

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

ALBERTO MORAVIA E LA CIOCIARA
LETTERATURA, STORIA, CINEMA
III

Fondi, 10 maggio 2013

Introduzione e cura
ANGELO FAVARO



Biblioteca di Siniscola

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

30

Atti del Convegno Internazionale

Alberto Moravia e *La ciociara*
Letteratura. Storia. Cinema
III

Fondi, 10 maggio 2013

Introduzione e cura
ANGELO FÀVARO

EDIZIONI SINESTESIE

Responsabile di Redazione e Coordinamento Editoriale e Grafico: Stefania Cori
Segreteria di Redazione: Stefano Lo Verme

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-86-3 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-87-0 *ebook*

Finito di stampare nel mese di maggio 2015

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di LegoDigit s.r.l.

via Galileo Galilei 15/1 – tel. 0461/24532 – Lavis (TN)

In copertina:

Alberto Moravia, fotografia con dedica autografa.

Per gentile concessione dello Studio Bibliografico Letteratura Tattile di Rimini, dove la foto è custodita e in vendita. Indirizzo web www.letteraturatattile.it/contatti

SOMMARIO

ANDREA GAREFFI, <i>Prefazione</i> – Michele è Michele. Moravia è Moravia	Pag. 7
ANGELO FÀVARO, <i>Introduzione</i> – <i>La ciociara</i> di Alberto Moravia, o del perdono e della comprensione	» 13

INDIRIZZI DI SALUTO

SALVATORE DE MEIO, Sindaco del Comune di Fondi	» 33
LUCIO BIASILLO, Assessore alla Cultura e alle Politiche Scolastiche del Comune di Fondi	» 35
GIANNA CIMINO, Nipote di Alberto Moravia e Rappresentante dell'Associazione Fondo Alberto Moravia	» 39

RELAZIONI

CARMEN F. BLANCO VALDÉS, <i>La ricezione in Spagna della Ciociara di Moravia. Un'approssimazione alla storia della traduzione del testo</i>	» 45
DONATA CARELLI, <i>Luce ed ombra ne La ciociara: spunti per una "teoria dello spiraglio"</i>	» 55
BIANCA CONCOLINO MANCINI ABRAM, <i>Rosetta, dal romanzo al film</i>	» 65
ANGELO FÀVARO, «Mamma quando si parte?»... <i>Cesira o della madre colpevole</i>	» 75
ALICE FLEMROVA, <i>La fortuna di Alberto Moravia in Cecoslovacchia. L'autore conosciuto di più non sempre è conosciuto bene</i>	» 93
DIANA KASTRATI, <i>Moravia e il lettore albanese. Cenni storici sulla traduzione della Ciociara e problemi di contesto</i>	» 105
THOMAS KLINKERT, <i>Costruzioni di realtà nella Ciociara di Alberto Moravia</i>	» 113
GIANCARLO LOFFARELLI, <i>I colori di Cesira</i>	» 125

LAURA MELOSI, <i>La ciociara va in Francia</i>	» 135
FABRIZIO NATALINI, <i>La ciociara, romanzo, sceneggiatura, film</i>	» 143
PAOLA PANNICELLI, <i>Moravia. L'ascolto dello sguardo femminile. La ciociara</i>	» 159
PAMELA PARENTI, « <i>I fantasmi</i> » di <i>Cesira e di Rosetta: La ciociara adattamento teatrale di Annibale Ruccello</i>	» 165
LUCIANO PARISI, <i>Atipicità de La ciociara</i>	» 177
CATERINA VICINO, <i>Di terra, storia, poesia nel romanzo moraviano sulla guerra</i>	» 185
STEFANO LO VERME, <i>The third International Conference Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema. Fondi on 10th May 2013</i>	» 193
<i>Indice dei nomi</i>	» 201
<i>Indice delle opere di Alberto Moravia citate</i>	» 205
<i>Indice delle immagini</i>	» 209

PREFAZIONE

MICHELE È MICHELE. MORAVIA È MORAVIA

«Rose is a rose is a rose is a rose»
G. STEIN, *Sacred Emily*,
in *Geography and Plays*

Il colloquio tra Enzo Siciliano e Moravia, registrato al magnetofono tra l'autunno del 1967 e il gennaio del 1971, malauguratamente tormentato da obsoleti criteri redazionali, incompatibili con il parlato, come, “il Michele di *Gli Indifferenti*”, o, le “pagine de *La Ciociara*”, fu pubblicato da Longanesi in quello stesso anno.

Resta importante per comprendere tra l'altro che cosa Moravia pensasse della *Ciociara*, una volta depurato il suo pensiero dalle tossiche fumigazioni di quei tempi.

Moravia non corre nessun rischio di ridurre un libro di letteratura ad una specie di breviario di politica; tuttavia nel '71 cerca ancora giustificazioni, che per buona sorte rimangono allegorie inattive. Sente la stretta e la prende sul serio; ma non tradisce una più intima necessità di raccontare liberamente. Alcune formulazioni che si trovano in questo dialogo con Siciliano saranno da intendersi anch'esse come rumore di fondo. Il lavoro di Moravia ha l'uomo come fine. Per questo, ricorre a prospettive derivate da Freud, anche se talvolta potrebbero parere da “vulgata freudiana”, ridicendo con Caproni. Già così si era attirato qualche molestia.

Son qui trascritte quelle parti del dialogo con Siciliano che toccano della stagione trascorsa sulle colline di Fondi, cruciale per la composizione della *Ciociara*:

«Con *La Ciociara* sei poi tornato ai temi ‘romani’.»

«Sì. Per lo meno, se non proprio a un tema ‘romano’ a una tematica

corale, così come è quella, o vuole essere quella, della mia letteratura 'romana'.

Mi ero messo a scrivere un romanzo tutto diverso: ne avevo buttato giù quasi duecento pagine, ma non mi piacevano. Era la storia di un uomo molto ricco che fa perdere la fede a un giovane comunista, facendo in modo che questi vada a letto con sua moglie, una donna bellissima. Tempo dopo ne ricavai una novella.

[...]

Comunque sia, piantai in asso quelle duecento pagine, e ripresi a lavorare alle ottanta pagine de *La Ciociara* che ritrovai in un cassetto.»

«Quando le avevi scritte?»

«Al tempo di *La Romana*, cioè subito dopo l'esperienza della montagna.

[...]

Con *La Ciociara* si chiude idealmente la fase di apertura e di fede senza incrinatura nei confronti del comunismo. Si consumava dentro di me l'identificazione tra comunista e intellettuale.

In altri termini il personaggio di Michele, il Michele di *Gli Indifferenti*, si conclude là, con *La Ciociara*. Non a caso, il protagonista maschile del romanzo l'ho chiamato appunto Michele.»

«Il Dino de *La Noia* è, allora, rispetto a Michele, un personaggio dalla fisionomia tutta nuova?»

«Nelle mie intenzioni sì. Michele muore diventando antifascista. La curva ideale sarebbe questa: il Michele di *Gli Indifferenti*, attraverso tutte le esperienze che poteva offrire il mondo chiuso e asfittico del fascismo, lui un personaggio borghese e in rivolta, muore nel tentativo di salvare la gente.

Se poi Michele comparirà di nuovo, sarà perché la vita ha continuato: ma la sua rivolta non potrà essere più quella che ebbe nel fascismo l'appropriata cassa di risonanza. Michele poteva vivere solo contro il fascismo.»

«Eppure Dino, in *La Noia*, ha la stessa fisionomia morale di Michele. Anche Dino è un uomo in rivolta, e la sua rivolta è quella che può concepire un intellettuale.»

«Mi rendo conto che è lo stesso personaggio: o, per lo meno, è un ritorno inconscio allo stesso personaggio. Dino è calato però nel mezzo di un'Italia tutta diversa, non più miserabile o a mala pena benestante.

[...]

Lessi Wittgenstein e molte cose mi si chiarirono. Non so perché l'ho letto, o come mi capitò tra le mani il *Tractatus Logico-philosophicus*.

[...]

Mi fece capire il valore della tautologia: quanto la tautologia possa essere inquietante da un punto di vista logico. Nacque così il personaggio di Cecilia.»

«Un personaggio soltanto intellettuale?»

«Certo che no. Tutto nasce dalla vita e per me in qualche modo deve ritornarci.

[...]

[Moravia racconta a Siciliano di un colloquio con una donna cono-

sciuta a Capri, poi rincontrata a Roma] «“Cosa fa?” “Ho un piccolo impiego a Parigi”. “Le piace Parigi?” “Non la conosco affatto”. “Ma come non la conosce!” “Sa”, risponde lei, “prendo la sotterranea da casa all’ufficio e dall’ufficio a casa, così non vedo mai niente”. “Ma cosa le piace?” “Niente”. “E la natura le piace?” “Non so: sono miope. Non la vedo”. [...] Questo episodio un qualche significato lo avrà, una qualche sua incidenza è verificabile nel personaggio di Cecilia»¹.

«La storia di un uomo molto ricco che fa perdere la fede a un giovane comunista, facendo in modo che questi vada a letto con sua moglie, una donna bellissima», che diventerà una novella, assomiglia alla storia di Moravia e Lizzie a Bressanone, ai tempi del ricovero nel sanatorio Codivilla di Cortina, per curare la tubercolosi ossea. Un ufficiale bello e distinto è l’amante della donna, e gliela mette a disposizione, «qualcosa che sano e normale non era davvero»², dice Moravia in un’altra sua biografia, anche questa imbastita attraverso un dialogo, adesso con Alain Elkann. Lizzie ha qualcosa di Cecilia, una moralità indifferente. «Un personaggio soltanto intellettuale?», aveva domandato Siciliano; «Certo che no. Tutto nasce dalla vita e per me in qualche modo deve ritornarci», rispondeva Moravia.

In questa seconda biografia, si incontra un Moravia sorprendentemente diverso da quello che era venuto fuori dal colloquio con Siciliano. Siamo nel 1990, negli ultimi mesi della sua vita.

Anche qui cade una notizia di qualche rilievo, che riguarda ancora *La ciociara*. Si tratta dell’episodio nel quale Michele legge la “storia di Lazzaro che fu risorto” ai contadini di Sant’Agata, dove Moravia e la Morante erano sfollati nelle fasi ultime della guerra: “l’esperienza della montagna”, aveva detto a Siciliano.

Così la racconta ad Elkann:

un giorno mi venne in mente l’idea insolita di leggere loro il Vangelo. Scelsi l’episodio della resurrezione di Lazzaro, ma mi accorsi subito che non capivano niente. Cioè non apprezzavano il carattere simbolico e religioso dell’aneddoto. Le donne parlavano tra di loro, i bambini frignavano. Davide con un coltello faceva la punta di un bastone³.

Nella *Ciociara* compariva di fatti la messa in scena della reazione di Michele contro l’inerzia dei suoi uditori, un’invettiva:

siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi... finché crederemo di essere vivi perché ci abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure,

¹ E. SICILIANO, *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, pp. 101-106.

² A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 24.

³ *Ivi*, p. 145.

i nostri affarucci, le nostre famiglie, i nostri figli, saremo morti... soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti, stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora incominceremo ad essere appena appena vivi... Buona notte». Dette queste parole, si alzò rovesciando la lampada ad olio che si spense e uscì sbattendo la porta della capanna⁴.

Moravia sa bene di rischiare anche lui di morire durante qualche operazione di guerra, ma sa anche di poter morire dentro; il sussulto della coscienza lo salva in una nuova storia. Il pericolo lo riporta con la memoria ai tempi del sanatorio:

La sola cosa che vorrei esprimere e che non ho detto nella *Ciocciara* è che questa attesa delle truppe alleate, questo vivere sempre all'aperto immersi nella natura, questa solitudine formavano intorno a me un'atmosfera insieme disperata e piena di speranza che non ho mai più ritrovato da allora. O meglio sì, l'avevo provata in un altro momento estremo della mia vita, durante gli anni del sanatorio. Anche lì avevo aspettato qualche cosa in condizioni di sofferenza. E questo qualche cosa che aspettavo era in fondo la stessa cosa, allora come adesso. La fine di una condizione malsana e dolorosa, il ritorno alla normalità⁵.

Nel *Tractatus*, Wittgenstein scrive che la tautologia non porta nessuna notizia nuova: ma si riferisce solo ed esclusivamente alle leggi della logica, come capisce subito Moravia; nel campo dell'analogia, che è quello della scrittura, è tutta un'altra cosa.

Moravia era uno scrittore esistenzialista; nei suoi primi anni fu indotto a pensare alla portata civile della letteratura, quale mezzo per rimettere in ordine il mondo; più avanti comprende meglio che quello che la letteratura può tentare di mettere in ordine è l'uomo, il fondo dell'uomo.

Moravia cerca nel buio della realtà un senso, trova in sé un personaggio, recupera un qualche episodio della sua vita che porti alla luce il problema.

Il Michele degli *Indifferenti* si conclude nel Michele della *Ciocciara*; il Moravia della *Ciocciara* chiude idealmente la fase "di apertura e di fede senza incrinatura nei confronti del comunismo", e diventa il Dino della *Noia*, che alla fine ritrova la normalità. Come cercano Cesira e Rosetta nella *Ciocciara*.

In una terza biografia, dove i dialoghi sono questa volta prevalentemente telefonici, Moravia parla con Renzo Paris:

⁴ A. MORAVIA, *La ciocciara*, in *Opere/3*, edizione diretta da E. SICILIANO, a c. di S. CASINI, tomo secondo, Bompiani, Milano 2004, p. 1260.

⁵ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 143.

«*La ciociara* è il tuo solo romanzo dove usi un linguaggio *come se*».
 «In che senso?»
 [...]«È lo sguardo esterno che usasti la prima volta nella novella *Delitto al circolo del tennis*».
 «Sì, proprio così».
 «Ma quello sguardo era antiletterario nel senso che sapeva di narrativa gialla. Chandler, Hammett, li leggevi?»
 «Non potevo leggerli allora, ma in seguito li ho letti, sì».
 «Come modelli?»
 «Il mio modello, casomai, è stato Dostoevskij»⁶.

Il *Delitto al circolo di tennis* è l'incunabolo degli *Indifferenti*, viene pubblicato nel '28 nella rivista «900» di Bontempelli e Malaparte. Lo stile è tuttavia descrittivo, come sarà poi nella *Ciociara*. Moravia lo ripubblica nel 1935 da Carabba insieme ad altre dieci novelle, la raccolta avrà per titolo, *La bella vita*. In quell'occasione, Moravia ci rimette le mani; tira fuori una variante che nella sua secchezza è straordinaria.

Il *Delitto* è la breve storia di un assassinio insensato, alla Raskolnikov, ma non premeditato come in Dostoevskij; un assassinio crudele e vile perpetrato per caso, per una fredda necessità di destino. La prima redazione portava questa pericope: «il cadavere fu trascinato poi senza difficoltà»; la seconda: «il cadavere fu trascinato non senza difficoltà»⁷.

La tautologia della negazione produce un'affermazione. La ripetizione tautologica del racconto rovescia nel contrario il giudizio sull'ultima mossa del protagonista, quella dell'immobile cadavere. Si tratta di un'antinomia grammaticale e strutturale. Nei romanzi la tautologia porta notizie nuove.

ANDREA GAREFFI

⁶ R. PARIS, *Ritratto dell'artista da vecchio. Conversazioni con Alberto Moravia*, Minimum fax, Roma 2001, pp. 108-109.

⁷ A. MORAVIA, *La bella vita*, in *Opere/1*, a c. di F. SERRA, Bompiani, Milano 2000, pp. 330 e 1672.

INTRODUZIONE

LA CIOCIARA DI ALBERTO MORAVIA, O DEL PERDONO E DELLA COMPrensIONE¹

Marta disse a Gesù: «Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto! Ma anche ora so che qualunque cosa chiederai a Dio, egli te la concederà».
Gesù le disse: «Tuo fratello risusciterà».
Gli rispose Marta: «So che risusciterà nell'ultimo giorno».
Gesù le disse: «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno. Credi tu questo?».
Gli rispose: «Sì, o Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio che deve venire nel mondo».
Gv., 11, 21-26

A Luigi e a Veronica... al loro sentimento della Letteratura e della Vita

La ciociara è il romanzo di Alberto Moravia che, più d'ogni altro scritto nel corso della sua intensa, lunga e varia esistenza, interroga sulla comprensione e sul perdono. E lascia interdetti, colpevolmente interdetti i lettori sulla conciliazione fra l'una e l'altro: la prudenza del perdono non si accorda all'audacia della comprensione, perciò lo spessore drammatico della storicità romanzesca assume la prospettiva mobile che dalla *enquête* presente induce alla follia – lucidissima – del passato prossimo, nella quale il sapere e l'agire 'umani' sembrano perdere lo stinma necessario alla/dell'umanità, incrudelendo dram-

¹ Questo saggio introduttivo è riprodotto in forma ridotta in lingua inglese alla fine del volume come *abstract*. Il ringraziamento più sincero al dottor Stefano Lo Verme, per la sua coscienziosa traduzione dai contorni netti, mai banale o riduttiva, ma che restituisce con intelligenza e misura un testo non sempre semplice.

maticamente verso la bestialità. Il perdono non può con-fondersi con la comprensione: l'uno è definitivo e non dipende dall'altra, l'altra si esercita continuamente e non ha come 'naturale' conseguenza il primo. L'agire, l'atto stesso della decisione di compiere un gesto, di compier-si nel gesto, prevede e pretende un riferimento, una direzione verso cui indirizzare l'azione; la comprensione dell'azione è pro-vocazione posteriore-postrema all'azione stessa, riflessione intellettuale necessaria e imprescindibile. Il nostro essere nel mondo pre-vede e si pro-tende nell'azione, che praticamente induce a comprendere le ragioni, le spinte, le conseguenze incessantemente, continuamente persuadendo alla considerazione della Storia passata, e nel suo svolgersi. Qualcosa poi interviene a alterare e sovvertire il paradigma "ragioni, spinte, conseguenze dell'azione", in particolari situazioni, come ad esempio in guerra, per le differenti condizioni sociali. È, dunque, il divario e la sproporzione fra il potere politico ed economico, le decisioni di chi lo possiede e lo gestisce questo potere, e l'impossibilità-incapacità di intervenire, di dissentire, di opporsi, che incrementa la valutazione dei fenomeni di degradazione e di tensione, generati soprattutto dalle/nelle esperienze belliche. «L'obiettivo di porre in essere il dover essere dello stato», per dirlo con le parole di Foucault, è governare, cioè mettere in azione il potere politico ed economico, e ciò non contempla direttamente nelle decisioni i cittadini, la massa degli uomini e delle donne che vivono nello stato: dove comincia e dove finisce la sovranità politica nel governo degli uomini? In cosa consiste la ragion di stato? Al centro dovrebbe esserci la popolazione, che in realtà è relegata ai margini. La partita è iniziata, dura da secoli, qualcuno perde sempre, qualcuno vince di solito. La difficoltà di comprendere condensa nella incapacità di imparare anche da ciò che appare assurdo, incredibile, inconcepibile. Agire significa, allora, non soltanto e non semplicemente compiere l'azione o compiersi nell'azione, ma provare a pensare alla causa dell'azione e a ciò che comporta l'aver agito: è l'assunzione di responsabilità precedente e la consapevolezza, non la giustificazione, posteriore, che fanno vibrare il *vero*, discernere il *bene*, preparare anche il *perdono*.

Alle domande sulla comprensione e sul perdono le risposte non possono che venire dal mondo, dalla esperienza umana del mondo, nei momenti più difficili, nelle situazioni più drammatiche, quando non si dà libera scelta, ma si è in balia della necessità. Il problema è arduo, antico, lo posero per primi quei Greci che, ad Atene, rimasero (rimangono) impigliati nella comprensione dell'ἀνάγκη. Come dea preolimpica era annoverata fra gli esseri più terribili e spaventosi: Erebo, Chaos, Urano, le forze originarie e invincibili, quelle incomprendibili e incapaci del perdono. Le storie degli uomini e delle donne che la letteratura raccoglie, accoglie e narra contengono le risposte a molte domande, ma su tutte a quelle sull'ἀνάγκη: le vicende sono tangibili, reali, concrete, an-

che se scorrono fra le pagine di un romanzo, di un testo teatrale, di un racconto o di un poema e sono vissute da personaggi, apparentemente, vivi solo attraverso le parole (c'è altra vita più vera?), che la necessità sfinisce o finisce.

Comprendere è accertare la possibilità di essere compresi.

Quello del perdono è gesto-sentimento molto differente dall'attività intellettuale della comprensione: si perdona qualcuno, che ha compiuto qualcosa, qualcosa di irreparabile, che ha ferito, colpito, concretamente messo in pericolo qualcun altro. Il perdono, comunque, nonostante tutto non riesce a riparare, se non interiormente e intimamente, forse quel qualcosa di irreparabile. L'esperienza del perdono cova rimorsi e rimpianti, che ormai trovano uno spazio di consistenza nel ricordo, filtrati dal/nel tempo. Il perdono non è vera prescrizione, non è attenuazione, non è riparazione. Un delitto re-clama il perdono per chi lo ha commesso, ma le vittime non sempre possono corrispondere: chi rimane fa i conti con il crimine, che tuttavia si è consumato sulla pelle dell'altro, di un altro, che sovente non c'è più. Soltanto comprendendo la colpa dell'altro è possibile consapevolmente attivare il processo che conduce al perdono: ma mettersi nella colpa dell'altro (come se l'avessi commessa *io* quella colpa), autorizzando al perdono, al contempo lo neutralizza. La ferita col perdono non rimargina, ma senza perdono la volontà si dibatte nell'amarrezza e si tortura nel risentimento: lungamente si percorre un itinerario spirituale, psicologico, etico per giungere mai semplicemente a perdonare (non è un'iperbole considerare questo gesto un'arte). Il perdono ha tre diatesi necessarie: *perdonare*, *perdonarsi*, *essere perdonati*, così soltanto attraversando non una pur articolata struttura formale, ma una talentuosa prassi esistenziale, si riesce nel compimento di questa triplice azione; per questa ragione non si ammette smemoratezza, ma sicura ripercussione della volontà.

Credo che per comprendere tutto quanto finora (misteriosamente) letto sulla comprensione e sul perdono sarebbe sufficiente staccare un brano da questi *Mémoires* di Cesira e interpretarlo (anche) lasciandolo galleggiare allegoricamente:

Rosetta, mentre stavamo così all'impiedi sotto la pioggia fine, con le scarpe nel fango, mi disse sottovoce: «Mamma, quella povera capra mi fa compassione... ora è viva, tra poco l'ammazzeranno... se dipendesse da me, non l'ammazzerei». Le dissi: «E che mangeresti allora?». Lei rispose: «Pane e verdura... che bisogno c'è di mangiare carne? Anche io sono fatta di carne e questa carne di cui sono fatta non è poi tanto diversa dalla carne di questa capra... che colpa ne ha lei se è una bestia e non può ragionare e difendersi?». Riferisco per esteso queste parole di Rosetta soprattutto per dare un'idea di come lei ragionasse e pensasse ancora in quel tempo, in piena guerra e con la carestia. Sembreranno forse un poco ingenue e persino sciocche, ma testimoniavano, come ho già accennato,

quella specie di perfezione tutta sua per cui non le si poteva attribuire alcun difetto, proprio come ad una santa, e che, forse, sarà venuta dall'inesperienza e dall'ignoranza ma, insomma, era sincera e di cuore. Dopo, come ho già accennato, mi accorsi che questa perfezione era fragile e quasi artificiale, come quella di un fiore cresciuto in una serra calda, il quale, una volta portato all'aria aperta, subito si avvizzisce e muore; ma in quel momento io non potevo fare a meno di intenerirmi e di pensare che avevo una figlia troppo buona e gentile e che non avevo fatto nulla per meritarmela.

Sotto una pioggia fine, mentre si sta per macellare una capra, affiora la triade tenerezza/bontà/gentilezza che disegna con la sincerità di cui Cesira è capace il monumento alla magnificenza di un dolore distillato dal turbamento e dallo sconcerto, oltre ogni comprensione, prima e dopo anche il più solenne gesto di perdono. Acutissima la sensibilità di Cesira e di Rosetta, e vien da chiedersi se si fosse potuta attivare la medesima riflessione e se il romanzo avrebbe potuto prendere una piega anche solo vagamente simile, coinvolgere e stremare tanto i lettori, se i protagonisti fossero stati due uomini. L'impudicizia con la quale avviene lo stupro, quasi presagito come sacrificio nel brano della capra, confligge crudelmente con il pudore di Rosetta (quasi una santa votata al martirio), che è una piccola e delicata rosa, una figlia d'oro. Ispirandosi alle persecuzioni cristiane o ai riti del capro espiatorio, Moravia manovra con il gesto della violenza l'intollerabile esclusione della tenerezza, che a propria volta fomenta il proliferare dei conflitti fra madre e figlia, fino alla totale insignificanza della gentilezza.

La ciociara interroga sulla comprensione e sul perdono estendendo al limite estremo le condizioni dell'uno fino all'impossibilità, e dell'altra che permane *oltre* la capacità umana. Il conflitto bellico nel quale sono collocati gli eventi romanzeschi estenua nell'incomprensibile i personaggi, obiettando al perdono con la violenza, alla comprensione con l'assurdo.

Cesira narra la sua 'tragedia' dopo che è accaduto tutto, dopo che tutto è stato consumato: il romanzo è la cronaca di uno sgomento lungo un anno, da Roma in Ciociaria, dalla Ciociaria a Roma. I *Mémoires* di questa donna semplice, una popolana inurbata che fa ritorno alla terra avita, raccontano la sua storia che si consuma nella Storia del Secondo Conflitto Mondiale, in un luogo periferico, e al contempo ove transitano eventi epocali e si transita attraverso quegli eventi: non un generale, non un uomo di stato, e nemmeno un artista o un politico rimembrano le loro *res gestae*, non una donna di mondo. Pertanto con *La ciociara* non si sfoglia nulla di simile all'*Anabasi* di Senofonte o ai *Commentari* cesariani, nemmeno accostabili ai *Mémoires* di madame de La Fayette o di Wellington o di Goethe, e di molti altri. Caratteristica fondante di questo genere fra letteratura e scrittura d'uso è il *mélange* di autobiografia, cronaca,

romanzo e diario, che trae la materia da note, appunti, documenti, ricordi: se non riusciamo a immaginare Cesira intenta ad annotare quanto avviene fra il 1943 e il 1944, dobbiamo, invece, rivedere Moravia mentre scrive i suoi articoli giornalistici, il suo 'diario politico', raccoglie rapidamente impressioni e idee sui quaderni neri nel suo romitorio, sulle macere di Fondi. L'oscillazione profonda fra interiorità ed eventi esterni-esteriori, storici individuali e storici collettivi, mostra la sensibilità e l'attenzione del memorialista, temerario o timido, lasciando divisare il suo temperamento, le sue aspirazioni, il suo rapporto con la realtà, o più precisamente con la sua percezione della realtà: proprio per ovviare a questa precisa individuazione Moravia cerca una distanza regressiva nella 'memorialista' Cesira. La guerra è un avvenimento-evento straordinario, quasi nessuno fa l'esperienza di vivere per un'intera epoca, per un'intera generazione in uno stato di guerra, per questa ragione quasi nessuno vi è mai veramente preparato: stupore, orrore, preoccupazione, angoscia, disperazione sono l'espressione della quotidianità praticata in una costante impreparazione all'Altro e all'inatteso, e non si riesce più a selezionare, nella serie degli avvenimenti-eventi, quali possano essere considerati più importanti da quelli meno significativi, perché in guerra/durante la guerra tutto accade iperbolicamente, la misura del tutto è nell'eccesso. La 'memorialista' Cesira vorrebbe continuamente, in ogni modo, con tutte le sue forze recuperare la quotidianità pre-bellica, il romanziere Moravia sa che quel che è accaduto, quel che sta accadendo in quei mesi muta considerevolmente l'esistenza: il trauma lacerante della guerra destabilizza ogni ordine, ogni necessità, ogni consuetudine con la radicalità della rottura irreparabile. I *Mémoires* di Cesira amalgamano abilmente storia e Storia, guerra e quotidianità, discorsi privati, monologhi, dialoghi, adottando un genere narrativo che cerca la verità attraverso la voce della donna, contro l'arbitrio illimitato del romanziere: non ci sono nostalgie ideologiche né la possibilità di invenzioni rocambolesche o astruse meditazioni private, ma l'analisi della struttura narrativa induce a considerare come sullo sfondo storico i personaggi, uomini e donne, agiscono 'inciampando' nella guerra o nelle sue conseguenze continuamente, pur non essendo in trincea o in uno spazio-luogo ove la guerra si sta combattendo direttamente, e continuamente con grande speranza e forza d'animo soffrono la fallacia dell'apparenza quando si scontra con la realtà.

Si dovrà valutare almeno come dettaglio di una acrobatica sfida romanzesca il fatto che la parola "storia", al singolare e al plurale, nei *Mémoires* di Cesira non compaia che raramente: in un singolo episodio, e nulla a che fare con la Storia, ma molto con la storia individuale delle avventure-disavventure di Cesira e della figlia, Rosetta, degli sfollati. Cioè quando la donna rievoca la lettura dell'episodio di Lazzaro compiuta da Michele nella capanna:

Michele disse allora che, se volevamo, lui se la sentiva di leggerci qualche cosa ad alta voce. Accettammo contente, benché non avessimo l'abitudine dei libri, come mi sembra di aver fatto capire: ma in quella situazione anche i libri potevano essere una distrazione. Io, anzi, credendo che lui volesse leggerci qualche romanzo ricordo che gli dissi: «Che sarà? Una storia d'amore?». Lui rispose, con un sorriso: «Brava, ci hai azzeccato, proprio una storia d'amore». Fu, dunque, deciso che Michele ci avrebbe letto ad alta voce dopo la cena, che aveva sempre luogo nella capanna, all'ora, appunto, della sera in cui non si sapeva che cosa fare. [...] Michele disse prima di cominciare, cavando di tasca un libretto: «Cesira voleva una storia d'amore e io leggerò appunto una storia d'amore». [...] Si erano infatti aspettati una bella storia d'amore; e invece Michele leggeva loro una storia di un miracolo al quale, per giunta, almeno da quanto mi sembrava di capire, essi non credevano come del resto non ci credeva neppure lo stesso Michele. [...] «Macché fumo e macché capanna... io non vi leggerò più perché voi non capite... ed è inutile cercare di far capire a chi non potrà mai capire. Intanto, però, ricordatevi questo: ciascuno di voi è Lazzaro... e io leggendo la storia di Lazzaro ho parlato di voi, di tutti voi... di te Paride, di te Luisa, di te Cesira, di te Rosetta e anche di me stesso e di mio padre e di quel mascalzone di Tonto e di Severino con le sue stoffe e degli sfollati che stanno quassù e dei tedeschi e dei fascisti che stanno giù a valle e insomma di tutti quanti... siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi... finché crederemo di essere vivi perché ci abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure, i nostri affarucci, le nostre famiglie, i nostri figli, saremo morti... soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti, stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora cominceremo ad essere appena appena vivi... Buonanotte».

La storia di Lazzaro è una storia di perdono e di comprensione, riguarda tutti, sempre. È una storia d'amore, o meglio è la storia d'amore di Dio nei confronti di chi crede e spera e ama. Chi o cosa può acconsentire alla resurrezione, non del figlio di Dio, ma di un semplice uomo? Gesù perdona chi non ha creduto, una famiglia che nel dolore non comprende il valore dell'attesa, della fede, del miracolo. Il miracolo è fuori dalla Storia cinica e scientifica, ma sempre dentro le storie degli uomini dove si colloca la tenerezza, la miseria, la speranza, anche quando non c'è nulla in cui sperare. Ed è l'irrevocabilità della morte che insegna dopo la speranza la disperazione. Non giungerà Gesù a resuscitare Michele, quando con il suo gesto generoso vorrà salvare i contadini, ma verrà fucilato insieme a loro: un uomo insieme ad altri uomini, e ne condivide il destino. La storia e la Storia cooperano nella vicenda (letta da Michele) del miracolo di Lazzaro per implorare di non morire da vivi, di rivoltarsi, di comprendere non per perdonare, ma per decifrare l'enigma dell'evento e tentare di dargli un significato. La parola "storia" ricompare poi nella cronaca del latrocinio di Vincenzo, e infine quando Cesira narra al soldato italiano del con-

tingente alleato la vicenda dei due soldati inglesi ai quali aveva dato ospitalità sulla macera.

Dalla pluralità delle relazioni intersoggettive mutevoli e problematiche così come affiorano fra le pagine del romanzo prendendo singolarmente una vita densa di brulicanti contromovimenti (dalla salvezza all'inferno, dall'inferno alla salvezza), si esercita una sintesi da ricondurre alle sue radici storiche che suggono linfa e nutrimento dalla vicenda biografica di Alberto ed Elsa. Nella letteratura sulla guerra, sulle guerre mondiali, *La ciociara* occupa, per questo speciale e singolare mascherare la Storia con le storie, e smascherare le storie attraverso la Storia, una posizione di trasparente e inopinabile originalità e di completa arditezza sia per il momento storico nel quale questi *Mémoires* di Cesira vengono scritti, sia per la prospettiva e il punto di vista sulle ragioni, lo svolgimento e la conclusione della vicenda bellica. Sufficiente soltanto la considerazione sul fatto che nel romanzo non ci sono le solite macellerie di guerra, né riferimenti espliciti alla Shoah, non c'è la Resistenza, a restituire l'evidenza della Seconda Guerra Mondiale (in Italia), che non sembra neppure tale senza bombe e sparatorie, senza vita in trincea, senza l'ossessione del combattimento; basti ricordare, inoltre, che la furia nazista è condensata in pochi passaggi e non centrali, comunque mai raccontati da Cesira in presa diretta, mentre stanno accadendo. La sofferenza, l'angoscia, l'incertezza derivano dalla distanza e dalla prossimità del conflitto bellico, che potrebbe da un momento all'altro con tutta la brutalità di cui è capace irrompere e interrompere la sospensione mediamente tranquilla della vita sulle macere. La guerra sembra essere altrove, se non fosse per la mancanza di cibo quasi non si avrebbe la percezione di trovarsi nel momento più drammatico del Secondo Conflitto Mondiale. Ancor più agghiacciante si profila l'evento – quali le ragioni sufficienti? – dunque dello stupro di Rosetta: l'incomprensibile e l'imperdonabile si stagliano nell'orizzonte dell'inatteso, dell'imprevisto e da qui decretano il completo fallimento dell'"umano". Cosa divengono la patria, il pericolo per un popolo, il sacrificio dei soldati e dei partigiani, di fronte alla consapevolezza dell'irreparabile così come la assumiamo dai *Mémoires* di Cesira? L'umiliazione non è tanto o non è solo nella violenza, nella disperazione, nell'accoglienza – forzata – della necessità, ma è nell'orrore della sopraffazione che con tutta la ferocia possibile si abbatte contro l'innocenza. Chi è responsabile della profanazione dell'innocenza? Chi deve perdonare e chi comprendere? Cosa si deve comprendere e cosa perdonare? Moravia con il suo romanzo sulla guerra pone quesiti ai quali non cerca una risposta, si dispone all'aderenza storica e documentaria, senza far divenire la sua opera né un lavoro storico né un regesto documentario, esortando invece i lettori a riconoscere le domande e a formulare le risposte ciascuno nella/dalla cattedrale della propria coscienza. C'è un riscatto per/

dall'orrore? Quali i propositi per ricostruire-ricostruirsi? Dove e a cosa condurrà il risentimento? L'avvenimento cruento può essere tutto stigmatizzato solo dall'indignazione?

