

## Nel paese dei neorealisti Scrittori e cinema nel secondo dopoguerra

Emiliano Morreale

Per gli scrittori italiani del dopoguerra, sia come spettatori che come collaboratori, il neorealismo cinematografico rimase un punto di riferimento spesso più evocato che realmente affrontato. Se già la dizione di neorealismo riferita alla letteratura è incerta, va aggiunto che, a parte sporadiche citazioni isolate (quella famosa attribuita a Pavese secondo cui *Ladri di biciclette* [1948] sarebbe «il più bel romanzo italiano del dopoguerra») il neorealismo e il mondo degli scrittori paiono comunicare poco<sup>1</sup>. Peraltro, i narratori a cui si associa il nome del neorealismo in letteratura rimangono estranei al cinema, in una stagione in cui invece l'incontro degli scrittori con l'industria del film è piuttosto frequente. Era stata la Cines di Emilio Cecchi a inaugurare un rapporto di scambio costante tra scrittori e cinema, che era proseguito anche nel dopoguerra; mentre, d'altro canto, era ormai invalsa da lungo tempo l'usanza di affidare a letterati le rubriche di critica cinematografica. Col cinema non si incontreranno mai, se non molto tangenzialmente, Pavese e Vittorini, a cui il cinema non richiede nessun testo (anche se il primo fa da "consulente dialettale" per *Fuga in Francia* [1948] di Soldati e per *Riso amaro* [1949] di De Santis), e che non scrivono nemmeno saltuariamente di cinema. Lo stesso in fondo vale anche per Calvino, per Rea, per Cassola, per Pratolini (che

<sup>1</sup> Sulla narrativa neorealista ho tenuto presente soprattutto B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992, e C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980. Sul rapporto tra scrittori e cinema si veda G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 106-135.

farà il critico cinematografico per un breve periodo una decina d'anni dopo); e lo stesso Moravia, che pure vive grazie alla propria attività di critico cinematografico, non lavorerà mai come sceneggiatore dei film neorealisti (a parte *Cielo sulla palude* [1949], di Augusto Genina, che è un caso particolare).

Flaiano collabora solo a una commedia come *Roma città libera* (1946) di Marcello Pagliero e a *Fuga in Francia*: il suo impegno di sceneggiatore parte con film che in diverso modo sono già "oltre", da *Parigi è sempre Parigi* (1951) di Emmer a *Lo sceicco bianco* (1952) di Fellini. Le esperienze di maggior rilievo risultano quindi la collaborazione di Corrado Alvaro a tre film di De Santis (*Caccia tragica* [1947], *Riso amaro*, *Roma ore 11* [1952]) e l'attività di Brancati (*Anni difficili* [1948], *È primavera...* [1949], *Tre storie proibite* [1952]), anch'essa però ormai già quasi del tutto fuori dal neorealismo strettamente inteso<sup>2</sup>. C'è, ovviamente, una figura enorme di letterato al cinema che attraversa da protagonista tutto il decennio: Cesare Zavattini<sup>3</sup>. Ma per lui andrebbe fatto un discorso a parte. Basterà notare, comunque, come alla fine Zavattini risulti una figura contraddittoria, che i letterati (anche gli amici, come ad esempio Flaiano), e anche i registi (da Rossellini a Soldati), guardano con un certo sospetto.

Nessun film neorealista di rilievo è tratto da un'opera narrativa coeva: le due strade sono parallele ma non si incontrano<sup>4</sup>. *Ladri di biciclette* di De Sica, tratto dal romanzo omonimo (1946) di Luigi Bartolini, conferma la regola: si tratta di un ribaltamento quasi sistematico del testo di partenza, che era animato da un feroce,

<sup>2</sup> A questi si può aggiungere la presenza di Carlo Levi tra i vari sceneggiatori de *Il grido della terra* (1949) di Duilio Coletti, film comunque ampiamente estraneo al canone neorealista.

<sup>3</sup> Sull'opera di Zavattini teorico si veda S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006.

<sup>4</sup> Il primo film tratto da un romanzo "neorealista" importante è il tardo *Cronache di poveri amanti* (1954) di Carlo Lizzani, che è peraltro un film in costume, come anche *Il mulino del Po* (1948) di Alberto Lattuada, dal romanzo di Bacchelli. *Fuga in Francia* è in pratica solo omonimo del racconto dello stesso Soldati. Si può ricordare, al massimo, il caso particolare costituito da *Napoli milionaria* (1950), adattamento per il cinema della celebre commedia di Eduardo De Filippo, da lui stesso diretto.

individualistico anti-populismo, e in cui a venir derubato della bicicletta è un artista che vede in questo furto l'ennesimo insulto ai suoi danni da parte di una città volgare e corrotta. Infatti Bartolini reagì piuttosto male al film e, parlando di Lattuada, che considerava "sprecato" in Italia, dove «registi ciociari ottengono più facili palme», si lasciava andare a uno sfogo:

Quando io diedi, al De Sica, il mio libro *Ladri di biciclette*, fiduciosamente glielo diedi nella speranza che Zavattini non me lo cucinasse in salmi e, a parer mio, lo rovinasse completamente. Io intendevo che venisse valorizzata sulle scene del cinema una semplice onesta avventura sopra un fatto accadibile a chiunque quale quello del furto patito d'una bicicletta, il bello avrebbe dovuto consistere nel dimostrare che non sempre i ladri riescono a farla al galantuomo, e che, insomma, anche i galantuomini possiedono naso fino e coraggio fisico quant'è necessario per inoltrarsi nel bagnume meretricesco della romana *Via del Panico*<sup>5</sup>.

Per ironia della storia, sarà invece nella fase del "neorealismo rosa" e delle commedie popolareggianti che al cinema italiano, industrialmente più agguerrito e attento alla censura e alle classi medie, serviranno i testi dei neorealisti: da Moravia (*Racconti romani* [1955], di Gianni Franciolini) a Pratolini (*Le ragazze di San Frediano* [1954], di Valerio Zurlini), proprio per costruire quel "neorealismo rosa" di cui peraltro uno dei più solerti artefici sarà Cesare Zavattini, e proprio in uno dei momenti di maggiore estremismo teorico<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> L. Bartolini, *Cinema moralizzatore*, in «La Critica Cinematografica», 10-11, agosto-settembre 1948; poi in A. Torre (a cura di) «*La Critica Cinematografica. Antologia (1946-1948)*», Uni.nova, Parma 2005, pp. 219-320.

<sup>6</sup> E curiosamente, sarà molti anni dopo che troveremo, tutti insieme, una serie di adattamenti di classici del neorealismo letterario o di testi del dopoguerra: *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo, *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Francesco Rosi, *Uomini e no* (1980) di Valentino Orsini, *Fontamara* (1980) di Carlo Lizzani (e inoltre *La pelle* [1981], di Liliana Cavani, e il più tardivo *Il diavolo sulle colline* [1985], di Vittorio Cottafavi). Per molti di questi film, si può semmai avanzare l'ipotesi che il recupero della stagione dell'"impegno" neorealista funga piuttosto da *figura* della crisi dell'"impegno" degli intellettuali che si riconoscevano nel PCI, in un momento in cui sia la sinistra parlamentare che quella dei movimenti erano in crisi. Ma questa è un'altra storia.

## 1. Dopo la disfatta

Nel ripercorrere le prese di posizione dei letterati nei confronti del cinema neorealista, e specie quelle di coloro che erano classificati come scrittori "neorealisti", si nota come gli scrittori coetanei o di poco maggiori di Rossellini, De Sica, e poi De Santis, abbiano la percezione di trovarsi in un momento fondamentale per ridefinire l'Italia.

