi articoli vennero raccolti nel 1968 in un volume intitolato *La rivoluzione culturale in Cina*. Nei successivi anni '70 le tappe di Moravia romanziere furono scandite dalla pubblicazione di *Io e lui* che è una rappresentazione grottesca del rapporto tra un uomo e il proprio sesso. Nello stesso anno uscì anche il suo saggio *Poesia e romanzo*. Nel 1972 Moravia partì per l'Africa e dopo questo viaggio scrisse l'opera *A quale tribù appartieni?* che uscirà nello stesso anno. Nel 1973 raccolse in volume alcuni dei racconti apparsi precedentemente sul *Corriere della Sera*, seguito da un'altra raccolta nel 1976. *La vita interiore*, il romanzo al quale aveva lavorato per molti anni, venne dato alle stampe nel 1978. Negli anni seguenti Moravia continuò a scrivere e a pubblicare racconti e saggi e a collaborare attivamente con il *Corriere della Sera*. Nel 1984 Moravia venne eletto deputato al Parlamento europeo come indipendente nelle liste del PCI e iniziò a pubblicare sul *Corsera* delle corrispondenze da Strasburgo sotto il titolo di *Diario europeo*. Due anni dopo, nel 1986 verrà pubblicato un volume dal titolo *L'angelo nucleare e altri scritti teatrali* curato da Renzo Paris e il primo volume delle *Opere (1927-1947)* curato da Geno Pampaloni. Nel settembre del

⁸⁶ *Nuovi Argomenti* è una rivista trimestrale fondata a Roma nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia, cui ben presto si affianca Pier Paolo Pasolini e, dopo la morte di Pasolini e di Carocci, Bertolucci ed Enzo Siciliano. Il periodico ebbe tre serie.

1990 Moravia venne trovato morto nel bagno del suo appartamento a Roma. Nello stesso anno uscì la sua autobiografia, scritta insieme ad Alain Elkann, ed edita da Bompiani: *Vita di Moravia*.⁸⁷

⁸⁷ Pandini G., *Invito alla lettura di Moravia*, cit., pp. 38 – 60.

7. GLI INDIFFERENTI – ANALISI DEL ROMANZO

Gli indifferenti fu il primo romanzo di Alberto Moravia e venne pubblicato nel 1929.

Al centro di questo romanzo c'è il motivo dell'indifferenza, tema alquanto nuovo per l'epoca e non rappresentato in altri romanzi del periodo. I personaggi di quest'opera narrativa soffrono di indifferenza, che viene vista da Moravia come una malattia che annienta l'esistenza. Una patologia morale che dà loro la capacità di trovare il senso dell'esistenza soltanto nell'annichilamento totale.

Nel romanzo i personaggi si muovono in un quadro privato, la casa degli Ardengo, con un sottofondo negativo di toni, che oscillano dal chiaroscuro al buio più totale e identificabili con la corruzione della borghesia e il suo declino. Edoardo Sanguineti nella sua introduzione a *Gli indifferenti* scrive:

Gli indifferenti sono, anzitutto, un'enciclopedia delle sciocchezze della conversazione media borghese, di ambizioni mondane in stile familiare, e come nei colloqui si raccoglie un terribile repertorio topico, così, nei monologhi interiori dei personaggi, una formidabile collezione dei luoghi comuni della coscienza borghese mondana.⁸⁸

Moravia infligge una critica al mondo borghese, ripiegato su se stesso e totalmente privo di slanci interiori. Basandosi su questo aspetto sociale, la vicenda non può però avere risvolti drammatici, anche se la volontà di Moravia era quella di portare il teatro nel romanzo.

Il romanzo è ambientato negli anni Venti dello scorso secolo, epoca della dittatura fascista. La vicenda si svolge, in gran parte, nella lussuosa villa di Mariagrazia Ardengo. Si tratta di un'abitazione di gran valore, circondata da un grande giardino. La donna, con la sua famiglia, si trova in una gravissima crisi economica e probabilmente dovrà consegnare la villa all'amante, Leo Merumeci, nei confronti del quale ha da tempo grossi debiti. Leo intrattiene ancora rapporti formali con Mariagrazia solo per poter entrare in possesso dell'immobile, che ha un valore ben più alto di quello che lui si ostina a dichiarare.

⁸⁸ Moravia A., *Gli indifferenti*, Bompiani – Milano, 2011, p. XIII

Gli ambienti, durante tutto il corso della narrazione, sono descritti in modo minuzioso, preciso e dettagliato.

Sotto il lampadario a tre braccia il blocco bianco della tavola scintillava tre minute schegge di luce, i piatti, le caraffe, i bicchieri, come appunto un blocco di marmo appena scalfito dagli scalpellini; c'erano delle macchie, il vino era rosso, il pane marone, una minestra verde fumava dal fondo delle scodelle; ma quel candore le aboliva e splendeva immacolato tra quattro pareti su cui, per contrasto, tutto, mobili e quadri, si confondeva in una sola ombra nera.⁸⁹

Il narratore, oltre alle descrizioni degli oggetti, si sofferma su quelle delle luci e delle ombre nei diversi ambienti per dare al lettore tutti gli elementi necessari per immaginare perfettamente le scene in cui i fatti si svolgono.

Il romanzo comincia la sera della vigilia del compleanno di Carla, con l'immagine della giovane e bella ragazza impegnata in una discussione con Leo, che le propone di andare a vivere da lui, lasciando così perdere la relazione con la madre. Carla lo rifiuta con decisione, ma in fondo pensa che cominciare questa relazione sarebbe l'unico modo per cambiare la sua vita, che lei vede monotona e prevedibile. Le vicende quotidiane dei protagonisti si svolgono sempre allo stesso modo: cene, discussioni tra la gelosissima Mariagrazia e il suo amante, liti tra quest'ultimo e Michele, balli. Alla giovane donna, suo mal grado, non rimane che accettare questa squallida "via d'uscita".

Anche quella di Michele è una figura molto complessa. Egli attraverserà una forte crisi nella parte conclusiva del romanzo, prima di raggiungere l'abitazione di Lisa, che è una vecchia amica della madre ed ex amante di Merumeci, alla quale non sa se rivelare la sua totale mancanza di sentimenti, sia nei suoi confronti che in quelli di tutti gli altri avvenimenti della *sua vita*.

Gli parve di soffocare; si fermò, guardò davanti a sé, senza vedere, la vetrina del negozio. Ora era veramente arrivato in fondo al suo avvenire: nulla più da vendere, né l'innocenza di Carla, né il proprio amore per Lisa, né il proprio coraggio, nulla più da consegnare a Leo in cambio del suo denaro. Dopo queste fantasie, che non erano più

⁸⁹ Moravia A., *Gli indifferenti*, cit., p. 13.

ripide della realtà sulla quale la sua esistenza precipitava, della aridità che gli asciugava la bocca e gli screpolava l'anima, avrebbe voluto gridare e piangere...⁹⁰

Dopo aver rifiutato la donna, viene a sapere della relazione tra Carla e Leo. Alla fine della visita, preso da uno scatto d'ira, mirato solo a dimostrare a se stesso e agli altri che anche lui può provare passioni e sentimenti, si dirige verso l'abitazione di Merumeci con l'intenzione di ucciderlo. Una volta raggiunto l'appartamento, la scena si trasforma, da tragica a patetica: la pistola di Michele è scarica.

Leo entrò primo nel salotto andò alla tavola, accese una sigaretta; avvolto nella veste da camera, come un lottatore, a gambe larghe, con la testa arruffata e tozza, china verso l'invisibile fiammifero, egli dava l'impressione di un uomo sicuro di sé e della sua vita; poi si voltò; allora, non senza odio, Michelle alzò la mano e sparò. Non ci fu né fumo né fracasso... S'è inceppata pensò il ragazzo... È scarica comprese alla fine.⁹¹

In questo modo capisce di non essere riuscito a compiere nulla di veramente importante nella sua vita. È, infatti, un ragazzo completamente demotivato, sfiduciato e soprattutto indifferente verso tutti e tutto. Niente e nessuno riescono a fargli provare qualcosa: non riesce ad amare Lisa, non riesce ad odiare Leo. Il suo stato psico-fisico è il più lacerato tra quelli degli altri personaggi. Leo, Carla e sua madre, sono più o meno nelle sue stesse condizioni, ma egli è l'unico a rendersene conto e a stare male per questa situazione. Non c'è cosa peggiore che essere coscienti del proprio fallimento. Vorrebbe vivere una vita fatta di passione, di fede, lontano dalle ricchezze e della sua classe di appartenenza. Non capisce perché la gente abbia costantemente bisogno di mentire. Per di più egli non è disposto ad adattarsi al suo insignificante destino, il quale vorrebbe in qualche modo cambiare, come ha finito per fare Carla. Essa, infatti, si rivela essere scontenta della propria vita. È, appunto, nel tentativo di cambiarla che Carla cede alle proposte di Leo, che il giorno del suo ventiquattresimo compleanno diventerà il suo amante. Al termine del romanzo si accorge però che nulla nella sua vita è veramente cambiato, che lei sta diventando esattamente come Mariagrazia, ma decide di adattarsi in modo tale da essere in grado di vedere la vita come una cosa molto più semplice da gestire rispetto a quanto aveva pensato fino a pochi giorni prima.

⁹⁰ Ivi, p. 222.

⁹¹ Moravia A., *Gli indifferenti*, cit., p. 261.

Si avvicinò al fratello, gli diede sulla spalla un colpetto col ventaglio. 'E con te domani parleremo' disse a bassa voce; la confessione nell'automobile le aveva lasciato una penosa impressione; le pareva che Michele si stesse rovinando la vita; 'e invece è tutto così semplice,' aveva pensato infilandosi davanti allo specchio i pantaloni da Pierrot: 'lo prova il fatto che nonostante quel che è avvenuto io mi travesto e vado al ballo.' Avrebbe voluto gridarglielo a Michele: 'tutto è così semplice,' e già pensava di fargli trovar lavoro, un posto, un'occupazione qualsiasi, da Leo, appena si sarebbero sposati...⁹²

Il personaggio di Mariagrazia è, invece, descritto in modo ridicolo e patetico. Essa è la tipica donna borghese, che dà rilevanza solo all'aspetto materiale e formale delle cose. L'apparenza è ciò che più conta per lei.

'Possiamo restare in casa', continuava la madre 'tanto più che abbiamo tutti i giorni della settimana impegnati...: domani ci sarebbe quel tè danzante pro infanzia abbandonata...; dopodomani il ballo mascherato al Grand Hotel...; negli altri giorni siamo invitate un po' qua un po' là... E, Carla... ho veduto oggi la signora Ricci...: è invecchiata a un tal punto...; l'ho osservata con attenzione...: ha due rughe profonde che le partano dagli occhi e le arrivano alla bocca... e i capelli non si sa più di che colore siano...: un orrore!...' ⁹³

L'unico motivo per cui continua ad accumulare debiti con Leo è perché se andasse a vivere in una piccola abitazione, sarebbe mal vista dalle persone che appartengono alla sua classe sociale. È in fondo una persona molto ingenua, non riesce a rendersi conto che Leo resta con lei solo per impossessarsi della villa. Inoltre, non si accorge di commettere un grave errore nell'accusare Lisa di essere l'amante di Leo, quando la vera persona che dovrebbe temere è la figlia, alla quale invece confida i suoi pensieri e i suoi dispiaceri. Mariagrazia è molto turbata dalla sua precaria condizione economica e riversa i suoi malesseri verso l'amante, che accusa molto frequentemente di avere un'altra relazione, esasperando lui e chi gli sta intorno. Non ha reali valori in cui credere: anche l'amicizia è per lei solo qualcosa di formale, per esempio quello che prova nei confronti di Lisa non è affetto, ma odio, però questo deve tenerlo nascosto per salvaguardare in qualche modo la sua immagine.

⁹² Ivi, p. 285.

⁹³ Moravia A., *Gli indifferenti*, cit., p. 89.

Lisa, la cosiddetta amica di Mariagrazia, è il personaggio più goffo dell'intero romanzo. Sin dalla prima descrizione appare come una donna sfiorita e ridicola. Dalla descrizione che ne fa Moravia sembra avere le sembianze della Fata Turchina.