L'angoscia perdura con una sequenza ininterrotta di interrogativi nella stupefatta osservazione dell'enormità, nella quale annaspiano tanto i protagonisti della vicenda, quanto i lettori, quando si brucia nella catastrofe la violazione crudele di ogni dignità umana, o più esattamente dell'umanità stessa, come quando il tenente nazista ricorda: «Ma la sensazione più nuova e anche più estetica [...] l'ho provata durante la campagna dei Balcani e sa lei, signor professore, in che modo? Ripulendo una caverna piena di soldati nemici con il lanciafiamme». Così lucidamente e drammaticamente sa provocare lo spalancarsi del baratro soltanto chi era stato tanto abile da racchiudere tutto l'ideale di *humanitas* della civiltà occidentale nell'evidenza dell'assunzione che «una vita ne vale un'altra».

Linee di interpretazione del romanzo, dalla sua pubblicazione a oggi, ne sono state formulate in gran copia e con eloquenti dimostrazioni, come si deve ad una grande opera della letteratura mondiale, ed il fatto che si sia qui a licenziare il terzo volume di Atti di un Convegno Internazionale dedicato ad *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema* è la prova inequivocabile del fatto che, quando si raccontano vite vere e il sentire umano è sinceramente espresso, la creazione da fatto contingente e autoreferenziale può trasformarsi nel coraggioso gesto di esprimersi, nonostante le resistenze della realtà e le difficoltà ad accordare “le parole e le cose”. La assoluta giornata di venerdì 10 maggio 2013 è trascorsa gradevolmente a Fondi, le relazioni si sono avvicendate con la consueta precisione e attenzione ai tempi e alle modalità di partecipazione degli studiosi, previsti dal protocollo del Convegno Internazionale; appassionati e appassionanti inoltre gli interventi e le sollecitazioni del pubblico presente nel solenne salone di Palazzo Caetani. Questo terzo Convegno Internazionale, ideato, progettato e organizzato interamente da me, fortemente voluto dall'Assessore alla Cultura e alle Politiche della Scuola del Comune di Fondi, si è svolto sotto gli auspici del Senato della Repubblica Italiana, del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, con la partecipazione dell'Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, dell'Associazione Fondo Alberto Moravia, del CLICI, quali Enti promotori e sostenitori. L'accoglienza del Sindaco e della cittadinanza è stata calorosa e colma di attenzioni e di sincera emozione, non è mancata nemmeno l'opportunità di gustare i dolci, nella pausa caffè, e i piatti tipici dell'ottima cucina locale, nel corso del pranzo ufficiale del Convegno. L'ospitalità e la cordialità fondana sono state lodate

da tutti gli ospiti italiani e internazionali. La conduzione antimeridiana è stata affidata al prof. Andrea Gareffi. Il prof. Rino Caputo aprendo la sessione pomeridiana da lui condotta fino alla conclusione del Convegno, in particolare ha osservato con puntuale e illuminante sintesi:

Moravia è attento alla realtà e al realismo in letteratura. Ma sa che il realismo, come gli hanno insegnato Balzac e Dostoevskij, Manzoni e Pirandello, è sempre una posizione dello scrittore nei confronti della realtà, nei Grandi quasi mai oggettiva. È perciò che, quando lo scrittore si occupa della costruzione dei personaggi nella loro realtà, l'esito poetico è incisivo e non corrivo, sia sul piano estetico che su quello storico.

Entrambe i docenti hanno saputo, con osservazioni pertinenti e sempre di grande chiarezza, concedendo il necessario spazio alle considerazioni e alle domande, ma misurando cronograficamente gli interventi, guidare sapientemente una così densamente partecipata e policroma manifestazione.

In apertura del presente volume, si collocano l'elegiaca e persuasivamente ammaliante prefazione di Andrea Gareffi (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), cui segue questa mia introduzione, insieme agli indirizzi di saluto istituzionali del Sindaco del Comune di Fondi, dottor Salvatore De Meo, e dell'Assessore alla Cultura e alle Politiche della Scuola, prof. Lucio Biasillo, e di Gianna Cimino, rappresentante Fondo Alberto Moravia ONLUS e nipote di Alberto Moravia. In ordine alfabetico sono poi disposti i contributi scientifici dei relatori invitati, che hanno reso questo Convegno Internazionale ancor più stimolante e proficuo, grazie all'analisi e alla presentazione di nuovi documenti, a riletture critiche e a ricostruzioni storico-letterarie di formidabile interesse. Altri saggi di studiosi e intellettuali convocati a equilibrare un libro più che gustoso ne insaporiscono ulteriormente i contenuti. La dimensione letteraria e di ricezione e l'opera cinematografica appaiono i campi di indagine maggiormente sondati, ma è la Storia ancora protagonista ineludibile. La Storia, e non solo quella che filtra ed è filtrata nei *Mémoires* di Cesira, ma anche quella della ricezione e della diffusione del romanzo e del film, attraversa i contributi saggi fatalmente ampliando e amplificando quella prospettiva sghemba, che Alberto Moravia, con l'arguta sintesi di cui (lui solo) è stato capace, mostrava con un'immagine: «Nel nostro secolo [il XX] vediamo le cose come se stesso precipitando nella tromba delle scale». Questo era il suo punto di vista (anche) sulla Storia: cadendo nella tromba delle scale, dall'alto verso il basso, tutto si deforma rapidamente e ancor più rapidamente la realtà si coglie per scorci e per istantanee sfocate e oblunghe (espressionisticamente ritoccate). Già ne *La romana* la caduta dalla tromba delle scale era stata risolutiva per l'eliminazione di un personaggio: «un momento, sul pianerottolo, davanti alla porta dell'ap-

partamento di Astarita, poi Sonzogno aveva rovesciato Astarita contro la ringhiera, l'aveva sollevato e l'aveva precipitato nella tromba della scala». Solo cinque anni dopo la morte di Alberto, nel film *La Haine*, Mathieu Kassowitz introduceva la vicenda, come in una *parodos* tragica, con il fuori campo d'un ignoto corifeo: «Questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani. Mano a mano che cadendo passa da un piano all'altro, il tizio per farsi coraggio si ripete: "Fino a qui, tutto bene. Fino a qui, tutto bene. Fino a qui, tutto bene". Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio». Se avesse assistito al crollo delle Twin Towers e avesse visto gettarsi giù uomini e donne, in preda al panico, dai due grattacieli, Moravia avrebbe pensato quanto quell'immagine, intuiva alcuni decenni prima, si stava avverando, resa iperbolica dalla Storia stessa. Se si volesse, con una prassi semplificatoria e funzionalistica, dividere la materia saggistica presente nel volume, per comodità, si potrebbero enucleare quattro ambiti esplorati dagli studiosi provenienti da differenti università europee e dagli intellettuali che hanno generosamente offerto il loro tempo, la loro intelligenza e la peculiarità delle loro ricerche: 1. critica letteraria, 2. ricezione e traduzione, 3. analisi testuale, 4. cinema. Due saggi sfuggono a questa organizzazione concettuale della materia del volume: l'uno di storia letteraria e documentario, che qui affronta e ricostruisce per la prima volta una vicenda essenziale, l'altro un *unicum* sulla riscrittura per la scena del romanzo moraviano sulla guerra. Un posto proprio, fuori da qualsivoglia definizione, è occupato, infine, dalle considerazioni di un altro contributo che prende le mosse dal romanzo per giungere a commentare struggenti fatti di cronaca, mettendo in rilievo quello "sguardo femminile" che Moravia sa assumere.

Il primo ambito contempla lo studio di Thomas Klinkert, giunto dalla bella Università tedesca di Friburgo, esperto di Studi Romanzi. Il professore si è soffermato sulle *Costruzioni di realtà nella Ciociara di Alberto Moravia*, facendo emergere in quale modo il romanzo possa divenire uno "strumento conoscitivo" attraverso il recupero e l'analisi dei punti di vista dei differenti personaggi, soprattutto di Cesira che narra tutto in prima persona, soggettivamente. La tesi, che il saggio dimostra con ampiezza di argomentazioni, consiste nel fatto che tutta la narrazione si configura come un "processo di adattamento e di confronto" fra la voce narrante-protagonista e la guerra nella sua cruda realtà. Altro saggio di egualmente originale impostazione critico-letteraria è quello di Luciano Parisi, professore di Humanities e Modern Languages, in particolare di Letteratura Italiana presso l'elegante Università anglosassone di Exeter: in *Atipicità de La ciociara*, si prendono in esame tre differenti problematiche che scaturiscono dalla lettura del romanzo. In primo luogo le caratteristiche 'atipiche' di quest'opera rispetto a tutta la produzione letteraria precedente e successiva; in secondo luogo la vicenda di abuso sessuale, che secondo una tesi del

prof. Parisi ricorre in numerose opere del romanziere romano; in terzo luogo, due domande vengono formulate: sulle ragioni per le quali i violentatori di Rosetta sono africani, e sul perché l'attrice che interpreta Rosetta nella trasposizione filmica ha solo dodici anni. Le due domande conclusive hanno acceso una crepitante ridda di risposte e una piuttosto infervorata conversazione. Caterina Vicino, poetessa di fine gusto lirico e dai versi accuratamente e pazientemente cesellati, ha improntato il suo contributo al recupero delle strategie espressive dalle quali emergerebbero alcune illuminazioni speciali, in *Di terra, storia, poesia nel romanzo moraviano sulla guerra* si possono cogliere interpretazioni critiche e una rilettura fresca e genuina di questo capolavoro moraviano, alla luce di tre parole chiave (terra, storia, poesia) che funzionano come viatico ermeneutico. Al secondo ambito appartiene il saggio con cui si apre la sezione dei contributi e delle relazioni del volume: Carmen F. Blanco Valdés, professoressa dell'antica Università di Cordoba e Direttrice del Dipartimento di Ciencias del Lenguaje, impegnata nella ricerca in Literatura Italiana (Edad Media, Humanismo y Renacimiento – Codicología y crítica textual – Traductología literaria – Narratología italiana del siglo XX), ha analizzato *La ricezione in Spagna della Ciociara di Moravia. Un'approssimazione alla storia della traduzione del testo*. A partire dalla constatazione che le traduzioni sono essenziali per i lettori, ma ancor più per i critici letterari, perché attraverso di esse è possibile ricostruire i mutamenti letterari e al contempo i canoni, ha argomentato con inequivocabile chiarezza la sua tesi. Inoltre ha chiarito che le traduzioni mettono in comunicazione due diverse letterature-culture. Dopo un breve panorama storico volto a delineare le fasi di decadenza della pratica traduttiva e di ripresa dalla fine della Seconda Guerra Mondiale fino alla fine degli anni Settanta, la studiosa dimostra che *La ciociara* attraverso le sue traduzioni in Spagna attira i lettori per le vicende narrate e per i temi affrontati, inoltre la storia della traduzione di questo romanzo di Moravia «scorre parallelamente alla storia dell'editoria in Spagna». Non ininfluente poi la trasposizione filmica di De Sica nel generare ulteriore interesse nel pubblico spagnolo. Sulla ricezione e sulla traduzione si sofferma anche Alice Flemrova, professoressa presso l'importante Università Carlo IV di Praga e traduttrice di numerosi capolavori della letteratura italiana in lingua ceca, con il suo lavoro dal titolo: *La fortuna di Alberto Moravia in Cecoslovacchia. L'autore conosciuto di più non sempre è conosciuto bene*. Il paradosso presente nel titolo del saggio viene esplicitato attraverso una dimostrazione stringente e perfettamente argomentata, secondo la quale, nonostante dal secondo dopoguerra Moravia sia stato in Cecoslovacchia l'autore italiano più noto e popolare, al punto che è «stato eletto a rappresentate – praticamente unico – della letteratura contemporanea italiana», tuttavia a ciò non sempre è corrisposta una reale comprensione della sua opera,

della sua scrittura, del significato della sua poetica. Conclude dunque la Flemrova che Moravia finora è stato molto letto sia nella Repubblica Ceca sia in Slovacchia, ma ancora troppo poco profondamente studiato. Anche la relazione di Diana Kastrati propone un'indagine che riguarda la ricezione e la traduzione de *La ciociara* ma in Albania. La prof.ssa Kastrati insegna Lingua e Letteratura Italiana presso il celebre Dipartimento di Italiano dell'Università di Tirana, e ha trattato del rapporto fra *Moravia e il lettore albanese. Cenni storici sulla traduzione della Ciociara e problemi di contesto*, offrendo un panorama storico preciso e molto interessante, dal punto di vista degli studi albanesi di letteratura italiana, anche ricorrendo ad una nutrita rassegna stampa e critica sul romanzo di Moravia. Puntuale e accurato saggio di analisi testuale è quello di Giancarlo Loffarelli, docente di Storia e Filosofia, regista e drammaturgo, scrittore, il quale collabora con l'Università degli Studi di Roma "Sapienza": attraverso una rilettura capillare del romanzo lo studioso fa emergere quasi una filosofia dei colori composta con precise pennellate pagina dopo pagina, evento dopo evento, che configura un tessuto di rimandi concettuali e allegorici. Così ne *I colori di Cesira* Loffarelli fa riflettere sulla constatazione che la protagonista del romanzo, voce narrante, manifesta «un'iperattività dei sensi testimoniata dall'abbondante presenza di suoni, di odori, di gusti, di sensazioni tattili e, soprattutto, di colori», e il nero, il rosso, il bianco, il giallo fanno da contrappunto all'esperienza di percezione del mondo e degli eventi bellici di questa donna, e l'analisi rimane aperta all'ampia gamma cromatica distesa lungo tutto il romanzo, con implicazioni simboliche di grande fascino. Ancora inerente all'analisi testuale e non di meno alla delucidazione del significato del romanzo il mio saggio, dal titolo: «Mamma quando si parte?». . . *Cesira o della madre colpevole*. Viene analizzata la presenza-figura di Cesira, personaggio centrale, voce narrante, ma soprattutto madre, che agisce volendo salvare se stessa e la sua "figlia d'oro", ma ogni suo gesto, ogni sua decisione, ogni suo spostamento è fatalmente volto alla rovina finale e al tragico episodio dello stupro. Questo volume di atti, più di ogni altro, contiene ben tre saggi dedicati alla transcodificazione filmica dell'opera romanzesca: Donata Carelli, docente di Materie Letterarie, sceneggiatrice e colta studiosa dei rapporti fra cinema e letteratura, nel suo *Luce ed ombra ne La ciociara: spunti per una "teoria dello spiraglio"*, considera l'opera filmica di De Sica come il documento del superamento del "canone neorealista", e grazie all'intervento di Zavattini, che firma la sceneggiatura, consente a questo capolavoro del cinema di collaudarsi, nel tempo, come un'opera di straordinaria bellezza, anche grazie a quello che l'autrice chiama «il racconto di luce ed ombra, realizzato da De Sica alla fine degli anni '50», attivato soprattutto da Gábor Pogány, il direttore della fotografia. Mi preme aggiungere che sono state solo da qualche mese pubblicate *Le*

lettere dal set di Vittorio De Sica (Laterza, Roma – Bari 2014, pp. 5-55) alla figlia Emilia: la parte inerente a *La ciociara* secondo l'indicazione dell'autore è «una specie di diario del film stesso» (p. 7). Bianca Concolino Mancini Abram, docente di Lingua e Letteratura Italiana presso il Département d'Italien – Université de Poitiers in Francia, ha invece analizzato con grande accuratezza specificatamente il personaggio di Rosetta e le sue modificazioni all'interno del romanzo. La perfetta giovane ragazza si trasforma in una donna 'perduta' dopo lo stupro, e poi rileva la studiosa: «I cambiamenti più importanti del film rispetto al romanzo riguardano [...] il personaggio di Rosetta». È noto che Sophia Loren, che avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Rosetta, diventerà Cesira, e allora per la figlia sarà necessario abbassare l'età, da diciotto-diciannove anni a dodici-tredici. Ciò muterà considerevolmente l'opera filmica e il trattamento del personaggio, influenzando non solo scene e vicende, ma anche il rapporto fra i personaggi. Il contributo di Fabrizio Natalini, docente presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" di Storia e Critica del Cinema e di Scritture per lo Spettacolo, è una completa e attenta ricostruzione delle fasi di passaggio dal romanzo alla sceneggiatura e infine all'opera filmica, nella quale si evidenziano le perdite, le trasformazioni, le variazioni fra testo moraviano, riscrittura di Zavattini e poi messa in film di De Sica. Il titolo *La ciociara, romanzo, sceneggiatura, film* segnala correttamente l'itinerario dell'indagine di Natalini, sempre corroborata da documenti, anche meno noti o inediti; inoltre originale lo sviluppo della considerazione secondo la quale il film sarebbe «l'opera più rappresentativa del mondo della Ciociaria».

È stato dato spazio ad un lavoro di tesi di laurea specialistica: la dott.ssa Nadia Valente, dall'Università di Cassino, ha proposto gli esiti del suo studio, inerente a *La ciociara fra letteratura e cinema*, per il quale si è giovata sia del volume di Atti del primo che di quello del secondo Convegno Internazionale. Alla manifestazione, invitata dal Comune di Fondi, ha inoltre preso parte una classe di studenti ben preparati e molto motivati, provenienti dal Liceo Italo-Ceco di Praga: i ragazzi hanno presentato con proprietà di linguaggio, precisione e molta passione mista a una naturale timidezza, attraverso una esposizione multimediale, un approfondito studio comparativo effettuato sul romanzo *La ciociara* in relazione ad altri romanzi sulla guerra scritti e pubblicati negli stessi anni Cinquanta in Cecoslovacchia.

Espressione di squisita sensibilità le osservazioni che Paola Pannicelli, esperta di cinema, sceneggiatrice e produttrice di Rai Fiction, formula sulla capacità di Moravia di cogliere da uomo lo sguardo femminile e di 'ascoltarlo', mettendosi dalla parte delle donne.

Laura Melosi, docente di Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici – lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia dell'Università di

Macerata, con il suo pregevole saggio ricostruisce la vicenda della pubblicazione de *La ciociara* in Francia, ricorrendo anche a carteggi inediti e documenti ancora pressoché ignoti ai più: *La ciociara va in Francia* ripercorre le tappe del dialogo fra Moravia e Antonini, mediatore fra la casa editrice Bompiani e la francese Flammarion. «Chi in questo momento [anni Cinquanta] si sta occupando delle edizioni moraviane in Francia è René d'Uckermann, figura di spicco della Librairie Ernest Flammarion e interlocutore diretto di Antonini: è lui a condurre le trattative editoriali e a definire i vari progetti, tra cui quello della *Ciociara*, che si mette in moto all'indomani dell'uscita del romanzo in Italia»: da qui si dipana l'indagine storico-letteraria e latamente culturale che Laura Melosi intraprende introducendo il lettore alle complesse dinamiche delle relazioni fra editori e autori e delineando i caratteri degli attori di questa importante vicenda editoriale: il romanzo è prima di tutto una prova di civiltà così alta, da lasciar pensare che attraverso la pubblicazione di quest'opera anche in Francia si sarebbero più facilmente spalancate le porte dell'Accademia di Svezia con il conferimento del Nobel per la Letteratura a Moravia.

Pamela Parenti, studiosa di Letteratura Italiana, Letteratura Teatrale, Storia della Musica, con il suo «*I fantasmi*» di *Cesira e di Rosetta: La ciociara adattamento teatrale di Annibale Ruccello* per la prima volta, con documenti inediti e testimonianze critiche, sonda la vicenda di riscrittura per la scena de *La ciociara* operata dal giovane e prematuramente scomparso drammaturgo Annibale Ruccello. L'intero romanzo viene scandagliato da Ruccello per ricostruire, con attenzione sia ai valori estetici sia ai contenuti etici, la vicenda di *Cesira e Rosetta* "in scena"; l'esito è un testo di straordinario interesse sia per gli studiosi del teatro italiano contemporaneo, sia per gli esperti di Moravia, poiché, come rileva la Parenti, «appare evidente il legame tra la poetica di Ruccello e il testo di Moravia e al tempo stesso vi si colgono le ragioni per cui il drammaturgo napoletano abbia deciso di dislocare il presente scenico del dramma» che viene ricollocato negli anni del *boom* economico. È importante notare che a Ruccello «interessa spiegare le ragioni dell'oggi e stabilire una logica di continuità tra la guerra, con il suo bagaglio di violenza e di paura, che rende gli uomini tutti uguali e li annienta spogliandoli di ogni dignità, li abbrutisce nel loro attaccamento maniacale alla "roba"». Il saggio presenta altresì numerosi brani del testo teatrale (inedito), e conclude con l'amara constatazione di una sostanziale visione pessimistica del drammaturgo, che non vede via di salvezza dalla società dei consumi divorante ogni valore e annichilente ogni anche minima ricerca del senso.

Da quanto rilevato fin qui, con la necessaria e crudele sintesi imposta dal tenore e dall'opportunità di questo scritto introduttivo, le relazioni che suggellano questo terzo volume di Atti del Convegno Internazionale non solo ri-

disegnano la mappa degli studi intorno al romanzo moraviano “sulla guerra”, inserendo nuovi elementi e dettagli di assoluto rilievo, ma aprono per altri studiosi, ricercatori, docenti ulteriori metodi e percorsi di investigazione. In Italia la ricerca in ambito letterario richiede oltre che fondi anche nuove risorse intellettuali, un nuovo dialogo con altri ambiti disciplinari, un’apertura latamente europea e una prospettiva di confronto fra le letterature del mondo, abbandonando la sterile impersonalità e il solipsismo accademico, ma attuando osservazioni condivise e un confronto collaborativo, con il ricorso a differenti strumenti epistemologici. In un momento in cui, a causa di incomprensibili fattori, fra i quali il più evidente è la caduta nella barbarie generata dal funzionalismo economico ed conseguentemente dalla crisi planetaria, gli studi in ambito letterario, critico, storico sembrano impantanati nel più asfittico, mefitico e insidioso paesaggio palustre; mentre le biblioteche chiudono, gli archivi vengono dismessi, le carte disperse, e soprattutto non si preparano le giovani generazioni all’entusiasmante e difficile compito di raccogliere, catalogare, leggere, comprendere criticamente differenti documenti giunti a noi su diversi supporti; finché la parola d’ordine ripetuta come una litania ininterrotta sarà “per tutto questo non ci sono fondi”; ecco un immenso patrimonio di cultura, di civiltà, di umanità andrà inesorabilmente perduto. Non si può pronunciare a cuor leggero l’*après moi le déluge*, alzando le spalle, o peggio in segno di resa abbassando il capo: da qui, anche da un gesto minimo si può ricominciare a costruire, da questo volume, tanto faticosamente messo insieme, grazie alla buona volontà dell’amministrazione comunale ‘illuminata’ di una piccola cittadina del Sud Pontino, Fondi appunto, al lavoro di ricerca e di scrittura gratuito e appassionato di tanti studiosi italiani e stranieri, alla perizia e all’intelligenza di due giovani redattori, la dott.ssa Stefania Cori e il dottor Stefano Lo Verme, grazie altresì alla selezione e alla elaborazione grafica delle immagini inerenti al Secondo Conflitto Mondiale operata dal dottor Giovanni La Rosa, ma soprattutto grazie alla scommessa del dottor Carlo Santoli, assegnista di ricerca presso l’Università degli Studi di Salerno, che ha profuso energie, tempo, esperienza affinché tutto procedesse per il meglio mettendo a disposizione la sua Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie. La mia più sincera gratitudine va a tutti costoro e insieme al Comitato Scientifico e Organizzativo del Convegno: a Dacia Maraini (Associazione Fondo Alberto Moravia), al prof. Rino Caputo (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”), al prof. Andrea Gareffi (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”), alla prof.ssa Annamaria Andreoli (Università della Basilicata), al prof. Alberto Granese (Università degli Studi di Salerno), alla prof.ssa Bianca Concolino Mancini Abram (*Université de Poitiers* – Francia).

Riflettendo ancora su questi *Mémoires* di Cesira, mi viene in mente il pensiero di Albert Thibaudet: «La vérité de l'art n'est pas celle de la nature. Le buffon devait donner mieux que le cochon l'illusion d'un cochon. Il en est du livre comme du théâtre, où la vie militaire ne pourra jamais être rendue par un soldat, mais par un habile acteur maquillé en soldat» («*Un livre de guerre*», *Réflexions sur la littérature*, I, Paris, Gallimard, 1938, p. 148). La “verità dell'arte” Moravia la chiama “verosimiglianza” e continua a porsi, fino alla fine della sua vita, questo problema «di ciò che è veramente reale in un romanzo», questionando sul fatto se «l'essenziale, cioè, sono i personaggi oppure i dettagli dello sfondo sul quale i personaggi si muovono». Conclude con la sicurezza di chi ha dedicato la propria vita alla Letteratura: «in un romanzo l'essenziale e il reale sono sinonimi; il realismo non può occuparsi che dell'essenziale». I soldati che violentano Rosetta non sono attori che interpretano una parte, quel che è narrato è l'essenziale, anche per questo *La ciociara* continua a interrogare, a interrogarci sulla comprensione e sul perdono.

ANGELO FÀVARO



«Allora mi venne non so che rabbia, e aprii la finestra che dava sul cortile e alzai il pugno verso il cielo e gridai “Che tu possa morì ammazzato e chi ti ci manda e chi ti ci ha fatto venire”», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 21.

INDIRIZZI DI SALUTO

Fondi, grazie soprattutto alla sinergia collaborativa dell'Amministrazione Comunale con le Associazioni del Territorio, con tutta la Cittadinanza e con Agenzie esterne, fra le quali si vogliono indicare, in questo contesto, l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" e l'Associazione Fondo Alberto Moravia ONLUS, ha offerto in questi anni e sta offrendo una straordinaria e considerevole quantità di manifestazioni e occasioni di alto livello culturale, artistico e di civiltà, in modo da aver reso e fatto divenire una piccola cittadina del sud pontino, un importante centro gravitazionale di suggestivi e significativi eventi, il cui segno rimane indelebile sul territorio, anche attraverso la pubblicazione di volumi, quali quello che sono onorato di salutare con questi Atti scientifici.

In questo territorio l'antichità, in particolare l'antichità romana, è documentata variamente e stabilmente, si pensi, per offrire soltanto alcuni esempi, alle *Storie* di Livio, con la narrazione dell'espansione dell'Urbe lungo l'Appia e la menzione di Vitruvio Vacco, gli *status* giuridici ottenuti da Fondi e Formia. Rilevanti poi altre fonti, fra le quali spiccano i nomi di Plinio e Strabone: la cittadina, il *Lacus Fundanus*, i colli sui quali si coltivano le viti per il vino Cecubo, i noti *Caecubi montes*, sono oggetto di interesse geografico e letterario. Ancora importante il fatto che Columella, Plinio, Dioscoride, Galeno, ma anche Orazio e Marziale lodino la produzione agraria e del vino. Orazio ricorda la tappa a Fondi durante il suo celebre viaggio lungo l'Appia. Anche Cicerone, precedentemente, aveva narrato di un suo soggiorno a Fondi. Non è da tacere che la famiglia di Livia e quella dell'imperatore Galba erano originarie di questi luoghi. Piace, infine, rammentare l'ignoto e al contempo illustre Rufus, cittadino di Fondi, amico di Ovidio, che lo esalta come *maxima Fundani soli gloria*. Nel corso dei secoli la cittadina avrebbe avuto molte altre glorie, fino ai nostri giorni: Libero De Libero, Giuseppe De Santis, Domenico Purificato,

per evocarne almeno i più noti. Ma glorie non sono solo quelle nate e vissute a Fondi, ma anche le altre numerose passate per il nostro territorio e che sul nostro territorio hanno tracciato un solco profondo di bellezza e di cultura: il pensiero va ad Alberto Moravia e Elsa Morante, prima, e a Vittorio De Sica poi. Questa terza edizione del *Convegno Internazionale Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema* è un tassello significativo di quell'attività costante di vita culturale promossa dall'Assessorato alla Cultura e alle Politiche della Scuola, abilmente condotto dal prof. Lucio Biasillo. Questo imponente Convegno Internazionale ha avuto il merito non solo di far giungere a Fondi numerosi studiosi e intellettuali italiani e stranieri, ma soprattutto di coinvolgere dottorandi, studenti universitari, liceali in un rinnovato interesse per Alberto Moravia e la sua Opera.

La ciociara è il romanzo sulla guerra. Oggi, il pianeta è sconvolto da tante guerre, e si può concordare con quanto sostiene la protagonista e narratrice della vicenda: «Così è la guerra, pensai: tutto sembra normale e invece, sotto sotto, il tarlo della guerra ha camminato e gli uomini hanno paura e scappano, mentre la campagna, lei, continua, indifferente, a buttar fuori frutta, grano, erba e piante come se nulla fosse».

È peculiarità di questo romanzo il fascino quasi pittorico dei paesaggi naturali che accolgono i drammi individuali dei personaggi. Aranceti, macere, la montagna, le fonti, di lontano anche il mare, i cieli sono co-protagonisti di una vicenda umana che tristemente non ha nulla dell'invenzione, ma affonda il proprio significato nei dati storici, tutti facilmente documentabili e documentati. È sufficiente osservare i diversi territori di guerra nel mondo, per accertarsi, ancora adesso, di questo. Così Cesira e Rosetta non sono soltanto le protagoniste di un romanzo del 1957, o del film girato e proiettato nelle sale pochi anni dopo, ma sono due donne che emblematicamente raccontano un pezzo doloroso della nostra storia locale, e nazionale.

Il mio ringraziamento, in qualità di primo cittadino, è rivolto a tutti coloro che hanno collaborato alla buona riuscita di questo evento internazionale, agli organizzatori, ai professori, a tutti gli ospiti, e al curatore del volume, che rende ormai le parole, le conversazioni e le relazioni pronunciate stabilmente fissate, affinché gli assenti e molti altri in futuro possano conoscere gli esiti di una bella ed emozionante giornata di studi.

Il Sindaco del Comune di Fondi
SALVATORE DE MEO

Numerosi appaiono agli “uomini di buona volontà” i buoni motivi, e più in questi tempi, in questo momento storico, per continuare a parlare di un intellettuale finissimo, di sorprendente cultura, di acume critico senza pari, di un artista, come lui amava definirsi, che ha segnato con le sue opere il “secolo breve”, per usare l’espressione coniata felicemente da Eric Hobsbawm per il suo altrettanto felice volume; altrettanto numerose le ragioni per tornare a riflettere e considerare criticamente e analiticamente l’Opera di Alberto Moravia: scrittore controverso, complesso, coscienza morale e rivelatrice degli scandalosi sotterfugi e maneggi della borghesia italiana. Da *Gli indifferenti*, romanzo che apre la stagione europea dell’esistenzialismo, fino a *Il viaggio a Roma*, narrazione soffusa di quell’aura postmoderna insuperabile, la scrittura di Moravia è stata pervasa dalle tensioni epocali della civiltà italiana. «L’uomo può essere uomo», afferma il romanziere in una delle numerose interviste alle quali si sottopose paziente e generoso, «in qualsiasi condizione, a patto che riesca a creare un rapporto soddisfacente con il reale», e in questa considerazione risiede la condizione problematica di un pensiero, quello moraviano, che si staglia in una poetica e in una dialettica apparentemente semplici, comunicative e comprensibili, ma che celano una complessità irriducibile alle partigianerie e alle tifoserie tanto politiche, quanto culturali.

«Moravia è di destra! Moravia è di destra? Moravia è di sinistra! Moravia è di sinistra?»: il ritornello sembra una filastrocca di quelle insensate, utilizzate solo per l’apprendimento del linguaggio nel periodo critico degli infanti. Una coscienza critica riesce a riconoscere quel che “funziona” nelle idee cosiddette di destra, quando funziona, e quel che non “funziona” nelle idee di sinistra quando non funziona, e viceversa. Sapientemente è sufficiente leggere i suoi scritti per comprendere che non si è mai definito comunista, così come non

è mai stato fascista: ma gli uni e gli altri lo avrebbero voluto alternativamente dall'una e dall'altra parte. Egli, invece, ha cercato di comprendere le ragioni di entrambe le parti e degli italiani che si sono schierati "l'un contro l'altro armati".

Il terzo Convegno Internazionale dedicato a *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, che si è svolto nella nostra cittadina, qui a Fondi, il 10 maggio 2013, ha visto giovani, meno giovani, curiosi, professori e gente comune (tanta), dottori di ricerca, dottorandi incontrarsi intorno ai problemi che il romanzo e il film suscitano continuamente.

Con il Convegno, si è proposto uno spaccato della dibattutissima e problematica situazione dell'ultimo anno di guerra, fra il 1943 e il 1944, sempre meritevole d'attenzione, in particolare in questa contemporaneità impegnata nelle revisioni e nei revisionismi, ma anche l'interessante questione della ricezione del romanzo e del film in alcuni paesi, quali ad esempio l'Albania e la Repubblica Ceca. Le questioni discusse con calore, partecipazione e al contempo pertinenza e acribia scientifica hanno avviato un dibattito che è durato lungamente ed è perdurato anche oltre il Convegno, per confluire in tesi di laurea, in progetti di dottorato, in preziosi contributi in riviste e in volumi, e ciò, in qualità di Assessore alla Cultura e alle Politiche della Scuola, mi rende davvero felice e sono grato a tutti coloro con i quali ho collaborato per la realizzazione di questo terzo evento internazionale, all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" e ai suoi docenti, all'Associazione Fondo Alberto Moravia ONLUS, all'Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia.

Nei dibattiti svoltisi durante il Convegno, della cui necessità sono fortemente convinto e tengo a sottolinearne l'importanza, nel senso della utilità formativa e culturale, in quanto serio approfondimento su specifici nodi della nostra civiltà nella relazione con altri paesi europei, a partire da un grande capolavoro letterario e dalla sua eccezionale trasposizione filmica, si è voluto differenziare il segnale del significato civico e civile dell'arte e dell'assunzione di responsabilità di un Assessorato alla Cultura, distinguendoli dalla politica intesa partiticamente. Il valore della conoscenza travalica il tempo delle lotte e dei dissapori, e produce dialogo, quel valore fondante la nostra vita individuale e (nella condivisione) collettiva. Se un messaggio si coglie chiaramente e senza dubbi dalla lettura de *La ciociara* è la difficoltà di distinguere, nella complessità delle situazioni belliche, il bene e il male, i buoni e i cattivi, con gli strumenti banali del comune sentire, è invece l'interrogativo che lascia interdetti sul bene e sul male, sui buoni e sui cattivi a occupare la coscienza.