Il neorealismo, si potrebbe dire, è la seconda parte, gloriosa, di un percorso di rifondazione dell'identità italiana la cui prima parte, dolorosa, è costituita dall'8 settembre. I due poli sono spesso visti insieme, il secondo come riscatto del primo, anzi come trasfigurazione drammatica del primo sul piano delle idee e dell'arte. In effetti, in seguito si cercò, anche da parte degli stessi autori, di accreditare l'idea di un neorealismo figlio degli ideali della Resistenza («il cinema neorealista nasce dopo la Resistenza e nasce dalla Resistenza», ripete De Santis)<sup>7</sup>, ma sono piuttosto l'8 settembre, la capitolazione e il senso di disfatta e di paradossale euforia che seguono l'armistizio, a sembrare alla base dello stato d'animo che porta a riscoprire un Paese.

L'8 settembre fa nascere un fiorire di disquisizioni sull'"identità italiana" quali mai se ne sono avuti né prima né dopo. Brancati, Alvaro, Satta, Flaiano, Moravia, Soldati, Longanesi, Savinio, Levi, Morante (ma anche Flora, Salvatorelli, Praz)<sup>8</sup> sono solo alcuni dei principali autori che, tra il '43 e il '44 pubblicano o annotano riflessioni accorate sull'identità italiana a partire dalla sconfitta, a riconoscere nel fascismo l'"autobiografia della nazione" e a ripensarsi

<sup>7</sup> S. Masi, *Giuseppe De Santis*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 11. Si veda anche l'inchiesta di «Cinema nuovo» sulla rappresentazione cinematografica della Resistenza, nel supplemento "Bollettino del neorealismo" n. 1, allegato al n. 57 del 1955.

<sup>8</sup> L'antologia di A. Berardinelli, *Autoritratto italiano. Un dossier letterario 1943-1945*, Donzelli, Roma 1992, parte infatti con alcune riflessioni dell'immediato dopoguerra: Morante, Praz, Delfini, Levi, Saba, e uno spassoso brano di Ennio Flaiano, che sottolinea la propria estraneità ai caratteri nazionali.

a partire da quella rivelazione. Flaiano lo ricorderà anni dopo, nell'incipio di una recensione:

Il '44 fu forse l'anno in cui il maggior numero di italiani disoccupati si applicarono a scrivere qualcosa appunto sul carattere, il costume e la società degli italiani. Si scoprì che l'Italia aveva molte tare ereditarie, una storia confusa e regionale, un'oscura coscienza democratica e molti "complessi". Le riviste e i giornali, dopo la liberazione, furono invasi da quegli scritti talvolta accorati, spesso amari, quasi sempre ironici<sup>9</sup>.

E in altra occasione aveva ricordato anche il senso di libertà quasi euforica che i diciotto mesi avevano suscitato in molti, e che si protrarrà nel primissimo dopoguerra<sup>10</sup>. Il neorealismo è figlio dell'8 settembre non solo per reazione alla sconfitta, ma anche perché approfitta in qualche modo di una vacanza di poteri, di un'euforia («La cosiddetta scuola italiana è nata quando la censura e l'industria dormivano, è anzi il frutto logico di quel sonno che, intorno al '43, ci dette l'illusione di una libertà forse intangibile. Avevamo pagato abbastanza caro il diritto di essere sinceri»)<sup>11</sup>.

Lo continua a notare, nel 1950, Alberto Moravia, che inserisce il discorso in una riflessione più ampia:

L'Italia, nella sua storia, non ebbe mai o scarsamente teatro o romanzo: segno che la società italiana non amò mai conoscersi né criticarsi né, in fondo, migliorarsi veramente. C'è voluto una catastrofe del calibro di quella del 1943, con l'Italia tagliata in due, tra due eserciti stranieri combattenti, come ai tempi dei goti di Totila e dei greci di Belisario, per ispirare a molti italiani una certa quale generica curiosità per i fatti "veri" di casa

<sup>9</sup> E. Flaiano, in «Il Mondo», 13 maggio 1950, poi in Id., *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano 1978 (d'ora in poi *LAC*), p. 166. Il film in questione era *Una campana per Adano* (1945) di Henry King.

<sup>10</sup> «La singolare vitalità dei film fatti in Italia dopo la caduta del fascismo deriva [...] principalmente dalla convinzione che il disastro era stato necessario e che bisognasse cavarne gli insegnamenti più eterni e duraturi. In un altro paese la sconfitta avrebbe favorito un cinema bassamente romantico, senza dubbio negatore, comunque nazionalista. In Italia, indicò la strada dell'indagine spietata ma senza compiacimenti. La cronaca fornì i pretesti e, se non ad altro, il cinema servì a rivelare l'Italia agli italiani». Recensione a *A Madunnella*, in «Bis», 4 maggio 1948, poi in *LAC*, p. 96.

<sup>11</sup> E. Flaiano, in «Il Mondo», 3 settembre 1949, poi in *LAC*, p. 138.

loro. Il cinema, bisogna riconoscerlo, ancor più del romanzo, è in prima linea nell'aver soddisfatto, almeno in parte, questa lodevole curiosità<sup>12</sup>.

Ma l'8 settembre era stato centrale soprattutto per uno scrittore e regista che con il neorealismo avrebbe avuto un rapporto tutt'altro che tranquillo, Mario Soldati<sup>13</sup>. Forse la critica più sorprendente al neorealismo, tra gli scrittori dell'epoca, viene proprio da Soldati, in varie forme, da quella di regista a quella di autore di soggetti "provocatori" e irrealizzati. Qui ci interessa però un altro aspetto della posizione di Soldati, e cioè il suo interesse immediato, all'indomani del '45, per la piccola borghesia come spina dorsale del Paese, che fa tutt'uno con una rivendicazione della *continuità* della nazione italiana dopo l'8 settembre. Soldati, il 10 settembre 1943, scappa da Roma verso Napoli insieme a Dino De Laurentiis, unendosi lì a un nutrito gruppo di intellettuali e uomini di spettacolo. A cominciare dal diario di quei giorni, poi pubblicato come *Fuga in Italia*<sup>14</sup>, l'interrogarsi di Soldati sarà serrato: la disfatta dell'esercito e dello Stato fascista gli dà l'occasione per interrogarsi nei propri mille aspetti: come antifascista; come intellettuale bor-

<sup>12</sup> A. Moravia, in «L'Europeo», 12 dicembre 1950, poi in A. Aprà, S. Parigi (a cura di) *Moravia al/nel cinema*, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma 1999 (d'ora in poi *MC*), p. 58.

<sup>13</sup> Soldati regista ignora sdegnosamente il "nuovo corso" (*Eugenia Grandet* [1946], *Daniele Cortis* [1947]) o lo usa come "genere" (*Fuga in Francia*). Soprattutto, negli anni della crisi del neorealismo, elabora tre progetti irrealizzati (e forse irrealizzabili) di film che rappresentano una radicale confutazione dei precetti del neorealismo, specie zavattiniano (tra Soldati e Zavattini, che collaborarono in varie occasioni, si ha l'impressione che siano state sempre maggiori le distanze che le cose in comune; come annota Zavattini, all'epoca della collaborazione con Soldati per *Chi è Dio?* [1945], «Soldati e io non ci siamo mai scambiati troppe cortesie. Soldati nacque e cresce nel clan di Camerini delle cui grazie io certo non godo»; C. Zavattini, *Diario cinematografico*, Bompiani, Milano 1991, p. 36). Il primo, *Bandiera rossa*, affronta il rapporto tra intellettuali e PCI tra guerra e dopoguerra; il secondo il tentativo fallito di rivoluzione del '19, e infine *La stanza 207* è una paradossale presa in giro degli esperimenti zavattiniani, che si risolve in un trionfo della finzione. Per un riassunto e un'analisi dei tre lavori, si veda il mio *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Le Mani-Cineteca di Bologna, Bologna-Recco 2006, pp. 167-174.

<sup>14</sup> *Fuga in Italia* (1947) è stato ora ripubblicato in edizione critica curata da Salvatore Silvano Nigro (Sellerio, Palermo 2004).

ghese, anzi come discendente della borghesia militare sabauda; come *ex dago* immigrato negli Usa che si ritrova l'America in casa. E prolunga idealmente questa riflessione nella propria pratica di regista, *in una direzione opposta a quella del neorealismo*.