La porta si aprì del tutto e Lisa entrò; un soprabito turchino avvolgeva il suo corpo grasso, e le arrivava fin quasi ai piedi minuscoli; la testa dal cappellino cilindrico, azzurro e argento, pareva ancor più piccola su quelle spalle piene che il panno invernale arrotondava; il soprabito era ampio, eppure il petto e i fianchi floridi vi si stampavano con abbondanza di linee curve e gonfie; invece le estremità di questo corpo meravigliavano per la loro esiguità e sotto la campana larga del mantello si distingueva con stupore la sottigliezza delle caviglie.⁹⁴

La sua situazione non è migliore di quella di Mariagrazia. L'ex marito è scappato portando con sé tutti i suoi gioielli e lei è rimasta sola e senza soldi. All'apparenza potrebbe sembrare una persona ricca e ben curata (così come la sua casa, con la quale il narratore instaura un parallelismo), ma in realtà la sua ricchezza è solo un ricordo, così come la sua bellezza e la sua raffinatezza. La sera in cui la storia ha inizio, Lisa, si reca alla villa Ardengo, dove invita Michele a casa sua la mattina dopo con una scusa. La sua intenzione è quella di conquistare e di sedurre il ragazzo. All'inizio sembra riuscirci, ma in realtà Michele non prova niente per la donna se non una totale indifferenza. Il giorno dopo egli le rivela la verità, rendendola molto triste, delusa e amareggiata.

L'ultimo personaggio rilevante all'interno del romanzo è Leo Merumeci, che viene rappresentato come un uomo assolutamente falso, ipocrita e anch'egli privo di ogni valore. La sua ricchezza è solo materiale. Pur essendo il personaggio più negativo del romanzo, ha un fascino interno e una funzione precisa, in ogni situazione riesce a tirare l'acqua al suo mulino. Lui è il punto focale di un quadro immobile. Non cerca di cambiare la società in cui vive, ma di trarne il proprio vantaggio.

Concludendo, i temi principali nell'opera di Moravia, sono la mancanza di ogni valore della classe alto-borghese, la sua decadenza e la sua crisi. Il mondo della borghesia veste una grande maschera dietro alla quale si nasconde la verità. Questi motivi sono chiari ed evidenti da subito: ne è emblema Mariagrazia, interessata solo ad apparire in un certo modo, senza considerare che la vita dovrebbe essere fatta anche di altri

⁹⁴ Ivi, p. 25.

interessi. Lei è l'unica ad essere ingannata da tutti e che non inganna nessuno, poiché il suo inganno è antichissimo e ormai diventato la sua unica verità.⁹⁵ Anche Michele, attraverso una forte critica nei confronti dei borghesi, fa emergere la totale corruzione, l'ipocrisia, la falsità e la mancanza di ogni passione. Questo è il modo in cui Moravia critica e mostra il declino del ceto borghese: dall'esterno tutti sembrano benestanti e soddisfatti della loro vita, ma se si guarda da vicino si vedono le macchie dei personaggi. Le loro vite sono solo una messa in scena, ma più verso se stessi che nei confronti degli altri.

⁹⁵ Longobardi F., *Alberto Moravia*, Firenze – Il castoro, 1975, p. 19.

7.1. L'adattamento cinematografico del romanzo *Gli indifferenti*

Moravia in una delle sue interviste suggerì a Francesco Maselli di fare l'adattamento de *Gli indifferenti* in modo contemporaneo, e Maselli lo fece.⁹⁶

7.1.1. Francesco Maselli



Francesco Maselli è un regista cinematografico, nato a Roma il 9 dicembre 1930. Formatosi nel periodo del Neorealismo, Maselli ha successivamente orientato una personale ricerca espressiva, nell'ambito della quale l'impegno sociale e politico si fondono, nei momenti migliori, con l'insistente riflessione sul tema dell'ambiguità e dell'abilità allo scavo psicologico (*Gli sbandati*, 1955; *Il sospetto*, 1975; *Storia d'amore*, 1986, per il quale ha ottenuto il *Gran premio speciale della giuria* alla Mostra del cinema di Venezia). La scelta dell'impegno si è espressa anche nell'attività a favore degli autori cinematografici italiani che Maselli ha svolto sia

come pubblicitista sia come esponente sindacale. Cresciuto in un ambiente intellettualmente stimolante, decide di iscriversi al Centro sperimentale di cinematografia e appena ottenuto il diploma comincia a lavorare come aiuto regista, con Michelangelo Antonioni per il mediometraggio *L'amorosa menzogna* (1949) e con Luigi Chiarini per *Patto col diavolo* (1950); quindi, ancora con Antonioni per *Cronaca di un amore* (1950), di cui fu anche co-sceneggiatore, e con Luchino Visconti per *La signora senza camelie* (1953). Nel 1949 aveva anche esordito nella regia con *Bagnaia paese italiano* – il primo dei molti documentari da lui diretti, distinguendosi presto per la padronanza del mezzo tecnico e la disponibilità verso gli interpreti. Tali abilità spinsero Cesare Zavattini a chiamarlo al suo fianco in *Storia di Caterina*, penultimo

⁹⁶ Longobardi F., *Alberto Moravia*, cit., p. 6.

episodio del film collettivo *L'amore in città* (1953), pedante ricostruzione di un fatto di cronaca (l'abbandono del figlio da parte di una domestica) interpretato dalle stesse persone che l'avevano vissuto.

Nei suoi primi lavori non documentaristici si mostra più interessato al romanzo, all'interpretazione di storie nutrite di ambiguità, legate al mondo borghese. *Gli sbandati* segue le vicende di un gruppo di giovani altoborghesi dopo l'8 settembre 1943, in presenza delle prime manifestazioni di una resistenza organizzata; *I delfini* (1960) ritrae un composito ambiente di vitelloni di provincia; *Gli indifferenti* (1964) è un adattamento del primo romanzo di Alberto Moravia, efficace nella resa degli ambienti e nell'analisi dei comportamenti, intesi quasi come connotati di classe. Più esplicitamente politica è l'analisi delle contraddizioni e dell'ambiguità dell'intellettuale borghese che Maselli propone in *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970); mentre il successivo *Il sospetto* (così intitolato per evitare di confonderlo con *Il sospetto* di Alfred Hitchcock) risulta il suo film più compatto. È la storia di un militante comunista (interpretato da Gian Maria Volonté) che, mandato in Italia nel 1934 a rinsaldare la rete clandestina antifascista, si accorge di essere stato usato come esca dai compagni. Dopo esser stato arrestato, si rifiuta di collaborare con la polizia e accetta una pesante condanna pur di salvare la propria dignità e dare un senso alla propria esistenza.

Maselli si dedicò a lungo anche al lavoro per la televisione (si ricorderà in questa sede *Tre operai*, 1980, dall'omonimo romanzo di Carlo Bernari), nell'ambito del quale ha compiuto anche ricerche nel settore della fotografia e dell'elettronica, ed è tornato al cinema con una serie di film in cui si fa prevalente l'attenzione all'universo femminile. *Storia d'amore* propone un insolito ritratto di una giovane donna proletaria (con Valeria Golino) in un contesto di alienazione e marginalità; in *Codice privato* (1988), una donna (interpretata da Ornella Muti) cerca di scoprire nel computer tracce dell'esistenza segreta del suo uomo; *Il segreto* (1990) è un'altra indagine sull'inquietudine femminile ambientata in una borgata romana; *L'alba* (1991) rappresenta un esercizio di stile su un amore clandestino che si consuma nella stanza di un albergo. Successivamente ha diretto un racconto politico *Cronache del terzo millennio* (1996) e, per la televisione, *Il compagno* (1999), basato sull'omonimo romanzo di Cesare Pavese. Nel luglio 2001 più di trenta registi, tra cui anche Maselli, si sono recati a Genova per documentare le

iniziative dei no-global durante la riunione del G8. Dal lavoro è nato il film collettivo, coordinato da Maselli, *Un altro mondo è possibile*.⁹⁷

7.1.2. *Gli indifferenti* – Analisi del film

Il film *Gli indifferenti*, con la regia di Francesco Maselli, esce nel 1965, trentasei anni dopo l'uscita dell'omonimo romanzo. Il montaggio venne curato da Ruggero Mastroianni e la fotografia da Gianni di Venanzo e l'assistente alla regia fu Biagio Proietti.

Ricordo che Moravia, quando vide il film finito (da notare che per principio e rispetto nei miei riguardi non aveva voluto seguire né la sceneggiatura che secondo il mio solito scrivevo in massima parte durante le riprese, né la lavorazione del film) mi disse: come mi aspettavo hai creato un altro testo che prende solo come spunto iniziale il mio romanzo adolescenziale per fare un discorso più adulto e maturo, "storico" in certo senso.⁹⁸

Infatti, il film venne adattato all'epoca in cui uscì. Anche se prende spunto da un romanzo che aveva messo le premesse al Neorealismo, il film non è in alcun modo neorealista. Se Maselli avesse riprodotto la borghesia degli anni '30 negli anni '60 il film non avrebbe potuto trasmettere il suo messaggio di fondo. Per questo motivo Moravia suggerì a Maselli di "farlo contemporaneo", intendendo con ciò non datare il film agli anni in cui lo scrittore scrisse il libro, ma rielaborare la trama e i motivi del libro come se fossero stati scritti negli anni '60.

Maselli perciò non sottolinea l'epoca storica del film, la maggior parte delle scene è girata in luoghi chiusi, quasi claustrofobici, con una particolare attenzione ai primi piani degli attori professionisti. Anche le scene girate fuori dalla villa sono chiuse, seguono solo i protagonisti, non c'è alcun paesaggio ripreso. Il merito per l'adattamento della sceneggiatura, oltre a Maselli, va a Suso Cecchi D'Amico. La sceneggiatura segue fedelmente il romanzo anche se riduce i dialoghi ed elimina passaggi che non sono

⁹⁷ [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maselli_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maselli_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (sito consultato il 17 aprile 2016).

⁹⁸ Maselli F., *L'ultimo neorealista, Intervista a Citto Maselli*, (<http://www.lasinistraquotidiana.it/wordpress/ultimo-neorealista-intervista-a-citto-maselli/>) sito consultato il 18 aprile 2016.

essenziali. I passi che la sceneggiatura non può trasmettere sono i dialoghi interiori e i pensieri dei personaggi che spesso nel romanzo vengono mostrati in contrapposizione alle parole espresse ad alta voce. Nel film vengono eliminate anche le descrizioni degli ambienti che mostrano la decadenza della villa e vengono compensate attraverso il comportamento dei personaggi e introducendo i due ufficiali giudiziari che stendono la lista delle cose pignorate da mettere all'asta.

Maselli, per adattare Michele alla figura di un giovane degli anni '60, dovette dargli delle caratteristiche che nel libro non sono presenti. Il ragazzo nel film viene disprezzato da Leo e designato come un 'intellettuale', parola che nel romanzo non si trova, perché nel romanzo Michele per Leo è solo un inadatto, un ragazzo che deve ancora crescere, che ha una malformazione organica. Il termine 'intellettuale' nel film ha anche una connotazione dispregiativa ed è molto importante il fatto che Leo usi questo termine per indicare Michele. Significa che in Leo qualcosa, nel frattempo (dal '29 al '65) è cambiato: Leo teme l'intellettuale e lo offende, ingiuria la sua educazione accusandolo di leggere troppi libri⁹⁹ Il Michele del '65 doveva in qualche modo compensare quello che il Michele del '29 ha dimenticato, cioè il valore del libro.

Il Leo del romanzo è sano e vitale; la sua relazione "incestuosa" con Carla non viene accentuata quanto nel film, mentre il Leo del film è molto più consapevole di se stesso, è più freddo, è uno stratega. Infatti, la sua voglia di Carla, in certi momenti nel film si placa.

Mariagrazia, secondo Maselli, deve invece restare la stessa. Nel personaggio della madre è rimasto l'aspetto fondamentale della rinuncia della borghesia. Però Lisa nel film viene rappresentata in una luce positiva e la relazione tra lei e Michele nel film assume dimensioni assenti nel romanzo. Nel romanzo Lisa viene assimilata a Leo, in quanto cerca di sfruttare Michele come Leo cerca di sfruttare Carla. Nel film Lisa viene rappresentata in una luce positiva, come una voce della ragione che cerca di aiutare Michele ad uscire dal vortice della sua indifferenza. Forse l'intento di Maselli era di dare una possibilità a Michele di riprendere il controllo sulla sua vita.