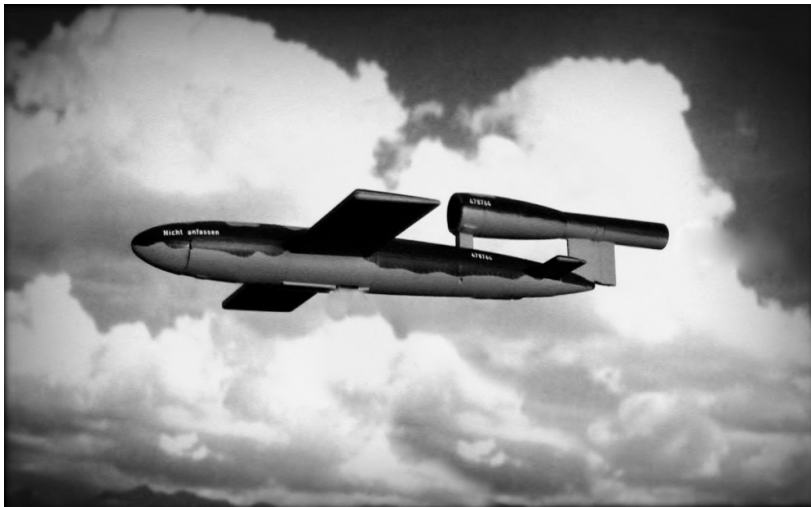
La lotta *sine die* e accrescitivo-cumulativa delinea una realtà che meriterebbe di essere contrastata con tutte le nostre forze, perché alimenta i nostri peggiori istinti e i più bassi appetiti che nulla o poco hanno veramente a che fare con

l'alta politica, quella intesa come servizio alla comunità: ricorda Moravia che Sartre ha abbandonato "l'arte" per la politica, infatti appare al romanziere romano più un politico che un letterato; la sua posizione è differente: «l'impegno non è questione di necessità esterna, per cui, in determinate circostanze, lo scrittore "deve" cessare di scrivere e "deve" invece impegnarsi nella politica, bensì di vocazione interiore: ci sono scrittori "impegnati" anche in tempi di distensione politica e ci sono scrittori "disimpegnati" anche in tempi di turbolenza politica». Si chiede infine Moravia: «Perché non viene il sospetto che l'arte in generale assolve nella società una funzione diversa anzi opposta a quella della politica?» Il pensiero è chiaro e condivisibile: non esiste un solo "modo" dell'impegno politico, ovvero attraverso la politica attiva, ma ci sono molti differenti modi dell'impegno politico e l'arte, o per dirla moravianamente "l'impegno artistico" è «l'impegno più politico che sia possibile ad un artista».

Il mio personale auspicio è che questo volume di saggi scientifici offra ai suoi lettori l'emozione della scoperta, il piacere della lettura, il valore del metodo nella ricerca e nello studio.

L'Assessore alla Cultura e alle Politiche della Scuola del Comune di Fondi

LUCIO BIASILLO



«Michele, dunque, domandò quando sarebbe finita la guerra e il sergente rispose che sarebbe finita presto, con la vittoria di Hitler. Aggiunse che loro ci avevano certe armi segrete e che, con queste armi, avrebbero buttato a mare gli inglesi, al più tardi in primavera», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 171.

Zio Alberto ha scritto molto, ha scritto sempre, ha scritto per tutta la sua vita, da quando io mi ricordo lo ho visto scrivere, sono cresciuta mentre lui scriveva. Il suo lavoro era scrivere. Poi una mattina, una tristissima mattina, ha smesso di scrivere, ma non è veramente morto, per me non è morto, ha soltanto lasciato che i suoi libri, i suoi racconti, i suoi romanzi, i suoi articoli sui giornali, le sue recensioni ai libri degli altri o quelle cinematografiche, le sue considerazioni, le introduzioni a differenti volumi rimanessero a parlare al posto suo, e lui è partito per un lungo viaggio, uno di quelli che tanto amava fare in Africa o in giro per il mondo. Non posso dire di aver letto tutto quello che zio Alberto ha scritto, ho letto molto, ma tutto no, e comunque fra i romanzi che più mi hanno colpito c'è proprio *La ciociara*: due donne, una madre e una figlia, subiscono tutto quello che due donne possono subire, dovendo affrontare la guerra, la seconda guerra mondiale, e hanno una forza d'animo straordinaria, anche quando accade quel che accade così crudelmente. Zio Alberto qualche volta parlava del fascismo con la mamma e qualche volta parlava di zio Gastone, della guerra e di lui che con zia Elsa scappavano da Roma. Ascoltavo, qualche cosa la capivo, qualche cosa mi sfuggiva.

Adesso che sono madre di tre meravigliosi bambini (ogni figlio lo è per i propri genitori), rileggendo *La ciociara* sento esattamente (come quel personaggio di un romanzo che sembra una donna vera e viva) la preoccupazione di Cesira per la sua figlia d'oro, tutto quello che lei fa per allontanarla e salvarla dalla guerra portandola lontano. Avrei fatto anche io proprio come lei, per i miei bambini.

Il terzo Convegno Internazionale a Fondi, nel quale si è parlato ancora di *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, è stata una bellissima occasione per tornare a rileggere e far rileggere questo romanzo. La sala era

colma di giovani, giovanissimi, persone di tutte le età, molti mi sono venuti a salutare e si sono soffermati a parlare con me, chiedendomi tante informazioni e intervistandomi su tanti argomenti e soprattutto su zio Alberto. È stato emozionante, come sempre quando mi trovo a parlare di lui, delle nostre relazioni famigliari, e adesso dell'Associazione Fondo Alberto Moravia ONLUS. Voglio raccontare cosa è questa importante istituzione.

L'Associazione è nata l'anno dopo la morte dello zio, il 16 dicembre 1991, perché la hanno istituita la mia mamma, Elena Pincherle Moravia Cimino, insieme alla zia Adriana Pincherle Martinelli, concordi con le eredi, Dacia Maraini e Carmen Llera, e coinvolgendo i più cari amici dello zio, tra cui Gianni Barcellona, Giovanna Cau, Mario Andreose, Ruggero Guarini e, soprattutto, Enzo Siciliano, che fra l'altro è stato Presidente del Fondo dal 1991 fino al 2003. Si formò subito un comitato d'onore, e vi furono invitati Furio Colombo, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini, Carlo Tognoli, Paolo Volponi, Geno Pampaloni, Antonio Maccanico e i francesi Jack Lang, allora Ministro della Cultura, René de Ceccatty, traduttore delle opere di Moravia e suo ultimo biografo, e Martine Bauer, Direttrice della *Maison des Ecrivains* di Parigi. Il comitato d'onore era presieduto da Giovanni Spadolini. Anche un comitato scientifico fu subito istituito con Raffaele La Capria, Francesca Sanvitale, Alain Elkann, Renzo Paris, Alberto Asor Rosa, Tullio De Mauro, Tullio Kezich, Enzo Golino, Carlo Ginzburg e Sandro Veronesi. Oggi Presidente è Dacia Maraini, la casa di zio Alberto è un museo che si può visitare, inserito nel circuito dei musei di Roma, e numerose sono le attività dell'Associazione, tutte sempre pubblicizzate sul sito della Casa Museo Alberto Moravia.

Felice di vedere ripagato il lavoro di tanti studiosi e amici, con un altro volume, frutto di un convegno così ricco: sono onorata di rappresentare in questa circostanza l'Associazione Fondo Alberto Moravia, che in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici e con il CLICI – Centro di Lingua e Cultura Italiana dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", con l'Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie, grazie all'Assessorato alla Cultura e alle Politiche della Scuola del Comune di Fondi, ha realizzato questa sorprendente manifestazione.

Associazione Fondo Alberto Moravia
GIANNA CIMINO



«Camminammo un pezzo. La strada era deserta e anche per la campagna non si vedeva anima viva [...] io che ero stata contadina prima che cittadina potevo vedere che era una campagna abbandonata», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 38.

RELAZIONI

Carmen F. Blanco Valdés

LA RICEZIONE IN SPAGNA DELLA *CIOCIARA* DI MORAVIA.
UN'APPROSSIMAZIONE ALLA STORIA DELLA TRADUZIONE DEL TESTO

Segnala Claudio Guillén nel suo studio *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* riguardo alle traduzioni che: «no hay género de escritura que ponga hasta tal punto al descubierto los cimientos teóricos, sociales e ideológicos del fenómeno literario»¹.

Lavorando su quest'idea, le traduzioni non servono solo al critico letterario come bilancio per misurare i cambiamenti letterari o come sintomo dei canoni dominanti. Già dal Formalismo, passando attraverso lo strutturalismo fino alla più recente teoria della ricezione, su proposta di Jaus, è ormai evidente che le traduzioni sono anche considerate come elemento di primo ordine per avviare uno studio che pretenda di mettere in contatto due letterature. Lo studio della ricezione di una determinata letteratura nazionale in un preciso momento della storia, la ricezione di un autore o di un gruppo di scrittori, deve prendere in considerazione, in un primo momento, la storia delle traduzioni che si sono fatte.

A questo riguardo, partendo dal fatto che la prima traduzione della *Ciocciara* moraviana in territorio spagnolo, venne realizzata in catalano durante il franchismo (1964) e la prima in spagnolo nei primi anni della transizione (1977), come di seguito vedremo, bisogna anche aggiungere al nostro discorso un altro elemento fondamentale che già segnarono Francisco Lafarga e Luis Pegenaute nel capitolo “De la Guerra Civil al pasado inmediato” del loro splendido volume *Historia de la traducción en España*²:

¹ C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 355.

² F. LAFARGA - L. PEGENAUTE, *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos 2004, pp. 527-578.

Es claro que los hechos seleccionados deben reducirse a esquemas conceptuales, tales como tendencias, estilos, vectores de la traductología, etc., pero siempre teniendo como horizonte final la historia de la recepción, la historia de la propia estética traductiva y la historia social del grupo/lengua que traduce, ya que la traducción, en cuanto actividad antropológica, tiene como finalidad generar en el grupo destinatario nuevas ideas y proyectos, nuevos conocimientos y sensibilidades, modificar el polisistema de llegada, es decir, todo aquello que, en definitiva, constituye el estado y la historia cultural de un país³.

Era la Spagna di allora in grado di ricevere un romanzo come *La ciociara* e uno scrittore come Moravia⁴? Prima di rispondere a questa domanda, facciamo un po' di storia⁵.

Negli anni precedenti allo scoppio della Guerra Civile (1936-1939), la Spagna viveva un momento di grande libertà sia di pensiero che di stampa, con un'attività traduttiva cospicua ma limitata basicamente alle traduzioni di opere dal francese e dal tedesco. Per quanto riguarda la letteratura italiana, «el interés por Italia, una nación cuya cultura y lengua nos resultaban próximas, fue más bien escaso, al igual que a la inversa. Del 30 al 36 hay, destacable, una versión de Dante, algún D'Annunzio, la traducción de la *Historia de Europa en el siglo XIX* de Croce y no mucho más»⁶.

Durante la Guerra Civile e poi durante la Seconda Guerra Mondiale l'attività editoriale e quella traduttiva diminuiscono notevolmente, anche perché molti di quei traduttori che avevano svolto il loro mestiere fino ad allora o erano morti o, nella maggior parte dei casi, avevano preso la via dell'esilio⁷. Questa situazione si prolunga durante i primi anni del franchismo in Spagna che coincidono con la maggiore catastrofe vissuta dall'Europa.

La presenza di traduzioni di testi letterari italiani – ma anche francesi – in questo periodo è quasi nulla, perché si traducono basicamente opere provenienti dalla letteratura inglese e in minore misura da quella tedesca.

Se prendiamo come dato significativo l'anno in cui si pubblica il nostro romanzo in Italia, il 1957, possiamo osservare, sempre secondo il registro spagnolo degli ISBN, che in quella data si pubblicano solo nove titoli di opere tradotte dall'italiano, e fra questi l'unica opera di uno scrittore di rilievo che si trova

³ *Ivi*, p. 528.

⁴ Bisogna a questo punto ricordare che nel 1952 l'opera di Moravia fu inserita nel triste-famoso "Indice de libros prohibidos", elenco di libri che la Chiesa Cattolica considerò offensivi nei confronti della moralità cattolica. Quest'indice ebbe validità fino al 1966.

⁵ Si seguono le indicazioni date da Francisco Lafarga e Luis Pegenaute nel capitolo già menzionato.

⁶ Cfr. F. LAFARGA - L. PEGENAUTE, *Historia de la traducción en España*, cit, p. 536.

⁷ Solo a Barcellona sopravviveva una modesta industria editoriale che pubblicava. Per esempio troviamo una traduzione dei *Pensieri* leopardiani in catalano presso la casa editrice La Rosa del Venus.

nell'elenco è *Obras escogidas* di Giosuè Carducci, presso la casa editrice, di matrice cattolica, Aguilar. Gli altri titoli riguardano solo la materia cristiana come, per esempio, Giovanni Barra, *Héroes del sacerdocio moderno*, Nicola Avancini, *Meditaciones sobre la vida y la doctrina de Jesucristo*, Giorgio Papasogli, *Santa Teresa de Ávila*; o anche quella politica come il caso di Bruno Spampanato, *El último Mussolini*. Perciò non sarebbe esatto dire che non esistano traduzioni di opere scritte in italiano, ma piuttosto che sono assenti le grandi opere della letteratura italiana contemporanea.

A partire dagli ultimi anni Cinquanta e soprattutto dal Sessanta in poi, periodo in cui la Spagna sperimenta una certa anche se ancora tenue apertura ideologica, sorgono nuove case editrici che nascono con lo scopo di mettere al passo la Spagna con il nuovo contesto europeo. Importante in questo senso, ai fini del nostro discorso, è la creazione della casa editrice Plaza & Janés, fondata dal poeta e giornalista Josep Janés che nel 1954 viene unita alla ditta dell'editore German Plaza. Insieme a questa vanno ricordate anche case editrici come Seix Barral, Destino⁸ o Alianza. Contemporaneamente si assiste, nel panorama editoriale spagnolo, a un fenomeno di massa importante: l'apparizione delle collane dei libri tascabili che portano a un grande impulso nella diffusione delle letterature straniere, anche di quella italiana.

Un'altra importante operazione editoriale è legata alla pubblicazione delle opere complete degli scrittori, anche di loro testi in raccolta antologica o in altri formati. Mentre, come per esempio Aguilar, alcune case editrici pubblicano opere complete in un solo volume, Plaza & Janés opta per l'edizione in serie di opere scelte di uno scrittore: «en la colección “Maestros de hoy” Plaza & Janés presentaba en 1964 las obras de Moravia (*El engaño*, *Los sueños del haragán*, *La mascarada*, *Los indiferentes*, *Las ambiciones defraudadas*) en versiones de Domingo Pruna, Coll Robert y Antonio Espino»⁹.

Questo impulso porta a frutti più maturi con le nuove case editrici come Taurus, Cátedra o Akal che: «introducen nuevas ideologías y nuevas formas de comunicación»¹⁰. Siamo ormai alle soglie della decadenza e prossimi alla fine del Regime franchista (Franco muore nel 1975) momento in cui «el volumen traductológico aumenta en la misma medida en la que aumenta el volumen editorial»¹¹.

Per concludere questo breve panorama storico, durante la transizione de-

⁸ La casa editrice Destino pubblica, nel 1969, una traduzione dello scrittore proibito dal regime franchista Cesare Pavese, *El bello verano*, fatta da García Lecha. Precedentemente la casa editrice Proa aveva pubblicato una traduzione al catalano della stessa opera, fatta da Vallespina nel 1967.

⁹ F. LAFARGA - L. PEGENAUTE, *Historia de la traducción en España*, cit, p. 561. Cfr. anche <http://www.todocoleccion.net/moravia-obras-plaza-janes-maestros-hoy~x23704867>.

¹⁰ *Ivi*, p. 537.

¹¹ *Ivi*, p. 552

mocratica e gli inizi della democrazia, in Spagna si assiste a un'effervescenza culturale necessaria, ma anche chiesta a gran voce dagli spagnoli, in cui le traduzioni ricoprono un ruolo fondamentale nel configurare la nuova situazione. Di fatto, in questo periodo: «España se convierte, junto con Italia, en el país europeo que más traduce; es decir, en el país más dispuesto a recibir las tendencias culturales del presente»¹².

MORAVIA IN SPAGNA

Prima di addentrarci nello specifico del romanzo di cui ci occupiamo, converrebbe fare qualche puntualizzazione sulla ricezione dell'intera opera moraviana in Spagna, già studiata dalla Camps nell'articolo: *Alberto Moravia en las letras hispanas*¹³. Come abbiamo detto, la prima traduzione della *Ciocciara* fu fatta in catalano e intitolata *La camperola*. Sempre secondo i dati presentati dalla studiosa, durante gli anni '60 si traducono quattro opere di Moravia e sempre in catalano: *La Camperola* (1964), *El Menyspreu* (1966), *L'home com a finalitat* (1968) e *Revolució cultural a Xina* (1967)¹⁴. Come segnala la studiosa: «Ya a finales del siglo XIX, y hasta la Guerra Civil, Barcelona aparece paulatinamente como primer centro nacional de la edición en lengua castellana, desplazando a Madrid en muchas ocasiones, contemporáneamente a su papel central en la edición al catalán, como era lógico»¹⁵.

Negli anni Settanta, invece, si traducono molti dei suoi testi ma, curiosamente, solo in spagnolo, tranne *Gli indifferenti*, che vede una traduzione al catalano nel 1979¹⁶.

È vero che alla fine degli anni Settanta era stata già tradotta la maggior parte della produzione narrativa moraviana dei decenni '40 e '50 e siamo dunque d'accordo con la studiosa quando afferma che questo fatto «concuere da con ese interés por el Moravia de tintes neorrealistas»¹⁷.

Tuttavia, quando allude al ritardo della ricezione in Spagna, attraverso le

¹² *Ivi*, p. 538.

¹³ A. CAMPS, *Alberto Moravia en las letras hispanas*, in «Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica», 24, 1994, pp. 263-282.

¹⁴ La ricezione di queste opere è quasi immediata tenendo conto che *Il disprezzo* si pubblica nel 1954 (con un *decalage* di 12 anni), *La ciocciara* nel 1957 (7 anni dopo), *L'uomo come fine* nel 1963 (5 anni dopo) e *La rivoluzione culturale in Cina* nel 1968 (solo 2 anni di *decalage*).

¹⁵ A. CAMPS, *Alberto Moravia en las letras hispanas*, cit, p. 265.

¹⁶ Segnala la Camps che *Gli indifferenti* fu tradotto in catalano dallo scrittore M. Llor nel 1932, tre anni dopo la sua edizione italiana: «Dicha edición está agotada en la actualidad y no consta en el listado de ISBN, a pesar de que varios testimonios dan fe de ella [...] Tal traducción reviste una importancia capital, que demuestra el grado de conocimiento, en los ámbitos culturales barceloneses, de la producción literaria coetánea del país vecino», *ivi*, p. 270.

¹⁷ *Ivi*, p. 276.

traduzioni di quattro delle sue opere più rappresentative come *Gli indifferenti* (40 anni dopo la data di pubblicazione), *L'imbroglione* (42 anni), *Agostino* (46 anni) e *La disubbidienza* (43 anni) e sostiene che tale ritardo «resulta muy significativo, y no siempre explicable por motivos políticos o de censura»¹⁸, la studiosa non prende in considerazione il volume pubblicato in edizione unica, in carta bibbia, dalla Plaza & Janés nel 1964, all'interno della collana "Maestros de hoy", a cui abbiamo già accennato. In questo volume si trovano tradotti, oltre agli *Indifferenti*, con traduzione di R. Coll Robert, *L'imbroglione*, tradotto anche da R. Coll Robert, *I sogni del pigro* e *La mascherata*, tradotte da Domingo Pruna e *Le ambizioni sbagliate*, nella traduzione di Antonio Espino.

IL ROMANZO MORAVIANO *LA CIOCIARA*

Anche se il romanzo fu pubblicato nel 1957, in realtà l'idea sorge prima, concretamente nel 1943, quando Moravia fugge con la moglie a Fondi, dove trova ospitalità presso la famiglia di un conoscente, il giudice Mosillo, che lo fa alloggiare in un cascinale. Nella *Ciocciara* rivivranno molte delle esperienze di questo periodo.

TRADUZIONI DE *LA CIOCIARA*

CASA EDITRICE	LINGUA	ANNO	COLLANA	ISBN
Aymà S.A.	Catalano	1964		978-84-209-3861-5 978-84-209-3862-5
Plaza & Janés	Spagnolo	1977	Libros Reino	978-84-01-43324-5
Plaza & Janés	Spagnolo	1983	El Ave Fénix	978-84-01-42120-4
Seix Barral	Spagnolo	1983	Obras maestras de la literatura contemporánea, 10 (1ª ed)	978-84-322-2170-5
Orbis	Spagnolo	1985	Biblioteca grandes éxitos, 92	978-84-7634-077-6
Orbis	Spagnolo	1988	Biblioteca grandes éxitos. Novelas de cine, 50	978-84-402-0256-7

¹⁸ *Ivi*, p. 277.

Origen	Spagnolo	1992	Historia de la literatura	978-84-8763-61-1
Lumen	Spagnolo	1993	Palabra en el tiempo	978-84-264-1220-1
RBA Coleccionables	Spagnolo	1994	Narrativa actual, 25	978-84-473-0024-2
RBA Coleccionables	Spagnolo	1995	Hitoria de la literatura, 67	978-84-473-0375-5
Debolsillo	Spagnolo	2005	Contemporánea 337/3. Biblioteca Albetrto Moravia, 3	978-84-9793-702-3

La traduzione spagnola, intitolata *La Campesina*, fu realizzata da uno dei traduttori di Moravia, Domingo Pruna, nel 1977, per la casa editrice Plaza & Janés e poi ebbe, come si osserva dalla tabella, parecchie riedizioni dello stesso testo e sempre con lo stesso traduttore. Questa prima traduzione, che verrà riproposta nelle successive edizioni, è priva di introduzione e di note critiche.

Risulta evidente che la storia della traduzione di un'opera è anche un po' la storia delle sue edizioni. Come segnalano Lafarga e Pegenuate: «Es imperativo afirmar que la historia de la traducción es, en parte, la historia de la edición y que en ocasiones no se puede separar la una de la otra pues [...] la pervivencia de las traducciones hace que la empresa editorial tenga en la reedición de las mismas uno de los puntos claves de la supervivencia comercial»¹⁹.

Nel caso della traduzione spagnola, dalla prima edizione fino all'ultima passano quasi trent'anni senza che il testo della prima traduzione del '77 venga modificato o rivisto.

È legittimo supporre, sulla base di questo primo dato significativo, che del romanzo interessava soprattutto, più che lo scrittore o anche la sua prosa, la storia che si racconta perché di per sé era in grado di suscitare l'interesse dei lettori: conflitto bellico, amore, due donne da sole, stupri, miserie, ecc.

Un secondo dato rilevante, come abbiamo visto nella parte introduttiva, è che la storia del nostro romanzo, o meglio, della nostra traduzione, scorre parallelamente alla storia dell'editoria in Spagna: si pubblica, per la prima volta, presso la casa editrice Plaza & Janés, poi arriva alla Seix Barral, come tascabile, all'interno della sua conosciuta collana "Obras maestras de la literatura contemporánea", con il numero 10, per poi passare per varie case editrici all'interno sempre di collane come la Biblioteca de grandes éxitos (dell'Orbis), Historia de la literatura (Origen), Palabra en el tiempo (Lumen), Narrativa ac-

¹⁹ F. LAFARGA - L. PEGENAUATE, *Historia de la traducción en España*, cit, pp. 528-529.

tual e Historia de la literatura (RBA Coleccionables) per costituire finalmente la compilazione completa di tutte le opere, all'interno della collana Biblioteca Alberto Moravia della casa editrice Debolsillo.

Da osservare che l'Orbis pubblica il romanzo, nell'88, all'interno della collana "Biblioteca Grandes éxitos, Novelas de cine", con il numero 50. Il fatto di essere considerato un "romanzo di cinema", introduce un altro argomento che riguarda la ricezione sia del romanzo che dello scrittore in Spagna.

DAL ROMANZO AL FILM

Nel 1960 Vittorio De Sica dirige il film omonimo *La ciociara* accompagnato, come aveva fatto già altre volte, da Cesare Zavattini alla sceneggiatura. Prodotto da Carlo Ponti e dalla Compagnia cinematografica francese Champion, il film, interpretato da Eleonora Brown nel ruolo di Rosetta, da Jean-Paul Belmondo in quello di Michele e da Sophia Loren nel ruolo principale di Cesira, vince subito numerosi premi nazionali e internazionali che coinvolgono soprattutto la sua protagonista, come il premio del Festival di Cannes (1961), il David di Donatello (1961), il Nastro d'Argento (1961), il New York Film Critics Circle Award (1961) e l'Oscar (1962) alla migliore attrice protagonista o il premio BAFTA (1962) alla migliore attrice straniera; ma anche il film venne premiato con il National Board of Review Award (1961) e il Golden Globe (1962) come miglior film straniero²⁰.

Il film, anche se rientra nell'estetica del Neorealismo, racconta la storia di Cesira e Rosetta da un punto di vista soggettivo, senza cadere, però, in un sentimentalismo facile, né in una visione manicheista che presenti le contrapposizioni tra buoni e cattivi. Al contrario, sia i personaggi che le situazioni sono ridotti a stereotipi in funzione della denuncia della crudeltà e del dolore inerente alla guerra.

Il fatto di non entrare nello specifico dell'argomento politico può essere stato uno dei motivi per cui il film, in Spagna, intitolato *Dos mujeres*, viene proiettato due anni dopo la sua realizzazione, concretamente nel maggio 1962, e cioè con una distanza temporale assai minore rispetto al tempo trascorso tra la pubblicazione del romanzo in Italia e la sua traduzione in spagnolo.

Il film, nel 1962, esce in contemporanea a molti film spagnoli, perlopiù commedie come, per esempio, *Canción de Juventud*, *Abuelita Charleston*, il magistrale *Atraco a las tres* o film d'avventura come *Los corsarios del Caribe*. Però

²⁰ Questa storia venne riadattata per la televisione nel 1989: diretta da Dino Risi e prodotta da Carlo Ponti, con sceneggiatura di Dino Risi, Lidia Ravera, Bernardino Zapponi e Diana Gould, interpretata da Sophia Loren, Robert Loggia, Andrea Occhipinti, Carla Calò e Leonardo Ferrantini.

ci sono anche altri grandi titoli provenienti dagli Stati Uniti come *Sed de mal*, *El juicio de Nüremberg*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Vidas Rebeldes* e anche dall'Italia come *Barrabás*. Avventure, commedie, film di guerra e drammatici, di diversa qualità artistica, che riuscirono a superare la censura del franchismo.

Ai nostri giorni, sulla copertina del DVD che ancora circola in Spagna si può leggere:

En 1943 Alberto Moravia se instaló en Fondi, localidad próxima a la región de Ciociara, al sur de Roma. Allí conoció de primera mano las 'marochinate', violaciones masivas a las mujeres de la región – y el asesinato de unos 800 hombres que trataron de impedirlo – llevados a cabo por los Goumiers, tropas coloniales marroquíes que ayudaron a los franceses en la batalla de Montecasino del 18 de mayo de 1944. El general Alphonse Juin había prometido a sus hombres libertad e impunidad absoluta. Las más de 7.000 violaciones incluían mujeres entre 10 y 86 años, niños y algunos hombres. Moravia, profundamente afectado por el suceso inició la redacción de una novela que finalizó en 1957 y fue magistralmente llevada al cine en 1960 por Vittorio de Sica.

E sotto a una provocante immagine della Loren viene esposta la trama del film:

Dos mujeres presenta a Cesira, una mujer que decide abandonar Roma a causa de los intensos bombardeos. Espera encontrar para ella y su hija Rosetta, de 13 años, un tranquilo refugio, en su pueblo natal al sur de la capital. En el transcurso del viaje ambas son violadas por un grupo de soldados en una iglesia. La brutal experiencia impide a Cesira establecer una relación con un joven intelectual que se ha encontrado con ella.

In Spagna il film venne presentato come una tragedia che riesce a commuovere proprio perché la donna è la vittima sacrificale. Quanto possa concordare il riassunto offerto dal DVD con l'originale moraviano e con la vera intenzione dello scrittore nella composizione del romanzo lo lasciamo al giudizio dei lettori.

Non possiamo affermare con totale sicurezza che il film, apparso in Spagna anni prima della traduzione, abbia influito sulla decisione presa dalla casa editrice Palza & Janés di tradurre questo romanzo con cui presentare al pubblico questa storia nella sua forma scritta. Tuttavia crediamo che sulla decisione delle case editrici di tradurre questo romanzo abbia influito il successo del film, interpretato da una delle attrici più belle e sensuali di quegli anni e con un argomento che, di sicuro, doveva attirare l'attenzione del grande pubblico. E anche in questo caso possiamo trovare una delle ragioni per le quali l'edizione in spagnolo del romanzo sia stata solo una traduzione del testo senza uno stu-

dio introduttivo; perché, come abbiamo detto, interessava la storia più che il valore intrinseco del romanzo o il prestigio dello scrittore.

Sia come sia, il fatto evidente è che *La ciociara* arrivò in Spagna e si fece conoscere al pubblico in entrambi i linguaggi. Crediamo che sia arrivato il momento di fare una profonda revisione della traduzione per rivelare la complessità dell'opera originale al lettore spagnolo. Ciò, a nostro avviso, contribuirà a far conoscere Moravia, in ambito spagnolo, non solo come lo scrittore degli *Indifferenti*.

Donata Carelli

LUCE ED OMBRA NE *LA CIOCIARA*:
SPUNTI PER UNA “TEORIA DELLO SPIRAGLIO”

«Cosa credete che sia un artista? [...] egli è insieme un “animale politico”, che è sempre vigile e desto di fronte alle vicende del mondo, piacevoli od orribili, a cui reagisce con tutto il suo essere»,
P. PICASSO, 24 marzo 1945

Riguardare oggi *La ciociara* offre un’occasione mai vana di apprezzare un documento unico della storia della cinematografia, utile a comprendere il percorso artistico di Vittorio De Sica, con l’avvenuto superamento del canone neorealista nella produzione del regista di *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*

Il Neorealismo infatti, con le sue norme consolidate, i volti scelti nella strada, il pedinamento¹, il messaggio diretto ed asciutto, cedeva il passo allo *star system* di Cinecittà, *factory* fiorente in grado di far tremare le colline hollywoodiane². Tramontata la possibilità di vedere Anna Magnani³ nella parte di

¹ G. BORGNA, A. DEBENEDETTI, *Dal Piacere alla Dolce vita. Roma 1889-1960 una capitale allo specchio*, in *Conversazione con Gian Luigi Rondi*, Mondadori, Milano 2010, p. 135: «Cesare Zavattini, poi, inseparabile da De Sica, si divertiva proprio per questo a dirmi “Date a Cesare quel che è di Cesare”. A lui, vero cardine del neorealismo, si deve la teoria del pedinamento: come in un romanzo giallo, un personaggio viene seguito e spiato in ogni gesto e in ogni momento della sua vita quotidiana».

² A proposito di De Sica, del «diktat dello spettacolo» e dell’«asciuttezza delle sue opere più riuscite», si veda G. SPAGNOLETTI, *La ciociara tra Moravia, De Sica (e Zavattini)*, nel primo volume di Atti del Convegno Internazionale *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, a c. di A. FÀVARO, 18 dicembre 2010, Edizioni Sinestesie, Avellino 2011, p. 74.

³ M. HOCHKOFLENER, *Anna Magnani*, Gremese Editore, Roma 2001, p. 122: «In febbraio del 1959 le viene proposta la parte di protagonista di *La ciociara*, dal romanzo di Alberto Moravia. Nel film, la figlia della Magnani avrebbe dovuto essere interpretata da Sophia Loren. L’attrice molto giustamente rifiuta».

Cesira, il cast stellare con la Loren, Belmondo, Vallone ed una giovanissima attrice italoamericana Eleonora Brown di soli undici anni portava con sé una recitazione non più in sottrazione, ma anzi piuttosto accentuata nelle scene drammatiche come in quelle allusive all'avvenenza della protagonista.

A monte dell'impalcatura filmica, la sceneggiatura firmata da Zavattini presentava alcune variazioni sul tema rispetto al romanzo, con quella licenza necessaria allo sceneggiatore nell'adattare un'opera letteraria, senza venirne assoggettati. Ma Zavattini, per il suo recente passato, era riconosciuto scrittore cardine del neorealismo e la sua autorità, bonariamente ma anche perentoriamente, la faceva pesare con quel suo ironico ma non troppo «Date a Cesare quel che è di Cesare». A lui dobbiamo la flessione delle battute della giovane Rosetta, poco più che bambina, in favore di quelle di sua madre su cui viene a ricadere, fortemente sbilanciato, il peso del dramma, Cesira che ad ogni piè sospinto conferisce alla figlia un'aura angelicata, «figlia d'oro» «anima santa» «creatura santa» «angelo mio»⁴, che è presagio del tragico.

La copia del film, restaurata grazie alla Scuola Nazionale di Cinema, con la collaborazione di Titanus, Surf Film e in accordo con l'Associazione Amici di Vittorio De Sica, ha in sé tutta la carica emotiva di un bianco e nero di grande impatto, restituito con una fine opera laboratoriale alla sua bellezza originaria.

Ciò su cui si vuole qui provare a riflettere è il racconto di luce ed ombra, realizzato da De Sica alla fine degli anni '50.

Negli anni cinquanta l'Italia stava diventando un paese sempre meno agricolo e sempre più industriale. Anche Roma stava cambiando. Ma, per quanto la modernità cominciasse a farsi sentire, usi, costumi e tradizioni degli Italiani (e dei romani) continuavano per molti versi a essere quelli di una volta.

Questo stato che potremmo definire «di sospensione» si rifletté anche sul nostro cinema il quale, dopo la grande stagione del neorealismo, cercava (magari confusamente) altre strade⁵.

In questa particolare temperie, un bianco e nero fortemente contrastato e sapientemente usato diviene fine strumento nelle mani di De Sica per raccontare l'atmosfera ed il senso di un'epoca, un bianco e nero segnato dal riverbero

⁴ Tali espressioni, ricorrenti sia nel romanzo che nel film, svolgono la funzione di veri e propri epiteti. In particolare, circa «figlia d'oro», scrive A. FAVARO in *La ciociara o l'espressionismo del male*, nel primo volume di *Atti del Convegno Internazionale Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, cit., p. 89: «Il sintagma è a tal punto ricorrente da divenire quasi un epiteto, utilizzato con la medesima intenzione comunicativa degli epiteti nell'epos omerico, con valore espressamente elogiativo e formulare, quasi fosse una divinità, perfetta, almeno fino al momento dello stupro».

⁵ G. BORGNA, A. DEBENEDETTI, *Dal Piacere alla Dolce vita. Roma 1889-1960 una capitale allo specchio*, cit., p. 266.

dei ricordi di un passato recente, intriso di suggestioni artistico letterarie. L’approccio stesso di Gábor Pogány⁶, il direttore della fotografia ne *La ciociara*, è visibilmente permeato di passione per la pittura, dice non a caso «Non esistono lampade da preferire per un direttore della fotografia, le diverse luci sono come i colori per un pittore»⁷. A tratti poetico, a tratti tragico, l’uso della luce, orchestrato da De Sica con Pogány, si piega alle diverse esigenze fin dai primi fotogrammi, da quelle immagini statiche sui titoli di testa, la cui luce “ferma” nel ritrarre la strada, la gente a passeggio, la piazza, introduce l’atmosfera rarefatta che precede l’urlo delle sirene.