Tornato a Roma, lo scrittore mette in piedi *Le miserie del signor Travet*, che esce alla fine del '45 ed è uno dei primi film girati nella Roma liberata. Il regista dichiara «è il mio *Roma città aperta*». Il che può sconcertare; ma alcuni articoli coevi fanno capire cosa intendesse Soldati con quella frase. I testi più limpidi sono forse *Onore ai "Travet" dell'esercito* e *Follia dei "Travet"*, che escono sull'«Avanti!» rispettivamente del 2 gennaio 1945 e dell'11 gennaio 1946, all'inizio dunque della lavorazione del film, e subito dopo la sua uscita<sup>15</sup>.

Nel primo, Soldati individua subito l'importanza, per la continuità dello Stato e della società, di una classe media non più fascista: «Che il crollo del nostro esercito sia dovuto proprio a questa mancanza di buoni travet? Putridi e corrotti da vent'anni di fascismo, cedettero alla prima scossa. Quelli che hanno resistito son pochi. A questi pochi, alla loro educazione tecnica e morale, è ora affidata la ricostruzione». Proprio per questo, nel secondo articolo, lo scrittore auspica che questi piccolo-borghesi, "declassati" dalla guerra, si avvicinino ai partiti della sinistra. C'è una nuova piccola borghesia profittatrice, dice Soldati, che ancora conserva atteggiamenti e vezzi del proletariato da cui proviene; e c'è una piccola borghesia che non osa farsi carico fino in fondo della propria decadenza, e capire che è ormai un nuovo proletariato.

La riflessione sulle classi medie, come vedremo più avanti, è però per il momento sospesa, e bisognerà aspettare gli anni di crisi del neorealismo perché registi e intellettuali la ripropongano. Intanto, come ha scritto Orio Caldiron, il *Travet* «è per Soldati una specie di ritorno alle origini, agli anni torinesi, alla frequentazione del gruppo di intellettuali che si raccoglievano attorno a Piero Gobetti, a "Rivoluzione liberale" e al "Baretti", alle discussioni

<sup>15</sup> Questi articoli, insieme ai reportages dal fronte destinati a l'«Avanti!» e «L'Unità» e pubblicati all'epoca solo parzialmente dalle due testate, sono in corso di stampa per l'editore Sellerio a cura di chi scrive col titolo *Corrispondenti di guerra*.

sul destino della piccola borghesia: in qualche modo un film gobettiano, estremamente consapevole della fine di una classe, dello spirito dei tempi nuovi»<sup>16</sup>.

## 2. *La lunga durata*

Riflettere sull'identità italiana significa, per gli scrittori coevi, provare a inserire il neorealismo in una tradizione profonda, in elementi di lunga durata che sono costitutivi dell'Italia: e a seconda dei termini di riferimento che evocano, possiamo trarre indiretto giudizio della loro considerazione del neorealismo e dell'Italia. Alcuni, come Moravia, tendono particolarmente a trovare le radici culturali dei film che guardano; ma per gli scrittori i termini di paragone del neorealismo cinematografico sono spesso curiosi (basti pensare al paragone, suggerito da Flaiano, tra lo stile di Rossellini in *Roma città aperta* [1945] e quello della Roma dipinta da Antonio Donghi)<sup>17</sup>.

Intanto, nei pareri che abbiamo incontrato rimane spesso assai fermo il carattere *nazionale* nel neorealismo. Commedia dell'arte, realismo ottocentesco (letterario e pittorico), ma anche caratteri nazionali che con l'arte non hanno a che fare: gli scrittori capiscono di trovarsi davanti a un momento rivelatore dell'Italia, e ne notano con entusiasmo i tratti di novità, ma anche si dedicano a sottolinearne le zone d'ombra.

Flaiano avanza a caldo, nel giugno del '45, una teoria che poi ripeterà: il neorealismo è, cinematograficamente, un'eccezione alla storia del nostro cinema. I motivi per cui c'è stato il neorealismo sono gli stessi per cui non c'è mai stata una solida industria del cinema, e per cui in fondo il cinema non è roba da italiani<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> O. Caldiron (a cura di), *Letterato al cinema. Mario Soldati anni '40*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1979.

<sup>17</sup> Cfr. E. Flaiano, in «Domenica», 30 settembre 1945, poi in *LAC*, p. 82.

<sup>18</sup> «Tutto sommato, questa è stata la guerra tra i popoli che hanno una cospicua letteratura narrativa e i popoli che non l'hanno; e, di conseguenza, tra i popoli che

Anche Alvaro è spinto, a partire dai film del dopoguerra, a compiere un'analisi comparata dei Paesi vincitori e dei vinti. L'occasione gliela dà l'uscita italiana di *Sangue blu* (1949) di Robert Hamer:

Gli italiani forniscono al pubblico del cinema documenti di vita; gli inglesi, favole di vita. Si direbbe, a giudicare dal film, che gli uni rappresentino un paese tutto da fare, gli altri la tradizione, e che l'anzianità effettiva nella vita civile sia l'opposto del numero dei secoli che essi contano. [...] Il film italiano, quando è autentico, è sorprendente di istintività, al di là del bene e del male, come se cercasse un punto d'appoggio, una morale, la consistenza di una società, e alla fine pare risolvere i suoi problemi in una vecchia legge tramandata e non scritta in nessun libro. La sua morale può turbare e sconvolgere, ma non si può dire che non sia istruttiva. Per un film inglese, bisogna avere una nozione o un'intuizione d'un mondo fondato su convenzioni e tradizioni spesso feudali accanto al culto più sicuro della libertà<sup>19</sup>.

C'è ovviamente, a fianco agli spunti "negativi", una serie di elementi positivi della tradizione italiana a cui il cinema riconduce. In occasione dell'antologia cinematografica *Vent'anni di arte muta*, Flaiano ne compie un riepilogo:

In molte pellicole, ormai dimenticate, troviamo quel realismo che oggi è la giustificazione della nuova scuola italiana. Quel realismo ha sul neorealismo il vantaggio di una spontaneità e di un vigore che non provengono dalla buona letteratura francese ma sgorgano dal romanzo di appendice e dai fatti diversi delle cronache. Fu un realismo naturale che non trovò nessun

---

sanno *per istinto* immaginare, organizzare, produrre un film e quei popoli che questo delicato e collegato lavoro fanno con estrema disinvoltura o in nome di una filosofia particolaristica, e quindi in mala fede. Con ciò non vogliamo affermare che in Italia o in Germania non sia stato possibile fare film intelligenti; l'esperienza ha dimostrato il contrario: ma quei film rappresentavano sempre lo sforzo di una volontà individuale, poco sorretta dai concetti dell'industria, quasi sempre destinata all'insuccesso». Recensione a *Due nella tempesta* (1943), in «Domenica», 3 giugno 1945, poi in *LAC*, p. 71.

<sup>19</sup> E aggiunge: «Non si spiegherebbe il film italiano d'oggi senza la letteratura d'un cinquantennio, con D'Annunzio da una parte, Verga e Pirandello dall'altra, e tutti quelli che hanno lavorato a una realtà italiana. Il film inglese è nel gusto letterario dell'Ottocento». C. Alvaro, in «Il Mondo», 9 febbraio 1952, poi in *Id.*, *Al cinema*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1987 (d'ora in poi *AC*), pp. 16-17.

esteta pronto a glorificarlo e che non poteva imporsi come una moda, né quindi resistere alle dive e alle richieste romantiche della classe media<sup>20</sup>.

E ovviamente all'interno della storia d'Italia appaiono delle spinte contrastanti: Flaiano, in una serie di incisi ironici, sembra guardare alle vicende della crisi del neorealismo già dopo il '48 con occhio disincantato, poco fiducioso in una visione "progressiva" e incline piuttosto a considerare gli andirivieni, le battute d'arresto e i ritorni indietro.