Carla nel film è più determinata nelle sue decisioni, mentre nel libro sembra più apatica. Nella scena in cui decide di passare la notte con Leo, il suo volto viene ripreso in primo piano con la pioggia che cade sul parabrezza e i tergicristalli che in alcuni momenti

⁹⁹ Longobardi F., *Alberto Moravia*, cit., p. 7.

lasciano il viso della protagonista chiaro e in altri viene offuscato dalla pioggia. Questa scena ci dimostra come Carla in alcuni istanti è consapevole della prospettiva del suo futuro, ma in altri, come anche Michele, viene risucchiata dall'indifferenza. Maselli rappresenta il feticismo di Moravia attraverso i primi piani dei frammenti del corpo di Carla, come se fosse un *voyeur*. La scena finale del romanzo mostra l'amara realtà che viene accettata da Carla mascherata da Pierrot al fianco della madre, che rappresenta un adattamento compiuto e finale, il passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Nel film, invece, Carla trucca la madre che si trova davanti ad essa con la libera scelta di non diventare come lei. Si può dire che Carla si specchia nella madre ed essendo al di fuori della maschera può chiaramente vedere come sarà il suo futuro se sceglierà di accettare la proposta di Leo. Maselli ha dato una certa libertà di scelta ai giovani protagonisti e ha lasciato il finale aperto perché possano riprendere le redini della propria vita con la possibilità di cambiare la propria esistenza. A Mariagrazia non viene offerta questa possibilità né nel romanzo né nel film: lei è già anziana e ha vissuto talmente a lungo con la propria maschera, che questa negli anni è diventata la sua unica verità.

Come menzionato prima, il film *Gli indifferenti* non è un film neorealista per vari motivi. Per prima cosa gli attori sono dei professionisti: Paulette Goddard interpretò Mariagrazia, Rod Steiger fu Leo Merumeci, Shelley Winters vestì i panni di Lisa e infine, Carla e Michele furono interpretati da Claudia Cardinale e Tomas Milian. In tutto il film sono molto presenti i primi piani, che colgono la bravura espressiva degli attori. Le loro mimiche facciali e la loro recitazione trasmettono emozioni che vanno al di là dello schermo. Le scene sono girate in ambienti chiusi e oscurati, mantenendo l'atmosfera cupa e grigia del romanzo. Infatti, nell'arco di due giorni il sole si appare solo verso la fine, come un possibile barlume di speranza in un'atmosfera altrimenti segnata fortemente da un'incessante pioggia. Le scene sono tagliate e montate, non c'è la tecnica del pedinamento della macchina da presa che ha fatto scuola con i film neorealisti.



Foto 1 Mariagrazia, Lisa e Leo (Paulette Goddard, Shelly Winters e Rod Steiger)



Foto 2 Carla e Michele (Claudia Cardinale e Tomas Milian)

8. LA NOIA – Analisi del romanzo

Ogni tanto, tra queste frenesie della noia, mi domandavo se per caso non desiderassi morire; era una domanda ragionevole, visto che vivere mi dispiaceva tanto. Ma allora, con stupore, mi accorgevo che sebbene non mi piacesse vivere, non volevo neppure morire. Così, le alternative accoppiate, che come in un funesto balletto, mi sfilavano nelle mente, non si fermavano neppure di fronte alla scelta estrema fra la vita e la morte. In realtà, come pensavo qualche volta, io non volevo tanto morire quanto non continuare a vivere in questo modo.¹⁰⁰

Il prologo del romanzo *La noia* ha un inizio in *medias res*. Lo scrittore lascia parlare il personaggio protagonista, Dino, che ripercorre tutta la sua vita per spiegare come mai ha deciso di smettere di dipingere, lasciandosi “appassire” dalla noia.

Il romanzo *La noia* esce nel 1960. Quell’anno fu pieno di avvenimenti particolari per la vita privata e pubblica di Alberto Moravia. Il rapporto con la moglie Elsa Morante entrò in crisi, lui iniziò i suoi viaggi all’estero e ritornò alle tematiche iniziali dei suoi romanzi, seppure con caratteristiche diverse dovute al momento storico in cui viveva l’Italia. Passato il fascismo, Moravia vide il neocapitalismo come altra ripugnante figura alienante della realtà.¹⁰¹ Lo scrittore, infatti, propose nel romanzo lo scontro tra un intellettuale (un pittore) e la nuova realtà che portava un’altra volta l’individuo verso la decadenza.

La noia nasce dall’indifferenza, ne costituisce l’evoluzione naturale con confini un po’ più vasti, siccome non coinvolge soltanto la realtà, ma anche la storia stessa. Dino rielabora la storia dell’umanità prendendo la noia come chiave di lettura.

In principio, dunque, era la noia, volgarmente chiamata caos. Iddio, annoiandosi della noia, creò la terra, il cielo, l’acqua, gli animali, le piante, Adamo ed Eva; i quali ultimi, annoiandosi a loro volta in paradiso, mangiarono il frutto proibito. Iddio si annoiò di loro e li cacciò dall’Eden; Caino, annoiato d’Abele, lo uccise; Noè, annoiandosi veramente un po’ troppo, inventò il vino; Iddio di nuovo annoiato degli uomini, distrusse il mondo con il diluvio; ma questo, a sua volta, l’annoio a tal punto che Iddio fece tornare il bel tempo. E così via. I grandi imperi egiziani, babilonesi, persiani, greci e romani sorgevano dalla noia e crollavano nella noia; la noia del paganesimo suscitava il cristianesimo; la noia del cattolicesimo, il protestantesimo; la noia dell’Europa faceva

¹⁰⁰ Moravia A., *La noia*, Bompiani – Milano, 1962, p. 22.

¹⁰¹ Pandini G., *Invito alla lettura di Moravia*, Mursia – Milano, 1973, p. 88.

scoprire l'America; la noia del feudalesimo provocava la rivoluzione francese; e quella del capitalismo, la rivoluzione russa.¹⁰²

Il protagonista si è sempre sentito annoiato, ma questa noia non si mette in contrapposizione al divertimento.

Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare.¹⁰³

Per il protagonista, come anche per l'autore, il concetto di noia è simile al divertimento siccome provoca una distorsione della realtà.

La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. Per adoperare una metafora, la realtà quando mi annoio, mi ha sempre fatto l'effetto sconcertante che fa una coperta troppo corta ad un dormiente, in una notte d'inverno; la tira sui piedi e ha freddo al petto, la tira sul petto e ha freddo sui piedi; e così non riesce mai a prender sonno veramente.¹⁰⁴

In questo passo riscontriamo il concetto di noia moraviana, sviluppato su piani paralleli nel romanzo, attraverso riflessioni e analisi introspettive delle reazioni di Dino e attraverso allusioni di cui è colma la struttura del romanzo. La noia rappresenta anche l'incomunicabilità tra le cose o le situazioni che circondano il protagonista. Finché Dino ha la possibilità di rappresentare un bicchiere di cristallo come effettivamente è, ossia dargli una dimensione fisica, allora avrà l'impressione di avere una qualsiasi relazione con esso e potrà credere alla sua esistenza. Però, se il bicchiere perde la sua consistenza, agli occhi di chi lo guarda, in questo caso Dino, allora la noia è il risultato finale della proiezione di una mancanza di rapporti con le cose.

Così la noia, al solito, distruggeva dapprima il mio rapporto con le cose e poi le cose stesse, vanificandole e rendendole incomprensibili.¹⁰⁵

Questa incomunicabilità gli crea problemi anche con la volontà di amare se stesso ed essere soddisfatto della propria esistenza e del proprio lavoro. Tutto questo si

¹⁰² Moravia A., *La noia*, cit., pp. 10 – 11.

¹⁰³ Ivi, p. 7.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 118.

manifesta inconsciamente attraverso un sogno fatto da Dino, in cui aspira a dipingere una modella.

Continuo a dipingere con cura, con concentrazione, con sicurezza; il quadro procede bene, la modella non fiata, non si muove, parrebbe davvero morta, non fosse lo scintillio degli occhiali e il sorriso forse ironico che le increspa le labbra. Alla fine, dopo una lunghissima seduta, il quadro è finito e io muovo qualche passo indietro per contemplarlo a mio agio. Sorpresa: la tela è vuota, bianca, pulita, nessun nudo femminile vi appare disegnato o dipinto, ho certamente lavorato ma non ho fatto nulla.¹⁰⁶

Dino sostiene che i quadri dipinti non gli consentono di esprimersi, cioè non gli danno la possibilità di illudersi di avere un rapporto con le cose, e che non gli impediscono di annoiarsi.

Ho già notato che come la noia fosse in fondo la mancanza di rapporti con le cose; in quei giorni oltre che con le cose, mi parve che fosse mancanza di rapporti con me stesso.¹⁰⁷

Il protagonista è un pittore fallito, figlio di una madre ricca che odia, perché è il simbolo supremo del potere del denaro che rende tutto possibile, ma solo in apparenza. La madre, che è l'amministratrice del patrimonio di famiglia, ama Dino, ma non è capace di dimostrare il suo amore verso il figlio, se non nell'unico modo che conosce, quello del possesso. Dino si allontana dalla madre come aveva fatto anche suo padre anni prima, e va alla ricerca della sua realtà, alla ricerca di un rapporto autentico, che non si basi soltanto sul denaro. La sua rinuncia non è totale, in quanto si rende conto che non può liberarsi del patrimonio familiare perché lo considera come parte di se stesso, come se fosse un tratto del suo corpo.

Così, alla prima idea, o meglio alla prima ossessione che la mia noia e la conseguente sterilità nell'arte fossero dovute al fatto che abitavo con mia madre, venne pian piano sostituendosi una seconda e più grave ossessione: non si poteva rinunciare alla propria ricchezza; essere ricchi era come avere gli occhi azzurri o il naso aquilino; una sottile determinazione legava il ricco al denaro, e dava il colore del denaro perfino alla sua decisione di non farne uso.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Moravia A., *La noia*, cit., p. 75.

¹⁰⁷ Ivi, p. 19.

¹⁰⁸ Ivi, p. 17.

È il disprezzo per la madre e per la sua ricchezza che porta Dino a vivere in un piccolo palazzo in via Margutta abitato da personaggi che gli cambieranno la vita. Tra questi si trova il vecchio pittore Balestrieri, che riceve in gran numero giovani modelle per ritratti di nudi che il protagonista non potrebbe mai dipingere.

... e la prima cosa che mi venne in mente fu che Balestrieri, pur essendo un pessimo pittore, era tuttavia un pittore molto accurato, anzi minuzioso fino alla pedanteria. ... Ma era evidente, d'altra parte, che erano tutti quadri perfetti, sia pure della laida perfezione che è propria alla pornografia. In altre parole il mondo di Balestrieri era un mondo concreto e coerente, senza incrinature né contaminazioni e poco importava se desse l'impressione della mania.¹⁰⁹

Il protagonista osserva quasi ogni giorno il viavai delle modelle, fissandosi però su di una in particolare, Cecilia. La giovane ragazza, dalla particolareggiata descrizione che l'autore ne fa, rientra negli stereotipi moraviani, spesso presenti nei suoi romanzi. Basta ricordarsi di Carla de *Gli indifferenti*, la quale viene descritta in modo duplice, come una bambina ma anche come una donna.¹¹⁰ Così avviene per Cecilia.

Era un disordine donnesco e bellicoso; il quale discordava curiosamente con l'innocenza infantile e inespressiva del volto. Veramente Cecilia pareva sempre duplice, ossia donna e bambina nello stesso tempo; e non soltanto nel corpo ma anche nell'espressione e nei gesti. Questa duplicità trovava soprattutto espressione nel contrasto tra la parte superiore del suo corpo e quella inferiore. ... Adolescente dalla vita in sù, donna dalla vita in giù, Cecilia suggeriva un po' l'idea di quei mostri decorativi che sono dipinti negli affreschi antichi: specie di sfingi o arpie, dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti.¹¹¹

La vita di Balestrieri incuriosisce molto Dino, ma dopo la morte del vecchio pittore, questa curiosità cresce sempre di più ed è proprio questo che lo spinge ad avere una relazione con la giovane modella. Durante i loro incontri Dino interroga la ragazza sulla

¹⁰⁹ Moravia A., *La noia*, cit., pp. 78 – 79.