La luce è elemento fondante dell’arte del cinema, non è superfluo ricordarlo⁸ ma ciò su cui si vuol qui appuntare una riflessione è sull’uso della luce non solo come strumento aggiunto alla descrizione ma come fattore che concorre a dare senso al racconto. E tra le varie fonti di luce, lo spiraglio, in particolare.

Cos’è tecnicamente uno spiraglio? «Stretta apertura, fessura per la quale trapela l’aria o la luce», dice il Gabrielli del *Dizionario della lingua italiana*, e ancora: «filo d’aria o di luce che passa attraverso lo spiraglio, la fessura» ed in senso figurato «piccolo indizio, limitata possibilità che una cosa avvenga»⁹. Nella pellicola de *La ciociara* è possibile cogliere alcuni spunti su come “lo spiraglio” costituisca un elemento che concorre a sottolineare importanti snodi della narrazione creando uno spazio fisico ben delimitato, un cono di luce, all’interno del quale “far accendere” una reazione. Lo spiraglio dunque come luogo di emotività, di intimità “enfaticizzata” proprio in virtù di un’atmosfera risultante dalla luce canalizzata.

Il primo “spiraglio” ne *La ciociara* compare nella sequenza che vede Cesira nell’antro metropolitano di Giovanni, il carbonaio. Reduce dal terrore provato per il bombardamento e la morte sfiorata nella sua bottega – terrore amplificato dal deliquio della figlia Rosetta – Cesira si reca da Giovanni, un amico – o almeno così crede – del suo defunto marito. La donna percorre in discesa la lunga rampa che porta nel seminterrato ingombro di carbone, appestato dal fumo di sigaro.

Qui la licenza che si prendono Zavattini, e quindi De Sica, rispetto al testo è evidente.

⁶ Per la filmografia di Gábor Pogány, è possibile consultare di AA.Vv., *I Cineoperatori*, vol. 2, AIC Edizioni, Roma 2000, p. 75.

⁷ *Ivi*, p. 76; sull’approccio di Pogány alla luce, è interessante anche quanto dice in S. MASI (a c. di), *Storie della luce*, La Lanterna Magica, L’Aquila 1983, p. 33: «A volte, mentre si lavora in teatro di posa, si accende improvvisamente una lampada, magari per errore di un elettricista, e in quel momento tu ti accorgi che c’è una splendida soluzione alla quale non avevi pensato. Dentro di te scatta qualcosa».

⁸ AA.Vv., *I Cineoperatori*, cit, p. 170, Vittorio Storaro dice «Un direttore della fotografia è un autore che crea e si esprime con la luce».

⁹ A. GABRIELLI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Hoepli Editore, Milano 2011.

Nel romanzo, infatti, il colloquio in cui Giovanni disvela a Cesira le confidenze squallide del marito, avviene nella cucina di lei, questo secondo la memoria di Cesira¹⁰, incerta tra il ricordare ed il rimuovere.

Giovanni, dunque, quando mio marito era ancora vivo, salì un giorno a casa, che stavo cucinando, con non ricordo più che pretesto e sedette in cucina mentre io stavo dietro ai fornelli e cominció a parlare del più e del meno e alla fine venne a parlare di mio marito. Io credevo che fossero amici e perciò immaginatevi la mia sorpresa quando tutto ad un tratto lo udii dire «Ma di un po' Cesira, che te ne fai di quella carogna?»¹¹.

Le pagine a seguire, dove si racconta quel che avviene nella bottega di Giovanni, lasciano poco spazio al dialogo, il ritmo è agile, la narrazione sintetica fino alla «manata sul sedere» atto conclusivo, suggello della perdita dell'onestà

Pensai dentro di me che ormai non avevo più il diritto di protestare, che non ero più una donna onesta e pensai pure che anche questo era un effetto della guerra e della carestia, che una donna onesta, ad un certo punto, si sente dare una manata sul sedere e non può più protestare perché, appunto, ormai non è più onesta¹².

Dalla pagina allo schermo, la sintesi filmica opera trasferendo nel seminterrato sia lo scambio verbale che si svolgeva in cucina sia l'approccio fisico di Giovanni nella sua bottega, raddoppiando così la portata della scena.

Qui, in un'atmosfera luciferina, il chiaroscuro fa da padrone. L'oscurità è rotta qua e là da sorgenti di luce ben marcate: in prima battuta gli occhi ammalianti della Loren, luminosi più che mai, in ossequio a quel divismo che doveva far volare oltreoceano quello sguardo e che infatti farà vincere alla protagonista il primo Oscar conferito ad un'attrice di una pellicola non in inglese; in seconda battuta c'è il grande portone in cima alla rampa da cui entra lo "spiraglio", un cono di luce ad illuminare una catasta di legna.

A fare da contrappunto al cono di luce, nella colonna del sonoro, le battute di Cesira, quell'atto di orgoglio rispetto al marito defunto «Io me so sposata Roma, mica lui» per convincere Giovanni – ed anche se stessa – con enfasi del suo *status* di donna libera, "senza padrone".

A questo punto, mentre Cesira parla, Giovanni con noncuranza congeda il garzone ed inizia, in un *climax* emotivo, ad accostare una ad una le imposte da cui trapela la luce. «Mettete a sede» dice senza timore d'essere contraddetto.

Cesira si lascia cadere sulla sedia e lo spiraglio di luce del portone è chiuso dalle mani vigorose di lui.

¹⁰ A. MORAVIA, *La ciociara*, RCS Editori, Milano 2002, p. 38: «Dirò una cosa ma non ne sono tanto sicura».

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, pp. 40-42.

Non è però buio totale. Lo spiraglio muta metaforicamente nel cono proiettato dal lume di rame che pende sulla testa di Cesira¹³, unica fonte di luce che, nell’ondeggiare scomposto, lascia intravedere attimi di intimità rubata fuggacemente su sacchi di carbone. Un lume di rame che strappa all’oscurità fotogrammi, proprio come nel celebre *Guernica* di Picasso, che non a caso scelse il “non colore” per raccontare l’apice dello smarrimento. Anche nella tela domina un lume che rischiarava istantanee di drammatica realtà, proprio come accade, tra le tante «reinterpretazioni figurative» presenti in Picasso, nel Goya di *Tres de Mayo* dove l’istante cruento della fucilazione brilla nella lama geometrica proiettata da una lanterna poggiata a terra¹⁴.

Non c’è nulla che testimoni il riferimento esplicito di De Sica al quadro di Picasso, ma abbiamo tuttavia un interessante riferimento parallelo nella missiva che Alberto Moravia indirizza a Valentino Bompiani¹⁵: «Caro Bompiani, la correzione del romanzo si avvia alla fine. [...] Bisognerebbe trovare [per l’illustrazione della copertina] qualche cosa di forte. Io pensavo semmai a qualche cosa di Picasso per esempio un particolare di *Guernica*. Oppure Goya, appunto dei *Disastri della guerra*»¹⁶.

È lecito pensare, a questo punto, che De Sica conoscesse questo dettaglio suggerito dallo stesso Moravia e che tali riferimenti pittorici siano entrati nel novero delle tante suggestioni raccolte in quel variegato percorso di studio che accompagna la fattura di un film. La scena del carbonaio si chiude con una trovata di sceneggiatura: alla pacca datale da Giovanni – gesto con cui nel romanzo si concludeva la visita – Cesira qui reagisce con un gesto collerico rovesciando con tutta la forza la cesta di carbone che aveva al braccio.

Un tipico “graffio zavattiniano” teso a colorire la *vis* interpretativa della protagonista.

Che la tensione luce ombra la faccia da padrona è dunque evidente sin da subito e rintracciabile in più e più momenti. A questo proposito, la transizione utilizzata dal regista quando Cesira lascia Roma è realizzata ancora una volta attraverso il contrasto luce ombra. Dal finestrino la donna lancia sorrisi e le ultime raccomandazioni ad un Giovanni che, lontano dalle caliginose tentazioni, è un uomo nuovo: chiaro in volto e ben vestito.

¹³ *Ivi*, p. 41. Del lume troviamo traccia anche nel romanzo «e allora lui accese una lampadina gialla gialla».

¹⁴ In collana Grandi monografie, *Picasso*, a c. di D. P. FRANZESE, M. MAGNANO, Mondadori Electa, Milano 2006, p. 234: «I numerosi studi e le evoluzioni compositive, documentate puntualmente dalle fotografie di Dora Maar, rivelano chiaramente le colte reinterpretazioni figurative di Picasso, da *Il massacro degli innocenti* di Guido Reni all’*Incendio di Borgo di Raffaello*, da *La Giustizia e la Vendetta* che inseguono il crimine di Prud’hon al *Tres de Mayo* di Goya».

¹⁵ Valentino Silvio Bompiani, (Ascoli Piceno, 27 settembre 1898 – Milano, 23 febbraio 1992) fu editore e drammaturgo italiano.

¹⁶ T. TORNITORE, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *La ciociara*, Tascabili Bompiani, Milano 2010, p. XVII.

Cesira gli lancia un ultimo saluto velato di commozione dal treno in movimento, vediamo le pensiline della Stazione Termini allontanarsi scorrendo veloci in una giornata di pieno sole.

È un momento di speranza, la donna crede di lasciarsi alle spalle la paura dei bombardamenti per raggiungere i luoghi dell'infanzia ma d'un tratto, forse per una galleria o un passaggio sotto ad un cavalcavia, tutto viene avvolto dall'oscurità. Cesira, che è ancora affacciata, rientra col capo nel corridoio del treno ed è già piombata nell'atmosfera plumbea che presagisce gli eventi. Possiamo dire che è questo il vero inizio della sua tragica avventura e a ribadirlo, quasi come una melanconica sigla d'inizio, il canto triste dei militari che quel treno porta al fronte e che mutano all'istante l'umore di Cesira e di sua figlia.

Siamo ormai a Sant'Eufemia. Onirica e a suo modo fiabesca è la prima notte in Ciociaria.

Prendendo spunto da una pagina del romanzo che vede, sole, madre e figlia,

Stemmo ancora qualche momento a guardare la notte [...] Rosetta pregava anche lei a testa china e poi, tutto ad un tratto, mi afferrò per un braccio esclamando: «Guarda, guarda!» Allora guardai e vidi, in fondo alla notte, venir su una striscia luminosa la quale, giunta a grande altezza, si trasformò in un fiore verde che poi ricadde giù, lento lento, illuminando per un momento i monti intorno la valle, le boscaglie e persino, mi parve, le case di Fondi. Poi, in seguito, seppi che quelle luci verdi così belle erano razzi e servivano a illuminare la notte per sorvegliare il fronte e scegliere i luoghi dove dirigere i proiettili dei cannoni e le bombe degli aeroplani. Ma lì per lì mi sembrò un buon augurio, quasi un segnale col quale la Madonna mi faceva capire di avere ascoltato la mia preghiera e di essere disposta a esaudirla¹⁷.

De Sica crea una scena collettiva di forte impatto, annunciata dalla voce concitata di un bambino: «Buttano i lucernoni! I lucernoni!» che richiama gli adulti seduti a cena ad accorrere nei campi. Grazie alla fotografia di Pogány, il cielo si illumina di una pioggia di bengala come minacciose stelle cadenti cui dedicare sogni e preghiere, tra l'euforia incosciente dei bambini.

Appoggiata ad un covone, Cesira allude con Michele ai propri peccati, Michele invece non perde occasione per confessare, complice l'oscurità, le proprie inquietudini.

Nel corso della narrazione filmica, toni gravi e toni leggeri si alternano per agevolare il ritmo narrativo, ma anche dove le difficoltà della guerra si stemperano in un sorriso, la tensione monta, come nella scena del bagno di Rosetta. È dallo spiraglio di una finestrella accostata che Michele scopre la nudità acerba della ragazzina mentre la madre la lava in piedi in una bagnarola.

¹⁷ A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. 118-119.

Michele spalanca le imposte e resta sbigottito, Rosetta avvampa per l'imbarazzo e grida che non lo vuol più vedere, Cesira scoppia in una risata fragorosa «ma non si deve spaventare, questa è 'na creatura!» dice preannunciando inconsapevolmente la tragedia che incombe.

E la tragedia non tarda a palesarsi con la triste scena dello stupro, una delle sequenze più celebri nella storia del nostro cinema. Qui il contrasto luce ombra svolge un ruolo fondamentale, già nel preannunciarsi di quel che accadrà. Ne è un esempio il contrasto tra il candore spensierato delle due donne – la più giovane in maglietta bianca e fazzoletto chiaro sui capelli – sedute a bordo dello stradone di ghiaia ed il riso sguaiato delle milizie marocchine, avvolte in divise e turbanti neri, che transitano sulle jeep.

La facciata della chiesa di pietra nuda dove madre e figlia cercano riparo dal sole è illuminata da una luce netta e tagliata in obliquo. Scostato il portone, uno spiraglio disegna a terra una lunga e stretta lama di luce che percorre tutta la navata centrale fino all'altare ingombro di calcinacci e pezzi di legno.

Un altro spiraglio, questa volta nel tetto, tra le travi spezzate, imprime l'ultima immagine negli occhi della ragazzina: il volo disordinato di uno stormo d'uccelli.

Rosetta chiude gli occhi. Nel cono di luce disegnato a terra dal portone scostato, in questo triangolo accecante, si delinea la tragedia nell'apparire improvviso di una sagoma nera.

Nell'inquadratura totale che la macchina da presa offre un attimo dopo, il portone si spalanca vomitando fino all'abside una torma di demoni infestanti che si muovono a balzelli, braccando le due sciagurate. Nulla può evitare il sacrificio che si consuma in un rincorrersi di occhi spalancati ed atterriti.

L'ultimo sguardo della madre alla figlia passa attraverso un varco – anch'esso tecnicamente uno spiraglio – tra il groviglio delle gambe ossute e nere dei miliziani.

Poi la perdita dei sensi.

Uno spiraglio di luce campeggia nella prima inquadratura dopo lo stupro, un quadro dalle tinte drammatiche caravaggesche: il corpo di Cesira fermo a terra come una bambola dimenticata, sovrastato dalla luce accecante che entra di taglio dal portale alle sue spalle. Qui si crea un interessante triangolo di luce che ci viene svelato proprio dagli occhi di Cesira: mentre dietro di lei c'è il raggio appena menzionato, il suo sguardo, riacceso dallo stridore degli uccelli, vola alto verso l'apertura nel tetto – legando così idealmente l'ultima immagine vista dalla figlia con la prima percepita dalla madre – da cui entra una luce che riporta lo sguardo allucinato della donna precipitosamente verso il basso, al nitore della biancheria esposta della ragazzina. La grande voragine causata da una bomba, che si apre al centro della chiesa, domina l'inquadratura, metafora

di orrore, di distruzione e di intimità violata per sempre.

È evidente, al di là di qualsiasi interpretazione, quanto una luce decisa, indirizzata, modulata sia a più passi ricercata dalla fotografia e quindi dalla regia del film, come contrappunto ad immagini e parole cariche di *pathos*. La narrazione a questo punto scende il declivio di un anticlimax in cui la madre cerca, tenacemente e disperatamente, di ricucire il suo rapporto con la figlia, di recuperarne se non il candore, perso per sempre, almeno la amorosa complicità. Tra le due c'è una cortina di incomunicabilità.

Cesira si sveglia di notte con la luce che passa da una finestrella stretta e lunga. La figlia non c'è, è uscita senza dirle nulla, chissà con chi, chissà dove. Finalmente Rosetta fa ritorno, alle prime luci dell'alba.

La riconciliazione tra le due avviene proprio nella sequenza finale, in quel pianto improvviso che irrompe nella ragazza alla notizia della morte di Michele, metafora conclusiva della perdita dell'innocenza.

Rosetta singhiozza, emotivamente liberata, accasciata sul letto davanti ad una finestra con l'anta spalancata. Cesira recupera il suo ruolo di consolatrice, piange le lacrime della figlia e quando l'abbraccia dicendole «Basta, basta, creatura santa» si volta e la vediamo socchiudere l'anta della finestra, in un moto di pudore verso quella intimità materna miracolosamente ritrovata.

Col suo gesto Cesira crea, ancora una volta, uno spiraglio. L'ultimo fotogramma, un interno bianco e nero, è appena rischiarato da quell'anta accostata. Il film termina con uno spiraglio di luce, simbolo di rinascita e di riscatto¹⁸, un passaggio stretto, difficile come furono gli anni del dopoguerra. Ma uno spiraglio, se confrontato col buio, è pur sempre luminoso e rimanda idealmente a quella porta angusta del Vangelo di Matteo «che mena alla vita, e pochi son quelli che la trovano»¹⁹.

¹⁸ Sul concetto di riscatto, sotteso alla regia come al romanzo, è utile leggere il saggio di F. MCINTYRE, *In Love and War in De Sica's Two Women*, in H. CURLE e S. SNYDER (ed. by), *Vittorio De Sica. Contemporary perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto 2000, p. 243: «In many obvious ways *Two Women* veers away from the aesthetic tradition of neorealism especially [...] in its studio settings and in its ideal or progressive narrative which is built upon the biblical paradigm of redemption that also underlies the novel by Alberto Moravia that is the literary source for the film».

¹⁹ «Entrate per la porta stretta, poiché larga è la porta e spaziosa la via che mena alla perdizione, e molti son quelli che entrano per essa. Stretta invece è la porta ed angusta la via che mena alla vita, e pochi son quelli che la trovano» (*Matteo 7:13-14*).



«Dopo tante voci contraddittorie venne finalmente una notizia precisa: una divisione tedesca si era attendata nella pianura di Fondi; e intanto il frontone si era fermato al fiume Garigliano», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 109.

Bianca Concolino Mancini Abram

ROSETTA, DAL ROMANZO AL FILM

Rosetta è uno dei personaggi più importanti e più struggenti del romanzo di Moravia, quello che nella trasposizione cinematografica di De Sica subisce i cambiamenti più notevoli. Come vedremo, questi cambiamenti influiscono inevitabilmente nei rapporti tra i personaggi del film e modificano in maniera determinante le relazioni tra i tre protagonisti, Rosetta, Cesira e Michele.

Il romanzo *La ciociara* appare nell'aprile del 1957 ed è immediatamente definito dalla critica in molti modi: un «nuovo» racconto romano, una sorta di «ritratto italiano, di una piccola Italia fatalistica e inerme»¹, un ritorno dell'autore alla tematica «corale» della sua letteratura «romana»², e, ancora, un romanzo costruito intorno a una tematica precisa, quella del dolore, visto come motore di riattivazione della continuità della vita³.

La ciociara è anche, e soprattutto, la storia di una madre e di una figlia, Rosetta e Cesira, travolte dalla tempesta della guerra⁴. All'interno di questa coppia intorno a cui si snoda il romanzo, Rosetta, in un primo tempo, può apparire come un personaggio secondario nell'ombra di Cesira, il personaggio narrante. All'inizio del romanzo, Rosetta non ha un'esistenza propria, ma sembra piuttosto far parte del "patrimonio" della madre, alla stregua dell'appartamento e del negozio. A queste tre "cose" Cesira riserva in effetti tutto il suo amore e le

¹ Cfr. l'articolo di G. Pampaloni pubblicato sull'«Espresso» del 12 maggio 1957. Questo e altri giudizi critici «a caldo» sul romanzo sono riuniti nel libro di R. MANICA, *Moravia*, Einaudi, Torino 2004, pp. 78-79.

² Cfr. P. VOZA, *Moravia*, Palermo, Palumbo 1997, p. 59.

³ «In *La ciociara* il dolore costituisce il passaggio obbligato attraverso cui la protagonista e sua figlia, Cesira e Rosetta, possono uscire dalla palude della degradazione, di paralisi, di sordida stupefazione, prodotta in loro dalla guerra e possono riprendere a camminare nella *loro* vita, possono *continuare*», *ibidem*.

⁴ Cfr. M. COLIN, *Une mère, une fille: Cesira et Rosetta dans La Ciociara entre Moravia et De Sica*, in «Les langues Néolatines», fasc. n.1, n. 280, 1992, pp. 65-84.

sue cure. Andata sposa molto giovane, più per interesse che per affetto, ad un uomo ricco e sgradevole (“bilioso” e “sgarbato”) che la tradisce spesso, Cesira ha rapidamente rinunciato all’amore e preferisce concentrarsi sugli aspetti più pratici dell’esistenza: «Io non volevo amanti, invece, sebbene molti come ho già detto, mi stessero dietro; tutta la mia passione la mettevo nella casa, nel negozio e, quando mi nacque la bambina, nella mia figlia»⁵.

Alla morte del marito, poi, più una liberazione che una perdita, il piccolo mondo di Cesira si restringe ancora di più intorno alla figlia e ai beni materiali: «Avevo il negozio, avevo l’appartamento, avevo mia figlia che era un angiole e proprio non desideravo più nulla dalla vita»⁶.

Rapidamente, però, si capisce che Rosetta è un personaggio molto più importante di quanto sembri. Il suo benessere è la motivazione di tutte le azioni e le scelte della madre, anche le più difficili e dolorose. È per lei che Cesira decide di lasciare Roma, e quindi l’appartamento e il negozio, e di andare in campagna per sfuggire ai bombardamenti e, soprattutto, alla penuria di viveri. Rosetta rappresenta quello che Cesira avrebbe voluto essere, se il suo destino fosse stato un altro. Nei piani che la madre fa per il matrimonio della figlia, il suo ruolo e la sua presenza sono determinanti, come se, immaginando il futuro di Rosetta, Cesira potesse riscrivere il suo passato. Rosetta ha un fidanzato che combatte sul fronte e Cesira, soddisfatta dalle informazioni che ha preso su di lui, è pronta ad occuparsi di tutto e a costruire il futuro dei due giovani. Uno dei momenti più belli e più struggenti del romanzo è quando le due donne, arrivate a Fondi dopo la liberazione, sono ospiti dell’esercito inglese e aspettano di poter partire su una macchina dell’esercito verso Roma. Questo trattamento di favore è dovuto al fatto che, durante la guerra, Cesira e Rosetta avevano ospitato e dato da mangiare a due soldati inglesi. Cesira è convinta che il peggio sia ormai passato, che presto saranno a Roma e tutto ritornerà come prima⁷. Cullata da questa certezza, cade in una specie di dormiveglia e immagina il futuro, pieno di felicità, perché saranno tutti riuniti, lei, Rosetta, il suo fidanzato tornato sano e salvo dal fronte e i loro figli: «E io, riguardando nel mio dormiveglia questo quadro, pensavo che ero nonna e non mi dispiaceva perché ormai io non desideravo più l’amore e volevo diventare una donna vecchia e campare tanti anni da nonna e da vecchia accanto a Rosetta ed ai suoi bambini»⁸. Un quadro tanto preciso da sembrare realtà e per questo, evidente-

⁵ A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2012, p. 7.

⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷ «Pensavo che, dopo tutto, ce l’avevo fatta ed ero riuscita attraverso questa tempesta della guerra, a portare in salvo me stessa e mia figlia. Rosetta stava bene, io stavo bene, non ci era successo niente di veramente grave e presto saremmo tornate a Roma e saremmo rientrate nel nostro appartamento e io avrei riaperto il negozio e tutto sarebbe ricominciato come prima», *ivi*, pp. 254-255.

⁸ *Ibidem*.

mente, destinato a non realizzarsi mai, a restare un sogno. Nel momento in cui la vita reale riprenderà il sopravvento, quello che sembrava la fine di un incubo diventa il preludio al momento più tragico del romanzo. Lasciate dal soldato inglese vicino a Vallecorsa, le due donne saranno violentate poco dopo in una chiesa, da un gruppo di soldati marocchini.

Nell'amore totale che Cesira ha per la figlia c'è un'evidente componente narcisistica che si manifesta a più riprese nel romanzo. Durante il viaggio che le due donne compiono, Cesira non si stanca mai di contemplare con fierezza il corpo della figlia splendente di salute e di giovinezza, e questo spettacolo le dà coraggio anche nei momenti più difficili⁹. Un episodio significativo, a questo proposito, si svolge durante il soggiorno a Santa Eufemia e ha come co-protagonista Michele che, come sappiamo, è un altro personaggio estremamente importante nel romanzo. Una mattina, Michele si affaccia alla finestra della casetta dove vivono le due donne e, senza volerlo, sorprende Rosetta nuda, mentre si sta lavando. Di solito Cesira è estremamente gelosa e possessiva nei confronti della figlia ed è attenta a sottrarla a sguardi o gesti maschili¹⁰. Qui, però, non fa niente per evitare che Michele veda la figlia nuda e si compiace, anzi, in anticipo, dell'effetto che la bellezza di Rosetta avrà sul giovane:

Io sedevo presso la soglia e avrei potuto avvertirlo del suo errore dicendogli: «No, non entrare. Rosetta sta lavandosi». Invece, lo confesso, quasi non mi dispiacque che lui entrasse così all'improvviso e questo perché una madre è sempre fiera della figlia e in quel momento, più forte della sorpresa e magari della riprovazione, fu la mia vanità di madre. Pensai: «La vedrà nuda... poco male, tanto più che non l'ha fatto apposta... così vedrà quanto è bella la mia Rosetta». Con questo pensiero in testa rimasi zitta; e lui, tratto in inganno dal mio silenzio, spalancò del tutto la porta venendo a trovarsi proprio di fronte a Rosetta, che cercava, intanto, ma invano, di coprirsi con l'asciugamano¹¹.

Michele però non mostra di apprezzare più di tanto lo spettacolo inatteso e la sua indifferenza stupisce Cesira e la colpisce, quasi come un'offesa personale. Michele spiegherà, semplicemente, che queste cose per lui "non esistono".

Questo momento è, secondo me, particolarmente importante nello sviluppo del romanzo. Se conferma la fierezza di Cesira rispetto alla bellezza della figlia e mostra il suo tentativo di seduzione, sia pure indiretto, nei confronti

⁹ Citiamo, fra tanti, il momento in cui Cesira contempla con amore il corpo della figlia, dopo il sogno di cui abbiamo parlato: «Venne la sera e io mi tirai su e quasi al buio mi guardai intorno: Rosetta dormiva ancora, si era tolta la gonna e il corpetto, nell'penombra intravidi le sue spalle e le sue braccia nude, bianche e piene, di ragazza giovane e sana; la sottoveste le era risalita sopra la gamba che teneva piegata, col ginocchio quasi all'altezza della bocca; anche la coscia era bianca e piena, come le spalle», *ibidem*.

¹⁰ Si pensi, per esempio, all'episodio con il fascista Scimmiozzo (cfr. *Ivi*, p. 52).

¹¹ *Ivi*, pp. 126-127.

di Michele, l'episodio permette anche di sottolineare il carattere particolare di quest'ultimo. Michele è un intellettuale, un antifascista, un utopista e ha, nei confronti delle due donne, un ruolo di guida e protettore. La scena che abbiamo citato gli attribuisce in più una dimensione ascetica¹². La coppia madre-figlia si trasforma in un triangolo, Cesira-Rosetta-Michele, ma è chiaro che nessuna complicazione di carattere erotico/amoroso interverrà nei rapporti tra i tre personaggi. Michele diventa di fatto come un membro della famiglia e come tale accompagnerà le due donne fino alla sua tragica fine¹³.

Oltre ad ammirare la bellezza e la giovinezza della figlia, Cesira ne ammira profondamente anche le qualità morali e avverte, lei che è nata contadina ("burina" come si definisce spesso), la sua superiorità. Ecco cosa dice di Rosetta:

Mi limiterò a dire che ogni tanto mi capitava di pensare di lei che fosse perfetta. Era infatti una di quelle persone alle quali, anche a essere maligni, non si riesce ad attribuire alcun difetto. La sua perfezione, però, non stava soltanto nel non aver difetti; stava pure nel fatto che lei faceva e diceva sempre la cosa giusta, la cosa, tra mille, che si doveva fare e dire. Tante volte quasi mi spaventavo e pensavo: ho una santa per figlia¹⁴.

Fermiamoci un attimo su questo ritratto di Rosetta, sulla sua capacità di «dire e fare sempre la cosa giusta fra mille», sorprendente in una ragazza così giovane e inesperta. Questo ritratto richiama alla mente quello di un altro personaggio femminile per il quale viene utilizzato il termine "perfezione", Anna Ursino. Nell'*Imperio* di Federico De Roberto, Anna è una giovane donna perfetta, tanto da essere soprannominata, appunto "la Perfezione". E ad Anna spetta il compito di strappare il protagonista, Federico Ranaldi, giornalista po-

¹² Secondo Carlo Salinari, Michele è «l'unico eroe positivo di tutta la poetica moraviana» e corrisponde a «un fantasma che è andato, a mano a mano, precisandosi e definendosi», C. SALINARI, *La Ciociara e il problema della normalità*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 300-304. Come scrive Giulio Ferroni, per molti dei personaggi di Moravia «si può pensare alle tante figure di inetti della letteratura tra fine Ottocento e primo Novecento (da Andrea Sperelli a Corrado Silla a Emilio Brentani a Mattia Pascal, per rimanere in ambito italiano: ma verso i suoi inetti Moravia sembra mostrare un di più di aggressività, quasi di ostilità)», G. FERRONI, *La vocazione a narrare di Moravia: vicino a Morante e a Pasolini*, in A. FAVARO (a c. di), *Alberto Moravia e gli amici*, Atti del convegno (Sabaudia, 30 novembre 2010), Sinestesie, Avellino 2011, pp. 58-59.

¹³ Più volte Cesira parlerà del bene che vuole a Michele, come se fosse figlio suo: «Era un tipo curioso, Michele; e siccome, poi, diventammo amici e io dovevo affezionarmi a lui come a un figlio, voglio descriverlo se non altro per riaverlo un'ultima volta davanti agli occhi», A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. 100. E più avanti, quando apprende la notizia della sua morte: «E così Michele era morto. Io stavo ferma, con il viso fra le mani. Mi pareva che piangevo per tutti quanti, per Michele prima di tutto a cui avevo voluto bene come a un figlio; e poi per Rosetta che, forse forse, sarebbe stato meglio che fosse morta come Michele [...]», *ivi*, p. 283. Questo carattere "asessuato" di Michele sparirà nel film, come vedremo e sarà una delle differenze tra le due opere.

¹⁴ *Ivi*, p. 87.

litico a Roma subito dopo l'unità d'Italia e da poco ritornato a Salerno, dalla delusione e disperazione che stanno per spingerlo al suicidio. Gli argomenti utilizzati da Anna nella sua missione di salvataggio sono pieni di buon senso. La giovane donna utilizza una metafora per spiegare a Federico come sia necessario, in cucina come in politica, sporcarsi le mani per avere dei risultati. Secondo lei, anzi, il malessere, del giovane deriva dal fatto di aver sempre mangiato, durante il suo soggiorno romano, al caffè e di avere quindi perso quel contatto con la realtà che il fatto di dover cucinare e, di conseguenza, sporcarsi le mani, comporta:

I cibi più gustosi e nutritivi non si possono preparare senza maneggiare della roba non sempre pulita, senza ammucciare una quantità di detriti che vanno a finire nello spazzaturaio. [...] Della vostra politica io non m'intendo, ma immagino che anch'essa debba essere una specie di cucina dove si preparano le leggi invece delle pietanze; nel manipolare le più belle e le più buone, non si eviteranno gl'inconvenienti delle cucine, ci si unge, ci si affumica, ci si ritrova in mezzo a bucce di limoni, a gusci d'uova, a lische di pesce, a rigovernature di casseruole [...]¹⁵.

Rosetta ed Anna sono dunque due giovani donne (l'una ha diciotto anni, l'altra venti) "perfette" e capaci di dire sempre la cosa giusta. Ma la loro perfezione è profondamente diversa. Quella di Anna è solida, radicata nella realtà, come un albero con radici profonde. Appoggiandosi a lei, Federico uscirà dal suo nichilismo e deciderà di chiederla in moglie, piuttosto che uccidersi. La perfezione di Rosetta è invece fragile, effimera, "come un castello di carte", dice giustamente Cesira, destinato a sgretolarsi davanti a una realtà particolarmente dura e crudele. E, curiosamente, anche i due personaggi maschili con cui le due giovani donne si confrontano, Federico nell'*Imperio*, e Michele nella *Ciocciara*, sono per certi versi simili. Federico è un illuso. «Siete poeta», gli dice Anna, «vorreste tutto bello, tutto buono, tutto grande, tutto puro. Non siete il solo. Ma bisogna farsi una ragione!»¹⁶. Ed ecco quello che Cesira ci dice a proposito di Michele: «Eravamo due donne ignoranti e lui era un uomo che aveva letto molti libri e sapeva molte cose. Penso adesso che con tutti i libri che aveva letto e le cose che sapeva, lui era in fondo un ingenuo che non sapeva niente della vita e si faceva su molte cose delle idee sbagliate»¹⁷.

Michele e Federico sono entrambi rigidi e chiusi in un idealismo implacabile, i loro destini, però, saranno diametralmente diversi. Federico sarà salvato *in extremis* dalla perfezione di Anna nell'*happy end* del matrimonio borghese¹⁸,

¹⁵ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, Rizzoli, Milano 2009, p. 316.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. MORAVIA, *La ciocciara*, cit., p. 104.

¹⁸ Come scrive giustamente Natale Tedesco, per Federico «Anna viene a significare il rien-

Michele sarà solo sfiorato dalla perfezione di Rosetta e proseguirà la sua corsa verso una fine tragica. Come per Cesira e Rosetta anche per lui il momento più terribile arriva quando la guerra è ormai finita, come per una beffa del destino. I tedeschi in fuga lo porteranno via per farsi mostrare la strada e lo uccideranno poco dopo¹⁹.

Alla fine del romanzo, Rosetta non somiglia più alla giovane donna perfetta che Cesira ci ha descritto. Dopo la violenza dello stupro la sua perfezione ha lasciato il posto a un'ossessione che la spinge a cercare il sesso dappertutto. La sua reazione è il risultato dello scontro tragico con la realtà implacabile della guerra che non ha pietà per nessuno. Dopo questa prova terribile, è come se Rosetta fosse morta per gli altri, a cominciare da sua madre che non riesce più a comunicare con lei. È come se fosse in un altro mondo, dominato dalla coazione a ripetere all'infinito quello che l'ha ferita a morte²⁰. Uscirà da questa condizione solo quando si troverà a vivere, di nuovo, un'esperienza particolarmente violenta. Rosario, uno dei suoi amanti, è ucciso sotto i propri occhi e Cesira, che è insieme a loro, prima di chiudere gli occhi del giovane gli prende i soldi dalle tasche. Questa duplice trasgressione dell'ordine morale, la morte violenta e il furto su un cadavere, provocano in Rosetta una nuova scossa traumatica, scatenando un pianto catartico e il successivo ritorno alla vita. La fine del romanzo precisa così la chiave di lettura morte/resurrezione, proposta dalla parabola di Lazzaro che Michele legge davanti agli sfollati a Santa Eufemia e di cui, solo dopo, Cesira capirà appieno il significato²¹.