Una volta Lawrence disse che la storia d'Italia si capisce meglio se si tien conto di questa verità: che a indirizzarla si alternano gli etruschi e i romani, cioè lo spirito etrusco e lo spirito romano: tanto arioso, leggiadro, corretto, tollerante il primo quanto severo, magniloquente, energico e farisaico il secondo. Ora, dopo le follie etrusche del neo-realismo, siamo daccapo alle false severità romane. Scompare lo sciuscià e ritorna Scipione l'Africano, via lo studio del vero e avanti i costruttori di templi. Gli italiani non hanno mai digerito completamente Roma e le chiedono continuamente il soccorso della sua estetica<sup>21</sup>.

Ma l'articolo più bello sulla peculiarità del cinema italiano e del suo insopprimibile "realismo", Flaiano lo scrive in occasione di un film insospettabile: *I pompieri di Viggiù* (1949) di Mario Mattoli:

*I pompieri di Viggiù* sono un capolavoro involontario di reportage e di osservazione. [...] I comici, le ballerine, i cantanti sono ripresi allo stato naturale e mostrano un volto familiare, affettuoso, senza inganni. Ciò che il palcoscenico non rivela, lo schermo mette in evidenza, e cioè l'età degli attori, le loro lunghe lotte contro le rughe e i denti ribelli, la tenacia di certe comparse, le proporzioni dei costumi, insomma lo sforzo che costa a tutti l'onesto divertimento che procurano ogni sera al pubblico. Il film, diciamo-lo pure, ha qualche cosa di umano. E proprio in questo sta la sua forza<sup>22</sup>.

Il paradosso di Flaiano sembra voler ricordare come la forza "ontologica" del realismo al cinema non sia questione di temi, di

<sup>20</sup> E. Flaiano, in «Il Mondo», 21 maggio 1949, poi in *LAC*, p. 130.

<sup>21</sup> Id., in «Bis», 29 giugno 1948, poi in *LAC*, p. 109.

<sup>22</sup> Id., in «Il Mondo», 30 aprile 1949, poi in *LAC*, pp. 124-125.

sceneggiature, di inchieste, ma a volte si manifesti quasi involontariamente, scaturendo dalle specificità di un Paese e di un tempo, e come il "realismo", più che una poetica o un criterio estetico, sia un elemento basilare del *medium*, che sta sotto e prima. Insomma, alla domanda se è più "realista" *I pompieri di Viggiù* o *Riso amaro* Flaiano non avrebbe dubbi.

Anche a Moravia il neorealismo pare un momento illuminante per capire alcuni tratti nazionali, gli stessi che lo scrittore cercherà poi di ordinare in un vero e proprio "canone" nella prefazione all'antologia *Scrittori della realtà* (1961), che andava dall'VIII secolo al Naturalismo<sup>23</sup>. In questa prospettiva, appaiono secondarie le motivazioni formali e perfino quelle politiche. In occasione del convegno di Parma del '53, egli scrive:

Il neorealismo [...] non nacque da una speculazione commerciale o da una meditazione formale oppure da una volontà propagandistica, bensì soltanto da una situazione sentimentale frequente nei tempi di sventura e di miseria. [...] Insomma, l'età del neorealismo fu un'età di scoperte. Precisiamo: di riscoperta di una certa tradizionale attitudine tutta italiana di fronte alla realtà.

Il realismo italiano è cosa antica ed illustre: nella nostra storia esso si leva spesso ad altezze mirabili; ma nei momenti di stanchezza si abbassa fino a quella particolare forma di materialismo personalistico e scettico che, con parola di nuovo conio, fu battezzato in questi anni qualunque. Il neorealismo cinematografico nacque pericolosamente affiancato a questo qualunque, versione straccione e irriconoscibile del magnifico umanesimo del nostro Rinascimento. Nel qualunque, fratello gemello del neorealismo, non c'è rivolta morale o istanza di cultura o volontà poli-

<sup>23</sup> «Il realismo nella letteratura italiana dura come "tradizione" ossia ininterrotta evoluzione fino all'ottocento; durante l'ottocento e ai giorni nostri, esso non è più la sola corrente del grande fiume della nostra cultura bensì una delle tante ramificazioni, spesso difficilmente identificabile. Quanto dire che fino all'ottocento perdurano gli effetti di una causa remota che va ricercata nel retaggio classico e cristiano; e che a partire dall'ottocento questi effetti si disperdono e sono sopraffatti da altri impulsi. Il realismo non per questo cessa di esistere; ma affonda le sue radici al di fuori della tradizione nazionale». A. Moravia, *Introduzione a Scrittori della realtà*, a cura di E. Siciliano, commenti alle illustrazioni di Attilio Bertolucci, commenti ai testi di Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano 1961.

tica e sociale; esso, per dirla alla maniera di Machiavelli, forse il primo qualunque della nostra storia, contiene soprattutto un riconoscimento ed un'affermazione della realtà qual è e non quale dovrebbe essere. Ebbene, un po' lo stesso atteggiamento si ritrova nel neorealismo cinematografico: in pieno dopoguerra, quando forse la superstite retorica dell'orgoglio nazionale avrebbe consigliato la protervia o la menzogna, esso significò il riconoscimento coraggioso di tutte le miserie che ci angustiavano. [...] Ma non ebbe né poteva avere, date le sue premesse, quella carica politica, culturale, morale e sociale che oggi tanti si affannano ad attribuirgli<sup>24</sup>.

Contrariamente a Flaiano, e in accordo con Moravia, Alvaro sottolinea come il neorealismo italiano sia un fenomeno di grande *modernità* culturale per l'Italia, e come esso abbia alle spalle alcuni decenni di tentativi della cultura italiana di stare al passo con quella europea. Non dunque un'arte da "Paese sottosviluppato", ma il coerente compimento di un percorso che non a caso viene recepito meglio dagli stranieri. Il neorealismo, secondo Alvaro, è un fenomeno pienamente di *avanguardia*, anzi fin troppo avanzato per l'Italia del dopoguerra:

Le origini del neorealismo sono nella stessa cultura italiana e nel suo lavoro durante i trent'anni per riattaccarsi all'Europa. Vale a dire che, gl'influssi del film russo del tempo del romanticismo rivoluzionario, del film francese che precede la guerra, e di certo film americano di intonazione populista, che sono alle basi del neorealismo, sono sulla stessa stra-

<sup>24</sup> E conclude: «La crisi del neorealismo è dunque in ultima analisi quella del nostro cinema intero, perché, come abbiamo cercato di dimostrare, soltanto con il neorealismo il nostro cinema attinse alla tradizione culturale, sia pure scaduta, della nazione». Id., in «L'Europeo», 13 dicembre 1953, poi in *MC*, p. 59. Si veda anche la recensione a *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), in «L'Europeo», 2 marzo 1952, ora in *MC*, p. 42: «In Italia c'è tutto un filone tradizionale di arte "sana" poco culturale. È l'arte preferita dalla piccola borghesia che ormai da quasi un secolo dà il tono al paese; ed è, in fondo, arte dialettale, ossia, appunto, con scarse ambizioni culturali. Nel teatro, nel romanzo, e più tardi nel cinema quest'arte predilige il comico-sentimentale. De Amicis è famoso soprattutto per aver rivelato alla civiltà italiana così "cattiva" e ambiziosa fino al Rinascimento, la maniera insospettata dell'arte "buona" e "modesta". Il cinema italiano che viene per buona parte direttamente dal teatro dialettale (salvo il film storico che viene dall'opera) continua la tradizione deamicisiana».

da della ricerca degli scrittori in queste letterature, e in altre, per un controllo e un arricchimento della stessa tradizione. Vale a dire che su una esigenza comune rigermogliarono film e letteratura, quello più accessibile naturalmente, questa meno evidente, tutti e due scarsamente stimati in Italia fino a quando l'opinione straniera, come era accaduto per Pirandello, non ne impose una certa valutazione<sup>25</sup>.