¹¹⁰ „... la stanza per molti aspetti pareva quella di una bambina di tre o quattro anni; i mobili erano bianchi, bassi, igienici, le pareti erano candide con fregi azzurri, una fila di bambole dalle teste storte... aprì il cassetto e osservò chinandosi che anche i grossi seni si muovevano per conto loro... nel rialzarsi si vide nello specchio; la colpì l'atteggiamento goffo, se non vergognoso, di tutto il corpo nudo e poi la sproporzione tra la testa troppo grande e le spalle esigue; forse a causa dei capelli...” Moravia A., *Gli indifferenti*, cit., pp. 35 – 37.

¹¹¹ Ivi, pp. 107 – 108.

vita del pittore, sui suoi pensieri, sull'approccio alle cose. Sembra che voglia imparare da lui ad avere una relazione autentica con il mondo.

Tra i due nasce una relazione solo corporea, siccome Cecilia appare sfuggente, distratta, sembra soffrire di quell'apatia morale che Dino percepisce nei suoi rapporti con le cose. Moravia, per la condizione della ragazza, fa uso di nuovo del termine 'indifferenza'.

Ma quando dico indifferenza non voglio già designare un atteggiamento di freddezza o di distacco. No, l'indifferenza di Cecilia verso di me, subito dopo l'amore, era semplicemente una mancanza completa di rapporti molto simili a quella che mi faceva tanto soffrire e che io chiamavo noia.¹¹²

Cecilia si fa cosa tra le cose e racchiude in sé il nocciolo della realtà stessa con cui Dino non riesce a costruire un vero rapporto. L'eccitazione nella loro relazione si trova soltanto nello scambio di domande invasive del protagonista e nelle risposte contrapposte di Cecilia, tutte smarrite in un mare di "no, non so, non saprei, forse". Con la trasfigurazione di Cecilia, che diventa uno dei tanti oggetti assurdi che lo circondano, il sentimento di Dino per lei oltrepassa il limite dell'indifferenza, attraverso il rapporto carnale, trasformandosi in crudeltà.

Con il desiderio fisico di Cecilia che aumenta, accresce anche la voglia di Dino di maltrattarla, con una forma di sadismo che forse è tipica di chi non ama davvero, ma si vuole sentire moralmente superiore. Le intenzioni di Dino sono quelle di provocare una qualsiasi reazione diversa dalla sua apatia, per verificare, per dare una concretezza all'esistenza di Cecilia, che però è come il resto degli oggetti che lo circondano: lo tradisce e gli sfugge con la manifestazione di un'ingenua irrealtà, riuscendo a creare una crepa nell'incomunicabilità.

Nel momento in cui i sentimenti della giovane si placano, Cecilia negli occhi di Dino diventa più reale. L'uomo si spinge così ad approfondire le conoscenze sulla vita di Cecilia, cercando di capire quali sono le sue abitudini, la sua famiglia, dove vive, i posti in cui si muove come un corpo estraneo, indifferente, come se non si rendesse conto della situazione squallida che la circonda. Nel libro ritroviamo così le terribili descrizioni

¹¹² Moravia A., *La noia*, cit., p. 110.

della casa in cui la donna vive e del padre che sta morendo. Il tentativo di Dino è quello di voler arrivare a quel possesso che il rapporto 'amoroso' gli nega.

Il sesso e il denaro sono potenti simboli di una società illusoria e creano alienazione –quella frattura che rende impossibile la comunicazione ed i rapporti con le cose e le persone stesse. Più Cecilia si dimostra inafferrabile ed autonoma, più Dino la desidera. Finché lei si dimostra a sua completa disposizione, il rapporto non è autentico, perché è basato sul sesso, piuttosto che sulla reale conoscenza della sua intima essenza.

Dino tenta di adoperare entrambi i mezzi a sua disposizione per cercare di riprendere il possesso di Cecilia, che si allontana sempre più. La ricopre di denaro, tenta di mercificare lo scambio amoroso, ma proprio quando tutto appare concludersi, ecco la presa di coscienza. Dino che si avvicina alla morte, non riuscendo a trovare speranza nella vita, di fronte ad un albero che vede dalla finestra dell'ospedale riesce a capire per la prima volta la realtà e ad interagire con essa.

Non pensavo niente, mi domandavo soltanto quando e in che modo avevo riconosciuto la realtà dell'albero, ossia ne avrò riconosciuta l'esistenza come di un oggetto che era diverso da me, non aveva rapporti con me e tuttavia c'era e non poteva essere ignorato. ... Adesso contemplavo l'albero con un compiacimento inesauribile, come se il sentirlo diverso e autonomo da me, fosse ciò che mi faceva maggiore piacere.¹¹³

Cecilia per Dino rappresenta la realtà, una consistenza che non può essere posseduta, toccata o concretizzata: essa può solo essere contemplata e accettata così com'è.

E, insomma, io non volevo più possederla bensì guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla, allo stesso modo che contemplavo l'albero attraverso i vetri della finestra.¹¹⁴

¹¹³ Moravia A., *La noia*, cit., p. 344.

¹¹⁴ Ivi, p. 345.

8.1. Damiano Damiani



Damiano Damiani, regista e sceneggiatore cinematografico, nacque a Pasianno (Pordenone) il 23 luglio del 1922 e si spense a Roma il 7 marzo del 2013. Fin dall'inizio il suo cinema fu attraversato da una tensione etica e sociale che fu ereditata dal Neorealismo e testimoniata dall'iniziale collaborazione con Zavattini. Successivamente, pur continuando a coltivare l'interesse per l'attualità italiana, si staccò dal modello neorealista, adottando solidi schemi narrativi del cinema statunitense. L'unione fra passione civile e un intreccio romanzesco ispirato a soluzioni e strutture tipicamente hollywoodiane è evidente nei numerosi ritratti cinematografici dedicati alla Sicilia. Con l'andare degli anni affrontò generi diversi come quelli della commedia, dell'horror e delle *spy stories* per tornare, infine, a un cinema di impegno civile che, scoperto sul piccolo schermo, rappresentava una dimensione ideale.

La carriera di Damiano Damiani si presenta complessivamente come un lungo e avventuroso cammino visivo segnato da una particolare coerenza stilistica, riempito da giustizieri solitari ed eroi crepuscolari, diffuso fra ampi spazi urbani e insondabili territori rurali, stretto dai tempi di un montaggio serrato e secco. Quasi come un unico grande set ispirato al cinema di John Ford e Howard Hawks.

Dopo aver frequentato i corsi di pittura di Achille Funi e Carlo Carrà all'Accademia milanese di Brera, intraprese la carriera cinematografica come scenografo, aiuto regista e sceneggiatore documentarista. Nel 1946 realizzò *La banda d'Affori*, primo di una serie di cortometraggi girati tra la fine degli anni '40 e primi anni '50 dello scorso secolo. Nello stesso periodo collaborò alla stesura di una decina di sceneggiature e filmò una ventina di documentari. Il debutto di Damiani nel lungometraggio avvenne nel 1960 con il film *Il rossetto*, uno psicodramma poliziesco che immerge lo sguardo nel tessuto sociale dell'Italia del dopoguerra, seguito da *Il sicario* del 1961. Queste due opere, simili tra di loro, hanno tracciato precocemente le coordinate di tutto il suo

cinema futuro: l'attenzione verso i difetti della società civile, il ritmo incalzante della narrazione e l'ottima direzione degli attori. Dopo aver fatto tre adattamenti letterari (*L'isola di Arturo* nel 1962 di Elsa Morante, *La noia* nel 1963 di Alberto Moravia e *La strega in amore* nel 1966 di Carlos Fuentes) diresse Gian Maria Volonté in *Quien sabe* del 1966, un western all'italiana che mescola azione e denuncia sociale, passione politica e ammirazione per i cineasti che si trovano oltreoceano.

Il giorno della civetta del 1968, tratto dall'omonimo romanzo di Sciascia, inaugurò la grande stagione dell'impegno civile del regista. Il film descrive lo scontro fra un eroico capitano di polizia e la mafia di un paese di provincia della Sicilia del dopoguerra. Fu una grande sfida trasformare il dramma sociale del romanzo in un western metropolitano e il protagonista in un incorruttibile giustiziere d'altri tempi. La tendenza per gli elementi spettacolari della narrazione emerge con decisione nelle opere successive, in cui tornò ad affrontare la mafia con i film *La moglie più bella* del 1970 in cui esordì Ornella Muti, *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* del 1971, *Perché si uccide un magistrato* del 1975 e *Un uomo in ginocchio* del 1979.

L'ottica non consolatoria sull'eterno conflitto fra società civile e mafia ritorna nello sceneggiato televisivo di grande successo *La piovra* del 1984, con Michele Placido nel ruolo del commissario Cattini. In *Piazza connection* del 1985 ritroviamo nuovamente Placido, ma questa volta nelle vesti di uno spietato killer che riesce a coinvolgere nel giro della malavita l'onesto fratello. La stessa tematica è presente nelle successive regie, divise fra film per la televisione e cinema: *Il sole buio* del 1990, *Un uomo di rispetto* del 1992 e *L'angelo con la pistola* del 1992. Precedentemente aveva parallelamente proseguito nella sua personale rivisitazione dei generi, dirigendo commedie western come *Un genio, due compari, un pollo* del 1975, film di spionaggio come *Goodbye e Amen – L'uomo della CIA* del 1977. Nel 1982 diresse un film horror *Amityville II: the possession* che rivisita il classico tema della casa abitata da demoniche presenze. Nel 1986 girò un giallo storico *L'inchiesta* e nel 2001 fece un tentativo di commedia fantastica dal titolo *Assassini dei giorni di festa*, ispirandosi a un romanzo dello scrittore e drammaturgo argentino Marco Denevi.¹¹⁵

¹¹⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-damiani_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-damiani_(Enciclopedia_del_Cinema)/) (sito consultato il 9 maggio 2016).

8.1.1. *La noia* – Analisi del film

Il film tratto dall'omonimo romanzo e prodotto da Carlo Ponti, con la regia di Damiano Damiani, uscì nelle sale cinematografiche soltanto tre anni dopo la pubblicazione del libro, nel 1963. La sceneggiatura fu scritta da Tonino Guerra, Ugo Liberatore e da Damiani. Le scenografie furono ideate da Carlo Egidi e il montaggio venne fatto da Renzo Lucidi.

Anche se la vicenda si svolge a Roma, il film si distacca molto dal romanzo, perché senza la narrazione *voice over* del personaggio principale o di un narratore onnisciente, che si trova nel romanzo, è difficile cogliere la storia. Infatti, senza i monologhi interiori del personaggio in cui si descrive il suo stato interiore e il suo punto di vista sulla noia, non si può capire di cosa si tratta. Essendo priva del monologo, la storia del film prende un'altra piega: non si riesce a capire perché Dino abbia una crisi che non gli permette di dipingere, perché abbia dei problemi con la madre e perché creda di non poter stabilire un contatto con le cose e con le persone. Infatti, il film con l'esclusione dell'analisi interiore di Dino, sembra imbastire un'altra diegesi, che segue il tema dell'amore e dell'ossessione amorosa che porta il personaggio allo sfinimento psichico.

Nel film la parola '*noia*' viene usata in maniera diversa rispetto a quella del romanzo, cioè sta a significare l'opposto di divertimento. In contrapposizione al film *Gli Indifferenti* di Maselli, Damiani secondo me non è riuscito a trasferire sullo schermo l'intento di Moravia; è riuscito soltanto a trasportare l'ossatura della storia, senza tutte le sue sfumature, però questo non significa che non sia un film ben realizzato. L'unico tentativo di cogliere il concetto di '*noia*' moraviano sta nella scena in cui i due protagonisti si trovano in macchina e Dino cerca di spiegare a Cecilia come si sente, descrivendo la sua situazione attraverso il fenomeno delle luci, dicendo che in un momento sembra tutto chiaro e in alcuni momenti sembra tutto buio. Damiani, nella suddetta scena, gioca con le luci del traffico che si trovano sullo sfondo. Il viso di Cecilia serve come tela per dimostrare il contrasto dello stato d'animo del protagonista, ma punta anche l'accento sulla duplicità di Cecilia.