Il film *La ciociara* è girato nel 1960, con la regia di Vittorio De Sica e la sceneggiatura di Cesare Zavattini, un binomio reso già famoso da una lunga serie di capolavori neorealisti: *Sciuscìà*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.* Un certo numero di cambiamenti sono naturalmente necessari, rispetto al romanzo, per dare al film la fluidità necessaria e concentrare l'azione nel presente. Se nel romanzo Cesira, grazie alle sue origini contadine, aveva la funzione di interprete e di legame tra la cultura urbana e quella contadina, tra la modernità della grande città e il mondo arcaico della campagna²², nel film

tro nella normalità per la via della banalità», N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo 1981, p. 152.

¹⁹ In fondo Michele muore a causa dell'odio che nutre nei confronti dei tedeschi. Non resiste alla tentazione di andare a contemplare lo spettacolo della loro sconfitta e si troverà quindi coinvolto nella loro fuga, cfr. A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., pp. 221-226.

²⁰ Secondo Mariella Colin questa compulsione e il desiderio di Rosetta di ripetere un'esperienza traumatica sono una riprova dell'interesse di Moravia per la psicanalisi e, in particolar modo, per l'opera di Freud, *Jenseits des Lustprinzips*. Cfr. M. COLIN, *Une mère, une fille: Cesira et Rosetta dans La Ciociara entre Moravia et De Sica*, cit., pp. 78-79.

²¹ Significativamente, De Sica e Zavattini, malgrado i cambiamenti apportati al personaggio di Michele, conserveranno nel film questo episodio e la chiave di lettura che suggerisce.

²² M. COLIN, *Une mère, une fille: Cesira et Rosetta dans La Ciociara entre Moravia et De Sica*, cit., p. 69. Secondo Gilles de Van, questo permette a Moravia di prestare a Cesira «une volonté

la mediazione si fa solo attraverso le immagini, senza il filtro delle impressioni e dei ricordi di Cesira. Allo stesso modo, il passaggio dalla “normalità” della vita a Roma in tempo di pace all’“anormalità” del periodo della guerra, a cui il romanzo dedica numerose pagine, è solo suggerito dalle immagini che sfilano insieme ai titoli di testa e che mostrano i luoghi più famosi di Roma, “prima” e “dopo” l’inizio della guerra; Piazza del Popolo, la galleria Colonna, palazzo Venezia, la scalinata di Trinità dei Monti, il quartiere di S. Lorenzo. Queste “istantanee” di Roma inquadrano il periodo nel quale si svolge il film e ne precisano il contesto. Attraverso di esse, l’insicurezza, la paura, l’angoscia che invadono progressivamente la città e i suoi abitanti via via che i soldati occupano le strade, risultano evidenti.

I cambiamenti più importanti del film rispetto al romanzo riguardano però il personaggio di Rosetta. Il primo, il più evidente, è l’età. Come è noto, Sophia Loren, per cui De Sica aveva inizialmente immaginato il ruolo di Rosetta, interpreterà invece quello di Cesira, e per ragioni di verosimiglianza l’età di Rosetta sarà di conseguenza modificata, da 18-19 anni a 12-13. Rosetta non è più, quindi, una giovane donna ma è appena adolescente. Questo cambiamento influisce in maniera importante nei rapporti tra madre e figlia e modifica anche, inevitabilmente, quelli con gli altri personaggi.

L’inizio del film ci porta immediatamente nella vita di Cesira e Rosetta e nel dramma quotidiano della guerra, perché la prima sequenza si svolge durante un bombardamento. Dopo un piano in esterni nelle vie di Roma passiamo all’interno, nel negozio di Cesira. Mentre la sirena dell’allarme fischia e le bombe cominciano a cadere Rosetta sviene, Cesira corre verso di lei in carrellata laterale e la prende tra le braccia. La macchina da presa indugia quindi su Rosetta che riprende lentamente i sensi sotto le cure affettuose della madre. L’inquadratura, che riunisce Cesira e Rosetta in un abbraccio, riassume, a mio avviso, l’architettura fondamentale del film. È come se il regista volesse mostrarci attraverso questo piano ravvicinato l’attenzione particolare che porterà al rapporto madre-figlia. Di conseguenza, il film tralascia tutto quello che il romanzo ci racconta “in più” sul personaggio di Cesira. Spariscono la sua maturazione intellettuale, la sua presa di coscienza della realtà della guerra, lo sguardo diverso su sé stessa e gli altri, insomma, tutto quello che nel romanzo costituisce il “bagaglio” del lungo viaggio conoscitivo della ciociara.

Per questo, probabilmente, l’immagine di Rosetta inerte tra le braccia della madre e Cesira che la consola, la culla e la rianima, è emblematica e ritornerà, con piccole varianti, per ben tre volte, nei momenti cruciali del film: all’inizio,

de comprendre qui fut sans doute la sienne devant un monde avec lequel il n’avait aucune familiarité», G. De Van, *Préface à La ciociara*, Paris, Flammarion, citato dalla Colin nel suo saggio a p. 69.

quando l'orrore della guerra è mostrato "in diretta" allo spettatore²³; nella scena dello stupro e nella sequenza finale, dopo che Cesira annuncia a Rosetta la morte di Michele.

In questo senso, il cambiamento dell'età di Rosetta, anche se dovuto a fattori esterni, come abbiamo accennato prima, in un certo senso giustifica il rapporto così stretto tra madre e figlia e spiega il bisogno che Cesira prova di proteggere la figlia ad ogni costo. La giovane età di Rosetta rende forse ancora più terribile la violenza di cui è vittima, ma nello stesso tempo rende più credibile il personaggio. Rosetta, nel film, non è ancora la giovane donna "perfetta" di cui ci parla Cesira nel romanzo e che ispira affetto, tenerezza, ma anche un po' di soggezione. È ancora un'adolescente, appena uscita dall'infanzia e la sua vita è ancora tutta da costruire; il senso di responsabilità e l'attenzione costante della madre nei suoi confronti risultano quindi più naturali e meno eccessivi. Nello stesso modo, l'orrore di Cesira e la sua disperazione dopo lo stupro sono ancora più drammatici e la tragedia finale ancora più insopportabile.

Il cambiamento di età modifica anche il punto di vista di Rosetta e il suo comportamento. L'identificazione tra madre e figlia, osservata nel romanzo, è presente nel film ma rovesciata nell'ottica opposta. Se nel romanzo, come abbiamo visto, Cesira contemplava la figlia con fierezza e ne vantava continuamente la bellezza, quasi come un innamorato, nel film è Rosetta ad ammirare la madre e a desiderare di somigliarle, come tutte le bambine della sua età. Un giorno che Cesira la sta pettinando con le solite treccine e vorrebbe cambiarle pettinatura, Rosetta dice che vorrebbe essere pettinata come lei. Anche in questo caso, insomma, i rapporti tra madre e figlia risultano semplificati e quasi "normalizzati" rispetto a quelli del romanzo. Inevitabilmente, anche il triangolo Cesira-Rosetta-Michele risente di questi cambiamenti. Nel romanzo, come abbiamo visto, i tre erano sempre insieme ma il loro rapporto era completamente immune da qualsiasi complicazione sentimentale. Nel romanzo Cesira provava per Michele dei sentimenti materni e Rosetta lo considerava forse un fratello, certo non un innamorato. Nel film, invece, Michele è chiaramente innamorato di Cesira e anche lei è attratta da lui, anche se rifiuta il suo amore per non dare un cattivo esempio alla figlia. Se nel romanzo Cesira era delusa dell'indifferenza di Michele nei confronti della figlia, nel film Rosetta è la prima a rendersi conto che il giovane è innamorato di sua madre e lo trova normale, dato che lei è "così bella". Il tentativo di seduzione di cui Michele era stato oggetto, sia pure indirettamente, nel romanzo, si realizza dunque nel film, ma ha la conseguenza inevitabile di snaturare il personaggio. Nel film Michele non

²³ Dopo lo svenimento di Rosetta Cesira decide di lasciare Roma, non tanto per la penuria di viveri come nel romanzo, ma perché teme che Rosetta un giorno o l'altro possa morire di paura: «Questa me more», dirà infatti alla fine della sequenza.

è né puro né ascetico; la sua missione non è più quella di risvegliare ed educare la coscienza politica e ideologica di Cesira, ma piuttosto di farle la corte e di dichiararle il suo amore: «Cesira ti voglio bene. Te lo devo dire perché è vero».

È nella fine del film, però, che i cambiamenti apportati al personaggio di Rosetta mostrano tutta la loro portata. Soffermiamoci un istante sulla scena, indimenticabile, dello stupro. Il ritmo della sequenza, dapprima rapido e quasi affannoso (Cesira che avverte il pericolo e cerca di sfuggire, i marocchini che sbarrano la strada a lei e a Rosetta), rallenta prima di terminare in un'ellissi temporale, a partire dagli occhi sbarrati di Rosetta, che lasciano immaginare l'orrore che sta per compiersi. Dopo, abbiamo un montaggio ellittico e l'inquadratura su Cesira che si alza con fatica e che raggiunge, in carrellata lenta, Rosetta sdraiata al suolo, quasi come in una ripresa, al rallentatore, della sequenza iniziale del film, quando Cesira correva verso sua figlia²⁴. Dopo un campo contro campo tra madre e figlia, abbiamo un primo piano sul viso di Rosetta che sembra tornare da molto lontano. La camera indugia sui dettagli: il sangue sul labbro, per esempio, forse una metonimia del sangue fra le gambe della ragazza che Cesira asciuga amorevolmente, ma che lo spettatore non vede direttamente. Cesira si alza tenendo in braccio la figlia, e il gruppo evoca chiaramente il tema della Pietà: una madre che porta tra le braccia il corpo martoriato della figlia. Nel romanzo lo stupro è una tragedia annunciata, a cui Cesira fa riferimento già dall'inizio del romanzo, sottolineando la differenza tra il "prima" e il "dopo", nel film il dramma arriva all'improvviso, rompendo il tono quasi lieve con cui è descritta la vita da sfollate di Cesira e Rosetta. Il finale del film arriva quasi immediatamente, perché tutta la parte che il romanzo consacra alla lenta discesa negli inferi di Rosetta, alla sua dipendenza dal sesso e alla disperazione impotente di Cesira, viene evidentemente soppressa.

Nell'ultima parte del film Cesira è inquieta perché Rosetta è sparita. Partita alla ricerca della figlia apprende, per caso, la notizia della morte di Michele. Una dissolvenza incrociata ci mostra che la notte è passata e che Cesira attende ancora il ritorno della figlia. Quando Rosetta ritorna, con un paio di calze nuove, la sua apparizione è ricca di simboli. Le calze sono un regalo inadeguato per una bambina della sua età e suggeriscono il regalo di un uomo con cui Rosetta ha passato la notte, mentre un primo piano sul viso mostra ancora il sangue rappreso sul labbro, metafora forse della ferita interiore che è ancora aperta e che spiega la sua fuga. In preda alla rabbia, Cesira lancia alla figlia la notizia della morte di Michele, come uno schiaffo. La reazione di Rosetta, a differenza di quanto succede nel romanzo, è immediata; il muro che la proteggeva si rompe e il pianto di Rosetta segna la catarsi finale del personaggio. L'associazione morte/rinascita, esemplificata dalla parabola di Lazzaro, si precisa dunque an-

²⁴ A differenza di quanto succede nel romanzo, nel film anche Cesira è violentata.

che qui, ma questa volta in maniera indiretta. Non è la morte fisica che scatena la reazione di Rosetta come nel romanzo, ma è la notizia della morte di Michele che ha la stessa funzione di risveglio e di ritorno alla vita.

L'ultima scena ci mostra Cesira che stringe tra le braccia Rosetta. Può sembrare una replica di quella dell'inizio del film, ma c'è invece una differenza fondamentale. Cesira piange mentre accarezza la figlia. Non è più la madre forte e protettrice dell'inizio, è un personaggio che non nasconde la sua fragilità mentre chiede perdono alla figlia di averle fatto male. Simbolicamente, se nella scena iniziale la macchina da presa si avvicinava a Cesira e a Rosetta, entrando nella loro vita e nella loro intimità, qui si allontana lentamente in una carrellata all'indietro, come per rispettare il loro dolore²⁵. Forse, attraverso quest'ultima inquadratura, De Sica vuole andare al di là del dramma personale di Cesira e Rosetta e proporre una lettura più "universale", recuperando in un certo senso il messaggio del romanzo. La focalizzazione sulla coppia madre-figlia dell'inizio del film si trasforma nella rappresentazione emblematica di due vite spezzate dalla forza del destino, rappresentato qui dalla guerra. I due personaggi acquistano così una dimensione "epica" e diventano vittime di una sciagura universale, come i protagonisti di una tragedia greca.

²⁵ Quando Rosetta scoppia a piangere, Cesira chiude la finestra, come per proteggere se stessa e la figlia da sguardi estranei.

Angelo Favaro

«MAMMA QUANDO SI PARTE?»...
CESIRA O DELLA MADRE COLPEVOLE

La ciociara è romanzo centrale nella produzione letteraria di Alberto Moravia, ma allo stesso tempo lo si dovrebbe leggere come qualcosa di non propriamente o completamente moraviano, qualcosa di 'strano' e quasi estraneo a quel suo vasto *corpus* narrativo che attraversa la letteratura del XX secolo, dal 1929 al 1990. "Il libro delle disavventure di due donne", una madre e una figlia, durante il Secondo Conflitto Mondiale non appare semplicemente catalogabile se non con quella categoria generica e vaga del romanzo: mi è accaduto, lambiccandomi a cercare un genere letterario nel quale contemplarlo con maggiore precisione, di traguardare l'idea di un diario (dei *Mémoires*?) o più esattamente di meditare su una lunga confessione, vergata da Cesira, che alla fine di un'esperienza dolorosa 'narra' per ripercorrere, comprendere, condividere la paura, l'umiliazione, il risentimento e la disperazione accumulati nel corso di un anno, e sfogati nell'immediatezza problematica concessa dal privilegio della confessione appunto. Sovvengono e mi sostengono le sapienti valutazioni di Maria Zambrano:

Che cos'è una confessione e che cosa dimostra? Anzitutto, come genere letterario, rinveniamo in esso le differenze che lo distinguono dalla Poesia e dal Romanzo e anche dalla Storia, che sono i generi più prossimi. Il romanzo è il più affine: come la Confessione, è un racconto. Però la differenza è duplice: rispetto al soggetto e rispetto al tempo. Conseguentemente o meglio, prima ancora, c'è un'altra differenza fondamentale, tra ciò che esige l'autore di un romanzo e ciò che esige invece l'autore di una confessione. Ciò che differenzia tra loro i generi letterari è la necessità della vita che li ha originati. Non si scrive certamente per esigenze letterarie, ma per l'esigenza che la vita ha di esprimersi. Nell'origine comune e più profonda dei generi letterari c'è la necessità che ha la vita di esprimersi o quella che ha l'uomo di elaborare esseri diversi da sé, o di afferrare creature fugaci. La necessità più antica fu la più lontana

dall'espressione diretta della vita. La poesia originaria, si sa, è un linguaggio sacro ovvero sia, della massima oggettività¹.

Lo sfogo di Cesira, in questo romanzo di Moravia, è esattamente una confessione, con il seme di una disperazione insuperabile, il cui frutto è solo dolore.

Affidandosi alla pirandelliana vitalità dei personaggi, anche a chi si trova faccia a faccia con Cesira, costei appare viva, vera, «perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi»². Dunque, Cesira è madre, fin dalle prime pagine del romanzo, da quando “confessa”: «tutta la mia passione la mettevo nella casa, nel negozio e, quando mi nacque la bambina, nella mia figlia. Dell'amore non m'importava [...]. Volevo soltanto star tranquilla e non mancare di nulla»³. La passione che Cesira mette nella cura della casa, nell'impegno a mandare avanti il negozio e nell'educazione della figlia è la medesima, indistinguibile in ogni attività. Ella prova il medesimo sentimento di gioia⁴ per gli oggetti, per la roba e per quell'essere umano della figlia. È madre completamente e compiutamente, senza “straordinarie doti”, ma con un proprio carattere, differente da quello delle altre madri che si incontrano ‘attraversando’ la scrittura di Alberto Moravia⁵. Ella

¹ M. ZAMBRANO, *La confessione come genere letterario*, Bruno Mondadori, Milano 1995, p. 40.

² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1978, p. 11.

³ A. MORAVIA, *La ciociara*, in *Opere/3. Romanzi e racconti 1950.1959*, Bompiani, Milano 2004, p. 1128.

⁴ *Ivi*, p. 1126.

⁵ Mi sono occupato a lungo e approfonditamente delle “madri moraviane”, non solo avendo dedicato a questo argomento la mia tesi di dottorato, dal titolo *Il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, ma anche avendo pubblicato saggi specifici. Per comprendere l'importanza di questo personaggio nell'opera narrativa di Moravia è sufficiente ripercorrere i testi nei quali si trovano una o più madri: *Gli indifferenti* (1929), nella raccolta di racconti *La bella vita* (1935), in particolare in: *Apparizione, Una domanda di matrimonio, Inverno di malato, Visita crudele, Morte improvvisa, Fine di una relazione. Le ambizioni sbagliate* (1935). Nella raccolta di racconti *L'imbroglione* (1937) in particolare ne: *La provinciale, L'avaro, L'architetto, L'imbroglione, La tempesta. La mascherata* (1941). Nella raccolta di racconti: *L'amante infelice* (1943), in particolare ne: *La caduta, Malinverno. Agostino* (1946). *La romana* (1947). *La disubbidienza* (1948). Nella raccolta di racconti: *L'amore coniugale e altri racconti* (1949), ne *L'ufficiale inglese*. Nei *Racconti dispersi 1940.1949*, in particolare ne: *La casa del crepacuore, La famiglia Verderame, Fosco aprile, Confidenze, Nausea prima di pranzo, Il padre di famiglia, I grassi, Le lettere anonime, Le mele deliziose, La voglia di campagna. Il conformista* (1951). Nei *Racconti romani* (1954), in particolare in: *Arrivederci, Pioggia di maggio, Non approfondire, Scherzi del caldo, Il pupo, La voglia di vino, Caterina, La parola mamma, Gli amici senza soldi, Ladri in chiesa, Pigliati un brodo, La vita in campagna, Le sue giornate, L'appetito, La concorrenza. Il disprezzo* (1954). Ne *L'epidemia. Racconti surrealistici e satirici* (1956) che comprende dodici nuovi racconti, oltre ai quarantadue precedentemente editi ne le raccolte, *I sogni del pigro* e *L'epidemia*. Fra i dodici nuovi, due soltanto presentano delle madri: *L'estraneo, Felicità in vetrina. La ciociara* (1957). Nei *Nuovi racconti romani* (1959), in particolare in: *Una donna sulla testa, Lo zio, I giuramenti, La paura,*

scopre biologicamente e dal punto di vista esistenziale il significato profondo del proprio essere nel mondo, stabilisce le proprie priorità, comprende l'ordine della propria realizzazione umana soltanto in quanto madre, in relazione alla figlia. Cesira si scopre donna, si comporta da donna, agisce come donna, in quanto madre. Questo è l'unico vero 'indizio' al proprio auto-riconoscimento spirituale, corporeo, affettivo. La maternità confina simbolicamente e pragmaticamente l'unica-ultima traccia di identificazione con il femminile. A partire da questa constatazione, autorizzata dalla sua lunga confessione, si potrebbe rilevare che l'amore materno da lei agito non è propriamente e completamente generoso e gratuito. Il fatto che Rosetta, la sua figlia d'oro, costituisca l'unica ragione di vita per questa donna, insieme agli affari, determina al contempo l'assenza di una propria autonoma consistenza-esistenza. Cesira la riconosciamo completamente in questo momento della sua confessione:

Insomma era una gran croce [mio marito] e quando si ammalò sul serio, debbo confessarlo, quasi quasi provai sollievo. Però lo curai con amore, come si deve curare il marito quando è ammalato; e tutti lo sanno che non mi occupavo più del negozio e stavo sempre accanto a lui e ci avevo perduto persino il sonno. Morì, alla fine; e allora io mi sentii di nuovo quasi felice. Avevo il negozio, avevo l'appartamento, avevo mia figlia che era un angelo e proprio non desideravo più nulla dalla vita. Furono quelli gli anni più felici della mia vita: 1940, 1941, 1942, 1943. È vero che c'era la guerra, ma io della guerra non sapevo nulla, siccome non avevo che quella figlia, non me ne importava nulla. S'ammazzassero pure quanto volevano, con gli aeroplani, con i carri armati, con le bombe, a me mi bastava il negozio, e l'appartamento per essere felice, come infatti ero. Del resto sapevo poco della guerra, perché sebbene sappia fare i conti e magari mettere la firma su una cartolina illustrata, a dire la verità non so leggere bene e i giornali li leggevo soltanto per i delitti della cronaca nera, anzi me li facevo leggere da Rosetta. Tedeschi, inglesi, americani, russi, per me come dice il proverbio, ammazza ammazza, è

Tutto per la famiglia, Capelli biondi, Il doppio gioco, Buoni a nulla, Il verme, La riparazione, La vita leggera, Lasciami perdere, Non sanno parlare, Mammorolo, La fossetta, Bambolona, Il mobile, Negriero. Nei Racconti dispersi 1950.1959, in particolare ne: La passione per la lettura. Nel ritrovato romanzo I due amici (1952). La noia (1960). Ne la raccolta L'automa (1962), in particolare ne L'automa, Lo specchio a tre luci, In famiglia, Hai dormito, L'angoscia, Le parole. L'attenzione (1965). Nella raccolta Una cosa è una cosa (1967), in particolare nei racconti: Geronzio, Svègliati, La cognata, I fumetti, Il giocatore, Doppioni, Le cose che crescono, La legge delle leggi. Nei Racconti dispersi 1960.1969, in particolare in Mi fai morire. Nella raccolta Il paradiso (1970), in particolare in: Angelo mio, Un gioco, Festaiola, Gli scarafaggi, Più bella di te, L'armadio, Via il sole, Non ho tempo, L'orgia, I prodotti, Il lebbroso, Ah, la famiglia!, Troppo povero, Viva Verdi, Sette figli. Io e lui (1971). Nella raccolta Un'altra vita (1973), in particolare in: Buona figlia, Ritrovata, L'equilibrio, Mezza calzetta, Facciamo un gioco, Litigi sotto la pioggia, Metallica, Teppista, Amore di madre, Maleducata, Donna cavallo, La vita al telefono. Bob (1976): Il mostro rotondo, La follia, Temporale e fulmine, La vergine e la droga, Stupendo!, La coetanea. La vita interiore (1978). 1934 (1982). Nella raccolta La cosa (1983), in particolare: Il segno dell'operazione, La cintura, Tuono rivelatore. L'uomo che guarda (1985). Il viaggio a Roma (1985).

tutta una razza. Ai militari che venivano a bottega e dicevano: vinceremo là, andremo qua, diventeremo, faremo, io gli rispondevo: per me tutto va bene finché il negozio va bene. E il negozio andava bene sul serio, benché ci fosse quell'inconveniente delle tessere e Rosetta e io stessimo tutto il giorno con le forbici in mano come se fossimo state sarte e non negozianti. Andava bene il negozio perché io ero brava e sul peso riuscivo sempre a guadagnarci un poco e poi anche perché, siccome c'era il tesseramento, facevamo tutte e due un po' di borsa nera⁶.

Il negozio e Rosetta, poi la casa: per Cesira "va tutto bene" finché egoisticamente nulla di quanto costituisce la sua ricchezza e la sua sicurezza viene messo in pericolo, l'esperienza della sua vita è autocentrata e tutto ciò che ha senso coagula nella localizzazione dei suoi beni materiali, fra i quali viene annoverata anche la figlia d'oro, e in ciò sembra quasi ripetere alcune idee della madre di Adriana, ne *La romana*. Nulla appare veramente sensato fuorché sé stessa, la casa, la bottega, gli affari e la figlia d'oro, che è appunto un possesso della madre alla stregua della roba. L'esclusione degli affetti, dell'amore e del sesso, insieme all'esclusione della realtà storica dalla sua vita costituiscono l'estraneità salvifica e non impediscono, a questa donna dal carattere forte e determinato, di procedere e affrontare la quotidianità. Per comprendere il *modus cogitandi* di Cesira fondato sulla triade roba-tranquillità-figlia, completamente privo di lirismo e di tenerezza, e motivato da un pragmatismo scarnificato ed essenziale, è necessario ascoltarla in un altro brano, che non solo definisce i contorni del suo sé, ma permette di auscultare in profondità questa donna:

Intanto la guerra continuava, ma io non me ne occupavo e quando alla radio, dopo le canzonette, leggevano il comunicato, dicevo a Rosetta: «Chiudi chiudi quella radio... li mortacci loro, 'sti figli di mignotte, si scannino tra di loro finché vogliono ma io non voglio sentirli, che ce ne importa a noi della loro guerra?... loro se le fanno tra di loro senza chiedere il parere alla povera gente che deve andarci e allora noialtri, che siamo la povera gente, siamo giustificati a non occuparcene.» Però, da un'altra parte, bisogna dire che la guerra mi favoriva: sempre più facevo la borsa nera con prezzi d'affezione, sempre meno vendevo al negozio coi prezzi fissati dal governo. Quando cominciarono i bombardamenti a Napoli e nelle altre città, la gente veniva a dirmi: «Scappiamo che qui ci ammazzano tutti»; e io rispondevo: «A Roma non ci vengono, perché a Roma c'è il Papa... e poi se me ne vado, chi ci pensa al negozio?»

Il rischio dei bombardamenti viene esorcizzato dalla presenza del Vaticano, quel che conta, nonostante tutto, rimane il negozio e non lo si può assolutamente abbandonare. Rosetta non necessita di una speciale protezione, il pericolo è altrove. La radio si spegne quando le notizie sono eccessivamente

⁶ A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. 1129.

allarmanti. Nemmeno i genitori di Cesira riescono a persuaderla a lasciare la roba. Soltanto di fronte ad un bombardamento aereo, che richiama la conclusione de *Il conformista*, inizia a vacillare la sua coraggiosa e stupida risolutezza:

Anche i miei genitori mi scrissero dal paese invitandomi ad andare da loro, ma rifiutai. Andavamo, Rosetta e io, sempre più spesso in campagna con le valigie, e riportavamo a Roma tutto quello che trovavamo: le campagne erano piene di roba, ma i contadini non volevano venderla al governo perché il governo gliela pagava poco e aspettavano noialtri della borsa nera che gliela pagavamo a prezzo di mercato. Molta roba, oltre che nelle valigie, ce la mettevamo addosso; ricordo che una volta tornai a Roma con qualche chilo di salsicce legate intorno alla vita, sotto la gonnella, che sembravo incinta. E Rosetta si metteva le uova in seno che poi, quando le tirava fuori, erano calde calde, come se fossero uscite allora dalla gallina. Questi viaggi però erano lunghi e pericolosi; e una volta, dalle parti di Frosinone, un aeroplano mitragliò il treno, e il treno si fermò in aperta campagna e io dissi a Rosetta di scendere e di nascondersi dentro il fossato, io però non discesi perché ci avevo le valigie piene di roba e nello scompartimento c'erano certe facce poco rassicuranti e una valigia si fa presto a rubarla. Così mi sdraiai in terra, tra i sedili, con i cuscini dei sedili sul corpo e sulla testa e Rosetta discese con gli altri e si nascose nel fossato. L'aeroplano, dopo averci mitragliato quella prima volta, fatto un giro per il cielo tornò alla carica, volando basso sul treno fermo, con un fracasso terribile del motore e il ticchettio fitto fitto, come di grandine, delle mitragliatrici. Passò, si allontanò e poi ci fu silenzio e finalmente tutti tornarono nello scompartimento e il treno ripartì. Quella volta mi mostrarono anche le pallottole, erano lunghe un dito e chi diceva che erano gli americani e chi diceva che erano i tedeschi. Io però dissi a Rosetta: "Tu devi farti il corredo e la dote. Tornano i soldati dalla guerra, no? Eppure in guerra gli sparano addosso tutto il tempo e si ingegnano in ogni modo di ammazzarli... ebbene torneremo anche noi da queste gite che facciamo." Rosetta non diceva nulla, oppure diceva che lei andava dove andavo io. Era un carattere dolce, diverso dal mio, e Dio sa se ci fu mai un angelo in terra era proprio lei⁷.

Cesira, allontanando la realtà storica e non volendo accogliere gli eventi nella loro cruda materialità, palesando invece una forza d'animo ottusa, 'si' con-cepisce 'diversa' dalla figlia nelle manifestazioni caratteriali: Rosetta è un angelo in terra, quasi una Beatrice dantesca, se la sua presenza è salvifica, «e par che sia una cosa venuta/ da cielo in terra a miracol mostrare», proprio la madre con i suoi comportamenti, le decisioni, le scelte, la trasformerà in un incomprensibile essere corrotto e maledetto.

Non si può certo negare che questa madre appaia una madre in parte e superficialmente affettuosa, e che sembra tutto sacrificare alla figlia, tuttavia

⁷ *Ivi*, p. 1131.

quell'incapacità relazionale, la durezza e l'asperità caratteriale, l'egotismo e l'egocentrismo non favoriscono il dialogo necessario fra madre e figlia. L'analisi della dimensione relazionale tra le due testimonianze della difficoltà di Cesira di amare completamente e gratuitamente, e della desistenza di Rosetta a esprimersi soggettivamente, in modo autonomo. La costituzione della loro quotidianità, attraverso le parole della confessione materna, aiuta a cogliere il carattere essenziale che configura una relazione nella quale manca qualcosa sempre e comunque: l'una guida e l'altra si lascia guidare, incapace di sostenere e di opporsi alla determinazione funesta della madre. Qualcosa manca ed è mancato fin dall'inizio, qualcosa è fallito e fallisce nel corso della vicenda; i desideri di Cesira non sono automaticamente quelli di Rosetta, e tuttavia la madre si comporta come se, invece, così fosse, e quando la figlia fa notare il proprio punto di vista, viene immediatamente rassicurata e destabilizzata, ridotta al silenzio. La difficoltà di Rosetta nei confronti di Cesira è certamente nella domanda e nell'affermazione della propria autonomia: non c'è alterità, ma apparente coincidenza di vedute e di intenzioni anche nei desideri. Rosetta desiste di fronte alla madre e alle sue convinzioni, formate e fondate non tanto su una riflessione inerente agli eventi e su un'analisi della realtà, quanto semplicemente sull'esperienza momentanea del giorno dopo giorno: «Insomma tutti volevano roba da mangiare e pagavano senza fiatare qualsiasi prezzo e così fu che io non pensai a fare le provviste, perché mi ero abituata a considerare il denaro come la cosa più preziosa mentre invece il denaro non si può mangiare e quando venne la carestia non ci avevo proprio niente»⁸. Soltanto la constatazione che sarebbero entrambe morte di fame induce Cesira a decidersi a partire da Roma, ed è a questo punto che per la prima volta Rosetta tenta di esprimersi:

Io andai a casa e dissi a Rosetta: «Qui se non ce ne andiamo in tempo, finiremo per morire di fame.» Allora lei scoppiò a piangere e disse: «Mamma, ho tanta paura.» Io ci rimasi male perché fin allora Rosetta non aveva mai detto nulla, non si era mai lamentata e anzi con il suo contegno tranquillo più di una volta mi aveva dato coraggio. Io le dissi: «Sciocca, perché hai paura?» E lei rispose: «Dicono che verranno con gli aeroplani e ci ammazzeranno tutti... dicono che ci hanno un piano e prima distruggeranno tutte le strade ferrate e i treni e poi quando Roma sarà proprio isolata e non ci sarà più niente da mangiare e nessuno potrà più scappare in campagna ci ammazzeranno tutti con i bombardamenti... oh mamma ho tanta paura... e Gino non mi scrive più da un mese e non so più niente di lui.» Io cercai di consolarla dicendogli le solite cose che anch'io ormai sapevo che non erano vere: che a Roma c'era il Papa, che i tedeschi avrebbero vinto presto la guerra, che non c'era d'aver paura. Ma lei singhiozzava forte e dovetti alla fine prenderla tra le braccia e cullarla

⁸ *Ivi*, p. 1135.

come quando aveva due anni. Mentre l'accarezzavo e lei continuava a singhiozzare e a ripetere: «Ho tanta paura, mamma!», io pensavo che non rassomigliava davvero a me che non avevo paura di niente né di nessuno. Anche fisicamente, del resto, Rosetta non mi rassomigliava: aveva un viso come di pecorella, con gli occhi grandi, di espressione dolce e quasi struggente, il naso fine che le scendeva un poco sulla bocca e la bocca bella e carnosa che sporgeva però sul mento ripiegato, proprio come quello delle pecore⁹.

La paura di Rosetta è fondata sulle voci che ha udito, le rassicurazioni di Cesira su pregiudizi infondati e incomprensibili. Nei vari episodi di questa confessione di Cesira si ripete lo schema relazionale con minime varianti. Qualcosa poi invero spinge Cesira a cambiare idea e a partire: quel qualcosa è esattamente quanto era stato paventato dalle voci che tanto avevano turbato Rosetta: gli allarmi aerei, la mancanza di cibo, la paura impediscono alla madre di vivere secondo i propri riti e con la tranquillità tanto inseguita, e che adesso sembra essere costantemente insidiata dagli eventi:

Mi pareva insomma che la vita si fosse sgangherata come una cassa che casca giù da un carretto e si sfascia e tutta la roba si sparge per la strada. E se pensavo a quel fatto di Giovanni e a come lui mi aveva dato quella manata sul sedere, mi sentivo anch'io sgangherata come la vita, e ormai capace di fare qualsiasi cosa, anche rubare, anche ammazzare, perché avevo perduto il rispetto di me stessa e non ero più quella di prima. Mi consolavo pensando a Rosetta che, almeno ci aveva sua madre a proteggerla. Lei almeno sarebbe stata quello che ormai io non ero più. Ah, davvero la vita è fatta di abitudini e anche l'onestà è un'abitudine; e una volta che si cambiano le abitudini, la vita diventa un inferno e noialtri tanti diavoli scatenati senza più il rispetto di noi stessi e degli altri¹⁰.

Le metafore di Cesira rivelano l'anima della donna, che si trova ormai nell'inferno della deviazione dall'abitudine. La partenza verso l'ignoto è prossima, la fuga da Roma è decisa: l'immagine di Rosetta seduta ai piedi del letto, con il gatto che sta per essere abbandonato ad una vicina, nei pressi della valigia pronta, promuove in Cesira compassione, che le fa pronunciare parole ancora una volta insensate e rassicuranti, ma immediatamente smentite dal suono della sirena dell'allarme aereo. La sofferenza è sorda e prolungata, viene identificata da questa madre con le pene infernali, che hanno la peculiarità di essere infinite ma con la medesima intensità della prima volta. Cesira non apprende, tuttavia, quasi nulla da questa sofferenza. Quando Rosetta chiede alla madre chi debba vincere affinché loro possano tornare a casa dal rifugio antiaereo, Cesira non

⁹ *Ivi*, p. 1137.