### 3. I neorealismi

L'opinione comune sul neorealismo è quella di un movimento con una triade di classici (Rossellini-Visconti-De Sica), qualche minore (Germi, De Santis, Lattuada) e una massa di imitatori e contaminatori, quasi "quinte colonne" che portano alla dissoluzione del movimento in varie direzioni, dal "neorealismo d'appendice" a quello "rosa".

Nella considerazione degli scrittori, questa divisione non manca di farsi sentire, ma nascono altre sfumature. Ad esempio, in molti continuano a seguire e apprezzare Rossellini anche nella fase successiva, da *Francesco giullare di Dio* (1950) al "periodo Bergman". Ma soprattutto, in molti si avverte una strisciante antipatia verso Zavattini (Flaiano e in parte Palazzeschi stroncano *Miracolo a Milano* [1951], Alvaro *Umberto D.* [1952]), e soprattutto una esplicita avversione per De Santis. Ma alcuni scrittori (Soldati e Moravia, ad esempio) propongono anche una sottile "scomposizione" della triade maggiore dei neorealisti, vedendo quasi De Sica, Visconti e Rossellini come tre "idealtipi" dell'essere italiano, borghese o aristocratico, meridionale o settentrionale.

Certo, ogni scrittore ha la sua storia e il suo gusto. Ercole Patti in fondo detesta il neorealismo<sup>26</sup>, Moravia e Flaiano fanno i "com-

<sup>25</sup> C. Alvaro, in «Il Mondo», 30 agosto 1952, poi in *AC*, p. 221.

<sup>26</sup> Come molti scrittori e giornalisti che ruotano intorno a Via Veneto, e che un po' si sentono scavalcati dagli eventi, Patti digerisce male il cinema di Rossellini, De Sica e compagni. La sua linea, come quella di altri, è di distinguere un paio di capolavori e biasimare la "nuova moda". Un passo della recensione a *Ladri di biciclette* riassume alcune di queste obiezioni: «È innegabile che con il neo-realismo, nel cinema

pagni di strada” da una certa distanza, Fortini e Calvino gli osservatori un po’ aristocratici, e Palazzeschi è serenamente lontano anni luce.

Rossellini rimane quello che continua a meritare, fra tutti gli scrittori, il maggiore rispetto e il maggiore interesse. Flaiano in *Roma città aperta* vede un «documentario romanzato», nel quale «una sceneggiatura molto abile ha dato in efficace sommario la vita di quei mesi»<sup>27</sup>. Poi, molto perplesso su *Francesco giullare di Dio* («Il Mondo», 30 dicembre 1950), si era entusiasmato per *Stromboli terra di Dio*<sup>28</sup> (1949). Complessivamente meno partecipe è Flaiano

---

italiano di questo lungo dopoguerra, si sia calcata piuttosto la mano. Sono più di quattro anni che i nostri registi fanno a gara a rappresentarci la vita rionale con una crudezza talvolta gratuita ma in ogni caso inesorabile. Sappiamo tutto ormai sui dietroscena dei mercatini rionali, sulla violenza verbale dei vetturini, sulle deplorabili condizioni delle borgate, su Valmelaina e Tormarancio, sulle pittoresche e violente risposte che possono dare borsare nere e cicoriare se provocate. I nostri registi si sono messi d’impegno a mostrarci “la vita com’è”. Ma queste dimostrazioni ci vengono fatte il più delle volte con mano pesante e generica al tempo stesso. [...] Molti film sono parlati in dialetto, frasi smozzicate e talvolta incomprensibili escano dalle labbra di giovinastri riluttanti raccolti dalla periferia o di rurali snidati nelle boscaglie e portati di peso davanti alla macchina da presa. Ne esce uno spiacevole realismo sordamente documentario che alla lunga finisce col dare fastidio non essendo alleggerito, e quindi reso più “vero”, dalla grazia e dalla misura dell’arte». Le critiche non sono direttamente rivolte al film di De Sica, che viene comunque apprezzato con riserva: «Volendo fare un paragone letterario si può dire che *Ladri di biciclette* somiglia più a un gustoso “elzeviro” cinematografico in cui l’autore si compiace di mostrare le possibilità e le risorse della propria arte, che a un racconto vero e proprio basato sui fatti. Questo spiega l’esaltazione, in certi casi eccessiva, che ne è stata fatta in ambienti di intellettuali e di buongustai (alcuni hanno gridato al capolavoro mondiale) e il modesto seppure genuino successo di pubblico»; E. Patti, in «L’Europeo», 26 dicembre 1948. Ugualmente severo il giudizio su *Germania anno zero* (1948): «La lunghissima camminata del ragazzo che finisce per uccidersi sulla quale il regista si è soffermato con minuziosa e ambiziosissima attenzione, è descritta bene ma [...] non avendo un movente che riesca a giustificarla, risulta alla fine generica come il resto». Per Patti, come anche per Flaiano, risulta molto più digeribile *In nome della legge* (1949): «Per la prima volta sullo schermo appare un po’ della Sicilia di Giovanni Verga»; Id., in «L’Europeo», 31 dicembre 1948. Cfr. anche *Ercole Patti. Un letterato al cinema*, a cura di S. Gesù e L. Maccarrone, Maimone, Catania 2004.

<sup>27</sup> E. Flaiano, in «Domenica», 30 settembre 1945, poi in *LAC*, p. 82.

<sup>28</sup> «Uno di quei pochi film che ci fanno capire, per contrasto (e la stessa impressione la dette *Monsieur Verdoux*) come la menzogna sia l’ispiratrice abituale del cine-

verso Visconti e De Sica. Dopo il riconoscimento all’importanza di *Ossessione* ([1943] che però arriva nelle sale come film già “storico”, con tre anni di ritardo), *La terra trema* (1948) gli sembra insieme peccare di estetismo e di semplificazione ideologica<sup>29</sup>, e stronca *Miracolo a Milano* («siamo alle freddure»). Poi, quando si comincia a parlare di una “scuola”, Flaiano la segue con interesse e preoccupazione<sup>30</sup>.

Anche Moravia distingue la “triade maggiore” dagli epigoni; ma negli anni Sessanta, farà un divertente riassunto dei “tipi” sociali e psicologici dei tre suoi componenti:

Rossellini aveva “l’occhio del bove”, aveva cioè l’occhio che vede tutto grande e tutto oggettivo. D’altra parte c’erano in Rossellini la brutalità, l’indifferenza ideologica e l’apatia estetica che sono proprie della borghesia romana in cui egli era nato. Non era insomma né un esteta né un ideologo né tanto meno un sentimentale. Tutto questo contribuì a fare di lui la figura centrale, esemplare del cinema neorealista. [...] Nel caso di Visconti, abbiamo una strana ed anche lì unica situazione personale che non poteva non portare al neorealismo. E mi spiego. Mentre Rossellini era neorealista per così dire fisiologicamente, Visconti lo era socialmente, cioè c’era in lui un contrasto che si potrebbe definire nel modo seguente: da un lato l’ultimo discendente di una classe antica e condannata, dall’al-

---

ma»; «Rossellini sbarca a Stromboli senz’altro bagaglio che la sua macchina, senza voglia di imbastire romanzi o di cadere nell’inevitabile tentazione demagogica di illustrare le disagiate condizioni ambientali»; «Tutto il suo film, per equilibrio narrativo, è all’altezza dell’ultimo indimenticabile episodio di *Paisà*: ma la mira segreta questa volta è più lontana e più alta»; Id., in «Il Mondo», 25 marzo 1950, poi in *LAC*, pp. 159, 161, 162.

<sup>29</sup> Id., in «Il Mondo», rispettivamente 17 giugno 1950 (poi in *LAC*, pp. 171-172) e 17 febbraio 1951 (*LAC*, p. 201).