Damiani, però, è riuscito a cogliere molto bene la parte in cui Moravia giudica il neocapitalismo: la scena più famosa è quella in cui Dino ricopre Cecilia con del denaro dalla testa ai piedi. Ci sono altre scene in cui si vede il giudizio del regista, come ad

esempio, durante la festa nella villa della madre di Dino quando, attraverso i primi piani, il regista mostra l'ingordigia della classe borghese che si riempie la bocca con dei pasticcini. Un'altra scena in cui Damiani mette in primo piano il denaro è quella in cui Dino cerca di violentare Cecilia sul prato e ad un certo punto prende i soldi dalla giacca e li mette in mano alla ragazza dicendole di essere una puttana.

A differenza de *Gli Indifferenti*, nel film *La noia* ci sono molte scene girate all'aperto dove, sullo sfondo, si possono cogliere le sfumature della città. Una delle scene più emblematiche è quella in cui Dino e Cecilia sono sul terrazzo di un bar e lei balla sulle note della canzone di Rita Pavone *Che mi importa del mondo*, mentre Dino contempla il bicchiere che tiene in mano. In questa scena si può vedere che Cecilia sta giocando con il suo corpo per attirare l'attenzione di Dino. Nel film Cecilia sembra essere più consapevole di quello che vuole, ma si mostra sempre indifferente; sa cosa può ottenere da Dino, ma per lei tutto questo è solo un gioco. Spinge Dino verso i suoi limiti, vuole vedere fin dove riesce a portarlo.

Ritornando alla scena in cui Dino ricopre Cecilia con dei biglietti da diecimila lire, si può vedere che Cecilia apprezza molto l'attenzione che Dino le riversa, ma solo dopo esser stata ricoperta di soldi va a fare il bagno e gli dice di non poterlo sposare. Dino, in un momento di furore, cerca di strangolarla, ma si ferma, ritorna in camera e si inginocchia per raccogliere il denaro che si trova per terra. In quel momento Cecilia esce dal bagno e gli chiede cosa faranno; Dino le risponde che la porterà a casa e lei gli risponde: "*Come vuoi*". Dino, inginocchiato e guardando in giù, le replica: "*Come voglio? No, come vuoi tu.*" In questa scena si può vedere come Cecilia abbia distrutto Dino, cioè come la sua ossessione per lei lo abbia messo in ginocchio. Fino a questo momento sembra che Dino controlli il loro rapporto. Da questo punto in poi Cecilia, come una *femme fatale*, distrugge Dino fino al punto che lui non può immaginare il resto della sua vita senza di lei. Sarà la sua droga e lui ne sarà dipendente.

Il finale del film si differenzia in gran parte dal romanzo. Quando Cecilia decide di partire con Luciani, Dino perde la testa e cerca di raggiungerla per convincerla a restare. In questa scena Damiani degrada Dino mandandolo a cercare l'amore delle prostitute, e anche là viene respinto. Dopo l'ennesimo rifiuto, e in preda al dolore per l'amore non corrisposto, cerca di suicidarsi con la macchina. Non riuscendo nel suo intento, finisce in ospedale dove guardando un albero capisce il vero senso dell'amore e della vita e con un monologo interiore spiega che non sa ancora se è riuscito a

dimenticare Cecilia. Il romanzo finisce con Dino degente all'ospedale, ma Damiani vuole dare allo spettatore un qualcosa in più. Nel film vediamo, nelle scene finali, come Dino ricoverato per l'incidente, nel giardino dell'ospedale cerca di riconciliare il rapporto con la madre. È la madre che dice: *"I soldi erano il solo mezzo per vederti, venivi a trovarmi solo quando ne avevi bisogno"*. In questa scena c'è un ribaltamento della posizione dei due personaggi, perché è la madre che pensa che Dino l'abbia usata solo per i soldi, mentre all'inizio era Dino che diceva che la madre utilizzava i soldi per avere il suo affetto. Alla fine vediamo Dino tornare nel suo appartamento in via Margutta, dove lo aspetta Cecilia che è appena tornata da una gita trascorsa con Luciani. Lei sembra essere la stessa, senza alcun pentimento o sensi di colpa e chiede a Dino se vuole andare a vedere un film. Dino rifiuta l'offerta, dà a Cecilia dei soldi e la lascia andare.

Nella scena finale vediamo il primo piano del viso di Dino, che allo stesso tempo sembra sollevato, ma anche impaurito. Il finale rimane abbastanza aperto all'interpretazione del pubblico anche se, secondo me, Dino combatte contro la sua ossessione per Cecilia e solo il tempo e la sua forza di volontà potranno portarlo a dei risultati.



Foto3 Catherine Spaak (Cecilia) e Horst Buchholz (Dino)



Foto 4 Bette Davis (la madre di Dino) e Horst Buchholz (Dino)

9. *IL CONFORMISTA* – ANALISI DEL ROMANZO

La trama si svolge nel periodo in cui l'Italia fu sotto la dominazione fascista, soprattutto durante l'ultimo periodo di vita del regime che portò poi allo scoppio della seconda guerra mondiale, alla fine della quale Mussolini e la sua dittatura caddero. Tutto si svolge inizialmente a Roma, la città dove nasce il protagonista, Marcello Clerici, e si sposta poi a Parigi, dove lui e la moglie si recano in viaggio di nozze, per ritornare infine ancora a Roma che lasceranno nel finale del romanzo per stabilirsi per un po' di tempo in campagna.

Marcello da bambino era speciale, come speciali sono spesso i bambini che nascono e crescono nelle case di famiglie benestanti, ma nelle quali si odora la decadenza. Era, infatti, un ragazzino che poteva avere tutto quello che voleva, tranne quello di cui aveva veramente bisogno, l'amore dei propri genitori. Il padre del protagonista impazzisce letteralmente d'amore per la moglie, infedele ed edonista, che è anche una madre che ama il proprio figlio distrattamente. Crescendo senza una guida valida, in una fase delicata dello sviluppo, circondato dai luoghi comuni e dalle superstizioni della servitù, Marcello si sente differente dai suoi coetanei.

Tra tutti gli oggetti, però, quelli che lo attraevano di più, forse perché gli erano proibiti erano le armi. Non già le armi finte con cui giocano i bambini, i fucili di latta, le rivoltelle a detonazione, i pugnali di legno, bensì le armi vere, nelle quali l'idea della minaccia, del pericolo e della morte non è affidata ad una mera somiglianza di forme, bensì è ragione prima e ultima della loro esistenza.¹¹⁶

...era crudele senza rimorso né vergogna, del tutto naturalmente; perché dalla crudeltà gli venivano i soli piaceri che non gli sembrassero insipidi e questa crudeltà era ancora abbastanza puerile per non destare sospetti in lui stesso o negli altri.¹¹⁷

Marcello si rende conto della sua diversità e da quel momento in lui nasce il dubbio di non essere una persona normale.

Come a scoprire in se stesso un carattere del tutto anormale, di cui dovesse vergognarsi, che dovesse mantenere segreto per non vergognarsi oltre che con se stesso anche con gli altri e che, di conseguenza, lo avrebbe per sempre separato dalla

¹¹⁶ Moravia A., *Il conformista*, Milano – Bompiani, 2015, p. 54.

¹¹⁷ *Ibidem*.

società dei suoi coetanei. Non c'era dubbio, egli era diverso dai ragazzi della sua età...¹¹⁸

L'episodio che segna la sua vita è quello in cui viene quasi violentato da Lino, un autista che prima era stato un prete ed era stato successivamente sollevato dall'incarico con l'accusa di pedofilia. Marcello, per legittima difesa, usa contro l'uomo la rivoltella che lo stesso Lino gli aveva regalato nel tentativo di adescarlo, e scappa dall'abitazione dell'incontro con la convinzione di averlo ucciso.

Dopo diciassette anni, nel 1937, Marcello diventa un esperto di normalità, che sa come riconoscerla ed apprezzarla nelle sue molteplici forme. Ha un lavoro al ministero (è un funzionario di polizia con incarichi speciali), una fidanzata piccolo-borghese, con una casa piccolo-borghese, con una storia piccolo-borghese.

Ma adesso egli era veramente un uomo come tanti altri. Si fermò davanti allo specchio di un negozio e si guardò a lungo, osservandosi con un distacco obiettivo e privo di compiacimento: sì, era proprio un uomo come tanti altri...¹¹⁹

Infatti, la fidanzata Giulia, che sta per sposarlo, un giorno gli dice:

Come sei strano, tutti vorrebbero essere diversi da tutti... e tu invece si direbbe che ci tieni ad essere come tutti.¹²⁰

Sono gli anni del fascismo e della guerra civile di Spagna: il protagonista ha trovato nel regime quell'ordine rassicurante che ha sempre cercato. Marcello si dimostra un fanatico sostenitore, al punto che si propone di uccidere a Parigi un importante fuoriuscito, Edmondo Quadri, fingendosi desideroso di convertirsi alle sue idee, così da acquistare la sua fiducia e divenire in tal modo una spia fascista. Effettivamente, questa missione non rientra affatto nei canoni della normalità, ma Marcello non se ne rende conto per il momento. Pensa, infatti, che la missione sia il passo più fermo, più compromettente e più decisivo verso la via della normalità definitiva.

Però anche quando Giulia e sua madre definiscono Marcello un uomo buono, lui torna a dubitarne.

La convinzione delle due donne che egli fosse buono, non gli era nuova ma sempre lo sconcertava profondamente. In che cosa consisteva questa bontà? Era poi veramente

¹¹⁸ Ivi, p. 56.

¹¹⁹ Moravia A, *Il conformista*, Milano – Bompiani, 2015, p. 114.

¹²⁰ Ivi, p. 34.

buono? O non era piuttosto ciò che Giulia e sua madre chiamavano bontà, la sua anormalità, ossia quel suo distacco, quella sua assenza dalla vita comune? Gli uomini normali non erano buoni, pensò ancora, perché la normalità veniva sempre pagata...¹²¹

Moravia descrive la vita di un uomo che inconsapevolmente è il solo ideatore del proprio destino. Anche se in un momento del romanzo Marcello si descrive come un filo di umanità attraverso il quale passa una corrente di energia terribile che non dipende da lui, i suoi dubbi, le manchevolezze e le paure si trasformano in gesti ed azioni. Il legame con questa interna angoscia va notata anche attraverso la figura tragica del padre di Marcello, ormai rinchiuso in manicomio, la quale dà la possibilità a Moravia di proiettare l'inquietudine e i tormenti irrisolti di Marcello, e nello stesso tempo di collegare la sua fede nell'ordine fascista con il delirare del padre, attraverso il quale Moravia prende in giro Mussolini, come già fece Charlie Chaplin nei confronti di Hitler ne *Il grande dittatore* del 1940.

... il pazzo, proprio come un oratore affacciato ad un immaginario balcone, ora alzava ambedue le braccia al soffitto, ora si piegava a sporgere una mano come per insinuare qualche sottigliezza, ora minacciava con il pugno chiuso; ora levava all'altezza del viso le due palme aperte. Ad un certo punto, dalla folla immaginaria cui il pazzo si rivolgeva, dovettero senza dubbio partire degli applausi; perché il pazzo, con un gesto caratteristico della palma spinata in basso, parve interpretare il silenzio.¹²²

Il protagonista, nel momento in cui cerca in ogni cosa i segni della sua 'normalità', genera un movimento che lo allontana da essa, tanto che si può dire che la ricerca della normalità in lui rafforzi la sua anormalità.

La normalità, come aveva pensato, era, ormai, altrove o, forse era ancora da venire e andava ricostruita faticosamente, dubbiosamente, sanguinosamente.¹²³

La sua 'normalità' ogni tanto deve essere ricostruita. Infatti, ognuno di noi attraverso il passaggio dall'immaturità verso la maturità cerca di cambiare e di adattarsi il più possibile alla nuova condizione. Moravia ha la qualità di entrare dentro la psicologia del personaggio e tale penetrazione viene spesso preceduta da una descrizione fisica che riesce a preannunciarla, come nel caso della descrizione della madre di Marcello,

¹²¹ Moravia A, *Il conformista*, cit., p. 144.

¹²² Ivi, p.173.

¹²³ Ivi, p.185.