¹⁰ *Ivi*, p. 1143.

sa cosa rispondere – è drammaticamente ignara e fuori dalla realtà storica, in un proprio piccolo mondo – e così d'istinto lascia cadere un concetto che dimostra il suo incomprensivo esistere: vincano i più forti, non importa chi essi siano. La notte che precede la partenza trascorre insonne:

Gesù nell'orto, la notte prima che Giuda venisse a pigliarlo, non ha sofferto tanto come io quella notte lì. Mi si stringeva il cuore al pensiero di lasciare la casa dove avevo vissuto per tant'anni e pensavo che durante il viaggio potessero mitragliare il treno, oppure che il treno non ci fosse più, perché dicevano che da un giorno all'altro Roma poteva restare isolata. Pensavo anche a Rosetta e pensavo che era una vera disgrazia che mio marito fosse stato l'uomo che era stato e che fosse morto perché due donne sole al mondo, senza un uomo che le guidi e che le protegga, sono in un certo senso come due cieche che camminano senza vederci e senza capire dove si trovano¹¹.

Tutto è pronto per il viaggio, Giovanni attende con Rosetta che Cesira scenda, ma la donna indugia a casa, perché ha nascosto del denaro sotto una mattonella, la sua cassaforte, di cui nessuno deve e può sapere, neppure la figlia: questo gesto getta una luce soddisfacente sul carattere della donna.

In campagna, lontano dalla città, la madre sembra quasi comprendere di cosa sia capace la guerra, quando osserva: «Così è la guerra, pensai: tutto sembra normale e invece, sotto sotto, il tarlo della guerra ha camminato e gli uomini hanno paura e scappano, mentre la campagna, lei, continua, indifferente, a buttar fuori frutta, grano, erba e piante come se nulla fosse»¹².

Le due donne attraversano mesi difficili a Fondi, prima accolte da Vincenzo e Concetta, poi sulle macere, in attesa degli alleati, fino al momento drammatico e più cruento della vita di questa madre e di sua figlia. Altro tassello di estrema importanza a configurare il carattere e le idee, il sistema morale di Cesira lo si può reperire nella considerazione a margine, in una pagina di sbiottata riflessione nella confessione, con la quale rileva l'assurdità etica dei due parsenali che la stanno ospitando:

Io ero spaventata, perché, essendo negoziante, avevo molto forte il sentimento della proprietà ed ero sempre stata onesta e avevo sempre pensato che il mio è il mio e il tuo è il tuo e non possono esserci confusioni e se ci sono tutto va a scatafascio. E invece, ecco, ero capitata in una casa di ladri e quel che è peggio questi ladri non avevano paura perché non c'erano più in quella zona né leggi né carabinieri e non soltanto non avevano paura ma quasi quasi si vantavano di rubare¹³.

¹¹ *Ivi*, p. 1151.

¹² *Ivi*, p. 1163.

¹³ *Ivi*, p. 1169.

Il rilievo di Cesira è semplice, concreto, scaturito dal forte sentimento naturale e sancito dal diritto della proprietà, sentimento-principio inalienabile e al quale si deve il massimo rispetto, a quanto pare per questa donna ben oltre il rispetto della vita. In questo contesto potrebbe iscriversi la decisione di non seguire l'indicazione di Concetta che vorrebbe lasciare andare Rosetta con i fascisti, che si sono fatti vivi nell'aranceto per cercare i suoi due figli disertori dall'esercito italiano, e di partire rapidamente verso l'ignoto. Amore materno misto al calcolo: Cesira comprende la richiesta di Concetta che per amore dei figli è disposta a tutto, in particolare a consegnare la ragazza ai due fascisti, e allora la fuga le sembra l'unico modo per non sacrificare Rosetta, ma al contempo non sa dove andrà, quel che potrà accadere, non pianifica, non ragiona, deve salvare la roba che ha con sé: il denaro e la figlia. Ancora una volta le decisioni e le conseguenti azioni di Cesira sono decretate dalla contingenza momentanea, non c'è ponderazione e analisi, ma soltanto la spinta della necessità, così quando un aeroplano prende di mira le due donne, ormai fuori dalla protezione dell'aranceto e in cammino con le valigie: in una disarmante sequenza dialogica, riferita nelle confessioni, leggiamo:

Così non c'era dubbio: quell'aeroplano aveva mirato proprio a noi, perché sulla strada non c'eravamo che noi. Pensai: «Li mortacci tua!» e mi venne un odio forte contro la guerra: quell'aviatore non ci conosceva, forse era un bravo giovanotto dell'età di Rosetta e soltanto perché c'era la guerra aveva tentato di ammazzarci, così, tanto per sfizio, come un cacciatore che andando a spasso con il cane per la macchia, tira a caso dentro un albero pensando: «Qualche cosa ammazzerò, fosse pure un passero.» Sì eravamo proprio due passeri, noialtre, prese di mira da un cacciatore sfaccendato che poi, se i passeri cascano giù morti, li lascia dove sono tanto non gli servono a niente. «Mamma,» disse Rosetta dopo un poco mentre camminavamo, «tu dicevi che in campagna non c'era la guerra e invece quello ha tentato di ammazzarci.» Risposi: «Figlia mia, mi ero sbagliata. La guerra è dappertutto, in campagna come in città»¹⁴.

Numerosi gli episodi, gli incontri, le conoscenze, le esperienze, e fra tutti quello che rende l'esperienza della fuga più densamente pregnata di senso e quasi "pedagogica" è la presenza inattesa e la frequentazione quotidiana con Michele, che occupa una larga parte e di grande interesse nella confessione di Cesira:

[Egli ha] una sfiducia antica, incrollabile, incallita, in tutti e in tutto. E questo mi pareva tanto più sorprendente in quanto lui non ci aveva che venticinque anni e perciò, per così dire, non aveva mai conosciuto altro che il fascismo ed era stato tirato su ed educato dai fascisti e così, a fil di

¹⁴ *Ivi*, p. 1185.

logica, se l'educazione conta qualche cosa, avrebbe dovuto essere anche lui fascista o per lo meno, come ce n'erano tanti adesso, uno di quelli che criticavano sì il fascismo, ma a mezza bocca e senza sicurezza. Invece no, Michele, con tutta la sua educazione fascista, era proprio scatenato contro il fascismo¹⁵.

Vien da chiedersi, proprio ripensando a Michele, se Rosetta avrebbe considerato un padre, nonostante Cesira dica sovente di non aver bisogno di un uomo, o ne neghi la necessità. E a ben rileggere il romanzo entrambe si affidano completamente a questo giovane che assume di volta in volta il ruolo del padre, del casto amante, del marito-fratello premuroso, del figlio-padre assennato. Si deve accettare il fatto che siamo parassitati dal linguaggio nell'impossibilità di definire la relazione triangolata fra Cesira-Rosetta-Michele e quando si analizza questo rapporto ci si scorge in difficoltà nel reperire una esatta previsione dei ruoli. Perché questi personaggi sono reali e dunque veramente inaccessibili e inossidabili. Due donne ignoranti, riconosce Cesira nella confessione, e 'un uomo che aveva letto molti libri e sapeva molte cose'. Certamente Cesira ammira Rosetta, la ammira come si ammira un oggetto prezioso, una statua di valore, al punto che quando Michele non vuole vederla nuda ne rimane delusa¹⁶. Non è una questione affettiva, ma meramente e concretamente connessa con un'usanza: la ragazza è ben fatta, può essere una buona moglie, una madre in grado di procreare e nutrire, far crescere dei figli e provvedere ad una casa.

Il ruolo di Cesira, come messo in chiaro fin qui, è dunque quello di madre,

¹⁵ *Ivi*, p. 1235. Numerose le differenze fra Cesira, Rosetta e Michele rispetto ai punti di vista e i modi d'agire, in particolare sulla religione, si veda poco oltre, pp. 1242-1244.

¹⁶ *Ivi*, p. 1263: «[...] era veramente bella, sembrava una statua di quelle di marmo bianco che si vedono a Roma nei giardini pubblici: le spalle piene e rotonde, la schiena lunga e, sotto la schiena, un'insellatura profonda, come di cavalla giovane, che dava spicco al culo bianco, rotondo e muscoloso, così bello e pulito che dava la voglia di mangiarselo coi baci come quando lei aveva due anni. Insomma, io ho sempre pensato che un uomo che è un uomo, al vedere la mia Rosetta nuda, all'impiedi, che si strofinava un panno sull'insellatura delle reni e ad ogni strofinata faceva tremare un poco il petto solido e alto, quest'uomo, dico, avrebbe dovuto almeno turbarsi e diventare rosso o pallido, secondo il temperamento. E questo perché si può avere la mente ad altro ma il momento che una donna si mostra nuda, tutti i pensieri volano via come tanti passerotti da un albero se ci si spara una fucilata; e non rimane che il turbamento del maschio il quale si trova di fronte alla femmina. Ora Michele, non so come, una di quelle mattine che Rosetta stava, come ho detto, asciugandosi ignuda in un angolo della stanzetta, venne a trovarci e spinse a metà la porta, senza bussare. Io sedevo presso la soglia e avrei potuto avvertirlo del suo errore dicendogli: "No, non entrare. Rosetta sta lavandosi." Invece, lo confesso, quasi non mi dispiacque che lui entrasse così all'improvviso e questo perché una madre è sempre fiera della figlia e in quel momento, più forte della sorpresa e magari della riprovazione, fu la mia vanità di madre. Pensai: "La vedrà nuda... poco male, tanto più che non l'ha fatto apposta... così vedrà quanto è bella la mia Rosetta." Con questo pensiero in testa, rimasi zitta; e lui, tratto in inganno dal mio silenzio, spalancò del tutto la porta venendo a trovarsi proprio di fronte a Rosetta, che cercava, intanto, ma invano, di coprirsi con l'asciugamani. Io l'osservavo; e lo vidi restare per un momento incerto e quasi annoiato vedendo Rosetta nuda; quindi si voltò serio verso di me e disse in fretta che lo scusassi».

che non è stata tuttavia educata alla maternità né alla relazione di coppia, e lo dice bene quando ricorda che non si sarebbe nemmeno sposata se non fosse stato per i suoi genitori. Il rapporto madre-figlia, per come lo si ricostruisce nelle confessioni di questa donna, è carico di implicazioni esistenziali e di una pedagogia arcaica, con una difficile relazione identitaria: la madre è portatrice di valori altri, lontani da quelli ai quali sembra rivolgersi la figlia, basti ricordare che entrambe stabiliscono un rapporto molto differente l'una rispetto all'altra con la fede cristiana. Cesira è madre che esclude il padre, e non offre alla figlia alcuno dei cosiddetti miti, compiti, modelli che simbolicamente e dunque profondamente costituiscono i fondamenti della civiltà dominante e patriarcale. Ella impone un ordine simbolico tutto individuale inconciliabile con i modelli sociali e culturali di riferimento dell'epoca. La madre 'introduce' e 'attiva' la figlia al mondo, le insegna una lingua per "ri-dire" l'esperienza della realtà e dell'interiorità, ma non consente a Rosetta veramente di cogliere il mondo secondo categorie individualmente riformulate e di mediare attraverso una concettualizzazione originale, non le permette di esprimersi. La madre è filtro e colei che "im-pone" modelli. Deleteria appare allora la forza del carattere di Cesira per la formazione e la risoluzione dell'identità di Rosetta: la figura materna ipervalorizzata rispetto a una svalorizzata identità della figlia comporterà l'incapacità per Rosetta di elaborare gli eventi, anche l'ultimo, il più drammatico.

Allora Cesira risulta, a mio avviso, doppiamente colpevole: in primo luogo perché delimita l'orizzonte affettivo egoisticamente al territorio dell'amore filiale, e di un amore filiale per altro ottuso, possessivo, esclusivo ed escludente; in secondo luogo perché, se si analizza la vicenda di Cesira e Rosetta dalla partenza da Roma fino al momento dello stupro della ragazza si evincerà chiaramente la sua responsabilità in tutte le decisioni. Immaginando che le vicende che portano alla partenza e quelle che preparano l'atto di violenza siano il segmento di una parabola delimitato da una secante AC, potremo dire che nel primo segmento di parabola AB si svolge l'odissea delle due donne in viaggio, e nel secondo segmento di parabola BC invece si rimane nel territorio ciociaro in attesa, fino al punto C, che potremmo individuare come il momento conclusivo. Si potrà, dunque, constatare che è lei, proprio Cesira, che è costretta a fuggire da Roma, perché si è preoccupata stupidamente e avidamente dei soldi e non del cibo, e sfidando la sorte in Ciociaria, perché non vuole affrontare la realtà storica, provoca l'esperienza più drammatica e traumatica per quella figlia d'oro: lo stupro. E si consuma in una chiesa e proprio sotto il quadro di una Madonna con bambino. Il capitolo ottavo comincia a preparare la catabasi verso il punto C: dopo due giorni di combattimenti, la valle di Fondi viene presa dagli alleati, i tedeschi fuggono verso Roma, Cesira capisce che la

guerra c'è, quando sta per terminare, ovvero quando la avverte e percepisce vicina, prossima. Lei che aveva fatto di tutto per scampare alla guerra, adesso "deve" affrontarla, lì, su quei monti, "deve" ascoltarla e accoglierla attraverso le cannonate. A questo punto, Michele viene preso in ostaggio da una pattuglia di tedeschi in fuga, e Cesira annota nella sua confessione:

Così partirono e io ho ancora davanti agli occhi, come se ci fossi presente, la scena della loro partenza: il tedesco con il braccio piegato per puntare la pistola, Michele che gli camminava davanti e, ricordo, aveva un pantalone più lungo che quasi gli andava a finire sotto il tacco e uno più corto che lasciava vedere la caviglia. Camminava piano Michele, forse sperando che noialtri ci saremmo rivoltati contro i tedeschi e gli avremmo dato modo di scappare; la maniera con cui strascicava le gambe mi suggerì l'idea che si tirasse dietro una pesante catena. La processione dei quattro tedeschi, di Michele e del tedesco albino sfilò sotto di noi per il sentiero che portava a valle e quindi scomparve lentamente nella macchia. Filippo che, come gli altri, allo sparo era scappato per poi fermarsi a poca distanza a guardare, quando l'albino e Michele furono per svoltare, tutto ad un tratto diede come un ruggito e fece per slanciarsi dietro. I contadini e gli sfollati gli furono subito addosso e lo trattennero che ruggiva e ripeteva il nome del figlio e piangeva grosse lacrime che gli rigavano la faccia. Adesso erano accorse anche la madre e la sorella e stentavano a capire, domandando spiegazioni a destra e a sinistra; ma appena capirono, si misero a piangere anche loro e ad urlare il nome di Michele. La sorella singhiozzava forte ripetendo tra i singhiozzi: «Proprio adesso che stavano per finire tutte cose, proprio adesso»¹⁷.

Questo avvenimento, invece di allertare e far intuire a Cesira che è meglio fermarsi, attendere gli alleati e porsi (magari) sotto la loro protezione, genera al contrario il desiderio di andare altrove, così mentre tutti cercano il modo di tornare a Fondi, lentamente, lei, presa da un'impazienza incontenibile vuole andarsene. Rosetta, in quel medesimo frangente, è sveglia dall'alba, recatasi dai genitori di Michele, ha scoperto che il giovane non è tornato. Li ha salutati, trovandoli addolorati, e pronti alla discesa giù fino in paese. In questo punto, per la prima volta decisamente, Rosetta si oppone con un gesto forte e di ingenua tenerezza alla madre: l'una non vuole rovinare la sua egoistica gioia con il pensiero di Michele, l'altra invece non ha resistito, dopo una notte insonne, ha sentito l'insopprimibile impulso di recarsi dai Festa, per capire cosa stesse accadendo. E proprio in questo momento Cesira, riflettendo sull'attesa della liberazione, pensa che ha sperato e disperato, comprendendo che non si può essere soli: ci si dispera e si spera per sé e per gli altri; tuttavia senza salutare nessuno di coloro con i quali aveva condiviso quei mesi in montagna, scende con la figlia, rapidamente giù dalle macere e arrivano insieme fino all'Appia,

¹⁷ *Ivi*, p. 1375.

dove avanza il contingente alleato. Cesira vuole tornare a Roma, ma i soldati la informano che non è possibile raggiungere la capitale, perché ci sono ancora i tedeschi.

Bisogna fermarsi, talvolta bisogna rimanere fermi.

Insiste la donna, nonostante le indicazioni ricevute, e di fronte al diniego deciso, chiede allora di poter andare a Vallecorsa, dove sono i suoi genitori (o così almeno crede). Il maggiore dell'esercito alleato fa rifocillare le due donne, le fa riposare, dopo che ha saputo dell'accoglienza fatta ai due soldati inglesi: Cesira non può tornare a Roma, non vuole rimanere a Fondi, caparbiamente e stupidamente pensa di recarsi a casa dei genitori: la donna confida nel fatto che madre e figlia potranno mangiare, star bene e poi tornare successivamente alla loro casa in città, soltanto Rosetta presagisce gli eventi: «Ci abbracciammo strette e io baciai Rosetta e le dissi: "Vedrai che ora tutto si aggiusta, questa volta sul serio. Passiamo adesso qualche giorno al paese e mangiamo bene e ci riposiamo e poi ce ne andiamo a Roma e tutto tornerà ad essere come prima."», perché il desiderio, l'unico di Cesira è che tutto torni come prima, nonostante nulla possa essere più come prima, e prosegue: «Povera Rosetta, lei disse: "Sì mamma" proprio come un agnello che viene condotto al macello e non lo sa e lecca la mano che lo trascina verso il coltello. Purtroppo questa mano era la mia e io non sapevo che proprio io di mia iniziativa, la portavo al macello»¹⁸.

Il capitolo nono inizia con un ufficiale inglese che all'alba chiama le due donne per portarle a Vallecorsa: il paesaggio è noto a Cesira, lo riconosce e riconosce se stessa qui, adesso. È sicura e tranquilla. L'entrata al paese nel quale le lascia l'ufficiale è priva di uomini, di rumori, un luogo spettrale, se non fosse stato per una colonna di autocarri e macchine militari, con una bandiera francese. Procedono a piedi, si riparano in una chiesa. Rosetta tace, Cesira continua a decidere. Da questo momento nulla sarà invece realmente più ricomponibile, nulla potrà più ritornare come prima, l'irreparabile si manifesta con un sentimento "strano" e con un sovvertimento del cognito nel suo opposto: la profanazione interrompe ogni sacralità, e non interverrà la volontà di Dio, attraverso un angelo, a fermare la mano di Abramo e a sostituire Isacco con l'ariete, il sacrificio umano sarà completo, condotto fino in fondo, e scorrerà anche il sangue:

Provavo un sentimento strano, come di chi si trovi in un luogo sacro e tuttavia non ci abbia voglia di pregare. Rivolsi gli occhi al quadro antico della Madonna, storto, con la Madonna tutta patinata di nerofumo che, adesso, non guardava più in basso, verso i banchi, ma verso il soffitto, di traverso, e pensai che se avessi voluto pregare avrei dovuto prima di tutto raddrizzare quell'immagine. Ma, forse, non avrei saputo pregare lo

¹⁸ *Ivi*, p. 1408.

stesso; mi sentivo come intirizzata e non provavo niente ed ero sbalordita. Avevo sperato di ritrovare il paese dove ero nata e la gente tra cui ero cresciuta e, magari, anche i miei genitori e invece non avevo trovato che un guscio vuoto: tutti se ne erano andati, forse anche la Madonna, disgustata che la sua immagine fosse stata manomessa e lasciata così storta. Poi guardai Rosetta accanto a me e vidi che, invece, lei pregava, a mani giunte e a testa china, muovendo appena le labbra. Dissi, allora, a bassa voce: «Fai bene a pregare... prega anche per me... io non ci ho core.» In quel momento udii non so che rumore di passi e di voci dalla parte dell'ingresso, mi voltai e, come in un lampo, vidi affacciarsi alla porta qualche cosa di bianco che subito scomparve. Mi parve di riconoscere, però, uno di quei soldati strani che avevo visto sfilare poco prima sulla strada dentro gli autocarri; e, presa da subitanea inquietudine, mi alzai e dissi a Rosetta: «Andiamocene... è meglio che ce ne andiamo.» Lei si alzò subito, segnandosi: io l'aiutai a mettere lo scatolone sul capo, mi misi in testa il mio e quindi ci avviammo verso l'ingresso¹⁹.

Se Cesira si fosse lasciata consigliare dagli ufficiali alleati, forse Rosetta non avrebbe subito la violenza carnale e da figlia d'oro non si sarebbe trasformata in ragazza che, a causa di una compulsiva brama sessuale, offre il proprio corpo casualmente, in una sorta di tremenda e passiva coazione a ripetere e rivivere il trauma.

Cesira si trasforma da madre di un angelo in madre di una figlia ormai perduta per sempre nell'inferno della guerra.

«La confessione si verifica nel tempo reale della vita; parte dalla confusione e dall'immediatezza temporale. È la sua origine; va in cerca di un altro tempo, che se fosse quello del romanzo non dovrebbe essere cercato, ma sarebbe trovato»²⁰: questa madre patisce la necessità di confessare completamente e con dettagli e particolarità quell'anno in Ciociaria, perché è in quel lasso di tempo che si è rivelata la sua duplice forma di colpevolezza. L'autrice «della confessione non cerca il tempo dell'arte, bensì un tempo reale quanto il proprio. Non si accontenta del tempo virtuale dell'arte. L'artista quando crea, riproduce la creazione divina e crea un'eternità... virtualmente», e così «È questo il gioco profondo dell'arte. [...] La confessione va alla ricerca di un tempo reale, non virtuale, e poiché non si conforma con nessun altro tempo al di fuori di quello, si trattiene là dove esso inizia»²¹, perché «questo [è] il tempo che non può essere trascritto, che non può essere espresso né afferrato, è l'unità della vita che non ha più bisogno di espressione. Perciò ogni arte ha un che di confessione distorta e ha, a volte, le stesse finalità, anche se si ricrea strada facendo, trattenendosi, spendendo il tempo in un lusso umano

¹⁹ *Ivi*, p. 1419.

²⁰ M. ZAMBRANO, *La confessione come genere letterario*, cit., p. 41.

²¹ *Ivi*, p. 42.

supremo»²².

La prima persona imprime alla narrazione una maggiore fluidità, benché restringa la focalizzazione del punto di vista sulla voce narrante, quasi esclusiva depositaria della verità e sincerità di quel che viene raccontato. La prima persona dichiara un volto, una voce, una persona, tutto il suo cosmo interiore e il caos del mondo, che desidererebbe dominare e forse comprendere: il soggetto vive soggettivamente e ciò che vive e racconta non può che raccontarlo in quanto soggetto soggettivamente, il passaggio dall'«egli» all'«io» è la transizione verso i personaggi del popolo che Moravia attua a partire dai *Racconti romani* e dai *Nuovi racconti romani*: «il terreno di coltura della nuova narrativa dell'io è insomma quel mito popolare che domina Moravia nel dopoguerra sino alla fine degli anni Cinquanta, e la chiave di volta è la simpatia. [...] Ma tale operazione non va confusa con la mimesi in senso veristico o neorealistico»²³. L'autore entra nell'io narrante del romanzo o del racconto senza curarsi eccessivamente della plausibilità mimetica e della coerenza linguistica e del pensiero del personaggio, prendendosi lo spazio e la libertà di cui necessita la costruzione narrativa affamata di realtà e di esistenza, al contempo.

È in tale direzione che «La Confessione è il linguaggio di qualcuno che non ha annullato la sua condizione di soggetto; è il linguaggio del soggetto in quanto tale. Non sono i suoi sentimenti, né i suoi desideri, né le sue speranze; sono semplicemente i suoi sforzi di essere. È un atto in cui il soggetto si rivela a se stesso perché ha orrore del suo essere a metà e confuso»²⁴: ovvero la confessione è il vero linguaggio di Cesira e la prova accertata della sua colpevolezza. «La confessione nasce a seguito di certe situazioni; situazioni in cui la vita ha raggiunto un grado estremo di confusione e di dispersione. Il che può accadere anche per circostanze individuali, ma soprattutto storiche», senza queste condizioni, senza la «situazione» della violenza non ci sarebbe stata la necessità della confessione, e soltanto «quando l'uomo è stato umiliato troppo, quando si è chiuso nel risentimento, quando sente su di sé soltanto «il peso dell'esistenza», allora ha bisogno che la sua stessa vita gli si riveli. Per ottenere ciò mette in atto il movimento duplice della confessione: quello della fuga da sé e della ricerca di qualcosa che lo sostenga e illumini. La confessione inizia sempre con una fuga da sé. Parte da una situazione di disperazione»²⁵. Sembra di udire ancora le parole di Cesira nell'esame di Maria Zambrano, quando sostiene che il presupposto della confessione «è quello di ogni partenza: una speranza e una disperazione; la disperazione di ciò che si è e la speranza che

²² *Ibidem*.

²³ S. CASINI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1951.1959*, Bompiani, Milano 2004, p. XXI.

²⁴ M. ZAMBRANO, *La confessione come genere letterario*, cit., p. 45.

²⁵ *Ivi*, p. 46.

appaia qualcosa che ancora non si possiede. Senza una disperazione profonda l'uomo non uscirebbe da sé, perché è la forza della disperazione che lo porta a trascinarsi a parlare di se stesso, cosa assolutamente opposta al parlare»²⁶.

La confessione si origina e si sviluppa come espressione di una colpa, che si manifesta nella disperazione, perché in una «disperazione che osa chiedere spiegazioni, si attua la rivelazione di ciò che l'uomo sente quando non ha nulla, quando esce da sé: l'orrore della nascita, la vergogna di esser nato; la paura di morire, lo stupore per l'ingiustizia umana»²⁷.

La lunga confessione di Cesira è semplicemente l'assunzione della sua disperazione in quanto donna, in quanto madre, in quanto colpevole per non essere riuscita a fuggire dalla guerra e a ricostituire al presente la situazione precedente alla guerra. L'alternanza della sorte è l'inconcepibile per Cesira: «In realtà è ingiusta ogni alternanza della fortuna, anche se essa è favorevole; se infatti la circostanza dolorosa umilia, umilia anche la fortuna ugualmente contingente»²⁸. Anche nella confessione di questa madre spicca quello che Maria Zambrano definisce «il carattere frammentario di ogni vita, il fatto che l'uomo si percepisca come pezzo incompleto, un abbozzo e niente più; una parte di se stesso, un frammento. Uscendo da sé vuole aprire i propri limiti, spostarli e trovare la sua compiuta unità più in là di essi»²⁹.

Una coppia madre-figlia non funziona in quanto dominio dell'una sull'altra, ma in quanto relazione dialettica dell'una nel confronto con l'altra, e se la potenza simbolica materna è necessaria alla configurazione identitaria della figlia, lo è altresì nella dinamica equilibrata con altre figure-presenze nella vita della figlia, che invece per il proprio egoismo e per le proprie paure Cesira esclude decisamente. Ella è madre che non ama, che non si ama, che non sa amare l'altro da sé, cioè l'uomo, e di questa rassegnata e vantata al contempo disforia affettiva è Rosetta a essere vittima sacrificale. Il coraggio che manca a Cesira è il coraggio affettivo, quello che avrebbe indotto Rosetta a maturare un rispetto e un amore di sé tali forse da consentirle anche di non essere totalmente sopraffatta, in qualche modo, dalla violenza dello stupro.

Moravia aveva compilato il retro di copertina della prima edizione scrivendo: «*La ciociara* è la storia delle avventure e delle disavventure di due donne, una madre e una figlia, costrette dal caso a passare un anno al fronte [...]. Ma *La ciociara* è anche e soprattutto la descrizione di due atti di violenza, l'uno collettivo e l'altro individuale, la guerra e lo stupro. Dopo la guerra e dopo lo stupro né un paese né una donna sono più quello che erano prima»³⁰. Ce-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 48.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 49.

³⁰ A. MORAVIA, in *Opere/3*, cit., p. 2156.

sira è madre dalla prima pagina del romanzo fino all'ultima, ed è una madre molto differente da tutte le altre madri moraviane: è l'unica che attraverso la confessione riesce a comprendere e manifestare la sua colpevolezza e la sua inadeguatezza.

Alice Flemrova

LA FORTUNA DI ALBERTO MORAVIA IN CECOSLOVACCHIA.
L'AUTORE CONOSCIUTO DI PIÙ NON SEMPRE È CONOSCIUTO BENE

In base alle nostre ricerche risulta che Alberto Moravia è arrivato in Cecoslovacchia prima dei suoi libri. La sua prima visita in terra cecoslovacca è parzialmente documentata nei tre *reportage* *Tristezza di Praga*, *Castello in Boemia* e *Lo sforzo per creare lo stato e il suo popolo* pubblicati sul quotidiano «Gazzetta del Popolo» rispettivamente l'1 settembre 1931, l'11 settembre 1931 e il 6 ottobre 1931¹. Impressioni e commenti piuttosto negativi (il clima cupo del paese, il panorama tetro di Praga, la mentalità troppo astratta e sognatrice dei cechi, la Slovacchia abitata da una popolazione primitiva e arretrata...) del giovane Moravia non recano in sé alcun presagio dell'immensa e duratura popolarità di cui lo scrittore godrà negli anni a venire presso i lettori cechi e slovacchi.

Senza esagerazione possiamo infatti dire che nel secondo dopoguerra Alberto Moravia è stato l'autore italiano più conosciuto in Cecoslovacchia. Tale affermazione si basa ovviamente su dati concreti. La conferma della sua popolarità ce la fornisce prima di tutto l'elenco delle sue opere pubblicate in ceco e in slovacco. Nella tabella vediamo elencate tutte le traduzioni uscite in lingua ceca fino ai giorni nostri. Il nostro interesse si concentra maggiormente sulle opere pubblicate nell'epoca in cui il Paese si chiamava Cecoslovacchia (ovvero lo Stato che è esistito dal 1918 al 1992), dal momento che, come risulta dalla tabella, la fortuna editoriale di Moravia nel nostro Paese si conclude proprio nel periodo che intercorre fra la morte dello scrittore e il primo gennaio 1993, giorno in cui la Cecoslovacchia si divide in due repubbliche distinte: la Ceca e la Slovacca. Per quanto riguarda le traduzioni in slovacco bisogna rilevare il fatto che durante l'esistenza dello stato unito i cechi e gli slovacchi sono stati, almeno a livello di conoscenza passiva della lingua, perfettamente bilingui. I lettori slovacchi hanno così conosciuto alcuni titoli di Moravia solo in tradu-

¹ Oggi in A. MORAVIA, *Opere. Viaggi. Articoli 1930-1990*, Bompiani, Milano 1994, pp. 69-79.

zione ceca, anche se nel caso de *La ciociarà* il romanzo esce in slovacco già nel 1959, *La romana* nel 1962 e *Il disprezzo* addirittura nel 1957², precedendo dunque le versioni ceche rispettivamente di tre, quattro e di due anni.

	ANNO DI PUBBLICAZIONE CECA (RIEDIZIONI)	TITOLO CECO, EDITORE PRIMA EDIZIONE, TRADUTTORE	ANNO DI PUBBLICAZIONE ITALIANA	TITOLO ITALIANO
1	1933 (1963)	<i>Lbostejní</i> , R. Škeřík (Praha), tr. Adolf Felix	1929	<i>Gli indifferenti</i>
2	1947	<i>Maškaráda</i> , Nakladatelské družstvo Máje (Praha), tr. Jaromír Fučík	1941	<i>La mascherata</i>
3	1958 (1976)	<i>Římské povídky</i> , SNKLHU (Praha), tr. Jaroslav Pokorný	1954	<i>Racconti romani</i>
4	1959 (2010)	<i>Pobrdání</i> , Československý spisovatel (Praha), tr. Eva Ruxová	1954	<i>Il disprezzo</i>
5	1962 (1965, 1976, 2007)	<i>Horalka</i> , SNKLU (Praha), tr. Alena Wildová a Jaroslav Pokorný	1957	<i>La ciociarà</i>
6	1963	<i>Světla Říma</i> , SNKLU (Praha), tr. Alena Hartmanová	1959	<i>Nuovi racconti romani</i>
7	1964	<i>Agostino</i> , Čs. Spisovatel (Praha), tr. Eva Ruxová	1944	<i>Agostino</i>
8	1966 (1976, 2002, 2009)	<i>Římanka</i> , Odeon (Praha), tr. Václav Čep	1947	<i>La romana</i>
9	1967	<i>Třídílné zrcadlo</i> , Svoboda (Praha), tr. Alena Hartmanová	1962	<i>L'automa</i>
10	1967 (2006)	<i>Nuda</i> , Čs. Spisovatel (Praha), tr. Eva Ruxová	1960	<i>La noia</i>
11	1967	<i>Láska manželská</i> , Svobodné slovo (Praha), tr. Alena Hartmanová	1949	<i>L'amore coniugale</i>

² Tale tempestività è probabilmente il merito dell'iniziativa personale della scrittrice e traduttrice slovacca Hana Ponická (1922–2007), che ha vissuto negli anni 1948-1950 a Roma, dove, come ricorda nella postfazione alla sua traduzione della *Ciociarà* in slovacco, ha conosciuto Moravia di persona a casa di Renato Guttuso.

12	1967	<i>Neposlušnost, In: 5 italských novel</i> , Odeon (Praha), tr. Eva Ruxová	1948	<i>La disubbidienza</i>
13	1968	<i>Pozornost</i> , Odeon (Praha), tr. Eva Ruxová	1965	<i>L'attenzione</i>
14	1970	<i>Věci jsou věci</i> , Odeon (Praha), tr. Eva Ruxová	1967	<i>Una cosa è una cosa</i>
15	1973	<i>Nešťastný milenec</i> , Odeon (Praha), tr. Alena Hartmanová	1943	<i>L'amante infelice</i>
16	1980	<i>Marné ctizádosti</i> , Melantrich (Praha), tr. Alena Hartmanová	1935	<i>Le ambizioni sbagliate</i>
17	1984	<i>Konformista</i> , Melantrich (Praha), tr. Alena Hartmanová	1951	<i>Il conformista</i>
18	1988	<i>Konec jedné známosti</i> , Melantrich (Praha), tr. Alena Hartmanová	1944	<i>L'epidemia</i>
19	1992	<i>Já+On</i> , Richter (Praha), tr. Alena Hartmanová	1971	<i>Io e lui</i>
20	1993	<i>Cesta do Říma</i> , Odeon (Praha), tr. Eva Hepnerová	1988	<i>Il viaggio a Roma</i>
21	1994	<i>Voyeur, aneb Muž, který se dívá</i> , JAN: Astrosat (Praha), tr. Zdeněk Frýbort	1985	<i>L'uomo che guarda</i>
22	2000	<i>Přežít vlastní smrt: 1934</i> , Český klub (Praha), tr. Zdeněk Frýbort	1982	1934

Non abbiamo la minima intenzione di ridurre il complesso e complicato problema della ricezione di un'opera artistica, nel nostro caso letteraria, a dati numerici ordinati in una tabella. Ogni discorso serio riguardo tale tema deve, in ogni caso, partire proprio da qui. I dati forniti vanno commentati per ricavare da essi stessi ulteriori informazioni e per cercare possibili spiegazioni. Prima di tutto ci concentreremo sulla cronologia e sulla densità dei titoli pubblicati. Vediamo ad esempio che più di due terzi dei volumi sono usciti nel contesto più vasto degli anni Sessanta, con addirittura quattro titoli pubblicati solo nel 1967, e che, invece, prima del colpo di stato comunista del 1948 sono usciti due romanzi mentre, dopo la Rivoluzione di velluto del 1989, solo altri quattro

titoli. È vero che la sinusoide in qualche modo fotografa lo sviluppo della popolarità dell'autore anche fuori dalle frontiere cecoslovacche, popolarità che culmina senza dubbio proprio negli anni Sessanta (sebbene proprio in quel periodo Moravia dovesse affrontare gli attacchi della critica militante della neoavanguardia italiana), ma è altrettanto vero che dalla tabella sono abbastanza deducibili anche i dati extraletterari che riguardano i cambiamenti politici e di orientamento culturale che hanno segnato il paese. Se i soli due libri usciti in ceco prima del 1948 vanno ascritti sia agli avvenimenti bellici sia al fatto che la fama e la posizione di Moravia nei circoli letterari non si erano ancora delineate, lo spazio bianco che si estende dal 1947 al 1958 è emblematico del clima ostile degli anni Cinquanta in Cecoslovacchia, caratterizzati dai processi politici e dal tentativo di sottomettere tutta la vita culturale, intellettuale e artistica al dettato del realismo socialista, il movimento ufficiale del partito comunista. In tale contesto le opere che Moravia pubblicava in quegli anni (tra queste *La romana*, *Il conformista*, *La disubbidienza*, ma anche *I racconti romani*) risultavano improponibili. Non dobbiamo dimenticare che – come ha ripetutamente affermato l'autore stesso – l'opera moraviana si nutre sia delle teorie di Marx sia della lettura di Freud. Edoardo Sanguineti nella sua monografia ci fa inoltre notare che «Moravia ha accolto da Marx e da Freud la sola “pars destruens”»³. Oltre a ciò la narrativa del nostro autore non smette mai, nemmeno nelle opere più ‘epiche’, come le definisce Guglielmi⁴, di porre e di porsi domande esistenziali: l'aridità e l'inettitudine di Michele de *Gli indifferenti*, il suo ‘male di vivere’ si propagano in tutte le prose di Moravia come un sintomo ineliminabile. In poche parole, Moravia era troppo pessimista per il furore ottimistico di un'epoca in cui si voleva costruire un mondo migliore, un mondo comunista. Bisognava così attendere l'avvicinarsi della liberazione delle idee e la rivoluzione sessuale degli anni Sessanta per poter offrire le prose di Moravia al lettore ceco e slovacco. *La romana* ha aspettato di vedere la versione ceca per 19 anni, *Il conformista* addirittura per 33. La rappresentazione della dittatura del regime totalitario con ogni probabilità destava sospetti tra le fila della censura comunista, abituata a sorvegliare ogni forma di comunicazione fatta di allusioni, simboli e metafore.