<sup>30</sup> A proposito di *In nome della legge*, nota: «Il neorealismo oggi appare anche nelle intemperanze un fenomeno di straordinaria vitalità, che ha sgombrato il terreno di tutti gli equivoci “ventennali”, riportando la macchina da presa nelle strade a contatto con le cose e le persone di questo mondo. [...] Era però caduto in un altro equivoco, l’autocompiacimento, che preludeva un’Arcadia neorealista, probabilmente più irritante dell’Arcadia trapassata. [...] Il neorealismo avrebbe dunque divorato se stesso, o sarebbe finito nell’accademia o, peggio, avrebbe ceduto le armi agli immancabili parnassiani della reazione lirica. Il film di Germi ha sventato questi pericoli, proponendo la giusta via di mezzo». Id., in «Bis», 16 aprile 1948.



tro un mondo nuovo che sorge. [...] Però in Visconti, proprio perché ha origini sociali ben chiare, perché proviene da una classe la cui cultura risale principalmente al Rinascimento e la cui ultima avventura culturale è D'Annunzio, domina l'estetismo; perciò ha visto in maniera piuttosto estetizzante il mondo proletario e povero del dopoguerra. C'è in Visconti un senso esornativo della bellezza che non si ferma neppure di fronte agli stracci ed ai poveri. [...] Come Visconti e Rossellini [De Sica] ha sentito il richiamo neorealista, ma d'un neorealismo meridionale, dialettale. Infatti, una delle costanti del neorealismo di De Sica è il sentimentalismo, tipico della letteratura dialettale<sup>31</sup>.

Come l'altro "grande borghese" Moravia, anche Soldati procede a una scomposizione del neorealismo tramite la provenienza sociale dei suoi esponenti: Rossellini gli sfugge, dice, forse a causa della loro diversa educazione («Non aveva un'educazione umanistica»)<sup>32</sup>, mentre per segnare la propria distanza da Visconti dice che «lui ha avuto delle governanti tedesche»<sup>33</sup>, mentre Soldati si era dovuto accontentare di una irlandese, che segnalava uno status inferiore.

Palazzeschi è invece uno scrittore lontanissimo dal neorealismo, ma proprio per questo sa cogliere in alcuni autori (specie Rossellini) alcuni elementi profondi, vedendo i film senza il preventivo gesto di accomunarli a un "movimento"<sup>34</sup>. L'anti-dolorista, autore del celeberrimo *E lasciatemi divertire*, non può poi far migliore complimento al neorealismo che mostrare come gli spettatori, messi davanti a loro stessi, si mettano a ridere, liberatoriamente: «In *Ladri di biciclette*, che vidi in un cinema popolare, quando si

<sup>31</sup> Testimonianza al magnetofono per il supplemento "10 anni" de «L'Espresso», 14 dicembre 1965.

<sup>32</sup> Dichiarazione contenuta in D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*, Frassinelli, Milano 1983, p. 57.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>34</sup> È uno dei critici che si entusiasmano di più per *Francesco giullare di Dio* («Diresti che non esiste il copione, e che il regista ha seguito un raggio luminoso che aveva nella mente») e per le scene documentarie di *Stromboli*. A. Palazzeschi, in «Epoca», rispettivamente 18 novembre 1950 e 24 marzo 1951, poi in *Id.*, *Cinema*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001, pp. 14 e 59.

fu al furto della bicicletta degli operai si misero a rider forte: «Come a me guarda, anche a me, hai visto? E a me, ti ricordi?»<sup>35</sup>.

Ma, come si diceva, i maggiori veleni dei letterati ricadono sui film di Giuseppe De Santis. I critici-scrittori non gli rimproverano il gusto dello spettacolo in sé, ma piuttosto l'incoerenza tra le pretese di denuncia ed esiti molto diversi<sup>36</sup>.

Palazzeschi si diverte a evidenziare effetti inattesi nei film "a contenuto sociale", come le gambe della Mangano in *Riso amaro*, «fra le più belle gambe che avessimo mai visto, da dover credere che quel pediluvio contenesse per il corpo umano azioni miracolose, e da stupirci che non si formassero squadre di mondine volontarie»<sup>37</sup>, e in occasione di *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950) propone di valutare serenamente i film prescindendo dai loro proclami: «Valore sociale? Se di opere come questa ne fossero state create una o due, e con spirito più obiettivo, si potrebbe credere, ma l'abuso esclude una tale possibilità. Si tratta oramai di un genere che dobbiamo giudicare esclusivamente dal punto di vista dell'arte»<sup>38</sup>.

Flaiano, attento ai fenomeni "di lunga durata" e specificamente italiani, ha buon gioco nel ricondurre le pretese di innovazione dei registi progressisti alla vecchia retorica populista. Feroce, al riguardo, la recensione che riporta *Non c'è pace fra gli ulivi* alla tradizio-

<sup>35</sup> *Id.*, in «Epoca», 21 ottobre 1950, poi in *Cinema*, cit., p. 5. D'altro canto, di *Miracolo a Milano* apprezza la parte surrealista, ma lo disturba il «bamboleggiamento di sapore deamicisiano», ossia appunto la parte neorealista: «Dove trapela, attraverso la caricatura, un presupposto sociale, il film perde quota, immiserisce, perché tace la poesia. È proprio lo spirito borghese a inquinarlo». E per questo motivo, il culmine delle lodi è raggiunto forse da Totò: «Abbiamo attraversato ore di angoscia e di dolore, di umiliazione, privazioni e sofferenze fisiche d'ogni genere, i nostri migliori registi le hanno sapute cogliere con passione in film che rimarranno famosi, ma c'eravamo dimenticati di ridere, avevamo perduto la gioia di vivere. Totò è il richiamo all'ordine della civiltà». *Ivi*, p. 23.

<sup>36</sup> L'unico a spendere parole di elogio per il regista è Corrado Alvaro (suo collaboratore abituale) nella recensione a *Roma ore 11*, in «Il Mondo», 15 marzo 1952, poi in *AC*, pp. 134-137.

<sup>37</sup> A. Palazzeschi, in «Epoca», 21 ottobre 1950, poi in *Cinema*, cit., p. 5.

<sup>38</sup> *Id.*, recensione a *Il cammino della speranza* (1950), in «Epoca», 2 dicembre 1950, poi in *Cinema*, cit., p. 21.

ne del primo Novecento, quando il socialismo delle biblioteche circolanti fece un capatina nelle arti figurative italiane e ottenne questo risultato:

che spinse gli esteti a cercare nella "terra madre" (Ciociaria e Agro Romano) nuovi motivi per quadri e bassorilievi esaltanti il lavoro dei campi. [...] Nati dunque da quell'estetica che attraverso il socialismo di Pelizza da Volpedo, il decorativismo di Cambellotti e la letteratura di D'Annunzio, sarebbe finita nell'arte ufficiale, i personaggi di questo film di De Santis si muovono con estrema circospezione, senza trascurare i significati che possono scaturire dai loro atteggiamenti. Quando si piantano a gambe larghe sulle rocce non è per non scivolare, ma per "fare monumento"<sup>39</sup>.

Certo, tutti gli scrittori citati erano piuttosto estranei al PCI. Ma anche Italo Calvino, in un reportage dal set di *Riso amaro* uscito su «L'Unità» torinese, mostra un tono irriverente (impazzendo per Silvana Mangano, «parola d'onore, la più bella ragazza che abbia mai visto»):

Il suggello di verità e la moralità vera del film – anche se il soggetto, per esigenze commerciali, indulge a una certa retorica e a un pessimismo convenzionale – vengono nella sua regia. Appollaiato dietro la macchina da presa, De Santis spiega, corregge, interpreta la parte di tutti con nervoso accanimento, attorcigliando e avviticchiando il ciuffo in mezzo al cranio (è lo stesso gesto che fa Cesare Pavese mentre scrive; che sia un segno distintivo della scuola realistica?)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> E. Flaiano, in «Il Mondo», 25 novembre 1950, poi in *LAC*, pp. 289-190. Nella recensione di *Campane a martello* (1949), *Riso amaro* e *Cielo sulla palude*, scontento di tutti e tre (un po' meno dell'ultimo), Flaiano aveva già manifestato la propria avversione per De Santis: «questi film danno la sgradevole sensazione di essere capitati in un albergo diurno molto affollato. E affollato, per di più, da personaggi d'appendice. *Cielo sulla palude*, di Genina, è di ben altro tono. Il suo verismo s'ispira semmai a quello patetico della pittura fine Ottocento e i cui esempi migliori ora dormono nella cantina della Galleria nazionale d'Arte moderna (*L'eredità* di Patini eccetera)». Id., in «Il Mondo», 17 dicembre 1949, poi in *LAC*, p. 147.