La madre di Marcello, che si era sposata giovanissima, era rimasta moralmente e anche fisicamente una fanciulla (...) Ora stava in piedi preso di lui, in controluce, bianca e esile nel nero abito scollato. Il viso fine e pallido incrociato di capelli neri era in ombra, non tanto però che Marcello non vi distinguesse un'espressione scontenta, frettolosa e impaziente.¹²⁴

o in quella del professor Quadri:

Marcello aveva subito notato che Quadri aveva un viso curiosamente piatto e asimmetrico, simile ad una maschera di cartapesta dagli occhi orlati di rosso e dal naso triangolare, alla quale, sulla parte inferiore, fossero stati incollati in maniera sommaria una barba e un paio di baffi posticci (...) gobbo, miope, barbuto che tra le cataste dei suoi libri, seduto in poltrona, gli dichiarava che aveva deciso di passare dal pensiero all'azione (...) a Parigi vi era diventato ben presto uno dei capi dell'antifascismo, forse il più abile, il più preparato, il più aggressivo.¹²⁵

Poco più avanti troviamo la rappresentazione della moglie del professor Quadri.

Si avvicinò attraverso il pavimento specchiante, alta e singolarmente elastica e graziosa nel modo di camminare, in un bianco vestito estivo dalla gonna scampanata. Per un momento Marcello non poté impedirsi dal guardare, con una specie di furtivo piacere, all'ombra del corpo di lei, profilata nella trasparenza dell'abito: ombra opaca ma dai contorni precisi, elegante, come di ginnasta o di danzatrice.¹²⁶

La donna compare per la prima volta davanti a Marcello e pare che lui già sappia tutto di lei grazie ai due particolari che vengono messi in risalto, ciò è la camminata elastica e graziosa e l'ombra del suo corpo che si intravede sotto la veste e la fa sembrare una ginnasta o una danzatrice. Sono descrizioni che servono per la conoscenza narrativa con cui il ritratto che si compone trasferisce all'esterno, attraverso le immagini, il motivo interiore che muove il personaggio.

Nel passo che segue viene descritto il ritratto di un vecchio signore il quale, quando Marcello se ne sta seduto sulla panchina all'Avenue des Champs Elysées, scende dalla vecchia Rolls Royce e gli si siede accanto.

Di profilo, la bocca rossa e capricciosa, il naso dritto e grande, i capelli biondi ricadenti con una ciocca quasi monellesca sulla fronte, facevano anzi pensare che fosse stato

¹²⁴ Moravia A, *Il conformista*, cit., pp. 61 – 62.

¹²⁵ Ivi, pp. 208 – 211.

¹²⁶ Ivi, p. 230.

un adolescente assai leggiadro: forse uno di quegli atleti nordici che uniscono la grazia della fanciulla alla forza virile.¹²⁷

Il vecchio e la sua Rolls Royce gli ricordano Lino, e anche il disgusto che aveva provato di fronte a lui, però questa volta c'è un sovvertimento della situazione. La novità consiste nel fatto che quell'alta figura di vecchio 'lussurioso' la cui mano nel dargli il braccio non stava ferma e andava su e giù per il braccio di Marcello con una carezza possessiva, esercitava su di lui un fascino perverso, capace di attirarlo.

... la macchina era là, che li aspettava entrambi ed egli, come capì, sarebbe stato invitato a salirvi, come tanti anni prima. Ma ciò che lo attirava di più era di sapere che non avrebbe rifiutato l'invito. Con Lino vi era stato, oltre al desiderio della pistola, una specie di civetteria; con costui, come si rese conto con stupore, quasi la memore soggezione di chi, avendo soggiaciuto giù una volta in passato ad una oscura tentazione, colto di sorpresa, dopo molti anni, dalla stessa insidia, non trovi ragione di resistervi.¹²⁸

Improvvisamente il lungo lavoro svolto in tutti questi anni per sconfiggere l'anormalità, finisce nel momento in cui Marcello e il vecchio salgono in macchina: anche se Marcello gli dice di non essere quello che il vecchio crede, il vecchio si scusa e dice che si sbaglia raramente e che avrebbe giurato che lui fosse interessato all'offerta implicita.

Gli vengono così in mente i giorni della scuola quando i compagni lo prendevano in giro dicendogli di essere una femmina. Anche ora, sebbene sia un adulto, Marcello continua ad ispirare negli altri una perversa femminilità che credeva di aver superato.

Tutto ad un tratto parve a Marcello di riprovare lo stesso senso di umiliazione e di furore impotente, di quando, tanti anni prima, i compagni gli avevano affibbiato una gonna al grido canzonatorio di 'Marcellina'. Come i compagni, il vecchio non credeva alla sua virilità; come i compagni, si ostinava a considerarlo una specie di femmina.¹²⁹

Riesce, però, a sottrarsi alle lusinghe del vecchio, minacciandolo con la pistola, ma il turbamento provato genera in Marcello uno sconforto ed una paura inattesi. Il cammino del protagonista è sempre più complesso e tormentato. Una forza superiore, cinica e sadica pare voler combattere la sua volontà di una vita 'normale'. Questo suo

¹²⁷ Moravia A, *Il conformista*, cit., p. 247.

¹²⁸ Ivi, p. 248.

¹²⁹ Ivi, p. 250.

fallimento nella ricerca della normalità si vedrà anche in Lina, nella quale si nasconde una contorta anormalità, al punto che Marcello incontra in lei la deludente conferma della propria vulnerabilità.

In questo mondo balenante e oscuro, simile ad un crepuscolo tempestoso, queste figure ambigue di uomini donne e di donne uomini che si incrociavano raddoppiando e mescolando la loro ambiguità, sembravano alludere ad un significato anch'esso ambiguo, legato, tuttavia, come gli pareva, al suo destino e alla comprovata impossibilità di uscirne.¹³⁰

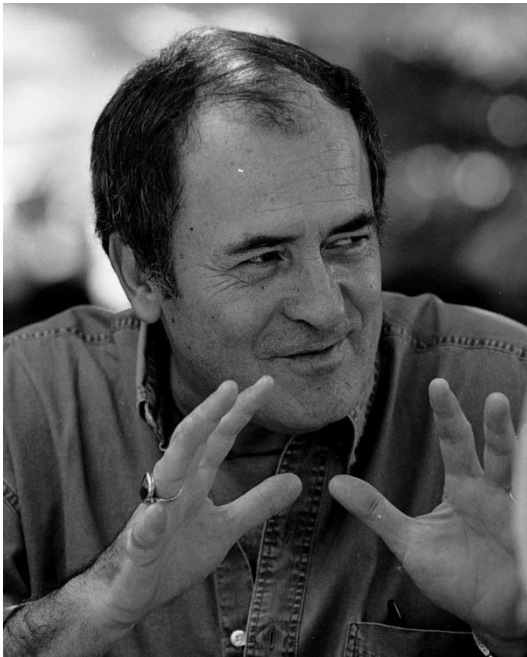
Gli avvenimenti che si susseguono e in cui il protagonista è coinvolto, sempre nel tentativo di raggiungere la 'normalità', non si rivelano mai risolutivi, anzi il contrario, aggravando il suo stato d'animo. Una specie di oscurità continua a perseguitarlo, anche se lui ha individuato tutti i contorni e ha messo a fuoco il proprio impegno per averne la meglio. Il protagonista, in questa sua dura lotta, si mostra ostinato, tenace, perfino durante i frequenti momenti di malinconia si sforza di costruire da sé il proprio destino. Le sue azioni sono perfettamente programmate ai fini di una normalità da possedere sempre, eppure le sue battaglie finiscono sempre con una delusione. Moravia ci mostra l'impotenza di un uomo la cui sconfitta è sanzionata fin dalla nascita. È la sconfitta che fa di Marcello un paradigma, nel momento in cui, nei giorni della caduta fascista, egli si trova a riflettere sul fatto che quella normalità che lui aveva cercato con decisione per anni, si mostrava puramente esteriore e tutta costruita di anormalità. Ed ecco che il suo primo e grande errore era stato quello di aver voluto staccarsi dalla propria anormalità. La normalità è accettare la anormalità in noi stessi.

Finita la guerra e caduta la dittatura, una sera Marcello e la moglie si uniscono ad una massa di manifestanti che festeggiano il crollo del fascismo sfilando e sradicando busti e fasci. Si appartano poi a Villa Borghese in cerca di un posto tranquillo, e qui incontrano Lino. Il colpo di rivoltella di molti anni prima non era stato infatti mortale, come Marcello aveva creduto e di conseguenza capisce che tutte le sofferenze subite al seguito del trauma di avere ucciso un uomo, erano state inutili e insensate e che tutta la sua vita era un processo di adattamento. Per cui infine accetta se stesso e la sua 'anormalità'. Scacciato Lino, Marcello lascia Roma con Giulia e la loro figlia sperando in una vita migliore in un piccolo paese di montagna. Pronto a vivere

¹³⁰ Moravia A, *Il conformista*; cit., p. 255.

finalmente una vita serena con la sua famiglia, mentre il protagonista è alla guida della sua automobile, un aeroplano fa fuoco sulla zona colpendo la vettura. Marcello ferito, prima di morire, ha solo il tempo di accorgersi che anche la moglie e la figlia hanno perso la vita.

9.1. Bernardo Bertolucci



Bernardo Bertolucci, figlio del poeta e critico Attilio Bertolucci, nasce il 16 marzo del 1941 nei dintorni di Parma. Trascorre la sua infanzia in campagna. Quando aveva quindici anni prese una cinepresa in prestito e realizzò uno dei suoi primi cortometraggi. Nonostante i primi esperimenti cinematografici, Bertolucci, che nel frattempo si trasferisce a Roma, si iscrive alla Facoltà di Lettere moderne e si dà alla poesia. Nel 1962 vince il premio Viareggio Opera Prima per il libro in versi *In cerca del mistero*, ma il suo amore per il cinema non diminuisce.

Per questo, nello stesso anno Bertolucci abbandona l'università e comincia a lavorare come assistente alla regia in *Accattone*, il primo film di Pier Paolo Pasolini che allora era amico e vicino di casa dei Bertolucci. Il giovane Bernardo non vede l'ora di mettere la sua firma su una regia tutta sua e così, l'anno successivo, debutta dietro la macchina da presa grazie all'interessamento del produttore Tonino Cervi, che gli affida la realizzazione di un soggetto di Pier Paolo Pasolini *La comare secca*.

Bertolucci, nel tempo, viene malvisto a causa delle sue conoscenze famose. Nel 1964 realizza il suo secondo film *Prima della rivoluzione* e più tardi collabora con Sergio Leone alla sceneggiatura di *C'era una volta il West* e a vent'anni è considerato un regista già affermato. Dopo il film *Partner*, con *La strategia del ragno* inizia la sua collaborazione con Vittorio Storaro. E l'inizio degli anni settanta e Bertolucci, anche grazie a *Il conformista*, guadagna la fama internazionale e la prima nomina per l'Oscar per la miglior sceneggiatura. Nel 1972 esce *Ultimo tango a Parigi* con il grande

Marlon Brando. Il film va incontro a forti opposizioni e viene ritirato dalle sale cinematografiche. Il film verrà riabilitato solo nel 1987. Nel 1976 il regista si dedica al kolossal e realizza il grande capolavoro *Novecento*. Questo film ripercorre i primi quarantacinque anni del secolo scorso attraverso il rapporto tra due ragazzi di differenti classi sociali. Nel cast del film leggiamo i nomi di Robert De Niro, Gérard Dépardieu e Stefania Sandrelli al fianco dei grandi già affermati dell'epoca come Burt Lancaster e Donald Sutherland. I film successivi *La luna* e *La tragedia di un uomo ridicolo*, che non incontrano il favore del pubblico e della critica, portano Bertolucci verso il suo più grande successo *L'ultimo imperatore*, pellicola che ricostruisce la vita di Pu Yi, appunto l'ultimo imperatore cinese. Il film conquista subito il pubblico e la critica, ottiene nove premi Oscar ed è il primo e unico film italiano a ricevere il premio per la miglior regia, nonché l'unica pellicola a ricevere tutti gli Oscar per la quale è candidata. In Italia il film riceve nove David di Donatello e quattro Nastri d'Argento, in Francia riceve il César per il miglior film straniero. Bertolucci si trova nell'élite della cinematografia internazionale. Realizza altre due produzioni d'autore, *Il tè nel deserto* tratto dal romanzo di Paul Bowles e girato tra il Marocco e l'Algeria e *Piccolo Buddha*, tratto dall'omonimo romanzo di Gordon McGill, che rappresenta un viaggio nel profondo del Tibet.