Il calo di interesse degli editori cechi verso le opere di Moravia che notiamo dopo il 1989 va spiegato, soprattutto, con il cambiamento veloce e drastico del mercato dei libri nella Cecoslovacchia postcomunista, caratterizzato tra l'altro dalla volontà di pagare i debiti verso gli autori e i libri proibiti nei decenni precedenti. In tale contesto Moravia fu deviato su un binario secondario, se non

³ Cfr. E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962, p. 41.

⁴ Cfr. G. GUGLIELMI, *L'indifferenza di Moravia* in *La prosa italiana del Novecento II*, Einaudi, Torino 1998, pp. 21-37; Guglielmi parla della dimensione «epica» nell'opera moraviana a proposito de *La romana*, *La ciocciara* e dei *Racconti romani*.

proprio cieco: i romanzi *Io e lui*, *Il viaggio a Roma* e *L'uomo che guarda* non hanno convinto i lettori che avevano letto con piacere *La ciociara* o *La romana* e non sono riusciti a conquistarsi l'interesse del pubblico nuovo, il pubblico giovane. Perciò, quando nel 2000 esce il romanzo *1934*, è come se il suo titolo nell'edizione ceca, "Sopravvivere alla propria morte", portasse in sé un'ironica allusione alla brusca fine della fortuna di Moravia presso il pubblico autoctono. Alla vigilia del nuovo millennio, dieci anni dopo la sua morte, l'autore italiano più tradotto nel secolo precedente pare essere non risuscitabile.

Pare, anche perché in realtà la situazione non è affatto così chiara. Come vediamo nella nostra tabella, quattro romanzi sono stati riproposti anche dopo l'anno 2000: *Il disprezzo*, *La ciociara*, *La romana* e *La noia*. Non è un caso che si tratti di prose conosciute anche grazie all'adattamento cinematografico; tutti i volumi, usciti nella stessa collana, riportano tra l'altro sulla copertina la foto del film. La casa editrice ha puntato sul linguaggio dell'immagine per suscitare l'interesse dei lettori più giovani o per rinfrescare la memoria di quelli più adulti. Altri dati a nostra disposizione dimostrano, in ogni caso, che Alberto Moravia rimane solidamente inserito nel contesto letterario ceco benché la sua felice stella editoriale⁵ risulti alquanto offuscata. Si tratta di dati che provengono dal campo della didattica e dell'istruzione: Moravia è spesso l'unico autore italiano del Novecento che entra nei programmi di studio delle scuole superiori ceche e di cui si parla nei manuali scolastici; lo studente che si prepara all'esame di maturità di solito deve conoscere solo tre nomi di tutta la letteratura italiana dagli inizi ai giorni nostri: Boccaccio, Goldoni e Moravia. A volte, ma piuttosto raramente, il gruppo italiano viene ampliato da Petrarca, Machiavelli e Pirandello e solo ultimamente anche da Eco.

Senza nulla togliere all'importanza di Alberto Moravia nel contesto della letteratura moderna ci sembra legittimo porsi la domanda perché proprio lui in Cecoslovacchia sia stato eletto a rappresentante – praticamente unico – della letteratura contemporanea italiana. Come mai ha messo radici così profonde nei gusti dei lettori e nelle biblioteche? E ancora: quale è l'immagine collettiva di Alberto Moravia e della sua opera presso i cechi? Cosa dicono di lui i libri scolastici e i manuali di letteratura? Quale è e quale è stata la riflessione critica sulla sua opera?

A mo' di scherzo potremmo dire che Moravia deve la sua fama in Cecoslovacchia al suo pseudonimo: la Moravia (in ceco Morava) è il nome della regione storica del paese che si trova tra la Cechia e la Slovacchia. Un cognome così suonava familiare, il cognome di uno di casa. Questo però potrebbe essere

⁵ Nei tempi della sua massima popolarità le tirature arrivavano alle cifre di 100.000 copie (*La ciociara*) o anche 202.000 copie (*La romana*). Tanto per fare un paragone, oggi nella Repubblica ceca sono considerati *megabestseller* i libri che hanno venduto 20.000 copie, ma già superare la soglia delle 5000 copie vuol dire ottenere un successo editoriale.

casomai un effetto secondario, laterale, il vero motivo va cercato piuttosto nelle opere presentate al pubblico cecoslovacco. Se diamo ancora una volta un'occhiata alla tabella, vediamo che le opere di maggiore successo sono state *La romana* e *La ciociara*. Questo è un dato significativo. Oltre a essere tutti e due i romanzi in cui Moravia tenta nuove strade narrative, in cui cioè vuole diventare narratore "epico", come abbiamo già detto, sono anche due prose in cui la voce narrante appartiene al personaggio femminile il quale riesce ad abbattere le barriere dell'indifferenza dell'autore implicito moraviano. Ambedue sono romanzi realistici, anche se l'approccio mimetico dell'autore è notevolmente maggiore ne *La ciociara*; Cesira è senza dubbio narratrice più autentica di Adriana. Sono due opere che riflettono il tema del fascismo e/o della seconda guerra mondiale, della lotta partigiana. Alberto Moravia è così entrato nei manuali e nelle enciclopedie ceche come il "maggior rappresentante del neorealismo italiano". Il rapporto tra la poetica moraviana e i postulati del neorealismo è troppo complesso per poter essere approfondito in questa sede; risulta chiaro, comunque, che tale "definizione", o caratteristica dell'autore, è come minimo riduttiva e imprecisa. Corrisponde però all'immagine di Alberto Moravia che si è creata in Cecoslovacchia durante i decenni precedenti il 1989 e che persiste fino ad oggi.

La fascinazione di fronte alla forza vitale e all'autenticità del popolo rappresentate dalle protagoniste dei due romanzi, doti che risultano irraggiungibili da parte dei personaggi degli intellettuali e borghesi moraviani, ha conquistato il pubblico cecoslovacco il quale non ha esitato a inserire "la romana" e soprattutto "la ciociara" nel suo patrimonio culturale. Sia in ceco che in slovacco il titolo del romanzo *La ciociara* è stato tradotto come "la montanara", perché le due lingue non dispongono del termine per designare l'abitante della Ciociaria che a sua volta risultava per i cechi e gli slovacchi una regione sconosciuta. Il titolo trovato porta in sé, come valore aggiunto, il significato implicito della parola "montanara" in ceco e in slovacco: i montanari sono invincibili, tenaci, risoluti, duri, rappresentano il simbolo della forza e della solidità sia fisica che psichica. Moravia è così percepito soprattutto come il creatore di forti e vitali popolane, come antifascista, come narratore epico. Non vogliamo dire che si tratti di un'immagine completamente falsa, però non la dice tutta e ovviamente semplifica troppo l'immagine dell'autore e la sua posizione nella letteratura del Novecento.

Un altro criterio importante per valutare la ricezione di un autore è la lingua, e nel caso che si tratti di un autore straniero anche la qualità delle traduzioni. La scrittura di Moravia, anche questa vittima di molti luoghi comuni, perché spesso frettolosamente bollata come neutra, anonima, piatta, inespressiva, è secondo noi uno degli elementi che hanno influenzato in modo positivo l'approdo delle sue opere al grande pubblico. La sua scrittura è anzitutto subordi-

nata al racconto, Moravia usa una lingua civile, vigorosa, che non vuole attirare l'attenzione del lettore, né complicargli la lettura; nello stesso tempo, però, la sua scrittura è sensibile verso le stratificazioni della lingua italiana, verso la sua oralità e le sue dinamiche. Dal punto di vista del traduttore può sembrare una scrittura facile, però rendere la sua naturale fluidità e leggerezza non è un compito così trascurabile. E, tutto sommato, possiamo dire che i traduttori cechi, alcuni dei quali si sono occupati delle opere di Moravia in modo sistematico, non hanno tradito il suo stile e il suo linguaggio.

Oltre ai traduttori collaborano alla creazione dell'immagine di un'opera e del suo autore anche i critici e storici letterari, gli autori delle prefazioni, delle postfazioni, delle recensioni, delle monografie o degli studi scientifici. E qui vediamo che la ricezione "professionale" delle opere moraviane in Cecoslovacchia è stata piuttosto superficiale. Per la prima edizione ceca de *Gli indifferenti* è stata tradotta la prefazione di Benjamin Crémieux dell'edizione francese del 1931, in cui il critico esprime la speranza profetica che con Alberto Moravia l'Italia riuscirà finalmente a trovare e a dare all'Europa un altro romanziere famoso. I libri seguenti sono stati pubblicati o senza alcun testo critico-divulgativo o con postfazioni prevalentemente informative che scarseggiavano di intenzioni interpretative o valutative. Così, per esempio, la postfazione alla prima edizione ceca de *La ciociara*, scritta da uno dei due traduttori del libro, focalizza la propria attenzione solamente sul riepilogo dei fatti storici relativi agli anni bellici e alla Resistenza in Italia e individua nel romanzo la risposta di Moravia al crescente potere dei movimenti neofascisti italiani agevolati dalla politica ambigua dalla Democrazia Cristiana⁶. Più interessante ed anche più personale risulta la già menzionata postfazione slovacca al romanzo, in cui la traduttrice ricorda l'incontro personale con Alberto Moravia, avvenuto nel 1950 nello studio di Guttuso in via Margutta.

Ho notato Alberto Moravia innanzitutto perché praticamente non partecipava al dibattito vivace delle persone sedute attorno al tavolo. Anche se era seduto al centro della compagnia sembrava che se ne stesse seduto da parte, isolato: accanto a Guttuso, un artista robusto non tanto per corporatura ed espressione quanto per fuoco interno ed energia nei movimenti, pareva più fragile, un uomo tutto nervi. Però nervi ben controllati. I suoi occhi scuri in cui si rifletteva la saggezza scivolavano da uno all'altro⁷.

⁶ Cfr. A. MORAVIA, *Horalka*, SNKLU, Praha 1962, p. 288.

⁷ Postfazione di Hana Ponická in A. MORAVIA, *Vrchárka*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1959, pp. 309-310: «Alberta Moraviu som si všimla hlavne preto, lebo skoro vôbec sa nezúčastňoval živej debaty okolo stola. Hoci sedel uprostred spoločnosti, zdalo se, akoby sedel bokom, akosi izolovane: popri Guttusovi, umelcovi typu robustného ani nie tak postavou a výrazom, ako vnútorným ohňom a živými pohybmi – vyzeral krehkejší, človek samý nerv. Tmavými, múdrosť odbleskujúcimi očami prechádzal z jedného na druhého».

Prima di parlare de *La ciociara* la Ponická menziona anche i titoli *La romana*, *Gli indifferenti* e *Il disprezzo*, romanzo che lei stessa ha tradotto due anni prima. Parla della negativa accoglienza del *Disprezzo* presso i lettori slovacchi che criticavano il libro in quanto pseudoproblematico perché concentrato solo sui problemi degli individui e non su quelli della società (tale critica, comunque, difficilmente nasceva dal basso, cioè dalla lettura spontanea dei lettori “non addetti ai lavori”) o che rimproveravano all’autore di non aver risolto i problemi dei personaggi. Anche se a *Gli indifferenti* non nega una buona struttura compositiva e una matura unità stilistica e se de *La romana* loda l’indiscutibile fascino della storia e autenticità dell’ambiente descritto, solo ne *La ciociara* vede un’opera pienamente riuscita da parte di un autore che già con i suoi *Racconti romani* ha fatto il passo verso la vita abbandonando l’ambiente degli individui isolati. La traduttrice cerca di interpretare il romanzo come la prova del fatto che Moravia abbia definitivamente lasciato dietro di sé, o meglio superato, la prigionia della malata coscienza borghese e si sia diretto verso la libertà della visione collettiva del mondo.

L’importante traduttore e critico letterario slovacco Jozef Felix (1913-1977) nella sua postfazione al volume di cinque novelle italiane⁸, uscito in lingua ceca nel 1967, inserisce Moravia nel quadro più ampio della letteratura italiana contemporanea. Lo confronta soprattutto con Calvino che contrappone a Moravia in quanto autore sarcastico, pieno di passione, diametralmente opposto al «tranquillo, imparziale, obiettivo approccio dell’entomologo»⁹ che è secondo lui caratteristico di Moravia e della sua «impassibilità». Felix vede Moravia come un autore tradizionale, obiettivo (Calvino è invece soggettivo) che analizza freddamente solo le profondità psicologiche di un individuo senza curarsi troppo del contesto e dei legami sociali, a differenza dello sguardo di Calvino, che vuole rappresentare l’«intera “varietà della vita”, tutti i tipi della società italiana contemporanea nella loro unità e nel loro reciproco condizionamento»¹⁰. Anche qui abbiamo a che fare con una visione di Moravia estrapolata dal contesto della sua opera, innanzitutto perché basata sulla lettura di un testo solo, e poi perché riferita a un testo uscito in italiano circa 20 anni prima e scritto addirittura nel 1938, cioè nel periodo in cui Moravia era pienamente concentrato sul rapporto che l’individuo ha con sé stesso. Simili osservazioni da parte dell’autore della postfazione non le possiamo giudicare del tutto infondate, va però sottolineato che svelano solo un lato oppure una

⁸ *5 italských novel*, Odeon, Praha 1967, pp. 349-354. Il volume contiene *La disubbidienza* di Moravia, *Una notte del ’43* di Bassani, *La giornata di uno scrutatore* di Calvino, *Il sagittario* della Ginzburg e *Tirar mattina* di Simonetta.

⁹ *Ivi.*, p. 350: «[Moravia sonduje v psychologických hlubinách] s klidným, nezaujatým, objektivistickým postojem entomologa».

¹⁰ *Ibidem*: «[Italo Calvino chce podat] celou “pestrost života”, všechny typy současné italské společnosti ve vzájemném sepětí a podmíněnosti».

dimensione di uno scrittore molto più complesso e plastico.

Il primo, e per ora anche ultimo tentativo critico di abbracciare l'opera di Alberto Moravia nella sua vastità e anche nella sua profondità, anche se solo nello spazio limitato di una postfazione, lo offre ai lettori cechi il testo del romanista e traduttore Jiří Pelán che accompagna la traduzione ceca de *Il viaggio a Roma*¹¹. Lo scrive nel momento in cui non deve conformarsi al dettato e ai limiti della censura o anche solo dell'autocensura ideologica e quando la vita e l'opera dell'autore si sono già concluse. Pelán percorre cronologicamente tutta la produzione romanzesca moraviana a partire da *Gli indifferenti*, soffermandosi anche sui pochi romanzi che non sono stati tradotti in ceco, tracciando così il percorso di una carriera letteraria che in qualche modo testimonia i cambiamenti ideologici e culturali del Novecento italiano, cioè gli sviluppi e le costanti di un autore che ha debuttato giovanissimo con un capolavoro maturo in cui gli è riuscito sin dagli esordi di registrare le coordinate della sua rappresentazione del mondo ma che è sempre stato un attento osservatore della vita, particolarmente sensibile ai cambiamenti e alle piaghe del suo tempo. Come apici di questo percorso nello studio critico vengono identificate tre opere: *Gli indifferenti*, *Agostino* e *La ciociara*. Romanzi a partire da *La noia* sono visti come testimonianze di una vena narrativa inaridita, come la ripetizione di schemi proposti con risultati più felici già in precedenza: «Gli ultimi romanzi di Moravia ricordano sempre di più un puzzle composto meccanicamente dai motivi, dalle situazioni e dagli "ideogemi" già noti»¹². E il saggio si conclude quindi con una domanda retorica in cui l'autore si chiede se le ultime fatiche romanzesche di Moravia non siano state un po' inutili o superflue visto che lo scrittore, il meglio di sé, lo ha già dato¹³. Sembra abbastanza significativo che l'ultimo libro di Moravia pubblicato in ceco sia stato accompagnato dalla postfazione del famoso sessuologo ceco Ivo Pondělíček che interpreta la storia del romanzo *1934* prima di tutto in chiave psicoanalitica, come una serie di casi clinici. È vero che cerca di accennare anche al legame tra il protagonista Lucio e «l'immagine degli intellettuali europei viventi nella metà del Novecento, con gli eroi di Sartre, Camus, Beauvoir, Bergman»¹⁴, ma si tratta di un confronto

¹¹ J. PELÁN, *Běs a nevinnost: romány Alberta Moravii*, in A. MORAVIA, *Cesta do Říma*, Odeon, Praha 1993, pp. 191-205, ora in J. PELÁN, *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Torst, Praha 2000, pp. 251-267, da cui si citerà.

¹² *Ivi*, p. 265: «Poslední Moraviovy romány připomínají stále více mechanicky poskládaný puzzle již známých motivů, situací a ideogémat».

¹³ La prima versione del testo, pubblicata come postfazione, finisce invece con la frase: «Il lettore deve rispondere da sé alla domanda fino a che punto questo Moravia [l'autore de *Il viaggio a Roma*] assomiglia a quel Moravia che gli è piaciuto così tanto più di vent'anni fa», A. MORAVIA, *Cesta do Říma*, cit., p. 205: «Je na čtenáři, aby si sám zodpověděl otázku, nakolik se tento Moravia podobá onomu Moraviovi, kterého si tak oblíbil před více než dvaceti lety».

¹⁴ IDEM, *Přežít vlastní smrt: 1934*, Český klub, Praha 2000, p. 223: «[Lucio] je bezpochyby spjat duchovním bratrstvím i prožitkem své existence s obrazem evropských intelektuálů z polo-

sbrigativo, non sufficientemente approfondito. Il commento dedicato al libro di Moravia parte di nuovo da una prospettiva che non consente di indagare compiutamente le qualità meramente letterarie del romanzo. Un tempo sull'indagine dell'opera moraviana gravava il prisma della storia e del marxismo, ora tutto sembra ridursi a una interpretazione di stampo freudiano.

Per provare a formulare la risposta alla domanda se l'opera di Alberto Moravia sia veramente da ritenersi un capitolo chiuso in ambito ceco, nel senso che non ci resta che relegare l'autore e i suoi libri nella sezione dei "classici" a cui spetta un proprio spazio nei dizionari e nei manuali e che, va detto, non legge quasi nessuno, dobbiamo dare un'ultima occhiata alla nostra tabella. Vediamo così che nell'elenco delle traduzioni manca completamente la saggistica e la drammaturgia dell'autore¹⁵. E se, per quanto riguarda i romanzi, le traduzioni ceche non hanno verso Moravia quasi nessun debito, la sua novellistica andrebbe senz'altro rivisitata. Possiamo quindi constatare che Alberto Moravia è stato nei tempi della Cecoslovacchia un autore molto letto e abbastanza poco studiato¹⁶ – il che per uno scrittore è sempre meglio che il contrario – ma, come abbiamo cercato di evidenziare, dalla sua ricezione in quegli anni è scaturita un'immagine alterata, distorta e incompleta di lui e della sua opera. Senz'altro merita di essere proposta in ceco la sua saggistica, ma prima di tutto bisognerebbe liberare l'autore dalla scatola neorealista che gli sta troppo stretta, così come gli starebbe stretta anche quella più capiente del realismo. E si potrebbe partire non solo dalla riproposta de *Gli indifferenti* che purtroppo rimane uno dei romanzi di Moravia meno conosciuti dal pubblico ceco¹⁷, ma anche da una nuova lettura de *La ciociara* – cioè del testo considerato, invece, il più conosciuto – che non si concentri tanto sui dati storici legati alla trama romanzesca, bensì sull'espressionismo e sul simbolismo del romanzo che non è tanto un documento degli orrori bellici, un testo-monito, quanto una personalissima rappresentazione di un trauma. E non si tratta solo del trauma del mondo ferito, della vita stuprata, della realtà deformata, ma anche di quello di Alberto Moravia in quanto testimone tutt'altro che indifferente.

viny tohoto století, s hrdiny Sartrovými, Camusovými, Beauvoirové, Bergmanovými».

¹⁵ In slovacco è invece stata tradotta *Beatrice Cenci*: IDEM, *Beatrice Cenci*, Tatran, Bratislava 1967.

¹⁶ Nemmeno gli elenchi delle tesi di laurea e di dottorato, discusse nei dipartimenti di italianistica cechi negli ultimi cinque decenni offrono – tranne qualche eccezione – studi approfonditi dell'opera moraviana, anzi, non rispecchiano la popolarità dell'autore presso i lettori in quel periodo, testimoniata dalla numerosità delle traduzioni, ma anche degli archivi bibliotecari cechi, secondo i quali, nella seconda metà degli anni Sessanta, Alberto Moravia risulta essere il secondo autore straniero "più prestato" dopo E. M. Remarque.

¹⁷ In slovacco il libro è stato tradotto nel 1962 (A. MORAVIA, *Labostajný*, SVKL, Bratislava 1962), ma nel 2005 è stato riedito nella prestigiosa collana della letteratura mondiale in cui, per il Novecento, sono stati scelti cinquanta libri.



«Ignazio prese il coltello, aprì il ventre alla capra, per lungo, ci mise dentro le mani e mi gridò subito: “Cesira, para il braccio”», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 137.

Diana Kastrati

MORAVIA E IL LETTORE ALBANESE.
CENNI STORICI SULLA TRADUZIONE DELLA *CIOCIARA*
E PROBLEMI DI CONTESTO

Al gentile invito di alcuni mesi fa del collega Fàvaro a partecipare a questo convegno, risposi subito di sì e molto volentieri per tante ragioni, ma in particolare per due: in primo luogo perché Moravia da più di vent'anni a questa parte è stato uno dei miei autori prediletti della letteratura italiana del Novecento e il passare degli anni ha solo confermato questa mia preferenza; in secondo luogo perché l'argomento che avrei trattato toccava direttamente il campo della traduzione che mi sta molto a cuore e di cui mi occupo da due decenni. Quest'ultima ragione scartò anche la possibilità della scelta di un altro argomento più specifico su Moravia e sulla *Ciocciara*.

LA TRADIZIONE DELLA SCUOLA DI TRADUZIONE DALL'ITALIANO ALL'ALBANESE

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, mi piacerebbe soffermarmi per pochi minuti su un fatto molto importante per quanto riguarda la scuola di traduzione in Albania, specialmente della ricca tradizione della traduzione della letteratura italiana in albanese. Si può affermare che la letteratura classica e moderna italiana sia stata riportata in albanese con opere complete o con brani e passi scelti; a partire dagli autori del Trecento italiano come Dante, Petrarca, Boccaccio con i loro capolavori tradotti interamente, per proseguire con Ludovico Ariosto, con i passi scelti dall'*Orlando furioso* e con Tasso (brani scelti dalla *Gerusalemme liberata*). Poco noti sono l'Umanesimo e il Rinascimento, mentre di Machiavelli si conoscono *Il Principe* e i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* e di Francesco Guicciardini *Considerazioni intorno ai Discorsi di Machiavelli*. Si arriva poi ad un *vacuum* del Seicento italiano, mentre del Settecento compaiono tradotte le opere di Pietro Metastasio, Carlo Goldoni,

Giuseppe Parini e Vittorio Alfieri; l'Ottocento o la letteratura italiana del Risorgimento è presente in Albania con Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Silvio Pellico (*Le mie prigioni*), Giuseppe Giusti e Giuseppe Mazzini. Dalla letteratura della nuova Italia se ne sottrae, per molti aspetti, l'arte di Carducci, Pascoli, d'Annunzio, come anche Colloidi, Alfredo Panzini, Renato Serra, Luigi Pirandello, Giovanni Verga, Grazia Deledda, Giuseppe Ungaretti, Massimo Bontempelli, Alba De Cespedes, Ada Negri, Edmondo De Amicis, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Corrado Alvaro, Antonio Gramsci, Leonardo Sciascia e, ovviamente Alberto Moravia, e ancora Dino Buzzati, Italo Calvino, per arrivare fino ai giorni nostri con Umberto Eco, Margaret Mazzantini e molti altri¹.

LE RAGIONI DELLA SCELTA DI TRADURRE *LA CIOCIARA*

Partendo da questo panorama abbastanza ricco e variegato di traduzioni della letteratura italiana in albanese, potrebbe sembrare quasi ovvia anche quella delle opere di Alberto Moravia. Ma forse così ovvia non lo è. La maggior parte degli autori sopra nominati sono stati tradotti fino agli anni '50 del secolo scorso. La scelta di tradurre Moravia rientrava in una logica che non era tanto letteraria quanto ideologica, o meglio, politica. L'Albania, rientrata dopo il '45 nel sistema comunista, andò verso una dittatura sempre più serrata e dura che, come tutte le dittature, dettava le sue leggi ferree anche e soprattutto nel campo della cultura. Gli anni '60 del secolo scorso segnarono anche la chiusura quasi ermetica verso tutto ciò che proveniva dai Paesi dell'altro versante. Di conseguenza, l'italiano e l'Italia pian piano rientrarono nello schema del "non gradito", per dirlo con un eufemismo, perché infatti diventarono proibiti verso gli anni '70. Dobbiamo ricordare che l'Albania si poteva, e si potrebbe maggiormente oggi, considerare un terreno, culturalmente parlando, assolutamente vicino o incline all'italianità. Il romanzo *La ciociara*, per una semplice coincidenza fortunata, fu pubblicato nel 1959 e tradotto nel 1962. Il clima ideologico era abbastanza duro ed aspro, ma non tanto da non permettere la traduzione. Però la vera ragione di questa scelta consiste nel fatto che l'attività letteraria di Moravia fu considerata dal potere politico-culturale albanese dell'epoca «di grande valore perché i problemi importanti della nostra epoca vengono trattati e riportati in modo realistico»². Dunque, più che una scelta di valore artistico indubbio

¹ Tutte le indicazioni sopraesposte sono ricavate dalla tesi di laurea dell'autrice di questo saggio, Diana Kastrati, intitolata *Le traduzioni della letteratura italiana in albanese e viceversa*, 150 pagine dattiloscritte, discussa nel luglio del 1989 presso la Facoltà di Filologia, Università di Tirana.

² S. CACI, *Parathënia* (introduzione), in A. MORAVIA, *Çoçarja*, roman, Shtëpia botuese Naim Frashëri, Tiranë 1962, p. 3.

della *Ciociara*, si è trattato di una scelta quasi esclusivamente ideologica.

L'introduzione al romanzo, scritta dal traduttore stesso, chiarisce ulteriormente le spinte che determinarono questa scelta. La produttività letteraria di Moravia venne definita impregnata "di alti valori umani". Moravia è incluso nell'elenco dei "grandi scrittori del realismo critico" dell'epoca. Il realismo critico era l'unica forma d'arte riconosciuta e "legale" nell'Albania dittatoriale. Qualsiasi altra forma d'arte veniva non solo rifiutata, ma addirittura punita. La propaganda comunista aveva creato il falso mito dell'"uomo nuovo" il quale doveva avere un'estrazione sociale umile, preferibilmente contadino o proletario. Così nelle opere letterarie del realismo socialista il personaggio positivo doveva essere di estrazione umile, istruito, "grazie all'aiuto del Partito", a diventare il fulcro della vita sociale e lavorativa della comunità. Ecco l'altro motivo per cui fu tradotto il romanzo: i protagonisti della *Ciociara* rientravano magnificamente nei criteri selezionati. Cesira *in primis*, poi Michele: la prima, la contadina per eccellenza, ed il secondo, il figlio di un contadino, ma progressista. Però, secondo la critica,

[...] dal punto di vista artistico lui è una delle figure più deboli del romanzo... così come Moravia in questo romanzo non è riuscito a rispecchiare la resistenza del popolo italiano, allo stesso modo non è riuscito a descrivere neanche la figura del suo rappresentante. Michele è per lo più il prodotto della fantasia dell'autore della *Ciociara*, e non un tipo reale³.

In più, l'opera fu considerata un inno alla libertà e contro l'occupazione straniera, che permetteva ulteriormente di rafforzare la propaganda relativa che si faceva in merito alla liberazione portata al Paese solo dai comunisti: «gli eroi della *Ciociara* provarono l'occupazione straniera, l'oppressione, la violenza, provarono 'la libertà regalata' come un'elemosina, quando un esercito estero sostituì un altro ed è per ciò che non vogliono che si ripeta ancora»⁴.

REAZIONI PERSONALI IN MERITO ALL'ACCOGLIENZA DEL PUBBLICO DEI LETTORI ALBANESE

Prima di passare in rassegna l'eco della critica letteraria relativa alla traduzione, mi piacerebbe raccontare come fu accolta dal pubblico dei lettori, i quali, come normalmente succede, costituiscono il vero indicatore del successo di un'opera letteraria. Quando mi recai alla Biblioteca Nazionale di Tirana a cercare diversi materiali sulla stampa dell'epoca riguardanti la traduzione, il

³ *Ivi*, p. 7.

⁴ *Ivi*, p. 8.

responsabile del settore della bibliografia⁵, un signore che ci lavora da più di trent'anni, un vero conoscitore dell'universo del libro e testimone in prima persona di tanti eventi letterari del passato e del presente, mi raccontò un fatto alquanto significativo. Mentre mi consegnava la prima edizione della traduzione del romanzo che risale al 1962, mi spiegò sorridendo che la copia che avevo tra le mani, la quale portava l'ubicazione S 76/20F, era entrata in biblioteca dopo che la prima venne dichiarata fuori uso, dato che si era consumata talmente tanto da non essere più considerata leggibile!⁶ Questo dato, malgrado la forma in cui mi fu raccontato, costituisce uno specchio straordinario della grande impazienza con cui il lettore albanese dell'epoca aspettava di leggere Moravia. Dico Moravia per il semplice fatto che lui, anche prima della *Ciociarà*, era abbastanza riconosciuto soprattutto tra gli intellettuali. *Gli indifferenti* non era ancora stato tradotto⁷, ma un numero chiuso di lettori appassionati era riuscito a recuperarlo in italiano e leggerlo in originale. L'impossibilità di allora di trovare i libri in originale, o anche quelli tradotti da autori non graditi al regime, dettava la moda del passaggio clandestino dei libri da un lettore all'altro. Questa sorta di "moda" rimase in vigore fino alla fine della dittatura. Oggi, per effetto del fattore tempo, questa consuetudine viene ricordata con tanta nostalgia, ma allora poteva essere una pratica molto pericolosa perché, nel caso si fosse stati colti in flagranza, la pena minima consisteva all'incirca in due anni di carcere.

Un altro dettaglio che, per quanto sembrasse minimo, per me assunse un valore che io considerai significativo, fu il seguente. Quando mi recai per la prima volta alla Biblioteca Nazionale, una volta uscita andai a prendere un caffè in un locale vicino. Mentre aspettavo che la cameriera mi portasse il caffè sfogliai *La ciociarà* tradotto in albanese. Il libro, ingiallito dalle intemperie del tempo, malgrado fosse rilegato con una copertina robusta, colpì l'attenzione della giovane cameriera la quale mi chiese stupita: «Ma è davvero così vecchio questo libro? Come s'intitola?» Glielo dissi. Lei, con una facilità naturale, riconobbe non l'autore, ma il film tratto dal romanzo con la Loren, la bella interprete protagonista. In un solo attimo realizzai che l'intreccio delle belle arti, fatte dalle mani delle eccellenze, riesce a penetrare il buio degli anni e a scavalcare anche le barriere più inimmaginabili delle culture. Un Moravia, un De Sica ed una Loren si fusero insieme in due secondi per essere articolati in modo semplice dalla bocca di una giovane cameriera di Tirana.

La prima traduzione fu ripubblicata a Prishtina-Kosovo nel 1969, dalla casa editrice Rilindja, mentre l'ultima ripubblicazione risale al 1999 della casa editrice OMSCA, di Tirana.

⁵ N.d.A. Il signore chiamato Maksim Gjini.

⁶ N.d.A. La prima copia aveva l'ubicazione S 44 R3.

⁷ N.d.A. Il romanzo *Gli Indifferenti* venne tradotto nel 2002 da Diana Kastrati con il titolo *Indiferentët* e pubblicato dalla casa editrice Argeta-LMG di Tirana.