<sup>40</sup> I. Calvino, in «L'Unità», edizione torinese, 11 luglio 1948, poi in L. Pellizzari (a cura di) *L'avventura di uno spettatore*, Lubrina, Bergamo 1990, pp. 149-150.

Nell'ambivalenza degli scrittori italiani verso lo stile e i temi dei film neorealisti, si delinea anche un'opposizione interna più sottile. In alcuni di loro, che sono cantori della Resistenza del Nord, piemontese soprattutto, il cinema neorealista poté forse sembrare una vittoria della Roma politica, conciliante del dopoguerra. Il "Vento del Nord", che aveva prodotto *Ossessione* e *Caccia tragica* (ma anche, a ben vedere, il grosso del filone "calligrafico": *Sissignora* [1941], *Addio giovinezza* [1940], *Piccolo mondo antico* [1941], *Malombra* [1942], *Un colpo di pistola* [1942] ecc.) diventa insomma "ciociaro", meridionale. La pianura padana a cui si rivolgevano i ragazzi di «Cinema» finirà col contare in fondo poco, nella geografia del cinema del dopoguerra: l'ultimo episodio di *Paisà* [1946], due film di De Santis (che però, come nota Lizzani, sono come dei film "meridionali" in trasferta)<sup>41</sup> e alcuni documentari tra cui spiccano quelli di Antonioni. E a pensarci bene, nella deprecata formazione di un'"Arcadia neorealista" gioca un ruolo fondamentale una centralità sempre maggiore del Sud e di una certa sua immagine (non esiste un'"Arcadia settentrionale"): *Due soldati di speranza* (1952), *Pane, amore e fantasia* (1953).

Rispondendo all'inchiesta di «Cinema nuovo» del '53 sul neorealismo narrativo e cinematografico, Calvino parla proprio di questo: della supremazia di Roma e Napoli sullo schermo, che ormai hanno stufato e sono «due città pochissimo interessanti»: «ci sono città molto più belle, moderne ed emozionanti: che so io Voghera, Savona, Grosseto, Rovigo, ecc.». In quello stesso frangente lo scrittore vorrebbe propugnare la nascita di un buon cinema d'avventure che, come una buona narrativa d'avventure, l'Italia non ha mai avuto: «E la narrativa d'avventure è l'unica narrativa popolare possibile; e il cinema d'avventure è l'unico cinema popolare possibile»<sup>42</sup>. Un romanzo d'avventure "nordico", lontano dal-

<sup>41</sup> «Forma iperbolica che è più vicina ai rituali del Mezzogiorno, alle immagini da presepe e da sacra rappresentazione più propria del contadino meridionale che delle masse bracciantili del Nord». C. Lizzani, *Riso amaro*, Officina Edizioni, Roma 1978.

<sup>42</sup> I. Calvino, in «Cinema nuovo», 10, 1 maggio 1953, ora in *Antologia di «Cinema nuovo»*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975, pp. 271-272.

la commedia e dal melodramma dei film neorealisti, dalla loro "melassa di umanità".

#### 4. Le classi medie

Come si è accennato, Soldati aveva sollevato un punto decisivo all'indomani della Liberazione: la centralità delle classi medie, la necessità di redimerle, de-fascistizzarle, di farne la spina dorsale dell'Italia democratica. E il tema della borghesia, della necessità di raccontare una nuova piccola o media borghesia come luogo decisivo della società italiana comincerà a farsi strada negli anni Cinquanta, con la progressiva uscita dalla miseria della guerra, e poi l'inizio dell'abbandono delle campagne, le prime avvisaglie del benessere.

Ovviamente, ad esempio, Moravia non poteva non interrogarsi sulle difficoltà del cinema italiano a raccontare la borghesia. Se ai tempi de *La porta del cielo* (1944) scriveva che «il nostro popolo è fotogenico e la nostra borghesia non lo è»<sup>43</sup>, dodici anni dopo si mostra sensibile ai tentativi del nostro cinema di affrontare le classi agiate («i nostri registi in fondo non sanno trattare l'argomento dei ceti agiati perché oscillano tra l'intima complicità e la decisa ostilità», scrive a proposito di *Guendalina* [1957])<sup>44</sup>.

L'arrivo di un "realismo borghese" colpisce favorevolmente anche uno scrittore come Palazzeschi che, recensendo *Cronaca di un amore* (1950), ne sottolinea gli elementi di novità:

In quest'Arcadia della miseria ci sono ancora degli artisti che si occupano del mondo borghese il cui panorama, ahimé, è tutt'altro che sereno e confortante, e sembra fatto apposta per dimostrare ai pastori della Ciociaria o ai braccianti di Calabria che ben poco hanno da invidiare ai ricchi che vivono all'ombra della Madonnina<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> A. Moravia, in «Domenica», 8 maggio 1945, poi in *MC*, p. 61.

<sup>44</sup> Id., in «L'Espresso», 24 marzo 1957, poi in *MC*, p. 61.

<sup>45</sup> A. Palazzeschi, in «Epoca», 18 novembre 1950, poi in *Cinema*, cit., p. 16.

Ma la ricostruzione più avanzata della parabola del cinema italiano del dopoguerra, la formula probabilmente Franco Fortini, nel rispondere all'inchiesta-fiume di «Cinema nuovo» su *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, anche lui sfociando nella necessità di un'indagine delle classi medie. E la sua posizione è agevolata dal percorso iniziato nel frattempo dal cinema italiano, che ha visto i primi film di Antonioni, di Fellini, e i melodrammi "adulti" di Soldati, Cottafavi, Monicelli:

Il neorealismo guadagnerebbe, credo, una migliore definizione storico-critica se fosse chiamato neopopulismo; perché esprime una visione della realtà fondata su un primato del "popolare", con le sue subordinate di regionalismo e di dialetto e le componenti di socialismo rivoluzionario e cristiano, naturalismo, verismo, positivismo, umanitarismo. [...] L'involuzione della poetica neopopulista avviene dunque in due direzioni: 1) insistenza sul verismo regionale e rusticano e 2) ripresa arcadica (la "felicità") come in *Due soldi di speranza*, che è già un poemetto pastorale [...]. Una evoluzione invece può avvenire solo nel senso d'una dilatazione dei contenuti. Il primo atto di questa è la scoperta che il conflitto di classi [...] è implicito nello stesso strumento cinematografico, strumento avanzato di produzione dell'industria e del commercio contemporanei che si "curva" sulle aree depresse per "raccontarle" a quelle evolute. (Per questo, secondo me, più della "bellezza", un po' da spedizione etnografica, di *La terra trema* ci colpisce la genialità, questa davvero realistica, di *Bellissima* [...]).

Per questo sono d'accordo con Calvino quando sostiene che la direzione sana è quella tentata da certo film comico (uso *Guardie e ladri*, *Parigi è sempre Parigi*, ecc.) e – aggiungo – anche da quello di ambiente medio-alto borghese (Antonioni, *Soldati*) perché il nodo della realtà italiana (ed europea) è quello perché il luogo della contraddizione e della tensione è la vita delle classi medie<sup>46</sup>.

E in effetti, se il neorealismo può essere letto in continuità con i caratteri nazionali di lungo periodo (e talvolta in opposizione a essi), il problema è che questo vale forse ancor di più per il neorea-

<sup>46</sup> F. Fortini, in «Cinema nuovo», 13, 15 giugno 1953, poi in *Antologia di «Cinema nuovo»*, cit., pp. 273-275.

lismo rosa – e varrà fin troppo platealmente per la commedia all'italiana. Corrado Alvaro lo noterà entusiasmandosi per *Due soldi di speranza*, che non gli sembra affatto una “degenerazione” del neorealismo, ma il compimento di una strada diversa, quella del teatro popolare meridionale, coincidente solo in parte col neorealismo (il quale era per lo scrittore, come abbiamo visto, anche un aggiornamento alle correnti novecentesche più moderne).