Bertolucci torna a girare in Italia nel 1996 e realizza *Io ballo da sola*, una commedia sulla crescita e sulla giovinezza, dove si mescolano morte e amore, che sono i temi più presenti nei suoi film. Nel 1998 esce *L'assedio*. Bertolucci, oltre alla regia, si dà anche alla produzione e nel 2000 ha prodotto e firmato la sceneggiatura de *Il trionfo dell'amore* diretta però da sua moglie Clare Peploe. Nel 2001 è comparso nel film di Laura Betti *Pier Paolo Pasolini: La ragione di un sogno*. Bertolucci ritorna alle tematiche del 1968 con il film *The Dreamers*, vincitore della Palma d'Oro al festival di Cannes. *The Dreamers* è il racconto di una iniziazione alla vita, sulla scorta del romanzo *The holy innocents* di Gilbert Adir che è anche autore della sceneggiatura. L'ultimo film completamente italiano di Bertolucci è *Io e te*, tratto dal romanzo di Niccolò Ammaniti.¹³¹

¹³¹ <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=822&biografia=Bernardo+Bertolucci> (sito consultato il 21 maggio 2016).

9.1.1. *Il conformista* – Analisi del film

Il romanzo esce nel 1951, mentre il film tratto dall'omonimo romanzo esce appena nel 1970 con la regia e la sceneggiatura di Bernardo Bertolucci, la fotografia di Vittorio Storaro, il montaggio di Franco Arcalli e la scenografia di Ferdinando Scarfiotti.

Il film, a differenza dal romanzo, comincia *in medias res* e coglie il protagonista, Marcello Clerici, seduto sul letto mentre aspetta una telefonata. La camera in cui si trova il protagonista è buia, ma a volte è illuminata da luci rosse al neon lampeggianti, provenienti dalla strada, che creano un montaggio pieno di simbologia. Infatti la prima scena sta in contrapposizione alle scene finali del film, che sono completamente scure. Le luci rosse all'inizio ci danno un'anticipazione del finale in cui si avrà l'uccisione di due amanti, il professor Quadri e sua moglie Anna.

Il film non è solo una storia satirica contro il fascismo, ma anche contro la borghesia come classe sociale che si adatta alle norme massificanti, vuote e piene di stereotipi. Bertolucci nel personaggio di Italo, mette in scena la grande metafora della cecità della borghesia fascista. Una scena molto ironica del film è quella in cui Italo e Marcello sono alla festa e Italo spiega a Marcello che loro due sono 'animali della stessa razza' e la cinepresa si abbassa e mette in primo piano le scarpe di Italo che sono di colore diverso. La scena della festa si svolge in un luogo interrato, tanto che sullo sfondo si possono cogliere le gambe delle persone che camminano fuori per strada. La scenografia di tutto il film dà una sensazione claustrofobica, anche se gli edifici dell'OVRA sono molto spaziosi e simmetrici. Infatti, proprio questa simmetria mette angoscia e mostra l'ordine apparente del fascismo. Anche il bordello di Ventimiglia dà la stessa sensazione, nel quale tutto sembra perfetto, elegante e in ordine, ma in realtà è soltanto una maschera di una doppia depravazione, in quanto ospita le prostitute e i traffici immorali dell'OVRA. La scena della grande sala da ballo ci mostra come Marcello viene soffocato dalla folla, si sente intrappolato da tutte quelle persone che danzano in cerchio.

Ritornando al tema della cecità, oltre a Italo, Bertolucci introduce una sequenza significativa ambientata nello studio del professor Quadri. Marcello e Quadri ricordano una lezione avvenuta all'Università anni prima. In questa scena viene spiegato il mito della caverna di Platone, dove dei prigionieri incatenati fin dalla nascita, non vedono niente tranne le ombre che vengono proiettate sul muro che si trova davanti a loro.

Siccome non hanno mai conosciuto niente altro, queste ombre per i prigionieri rappresentano la realtà. Con questa satira, il regista cerca di pungere la borghesia che si accontenta di vedere solo le parvenze della realtà. Secondo la mia opinione, il mito suggella il rapporto tra il cinema e il teatro, soprattutto il teatro d'ombre, un'antica forma di spettacolo popolare diffusa in molte culture, che mostra figure che ritraggono solo una parte della realtà e spetta agli spettatori cogliere la verità di quanto rappresentato.

Sono molto importanti anche le scene in cui la cinepresa segue Marcello mentre cammina affiancato alle mura delle case. Queste scene ricordano molto il film di Samuel Beckett chiamato *Film* dove il protagonista cammina in parallelo con le facciate delle case nascondendosi da chiunque lo guardi. Queste mura e questo tipo di riprese danno l'impressione del limite, infatti la cecità e il non voler vedere la realtà che si manifestano nel protagonista. La doppiezza del protagonista, il suo essere nascosto allo sguardo degli altri e rifiutare il mondo che lo circonda, viene data anche dalle inquadrature del personaggio sia attraverso vetri, come nella scena in cui Marcello si trova nella sala di trasmissione della radio o come nella scena in cui si trova nell'auto che lo accompagna sul luogo dell'assassinio del professor Quadri e di sua moglie, sia attraverso i riflessi negli specchi degli appartamenti. Nella scena finale dell'uccisione dei due coniugi si può vedere Marcello all'interno della macchina che guarda l'assassinio senza muovere un dito. La sua duplicità viene emanata dalla sua insicurezza, appare quasi come un bambino che vuole fare qualcosa solo perché lo fanno tutti, anche se non è la cosa giusta. Infatti, prima dell'assassinio, racconta a Manganiello del sogno fatto, in cui il professor Quadri gli ha mostrato la via giusta, lo ha liberato dalla cecità.

Lo sviluppo psicologico del protagonista viene dato da uno sviluppo diegetico costruito su molti *flashback*. Come già menzionato, il film inizia *in medias res* con la partenza del protagonista dall'albergo di Parigi verso Savoia per rincorrere Quadri e sua moglie, accompagnato dall'agente Manganiello. Le analessi sono inserite in serie durante il viaggio in auto e si attivano attraverso i primi piani del volto di Marcello. Sono proprio questi *flashback* a dare un'analisi approfondita del personaggio e aiutano a capire il suo stato psicologico. Solamente l'episodio della molestia sessuale viene raccontata nell'ambito della confessione al prete prima del matrimonio. Bertolucci pone un *flashback* all'interno di un altro, creando un racconto nel racconto, e in questo modo rappresenta la pulsione più nascosta e ripugnante di Marcello. Questa repulsione

verso Lino nasce dalla paura e dalla voglia di nascondere la sua latente omosessualità, poiché questa viene considerata anormale. Invece la voglia di Marcello di una vita matrimoniale con Giulia nasce solo dal desiderio di confermare la sua normalità, non è una questione d'amore.

La moglie del professor Quadri nel film viene chiamata Anna, mentre nel romanzo il suo nome è Lina, siccome Moravia intendeva metterla in contrapposizione a Lino. Lina nel romanzo ha il ruolo di turbare Marcello, lei e la sua anormalità (non era una donna tipica borghese, aveva carattere ed aveva preferenze omosessuali) attiravano Marcello poiché la percepiva simile a lui, ma allo stesso tempo lo innervosiva, perché lo allontanava dalla sua apparente normalità. Nel film Bertolucci le lascia il suo non conformismo, ma le cambia il nome dandole il ruolo della bionda *femme fatale*. La moglie, Giulia, resta la stessa 'piccola donna borghese, mediocre, con idee meschine' del romanzo, però la famosa frase 'tutti vorrebbero sembrare diversi dagli altri, tu invece vuoi somigliare a tutti' che nell'opera moraviana viene pronunciata da lei, nel film viene detta dall'amico Italo, e così a Giulia viene tolta anche quella poca importanza che ha nel componimento narrativo.

Bertolucci, per l'adattamento cinematografico del romanzo, ha tolto quelle scene che ha ritenuto non essere di grande importanza per la trama del film (sottrazione). Alcune sono state poi sostituite da nuove scene ideate dal regista stesso (addizione). Infatti, la scena del romanzo in cui il vecchio propone a Marcello di andare con lui in macchina, viene sostituita nel film dalla scena in cui Manganiello segue con l'auto Marcello e cerca di convincerlo a rientrare poiché dovevano seguire il professor Quadri ed Anna. Questo inseguimento con l'auto mette in atto di nuovo dei *flashback* che mostrano l'incontro di Marcello con Lino. Come nel romanzo, sulla pellicola Lino attira il piccolo Marcello dentro l'auto promettendogli la rivoltella, così Manganiello cerca di convincerlo a rientrare dicendogli che hanno delle responsabilità verso la patria essendo dei funzionari dei servizi segreti.

Nel film vengono usati molti contrasti che ne esaltano ancora di più il sarcasmo e l'ironia. Uno degli esempi più famosi è quello della già menzionata inquadratura con un primo piano sulle scarpe di Italo, che sono di colore diverso, mentre parla di uguaglianza con Marcello. Un altro caso è dato dalla foto di Stanlio e Olio, che si può cogliere nella scena dove si svolge il ballo. La scena è molto significativa, in quanto Marcello e Manganiello discutono sul piano dell'uccisione: mentre Marcello guarda

fuori dalla finestra, la cinepresa al di fuori della sala da ballo si avvicina piano verso il volto del protagonista, mostrando anche la foto dei due comici. Il contrasto nel film è molto importante, poiché serve a svegliare la coscienza del pubblico. Nel 1970 il regista ritorna negli anni '30 e al tema del fascismo. Ritorna all'era fascista della quale non ha memoria diretta tranne attraverso la fotografia, manufatti culturali e attraverso le storie che gli vennero raccontate dai genitori. Si può dire che è proprio grazie alla difficoltà di ricordare quel periodo che il regista presenta un passato colorato con un senso di malinconia e morte, tipico della fotografia.¹³²

L'uccisione dei padri (del vero padre e di quello spirituale, il professor Quadri) da parte di Marcello, corrisponde al superamento di quelli di Bertolucci. L'uccisione di Quadri diventa la metafora del superamento di Godard e del suo cinema, così come l'allontanamento dal suo maestro, Pasolini, e dal padre biologico Attilio. Il rifiuto del conforto poetico da parte di Attilio e Pasolini, lo portano a un abbandono di un certo cinema fin lì frequentato e ad abbracciare una messa in scena all'interno di regole produttive e precise.¹³³ Il film attraverso inquadrature inclinate, movimenti di camera particolari, la scenografia quasi fiabesca mostrataci attraverso le finestre del treno e la dissolvenza che trasforma il quadro di Ventimiglia nel paesaggio reale, dà al film un tono onirico. Bertolucci è conosciuto per i suoi film artistici e *Il conformista* è il primo che gli portò successo mondiale e la prima candidatura all'Oscar.



foto 1 Jean-Louis Trintignant (Marcello)



foto 4 Jean-Louis Trintignant (Marcello) e Enzo Tarascio (il professor Quadri)

¹³²https://books.google.it/books?id=4nJcncpUAQwC&pg=PA146&lpg=PA146&dq=la+foto+di+stanlio+e+ollio+nel+film+il+conformista&source=bl&ots=grSDdv9x30&sig=ismKq0VyoYtqRnPSO-uv4XXkZCo&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjdw6vy7_DNAhXFSxoKHb6UAigQ6AEIJDAB#v=onepage&q&f=false (sito consultato il 24 luglio 2016)

¹³³ http://www.ondacinema.it/film/recensione/conformista_Bernardo_Bertolucci.html (sito consultato il 26 maggio 2016).



*foto 3 Jean-Louis Trintignant (Marcello) e
Gastone Moschin (Manganiello)*



*foto 2 Stefania Sandrelli (Giulia) e Dominique Sanda
(Anna)*

10. CONCLUSIONE

Dopo un lungo periodo di censura fascista dei mass media che oppresse la libertà d'espressione e limitò la manifestazione artistica, cominciò il periodo del Neorealismo durante il quale gli scrittori e i cineasti finalmente poterono scrivere e girare film per mostrare 'senza paraocchi' la realtà che li circondava.

Letteratura e cinema hanno da sempre un rapporto di parallelismo, di compenetrazione e a volte di contrapposizione; le connessioni e le contaminazioni sono innumerevoli nella storia del cinema e il legame fra le due arti è così stretto che il confronto è sempre presente.

Le pellicole tratte da testi letterari sono, però, quelle più sottoposte a giudizio critico, siccome ci si aspetta che siano una rappresentazione fedele del romanzo sullo schermo. Il problema nasce soprattutto quando le aspettative del pubblico non sono reali.

Tra l'edizione del romanzo e la realizzazione del film esiste un lungo periodo di gestazione, che però non sempre riesce a dare i migliori frutti. Per cui da capolavori letterari vengono realizzate pellicole di livello artistico nettamente inferiore, anche se non mancano film che, grazie al genio di alcuni registi, rappresentano veri e propri gioielli cinematografici, assai più ricchi e significativi rispetto all'opera letteraria originaria.

Questo lavoro ha voluto dimostrare che i film, anche se prendono spunto da romanzi, sono un'opera autonoma, con un proprio pubblico e con le proprie necessità. Anche se un film non segue esattamente la trama del romanzo, la capacità dei registi, degli scenaristi e degli scenografi, di un film che mostra ingegnoseria verso l'adattamento per il grande schermo, fa sì che i film abbiano quell'autonomia che meritano.

Per concludere, si vuole qui sottolineare il fatto che romanzo e film sono due categorie d'arte distinte, e non bisogna aspettarsi che diano gli stessi esiti. Leggendo un romanzo si deve usare l'immaginazione, che è un processo cognitivo, mentre per guardare un film si usa l'occhio e ci resta poco da concepire con la fantasia. Ognuno di noi, leggendo un romanzo, lo percepisce a modo proprio; così anche il regista che lo prende come sfondo per un suo film ci dà la sua interpretazione della storia, ma

dalla sua creatività artistica può scaturire un modo nuovo per osservare il mondo e forse ancora più bello.

11. BIBLIOGRAFIA

- Brunetta G. P., *Cent'anni di cinema italiano*, Roma – Laterza, 2003
- Bolzoni F., *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in «Bianco e nero», a. XLIX, luglio-settembre 1988, s.l., n. 3
- Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Firenze-Edizione rossa, 2005
- Rondolino G., *Il castoro cinema*, Torino – La Nuova Italia, 1947
- Attolini V., *Dal romanzo al set, Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari – Dedalo, 1988
- Cortelazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, Laterza – Roma – Bari, 1998
- Pandini G., *Invito alla lettura di Moravia*, Torino - Mursia 1973
- Moravia A., *Gli indifferenti*, Milano – Bompiani, 2011
- Longobardi F., *Alberto Moravia*, Firenze – Il castoro, 1975
- Moravia A., *La noia*, Milano – Bompiani, 1962
- Pandini G., *Invito alla lettura di Moravia*, Milano – Mursia, 1973
- Moravia A., *Il conformista*, Milano – Bompiani, 2015

SITOGRAFIA

- MARCELLI, L., La censura fascista, <http://giornalino2003.altervista.org/>
- Costa A., Cinema del ventennio fascista, http://www.larapedia.com/cinema_italiano/il_cinema_del_ventennio_fascista.html
- <http://www.cinema10.it/cinema-dei-telefoni-bianchi-40780.html>
- http://www.treccani.it/scuola/tesine/naturalismo_e_verismo/carnero.html
- <http://balbruno.altervista.org/index-201.htm>
- http://www.treccani.it/scuola/tesine/naturalismo_e_verismo/carnero.html
- http://www.skuela.net/appunti-italiano/novecento/900-contesto-storico/neorealismo-letteratura.html#_=_
- <http://www.parodos.it/letteratura/breve/38.htm>

- http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/lingua_e_letteratura/LETTERRATURA_CINEMA_02_lezione.pdf
- <http://progettocentocin.altervista.org/il-neorealismo-nel-cinema.html>
- <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=145&biografia=Roberto+Rossellini>
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini/>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/roma-citta-aperta_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/roma-citta-aperta_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- <http://www.atistoria.ch/atis/atis25/attivita252/film166/34-attivita/film/91-qroma-citta-apertaq-di-r-rossellini.html>
- <http://www.ilsussidiario.net/News/Cinema-Televisione-e-Media/2015/4/24/ROMA-CITT-APERTA-Il-film-diretto-da-Roberto-Rossellini-con-Anna-Magnani/602421/>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/paisa_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paisa_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- <http://ritornoallatradizione.blogspot.it/2011/04/29-aprile-45-una-vergogna-chiamata.html>
- http://www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/adolescenza/germani_a_anno_zero.pdf
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_(Enciclopedia_del_Cinema)/)
- https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/IJ0B724/4_LADRI_DI_BICICLETTE.pdf
- http://www.luchinvisconti.net/visconti_pg/visconti_vita.htm
- <http://www.giusepperausa.it/ossessione.html>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maselli_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maselli_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Maselli F., L'ultimo neorealista, Intervista a Citto Maselli, (<http://www.lasinistraquotidiana.it/wordpress/lultimo-neorealista-intervista-a-citto-maselli/>)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-damiani_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-damiani_(Enciclopedia_del_Cinema)/)
- <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=822&biografia=Bernardo+Bertolucci>

- https://books.google.it/books?id=4nJcncpUAQwC&pg=PA146&lpg=PA146&dq=la+foto+di+stanlio+e+ollio+nel+film+il+conformista&source=bl&ots=grSDdv9x30&sig=ismKq0VyoYtqRnPSO-uv4XXkZCo&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjdw6vy7_DNAhXFSxoKHb6UAigQ6AEIJDAB#v=onepage&q&f=false
- http://www.ondacinema.it/film/recensione/conformista_Bernardo_Bertolucci.html

12. SAŽETAK

Neorealizam u talijanskoj kulturi donosi dašak slobode nakon dugog niza godina cenzure. Ovo razdoblje donosi generaciju umjetnika koji su svojim stvaranjem promijenili povijest. U razdoblju neorealizma počeli su se snimati filmovi i pisati romani koji su prikazivali surovu realnost o kojoj prije ovog razdoblja nije bilo riječi. Razdoblje neorealizma jest razdoblje filma.

Mnogi su filmovi adaptacija književnih predložaka i upravo iz tih razloga često se može čuti rečenica „roman je bolji od filma“. Naravno, istinitost te rečenice je diskutabilna. Iz tih sam razloga izabrala ovu temu za analizu u svom diplomskom radu. U ovom radu analizirana su tri romana Alberta Moravije i njihove filmske adaptacije. Međutim, kada se govori o adaptaciji romana u mediju filma, uvijek se misli na doslovnu adaptaciju, tj. na pretakanje romana na filmsko platno. Takav proces adaptiranja nikako nije moguć. Treba uzeti u obzir promjene koje se događaju u procesu adaptiranja romana. Iako su promjene u filmu prisutne, srž koja je utkana u izvorniku ostaje ista. Na taj se način proces adaptacije može usporediti s prevođenjem.

Unatoč tome što se film često temelji na književnom izvorniku: romanu, stripu ili kratkoj priči, film zasigurno zaslužuje svoju samostalnost u umjetnosti. Kao što i sama riječ govori, izvorna priča je samo temelj na kojem scenaristi, redatelji te cijeli filmski tim slobodno nadograđuju i izražavaju vlastito viđenje izvornika u kontekstu interpretacije. Tijekom procesa adaptiranja romana, scenarist se mora suočiti s odlukama što uključiti, a što isključiti iz književnog predloška te na koji način prikazati fabulu.

Kao što sam prethodno napomenula, adaptacija se može usporediti s prevođenjem. U procesu adaptiranja postoje tri načina ekranizacije: prvi se način može usporediti s književnim prevođenjem koji se smatra najvjernijim izvoru, drugi se način ekranizacije može usporediti s interpretativnim prevođenjem tijekom kojeg se pokušava reinterpretirati izvorno djelo, a treći se način više priklanja imitaciji negoli prevođenju. U kontekstu trećeg načina ekraniziranja, roman služi kao okidač za stvaranje filma, ali se film jedva temelji na romanu.

Napraviti film, bez obzira bazira li se na književnom djelu ili ne, nije jednostavno. Iz tog razloga, proces stvaranja filma zaslužuje veću pažnju. Film, poznat kao sedma umjetnost, ne smije se zanemarivati i ne smije se smatrati manje vrijednim u usporedbi

s književnošću. Ipak, filmovi su ti koji nas opuštaju nakon radnog dana te nas okupljaju s obitelji i prijateljima. Jednako tako, filmovi često služe i u edukativne svrhe.

Ključne riječi: Neorealizam, film, roman, filmska adaptacija, Alberto Moravija

13. RIASSUNTO

Il Neorealismo nella cultura italiana porta un senso di libertà dopo tanti anni di censura dei mass media. Questo periodo crea una generazione d'artisti che con le loro creazioni hanno cambiato la storia letteraria e cinematografica. Si è iniziato a fare film e a scrivere romanzi che mostravano e descrivevano quella dura realtà che per decenni era stata occultata.

Molti registi per i loro film si ispirano a romanzi e si può spesso sentir dire che 'il romanzo è migliore del film', il che non necessariamente deve essere vero. Per questo motivo ho scelto questo argomento per la mia tesi di laurea.

In questo lavoro sono stati analizzati tre romanzi dello scrittore Alberto Moravia e i loro adattamenti cinematografici. Quando si parla di adattamento cinematografico di un romanzo si pensa sempre a una trasposizione 'letterale', che rappresenta un atto quasi impossibile. Durante il processo di adattamento molti elementi del testo di partenza vengono modificati, ma il nucleo centrale della trama resta sempre lo stesso, e il processo è simile a quello di una traduzione testuale. Anche se un film ha come punto di partenza un romanzo, un fumetto o un racconto, il film ha una sua indipendenza artistica. Il romanzo è solo la base da cui il regista parte per creare un film, con un largo margine di originalità e libertà interpretativa. Nell'adattare il romanzo per il grande schermo lo sceneggiatore deve prendere importanti decisioni su cosa includere e cosa escludere, come rappresentare la narrazione, e altro.

Vi sono tre tipi di adattamento. Il primo tipo può essere paragonato alla traduzione letteraria e viene considerato il più fedele. Il secondo tipo può essere messo alla pari della traduzione interpretativa nella quale si cerca di reinterpretare l'opera originale. Con il terzo tipo si è più vicini all'imitazione che alla traduzione e il romanzo fa da rimando al film.

Fare un film, a prescindere che esso derivi da un romanzo o no, non è facile. Questa settima arte non deve essere ignorata e considerata di minor valore rispetto alla letteratura. Sono proprio i film e il cinema che dopo una dura giornata ci riuniscono con la famiglia e gli amici, ci rilassano, ma possono anche insegnare e divulgare conoscenza.

Parole chiave: Neorealismo, film, romanzo, adattamento cinematografico, Alberto Moravia

14. SUMMARY

Neorealism brought a feeling of liberation in the Italian culture, after many years of media censorship. This period brought to surface a whole generation of artists which, with their creations managed to change history. After the strict censorship of the fascist dictatorship, artists started to make movies and novels in which they describe the harsh reality of their background, a reality which was censored before.

Many movies are based on novels and one can frequently hear that „the novel is better than the movie“. Most of the times this is just an opinion and which, by definition, it's not necessarily the truth, this is the reason why I choose this topic for my thesis. In this work I have analysed three novels from the writer Alberto Moravia and their movie adaptations. Whenever we hear about movie adaptations, the thing that comes to our mind is the literal adaptation which is nearly impossible. During the adaptation process many events are changed but the core remains unaltered, which is similar to the process of translation. In the adaptation it is the screenwriter's job to decide which parts to include, which to omit and how to represent the narration. Even if a movie is based on a novel, it deserves it's own independence. The novel serves as the foundation for the movie and so the director and the rest of the team are allowed to put their imagination at work and personally contribute to the plot.

As mentioned before, the adaptation can be seen as some kind of text translation. There are three kinds of adaptation. The first can be compared to the literal translation and is considered as the highest-fidelity translation. The second kind can be put on pair with the interpretative translation in which the goal is to make a reinterpretation of the original work. The third type is more like an imitation rather than like a translation and the novel serves as the inspiration for the movie thus it has less similarities.

The making of a movie, whether it's adapted from a novel or not, is not an easy process and needs more recognition. This so called „seventh art“ should not be considered of less value when compared with literature. Movies are the reasons why after a tough day we reunite with our families and friends , they allow us to relax and teach us important lessons in life.

Key words: Neorealism, movie, novel, movie adaptation, Alberto Moravia