Evidentemente Napoli ha l'ultima eredità della commedia italiana, rimasta al suo stadio primitivo, cioè al suo stadio popolare [...]. Se molti capiranno la forza di questa spontanea rappresentazione, in cui tutti diventano attori di se stessi, se gli spettatori stranieri riusciranno a penetrarla, capiranno delle cose d'Italia assai più che in molta storia del film neorealista, pur con tutte le sue trovate e la sua intelligenza<sup>47</sup>.

### 5. Epilogo

Sarebbe un errore considerare i distinguo, in qualche caso il fastidio degli scrittori italiani nei confronti del neorealismo, come spia di una cecità di letterati, di un attardarsi su concezioni ottocentesche dell'arte. Il punto è semmai un altro: quella generazione è cresciuta con un'idea del cinema forgiata sul cinema americano classico, e molti di loro dal neorealismo si sentono in certo modo defraudati. Sono per certi versi più “indietro”, ma per altri singolarmente “avanti” nella sensibilità di spettatori, più vicini alla cinefilia come oggi la intendiamo. Attilio Bertolucci, critico della «Gazzetta di Parma» e collaboratore de «La Critica cinematografica», è un conoscitore raffinatissimo della Hollywood classica, più vicino al gusto dei critici francesi americanofili che ai nostri. Soldati nei primi anni Trenta è negli Usa, e non fa che andare al cinema, spiegandone esattamente il valore. Lo stesso Alvaro, che scrive di cinema dai primi anni Trenta, ha dei gusti modernissimi, né conformisti né snob: chi penserebbe che tra i film preferiti del-

<sup>47</sup> C. Alvaro, in «Il Mondo», 26 aprile 1952, p. 158.

l'autore di *Gente in Aspromonte* ci siano, nel 1952, *I racconti di Hoffmann* (1951) di Powell e Pressburger e *Un uomo tranquillo* (1952) di Ford<sup>48</sup>?

Lo stesso Flaiano, di cui è passata spesso l'immagine dello scrittore frustrato e sofferente per lo scarso riconoscimento che il cinema gli dà, si disincanta del mezzo soprattutto da sceneggiatore; ma prima, da critico, è mosso da una passione da cultore. E dedica all'importanza del cinema per la propria vita pagine la cui emozione non riesce a essere annullata dall'ironia:

Amo i film divertenti, e al contrario di Umberto Barbaro che va al cinema soltanto per istruirsi, io preferisco andarci per dimenticare quel poco che so. [...] Dirò anzi che quel poco di morale che m'aiuta a vivere l'ho imparata al cinematografo. È nelle pellicole che ho visto trionfare l'amore, la giustizia e sprofondare l'iniquità, premiare il Buono e proteggere la Vedova. Ma questo sarebbe assai poco se non avessi anche visto la vita assumere un ordine formale, strettamente imbrigliata dalle leggi drammatiche. È dunque sullo schermo che la vera vita si svolge, azioni e reazioni si spiegano in ombre e luci e le filosofie si illuminano in ottimi esempi e tutto si svolge come in un sogno prestabilito<sup>49</sup>.

Sono pagine che trovano una eco sorprendentemente precisa, un quarto di secolo dopo, nella celebre *Autobiografia di uno spettatore* in cui Calvino fa i conti, a partire dal cinema, con Fellini e forse anche con l'Italia. Questa prefazione alle sceneggiature di Fellini è il brano più esplicitamente autobiografico di Calvino, scrittore refrattario alla prima persona, ed è come se solo mettendo come diaframma il cinema (e cioè raccontandosi appunto come spettatore) Calvino avesse potuto avvicinarsi alla “melassa di umanità” di cui egli parlava proprio riguardo al neorealismo, e che è anche l'Italia.

Calvino si recupera come spettatore *in contrapposizione* con il se stesso degli anni Cinquanta, compagno di strada di «Cinema

<sup>48</sup> Si vedano le rispettive recensioni raccolte in AC.

<sup>49</sup> E. Flaiano, in «Bis», 6 aprile 1948, poi in LAC, p. 90, recensione ad *Assunta Spina* (1948).

nuovo» e del neorealismo. Calvino elogia il cinema americano, che per lui non rappresenta la vitalità ingenua, ma la *distanza*:

Cos'era stato dunque allora il cinema, in questo contesto, per me? Direi: la distanza. Rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretto stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti<sup>50</sup>.

Questa illusione feconda crolla, per Calvino, proprio al risveglio dal fascismo. E, se esiste una molto velata nostalgia di Calvino per il cinema, è proprio una *nostalgia della distanza*, ossia anche della secca contrapposizione tra realtà e invenzione, inevitabilmente inquinata nell'Italia neorealista<sup>51</sup>.

Il cinema italiano del dopoguerra non si sa quanto abbia cambiato il nostro modo di vedere il mondo, ma certo ha cambiato il nostro modo di vedere il cinema [...]. Non c'è un mondo dentro lo schermo illuminato nella sala buia, e fuori un altro mondo eterogeneo separato da una discontinuità netta, oceano o abisso. La sala buia scompare, lo schermo è una lente d'ingrandimento posata sul fuori quotidiano, e obbliga a fissare ciò su cui l'occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi. [...] Il cinema italiano l'ho talvolta ammirato, spesso apprezzato, ma non l'ho mai amato. Sento che al mio piacere d'andare al cinema ha tolto più di quanto ha dato<sup>52</sup>.

È come se il cinema mettesse forzatamente lo scrittore davanti a ciò che egli cerca di circoscrivere o razionalizzare nelle proprie opere<sup>53</sup>: «ciò che il cinema ci dà adesso non è più la distanza: il sen-

<sup>50</sup> I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974, poi in I. Calvino, *Opere. Romanzi e racconti*, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 2004, p. 41.

<sup>51</sup> Sul tema della distanza si veda M. Canosa, *La "distanza"*, in *L'avventura di uno spettatore*, cit., pp. 49-67.

<sup>52</sup> I. Calvino, *Opere. Romanzi e racconti*, cit., p. 42.

<sup>53</sup> Significativo che, mentre il suo atteggiamento verso la commedia all'italiana è ambivalente («la vitalità italiana è giusto che incanti gli stranieri ma che lasci freddo me»), Calvino spenda parole di elogio per il western all'italiana, «come costru-

so irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto, ci è addosso»<sup>54</sup>. Ovvio allora che il regista contemporaneo che Calvino ama dolorosamente di più sia quello che porta al massimo grado questo disagio e questa biografia di una nazione, ossia Fellini, che è tutto ciò che la sua scrittura cerca di esorcizzare: «Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino»<sup>55</sup>. Negli anni Settanta della corruzione e della strategia della tensione, Calvino (che vive a Parigi dal 1967, e frequenta l'Oulipo e «Tel Quel») cerca di sentirsi il meno italiano possibile, allenandosi a diventare Palomar, l'osservatore postmoderno (e forse post-umano) del reale: ma raccontandosi come spettatore rimpiange la *distanza* perfetta di Hollywood e si sente tornare inesorabilmente italiano, fatto di quella stoffa di cui è fatto il neorealismo, di cui è fatta la commedia all'italiana, di cui è fatto Fellini.

zione d'uno spazio astratto, deformazione parodistica d'una convenzione puramente cinematografica», *ivi*, p. 43. Sulla figura dello *spettatore* come metafora dell'atteggiamento di Calvino verso la realtà italiana si veda G. Fofi, *Presentazione in L'avventura di uno spettatore*, cit., pp. 13-19. Su un asse simile si sviluppa l'intero volume di M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.

<sup>54</sup> I. Calvino, *Introduzione* a F. Fellini, *Quattro film*, cit., p. XXIV.

<sup>55</sup> *Ibid.*