LA QUALITÀ DELLA TRADUZIONE

Come suona *La ciocciara* in albanese? Come si può giudicare la traduzione del 1962 ancor'oggi? L'affermazione che sto per fare potrebbe a prima vista sembrare contraddittoria rispetto a quanto detto nelle righe precedenti, ma in effetti ha una sua logica inconfutabile. Dobbiamo riconoscere che durante i 45 anni di dittatura comunista, lasciando da parte i grandi difetti o lacune che sono ovvie, uno dei pregi di quel sistema nel campo della traduzione era la qualità indiscutibile dei traduttori e dei prodotti finali. La strategia della casa editrice (l'unica che esisteva chiamata Naim Frasheri) mirava a selezionare le opere da tradurre che includevano infatti i nomi più illustri della letteratura mondiale di tutti i tempi. Una selezione così accurata assicurava anche un'elevata qualità letteraria che andava di pari passo con la scelta e la selezione accuratissima dei traduttori di eccellenza. Questa aggiungeva un ulteriore valore al lavoro. Rilevante è stato poi, anche se forse piuttosto nell'ombra, l'attività meticolosa della schiera di redattori professionisti. Il lavoro si svolgeva in tempi che venivano rispettati rigorosamente e la traduzione veniva rivista tante volte sia dai traduttori che dai redattori linguistici e letterari. Questo edificio solido professionale col passare degli anni creò alcune generazioni di traduttori brillanti, i quali riuscirono a plasmare qualitativamente anche i gusti dei lettori. Rileggendo oggi le traduzioni di quegli anni, si ha l'impressione che non si stia leggendo una traduzione, ma piuttosto un libro scritto direttamente in albanese. La magia della bella parola che parla a tutta voce "albanese" è il comune denominatore di quasi tutti i libri tradotti negli anni del dopoguerra fino agli anni '90 del secolo scorso. Ciò riguarda anche la cornice della *Ciocciara* albanese. Il traduttore, Sotir Caci (purtroppo scomparso anni fa) insieme ad altri suoi colleghi, è nella storia della scuola albanese della traduzione. Il romanzo in questione, per niente facile a tradursi, ha un mosaico linguistico splendido, che un po' rispecchia i toni del nostro sud albanese. Dato che il traduttore era originario di quelle parti, ha inserito in abbondanza termini ed espressioni di quei luoghi, che ravvivano il contesto rustico del romanzo. Ma, allo stesso tempo, è riuscito a trasmettere quello che forse conta di più in una traduzione: l'atmosfera o l'*èsprit* del romanzo originale. Si sa che la traduzione consiste, tra l'altro, non solo nell'operazione di trasferimento linguistico, ma nel trasportare le connotazioni culturali dell'originale. Un fatto del genere si può constatare in tutte le pagine della traduzione. Si respira naturalmente l'aria della *Ciocciara*, nell'angoscia o paura, insicurezza o vivacità di Cesira. I termini più intraducibili degli oggetti in uso nel romanzo sono riportati dal traduttore con degli equivalenti interamente albanesi. *La ciocciara*, miracolosamente, parla albanese. "*Chapeau*".

L'ACCOGLIENZA DELLA CRITICA

Negli anni della pubblicazione della traduzione della *Ciocciara* esistevano alcune riviste e giornali di profilo esclusivamente letterario (anche ideologico, ovviamente). Questi erano la rivista «Nandori» (Novembre), mensile, organo letterario, artistico, sociale e politico della Lega degli Scrittori e degli Artisti di Tirana. Un altro era «Drita» (La Luce), giornale settimanale letterario ed artistico. Infine c'era «Zeri i Rinise» (La Voce della Gioventù) con delle rubriche che riportavano le notizie di carattere culturale chiamato.

Riportiamo qui tutte le notizie di questi organi apparse negli anni 1961-1963 e che citano Moravia come scrittore ed artista. Interessante risulta il fatto che, in questo arco di tempo, le notizie culturali che provengono dall'Italia vengono seguite con scrupolo, perfino il conferimento di premi letterari o cinematografici è segnalato.

Il giornale «Drita» il 15 gennaio 1961 scrive:

Secondo un articolo pubblicato sull'«Unità», si racconta che a Milano è stato presentato il nuovo film del regista Vittorio De Sica, basato sul romanzo del noto scrittore italiano Alberto Moravia, intitolato *La Ciociara*. La sceneggiatura è scritta da Cesare Zavattini, perciò il giornale accentua il fatto che, dopo il successo della *Dolce vita* di Federico Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, il ritorno di De Sica, dopo quattro anni di assenza (il suo ultimo film fu *Il tetto* del 1956), dimostra e conferma che con *La Ciociara* si chiude il ciclo della guerra nella cinematografia italiana. [...] Il film è un'opera contro la guerra e Sophia Loren si allontana dai personaggi viziosi imposti a lei sia in America che in Europa. La Loren dimostra che lei è degna del premio conferitole anni addietro al festival del cinema di Venezia⁸.

Lo stesso giornale il 5 febbraio del 1961, p.4, nella rubrica “Da tutti i continenti”, scrive:

Secondo una particolare notizia pubblicata sui giornali di Roma, un organo speciale del Vaticano sta esaminando il caso di Pier Paolo Pasolini, se includerlo nell'Indice dei famigerati libri proibiti dalla Chiesa [...]. I giornali sostengono che, tra i nomi degli scrittori moderni italiani inclusi nell'Indice del Vaticano, finora risultano solo quelli di Alberto Moravia e di Curzio Malaparte⁹.

La notizia ovviamente venne pubblicata su questo giornale albanese al fine di evidenziare la politica anticulturale del Vaticano e del mito dell'Indice,

⁸ Articolo pubblicato su «Drita», 15 gennaio 1961, p. 4.

⁹ Articolo pubblicato su «Drita», nella rubrica “Da tutti i continenti”, 5 febbraio 1961, p. 4.

(500 pagine) nel quale risultano esserci più di 4000 titoli, tra cui spiccano i nomi di Kant, di Balzac, di Flaubert, di Stendhal e di Hugo.

La rivista «Nandori» il 3 marzo 1963:

A. Moravia – *La Ciociara* (romanzo). Alberto Moravia è uno degli scrittori italiani del nostro tempo, il quale si può inserire tra gli altri scrittori che hanno trattato i problemi importanti che preoccupano l'umanità, come il problema della pace e della guerra. Moravia ha scelto come protagonisti del romanzo la gente semplice, reale, quella che vive in mezzo al popolo italiano e che lo rappresenta. Lo stesso autore ha vissuto clandestinamente a Fondi e molti degli eventi descritti nel romanzo li ha vissuti in prima persona. Il libro è stato tradotto da Sotir Caci, ha 399 pagine. Costa 60 leke¹⁰.

Sempre la stessa rivista, ma in un altro numero del 1963, scrive una breve recensione al romanzo. Il contenuto più o meno è lo stesso di quello degli articoli sopramenzionati:

L'attività di questo scrittore è inestimabile dal momento che nelle sue opere tratta i problemi importanti della nostra epoca, rispecchiando in maniera realistica gli eventi e i conflitti della vita. Nel romanzo *La Ciociara* vengono descritti degli eventi tratti dalla seconda guerra mondiale quando in Italia stavano al potere i fascisti e i nazisti, quando questo Paese era diventato un campo di guerra e la gente spaventata ed affamata viveva nell'ansia dell'insicurezza. Gli eroi di questo romanzo sono dei rappresentanti del popolo italiano, i quali, per paura dei bombardamenti, si nascondono nei paesini di montagna. Sia gli eventi che le persone vengono descritti realisticamente e senza decorazioni inutili. Tutta questa gente però nutre una grande speranza – l'arrivo imminente della libertà – per cui tutti i mali si supereranno ed il domani sarà migliore. Come tutti gli altri personaggi, anche la protagonista del romanzo, Cesira, vive di questa speranza. In questa donna Moravia ha tentato di incarnare molte caratteristiche del popolo italiano. Lo scrittore l'ha presentata come la sua eroina in una crescita dialettale: la Cesira delle prime pagine del romanzo pensa e sogna diversamente da quella delle ultime pagine. Cesira, insieme al popolo italiano, alla fine perde la speranza che gli alleati le doneranno la libertà. La verità è ben diversa: gli alleati portarono distruzione, povertà e vittime italiane. Una di queste vittime è anche uno degli eroi del romanzo, Michele, il quale infatti viene ucciso. Dopo di lui viene uccisa moralmente anche la figlia di Cesira, Rosetta, la quale viene violentata bestialmente dai soldati anglo-americani. La storia di Rosetta costituisce un atto di accusa contro l'occupazione straniera e contro la violenza. Il nostro lettore avrà tra le mani un romanzo che lo sorprenderà di piacere grazie al contenuto e alla sua

¹⁰ Articolo pubblicato sulla rivista «Nandori, e permuajshme letrare, artistike, shoqerore, politike. Organ i Lidhjes se Shkrimtareve dhe Artisteve», viti X i botimit, N.3, marzo 1963 – nella rubrica “Librat e reja”, p. 196.

forza artistica, dandogli modo di arricchire la biblioteca personale con un'opera meravigliosa¹¹.

La critica dell'epoca relativa alla traduzione della *Ciocciara* si ferma qui. Non ci sono altre recensioni che possano aver confutato eventualmente il parere dell'uno o dell'altro. La ragione è semplice: esisteva una strategia culturale unica ed unitaria per cui, una volta deciso di tradurre un certo libro, ci si poteva ben immaginare quali fossero anche le eventuali critiche. Comunque rimane pur sempre il fatto che lo lesse un cospicuo numero di persone e anche il film di De Sica venne visto da molti.

Alla fine la domanda sorge spontanea: quant'è conosciuto attualmente Moravia in Albania? Viene studiato o no? Quanti suoi libri sono stati tradotti? Moravia, come autore di spicco del '900 italiano, rientra nel programma di Letteratura Italiana Moderna rivolto agli studenti iscritti nella Facoltà di Lingue Straniere, indirizzo Italianistica, mentre nella Facoltà di Lettere Albanesi, purtroppo, non si studia. Il suo nome è molto popolare tra le diverse generazioni, meno tra i giovani d'oggi. In questo caso probabilmente c'è stata l'influenza potente della cinematografia americana e sud americana la quale sta inondando i *media* albanesi e che ovviamente sposta l'attenzione dagli autori e dai film italiani. Avendo vissuto in prima persona l'esperienza della traduzione degli *Indifferenti* nel 2002, romanzo che venne accolto bene dal pubblico albanese, posso confermare che la tendenza strategica delle case editrici attuali in Albania si rivolge a quegli autori contemporanei e lo stesso accade per le opere. Quando due anni fa proposi alla mia casa editrice di pubblicare il libro di racconti al femminile *Bob* di Moravia, mi rifiutarono la proposta con la scusa che Moravia ormai è molto lontano dai gusti della gente moderna. Dall'altro canto i traduttori appassionati dell'opera moraviana continuano ancora a tradurlo in riviste specializzate di traduzione o negli inserti di cultura di alcuni settimanali. Così la sottoscritta ha pubblicato anni fa alcuni racconti come *Il delitto al circolo del tennis*, *La regina d'Egitto* e altri. Poche settimane fa ho letto con molto piacere la traduzione di un altro racconto di Alberto Moravia su un settimanale chiamato «Gazeta shqiptare», *Vecchio scemo*.

Per quanto le mode editoriali dettino le scelte, anche questo *trend*, come tutti gli altri, d'altronde, è destinato a finire. I classici rimangono e rimarranno sempre il fondo inesauribile del gusto inalterabile di quella che si chiama vera letteratura, tra cui il nostro amatissimo Alberto Moravia.

¹¹ Recensione pubblicata sulla rivista «Nandori», n. 12, viti X I botimit, dicembre 1963, nella rubrica «Nje vit botime: libra origjinale e te perkthyer», p. 230.

Thomas Klinkert

COSTRUZIONI DI REALTÀ NELLA *CIOCIARA* DI MORAVIA

La letteratura italiana del dopoguerra aveva come obiettivo quello di rappresentare la realtà vissuta. Gli eventi centrali dell'epoca erano il fascismo, la guerra, l'occupazione tedesca e la Resistenza; tutti gli italiani avevano vissuto questi avvenimenti e potevano parlare delle loro proprie esperienze. Nella prefazione al suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), scritta nel 1964, Italo Calvino dice che la vicenda collettiva del dopoguerra era stata trasformata in racconti e che da questo «multicolore universo di storie»¹ era nata la letteratura che poi fu chiamata “neorealista”. Questa concezione della nascita di un certo tipo di letteratura, che proviene da una comunicazione collettiva tra la gente, implica che non è possibile assumere un solo punto di vista. Al contrario, si ha a che fare con una molteplicità di vedute, di costruzioni di realtà². Non è dunque sorprendente se nei romanzi neorealisti troviamo spesso la messinscena di punti di vista divergenti. In effetti, la letteratura non può rappresentare direttamente la realtà³; al contrario, si possono rappresentare modi diversi di costruire o di percepire la realtà.

Vorrei analizzare *La ciociara* di Alberto Moravia (pubblicato nel 1957, ma

¹ I. CALVINO, “Prefazione” (1964) al *Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, prefazione di J. STAROBINSKI, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 1185-1204, citazione p. 1186. Vorrei ringraziare Cristina Radaelli che ha letto e corretto il mio testo.

² «Il ‘neorealismo’ non fu una scuola. [...] Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura», *ivi*, p. 1187.

³ Si veda la prefazione di L. R. CAPUTO al volume *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 18 dicembre 2010, a c. di A. FÀVARO, Sinestesie, Avellino 2012, pp. 7-9, in particolare p. 8: «Così il romanzo non ci restituisce mai la realtà, ma una rappresentazione, che in quanto tale può essere ‘più’ o ‘meno’ della realtà che sta dipingendo, qualcosa talvolta di molto differente dalla realtà che vorrebbe evocare». Si tratta dunque della differenza semiotica tra realtà e rappresentazione linguistica.

preparato durante dieci anni) come esempio di un romanzo che, tramite la rappresentazione di punti di vista e di costruzioni di realtà divergenti, diventa uno strumento conoscitivo. Si tratta di un romanzo raccontato in prima persona da una donna che si chiama Cesira. La narratrice del testo non può, dunque, coincidere con l'autore, che è un uomo, sicché nella struttura stessa del romanzo si manifesta la costruzione di un punto di vista soggettivo. Tutta l'azione del romanzo si può considerare come un processo di adattamento e di confronto della protagonista con la realtà della guerra. Questo processo coinvolge una dimensione etica⁴ e una dimensione conoscitiva. Difatti, nella vicenda narrata, si manifestano degli scontri di costruzioni di realtà diverse. Inizialmente Cesira si disinteressa della guerra, anzi, dice che gli anni dal 1940 al 1943 sono «gli anni più felici»⁵ della sua vita. «È vero che c'era la guerra, ma io della guerra non sapevo nulla, siccome non avevo che quella figlia, non me ne importava nulla. S'ammazzassero pure quanto volevano, con gli aeroplani, con i carri armati, con le bombe, a me mi bastava il negozio e l'appartamento per essere felice, come infatti ero»⁶. Quest'indifferenza della protagonista non si riferisce soltanto alla guerra, ma anche, in generale, alla situazione politica. Per Cesira la sua situazione privata ed economica, cioè l'attività commerciale, è la cosa più importante. Quando le diranno che Mussolini è scappato e che la guerra sta per finire, lei risponde: «Per me Mussolini o Badoglio o un altro, poco importa, purché si faccia il negozio»⁷.

Se all'inizio la narratrice insiste tanto sulla sua indifferenza nei confronti della situazione politica e militare, l'azione del romanzo mostra un processo di riflessione che accompagna le esperienze di violenza e il contatto diretto con la realtà della guerra. Il punto di vista ingenuo a poco a poco è sostituito da un punto di vista più maturo e più critico. L'ingenuità della percezione si manifesta per esempio all'inizio del capitolo secondo, quando Cesira e sua figlia vedono un attacco aereo:

C'era il sole, c'era il cielo azzurro, c'era la campagna verde, tutta colline ricoperte di vigneti; e su una di queste colline, proprio di fronte al treno, c'era una casetta bianca, che era stata incendiata. Dalle finestre uscivano lingue rosse di fuoco e nuvole di fumo nero e quelle fiamme e quel fumo erano la sola cosa che si muovevano perché tutto nella campagna era immobile e tranquillo, una giornata veramente perfetta, e non si vedeva nessuno. Poi, nel vagone, tutti gridarono: «Eccolo, eccolo»; e io guardai al cielo e vidi un insetto nero all'angolo dell'orizzonte che quasi

⁴ Si veda A. FÀVARO, *La ciociara: un ethos antico per un nuovo pathos nel 'romanzo sulla guerra' di Alberto Moravia*, in *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, cit., pp. 13-22.

⁵ A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1957, p. 10.

⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷ *Ivi*, p. 15.

subito prese la forma di un aeroplano e scomparve. Quindi, tutto ad un tratto, me lo sentii sopra la testa che sorvolava il treno, con un fracasso terribile di ferraglia impazzita e dentro il fracasso si sentiva come un martello di macchina da cucire. Il fracasso durò un attimo e poi si attenuò e subito dopo ci fu un'esplosione fortissima e vicina e tutti si gettarono a terra nel vagono, salvo io che non feci a tempo e neppure ci pensai⁸.

In questo passo l'autore utilizza la focalizzazione interna. Il testo ci presenta successivamente gli elementi percepiti dalla protagonista, senza far intervenire la voce o il giudizio della narratrice. La protagonista vede il sole, il cielo azzurro, la campagna verde e la casa incendiata. Inizialmente, il testo non dice nulla a proposito della causa di questo incendio, ma si limita a descrivere i fenomeni percepibili. Solo quando "l'insetto nero" che appare nel cielo viene visto come un aeroplano, il lettore capisce che si tratta di una situazione di guerra. Neanche quando ha luogo una detonazione la protagonista sembra accorgersi del pericolo nel quale si trova («non feci a tempo e neppure ci pensai»). L'episodio è chiuso da questo commento lapidario: «Questa fu la cosa più notevole che avvenne durante il viaggio»⁹.

Per rendersi conto del significato profondo di questo brano, bisogna mettere a confronto quest'attacco aereo con un altro che succede più tardi, verso la fine del capitolo secondo:

Quando il fracasso fu proprio svanito, uscii dal campo, andai a guardare e vidi che la valigia era bucherellata in più punti e che sulla strada c'erano tanti proiettili di ottone lunghi quanto il mio dito mignolo. Così non c'era dubbio: quell'aeroplano aveva mirato proprio a noi, perché sulla strada non c'eravamo che noi. Pensai: «Li mortacci tua» e mi venne un odio forte contro la guerra: quell'aviatore non ci conosceva, forse era un bravo giovanotto dell'età di Rosetta e soltanto perché c'era la guerra aveva tentato di ammazzarci, così, tanto per sfizio, come un cacciatore che andando a spasso con il cane per la macchia, tira a caso dentro un albero pensando: «Qualche cosa ammazzerò, fosse pure un passero». Sì, eravamo proprio due passeri, noialtre, prese di mira da un cacciatore sfaccendato che, poi, se i passeri cascano giù morti, li lascia dove sono tanto non gli servono a niente. «Mamma – disse Rosetta dopo un poco mentre camminavamo – tu dicevi che in campagna non c'era la guerra e invece quello ha tentato di ammazzarci». Risposi: «Figlia mia, mi ero sbagliata. La guerra è dappertutto, in campagna come in città»¹⁰.

⁸ *Ivi*, pp. 45-46.

⁹ *Ivi*, p. 46. Si può paragonare questa presentazione narrativa di un fatto di guerra da un punto di vista ingenuo con un celebre capitolo della *Chartreuse de Parme* di Stendhal: la partecipazione di Fabrice del Dongo alla battaglia di Waterloo (cap. III del primo libro). A questo proposito Epifanio Ajello parla di una "funzione Stendhal"; si veda E. AJELLO, *Archeologie in Moravia*, in A. FÀVARO (a c. di), *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, cit., pp. 35-51, in particolare p. 49.

¹⁰ A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., pp. 75-76.

Qui si manifesta chiaramente una presa di coscienza della protagonista, la quale si accorge del pericolo della guerra su di lei e sua figlia. Mentre, inizialmente, Cesira si era dimostrata indifferente nei confronti della guerra, adesso le viene “un odio forte contro” quest’ultima. Per far capire anche al lettore il pericolo nel quale si trovano le due donne, la narratrice fa il paragone molto concreto con due passerini presi di mira da un cacciatore. Ma è da considerare che la protagonista riesce ad immaginare anche la posizione dell’altro, cioè dell’aviatore, che “forse era un bravo giovanotto dell’età di Rosetta e soltanto perché c’era la guerra aveva tentato di ammazzarci”. Mentre prima lo scopo di Cesira era stato quello di fuggire dalla guerra, andando da Roma in campagna, ora lei si rende conto dell’onnipresenza della guerra. Più tardi, quest’onnipresenza darà l’impressione che la guerra faccia parte della natura: «Faceva impressione sentire un simile rumore minaccioso e tetro in quelle bellissime giornate; veniva fatto di pensare che la guerra facesse ormai parte della natura, che quel rumore fosse legato e confuso con la luce del sole e che la primavera fosse malata anch’essa della guerra come ne erano malati gli uomini»¹¹.

In verità, è chiaro che la guerra non è un fatto naturale, bensì sono gli uomini che la fanno. Nondimeno, quest’analogia tra la guerra e la natura serve a caratterizzare la situazione della gente che non può scappare dalla guerra. Successivamente, quando Cesira e sua figlia incontrano dei soldati americani, la narratrice dice: «Questi furono i primi americani che vedemmo e li vedemmo per caso; e tutta la guerra, adesso, che ci ripenso, è un caso; tutto ci avviene senza ragione, e si muove un passo a sinistra e si è uccisi, se invece si va a destra si è salvi»¹². Possiamo dunque constatare come la protagonista ripercorra diversamente l’evento della guerra, cominciando dall’indifferenza, passando poi per l’odio e arrivando infine alla rassegnazione, che consiste nell’identificare la guerra con la natura o con il caso.

La guerra inoltre può anche essere uno strumento conoscitivo, che permette di vedere l’uomo qual è in realtà:

E a questo punto voglio dire che la guerra è una gran prova; e che gli uomini bisognerebbe vederli in guerra e non in pace; non quando ci sono le leggi e il rispetto degli altri e il timor di Dio; ma quando tutte queste cose non ci sono più e ciascuno agisce secondo la propria vera natura, senza freni e senza riguardi¹³.

La guerra comporta la dissoluzione dell’ordine e della protezione garantita dalle leggi e dalle convenzioni sociali. Questa dissoluzione fa vedere l’uomo

¹¹ *Ivi*, p. 276.

¹² *Ivi*, p. 304.

¹³ *Ivi*, p. 211.

‘nudo’, cioè “secondo la propria vera natura, senza freni e senza riguardi”. Questo significa che la visione del mondo, enunciata dalla narratrice, corrisponde a una concezione pessimista, che fa pensare a quella di Hobbes (“homo homini lupus”). Questo pessimismo non può sorprendere, se si considera che la protagonista e sua figlia, nelle loro avventure, vedono azioni umane portate dall’egoismo, dall’avarizia, dall’opportunismo e dalla violenza sessuale. E non solo vedono queste azioni umane, ma ne diventano anche vittime, soprattutto la figlia, che è violentata da un gruppo di soldati. Anche in questo contesto si manifestano delle costruzioni di realtà divergenti. Appunto prima dell’arrivo dei soldati alleati gli italiani hanno la speranza di un «mondo nuovo, con più giustizia, più libertà e più felicità che in quello vecchio»¹⁴. Ma questo mondo nuovo non si farà. Questa è l’amara lezione che consegue agli avvenimenti vissuti da Cesira e da sua figlia dopo l’arrivo degli alleati: emblematicamente la violenza sessuale perpetrata contro Rosetta non avviene da soldati tedeschi, bensì da soldati alleati. Il nuovo ordine politico non corrisponde alle aspettative degli italiani. Il rapporto di disillusione tra il popolo italiano e i vincitori della guerra viene analizzato in un brano nel quale soldati americani gettano caramelle e sigarette agli sfollati; le costruzioni di realtà degli italiani e degli americani non coincidono, il comportamento e il giudizio non corrispondono tra loro:

Insomma, si era già formata in quelle poche ore l’atmosfera che in seguito, ebbi modo di osservare a Roma per tutto il periodo che durò l’occupazione alleata: gli italiani chiedevano la roba per far piacere agli americani e gli americani davano la roba per far piacere agli italiani; e nessuno dei due si rendeva conto di non far alcun piacere all’altro¹⁵.

La presa di coscienza di Cesira è influenzata e alimentata dalla presenza di un personaggio secondario che si chiama Michele¹⁶. Come dice la narratrice, Michele si esprime «con una sicurezza assoluta, come chi sia convinto di essere il solo a conoscere e a dire la verità»¹⁷. La colpisce la sua maniera di dire le cose, delle quali egli è convinto: «Pur dicendo cose aspre o violente non si scaldava affatto, anzi le diceva con un tono calmo e ragionevole e, per così dire, quasi casuale e senza rilievo, come se si fosse trattato di roba vecchia sulla quale ormai tutti quanti erano d’accordo da molto tempo»¹⁸. Il suo atteggiamento nei

¹⁴ *Ivi*, p. 222.

¹⁵ *Ivi*, p. 309.

¹⁶ Si veda l’analisi di E. KEANE, *Un’alterità maschile: la funzione pedagogica dell’eroe antifascista ne La ciociarà*, in A. FAVARO (a c. di), *Alberto Moravia e La ciociarà. Letteratura. Storia. Cinema*, cit., pp. 129-141.

¹⁷ A. MORAVIA, *La ciociarà*, cit., p. 132.

¹⁸ *Ibidem*.

confronti del fascismo italiano è diverso da quello ufficiale. Mentre Cesira è convinta che «se i giornali approvavano sempre il governo, dovevano averci le loro buone ragioni»¹⁹, Michele «negava ogni cosa; e dove i giornali avevano sempre detto bianco, lui diceva nero; e non c'era niente che fosse stato buono per quei vent'anni»²⁰. È, dunque, il coraggio di Michele, che osa avere un'opinione diametralmente opposta all'opinione comune, a irritare le convinzioni di Cesira e a portarla finalmente ad una concezione non opportunistica nei confronti del fascismo. Il dubbio nasce dal fatto che Michele sconvolge tutte le verità ufficialmente ammesse nell'Italia fascista:

Avevo sempre sentito dire che Mussolini per lo meno, per lo meno, era un genio; che i suoi ministri a dire poco erano grandi uomini; che i segretari federali, proprio a voler essere modesti, erano persone intelligenti e per bene; e che tutti gli altri più piccoli, sempre tenendosi bassi, era gente da fidarsene ad occhi chiusi; ed ecco che Michele mi rovesciava, come si dice, la frittata sotto il naso, tutta in una sola volta, e li chiamava tutti quanti, senza eccezione, banditi²¹.

Sentendo queste opinioni contrarie alle verità ufficiali, la protagonista si chiede come mai Michele sia potuto arrivare a queste sue convinzioni, dato che egli ha ricevuto un'educazione fascista, «e così, a fil di logica, se l'educazione conta qualche cosa, avrebbe dovuto essere anche lui fascista»²². Ma, poiché Michele è l'opposto di un fascista, secondo il ragionamento di Cesira, nell'educazione fascista ci deve essere «qualche cosa che non andava, altrimenti Michele non si sarebbe espresso in quel modo»²³. La posizione critica nei confronti del fascismo nasce, dunque, dentro il sistema fascista, il che significa che la costruzione di realtà totalitaria del fascismo produce la sua propria negazione tramite l'educazione, nel momento in cui quest'educazione s'indirizza ad un animo indipendente e critico.

Nelle pagine che parlano di Michele, la protagonista dapprima non è completamente d'accordo con lui. Al contrario, il testo crea un'opposizione tra quelli che, come Michele, hanno «letto molti libri» e quelli che, come Cesira, hanno «una esperienza della vita»²⁴. «[...] e penso adesso che con tutti i libri che aveva letto e le cose che sapeva, lui era in fondo un ingenuo che non sapeva niente della vita e si faceva su molte cose delle idee sbagliate»²⁵. Infatti i due personaggi hanno una visione diversa sull'importanza di essere conta-

¹⁹ *Ivi*, p. 133.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 134.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 137.

²⁵ *Ibidem*.

dini: mentre per Michele il fatto di essere contadino è da considerarsi positivamente, per Cesira questo fatto è negativo poiché, come dice, «i contadini non conoscono niente all'infuori della terra, non sanno niente, vivono come bestie»²⁶. Per Michele invece i contadini rappresentano la speranza di poter «ricominciare daccapo» e di «creare uomini nuovi»²⁷. La visione pessimista di Cesira, che è nata contadina, si oppone dunque alla visione ottimista di Michele, che è un intellettuale. Non si tratta qui di giudicare queste opinioni divergenti ma di constatare che in questa controversia Cesira riesce ad enunciare un'ipotesi sulla costruzione di realtà che si sta producendo nella mente di Michele: «E io ebbi l'impressione che lui i contadini li vedesse come non erano e non sarebbero mai stati; piuttosto come voleva vederli lui, per i motivi suoi, che come erano davvero, nella realtà»²⁸. Ciò significa che la presa di coscienza di Cesira non riguarda soltanto il suo giudizio sul fascismo e sulla guerra ma anche la sua capacità intellettuale di riflettere sul fatto che ci siano costruzioni di realtà. Il processo conoscitivo che viene raccontato in questo romanzo è dunque doppio: c'è l'evoluzione dei giudizi e c'è anche la capacità riflessiva che si dirige da un punto di vista meta-riflessivo sul fatto di produrre delle costruzioni di realtà. In questo senso, il testo coinvolge anche processi conoscitivi dalla parte del lettore, poiché anche il lettore può subire un processo intellettuale e può acquisire un sapere riguardo alle sue costruzioni di realtà.

Uno dei passi più importanti del libro è l'episodio nel quale Michele legge la storia di Lazzaro del Vangelo. È un passo molto denso di significati: Michele annuncia agli altri personaggi, che si trovano in una capanna in montagna, di voler legger loro «una storia d'amore»²⁹. La prima reazione è quella di una donna che chiede a Michele se si tratta di un «fatto realmente avvenuto oppure inventato»³⁰, a cui Michele risponde che «forse era stato inventato; ma era come se fosse realmente avvenuto»³¹. All'inizio di questa scena di lettura il romanzo introduce dunque il problema della finzione. L'asserzione di Michele, che dice che una storia inventata può essere considerata «come se fosse realmente avvenut[a]», contiene una teoria implicita della finzione³². In

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ivi*, p. 138.

²⁹ *Ivi*, p. 161.

³⁰ *Ivi.*

³¹ *Ibidem.*

³² Si veda R. WARNING, *Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in D. HENRICH - W. ISER (a c. di), *Funktionen des Fiktiven*, Fink, München 1983, pp. 183-206, in particolare p. 191, dove la finzionalità è definita tramite il concetto del "come se". Un'enunciazione finzionale *fa finta* di essere un'enunciazione pragmatica; è da considerarsi *come se* fosse un'enunciazione pragmatica – pur sapendo che non è così.

effetti, la finzione, malgrado il suo *status* non reale, è da considerarsi come una costruzione di realtà. Il secondo problema sollevato da Michele consiste nel fatto che egli legge un passo della *Bibbia*. Gli altri personaggi sono delusi poiché aspettavano la lettura di «un vero romanzo»³³. Uno di loro osserva che, poiché tutti conoscono la vita di Gesù, la lettura di un episodio della *Bibbia* non può rivelare loro nessuna novità. Ciononostante, quando Michele annuncia di voler leggere l'episodio di Lazzaro, tutti si accorgono che non conoscono bene questa storia. Prima di cominciare la lettura, Michele critica gli altri per la loro ignoranza di una storia che pure dovrebbero conoscere poiché si trova rappresentata nei quadri della passione nelle chiese.

Il testo di Lazzaro non viene riprodotto nel romanzo, la narratrice si limita solo a descrivere le reazioni di Michele e dei suoi ascoltatori suscitate dalla lettura. Mentre gli ascoltatori sono indifferenti, anzi delusi e si annoiano, Michele si commuove «per quel miracolo al quale non credeva»³⁴. Quando giunge alla frase «E Gesù disse: io sono la resurrezione e la vita», è costretto ad interrompersi perché comincia a piangere:

Io capii che lui piangeva a causa di quello che leggeva e che, come ci fu chiaro in seguito, egli riferiva in qualche modo alla nostra presente condizione; ma una di quelle donne, che si annoiava, era tanto lontana dal pensare che fosse stato l'episodio di Lazzaro a riempirgli gli occhi di lacrime, che osservò, sollecita: «Ti dà fastidio il fumo, Michele? [...]»³⁵.

Si tratta dunque di reazioni non solo emozionali, ma anche fisiche, alla lettura di un testo. Queste reazioni sono condizionate dalle diverse aspettative dei personaggi coinvolti. Il testo della *Bibbia*, che viene evocato da Michele, provoca una reazione di noia da parte del gruppo, perché nessuno crede né alla realtà del miracolo né al potenziale di significazione di un testo che potrebbe essere interpretato allegoricamente. Altrimenti detto: per gli ascoltatori, il testo biblico è morto. Non significa niente; non può essere attualizzato. Per Michele invece, che neanche lui crede alla realtà di ciò che sta leggendo, il testo mantiene la sua capacità allegorica e può dunque essere applicato alla situazione attuale. Questo modo di utilizzare un fatto di finzione «come se fosse realmente avvenuto»³⁶ è così forte da provocare una reazione emozionale nel personaggio. Ora, questa reazione di Michele, che si mette a piangere, dà luogo ad un equivoco, poiché le sue lacrime sono interpretate da una donna come se fossero causate dal fumo del braciere che si trova nella capanna. L'episodio ci parla dunque non solo del potere allegorico di un testo

³³ A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. 161.

³⁴ *Ivi*, p. 162.

³⁵ *Ivi*, p. 163.

³⁶ *Ivi*, p. 161.

di finzione e cioè del potere di dar luogo a delle costruzioni di realtà, ma ci parla anche dell'abisso della non-comprensione e del rischio che deve affrontare chiunque cerchi di comunicare e di farsi capire. Si tratta dunque di un passo metapoetico che fornisce una chiave di lettura per il romanzo intero, come si cercherà di mostrare in seguito.

Paradossalmente, l'episodio più ricco di interpretazione allegorica è anche quello che mostra l'impossibilità della comunicazione. Ecco la reazione di Michele, esasperato dall'incomprensione: «[...] io non vi leggerò più perché voi non capite... ed è inutile cercare di far capire a chi non potrà mai capire»³⁷. In che consiste l'analogia percepita da Michele tra Lazzaro e la gente che si trova nella capanna?

Intanto, però, ricordatevi questo: ciascuno di voi è Lazzaro... e io leggendo la storia di Lazzaro ho parlato di voi, di tutti voi... [...] siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi... finché crederemo di essere vivi perché ci abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure, i nostri affarucci, le nostre famiglie, i nostri figli, saremo morti... soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti, stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora incominceremo ad essere appena vivi... Buonanotte³⁸.

Alla base di quest'interpretazione allegorica vi è il capovolgimento del binomio vita/morte. E questi aspetti sono applicati alla situazione attuale della gente, cioè "loro" sono morti, poiché non si accorgono degli inganni e delle bugie dei fascisti. Si tratta cioè di una morte allegorica, che può essere interpretata come cecità mentale, come incapacità di vedere e di capire il mondo.

Tale incapacità si manifesta per esempio nel personaggio di Severino, la cui storia s'interpone tra i due episodi con Michele. Severino collabora coi tedeschi. Qualcuno ha rubato le stoffe che lui aveva nascosto in un muro rotto e adesso si è messo in testa «di farsi giustizia da sé, visto che la giustizia pubblica non c'era più»³⁹. Il soldato tedesco che Severino fa venire perché lo aiuti a ritrovare le sue stoffe, invece di aiutarlo, si prende le sue stoffe e manda Severino «a lavorare alle fortificazioni, al fronte»⁴⁰. Questo episodio mostra dunque la costruzione di realtà sbagliata di un personaggio che nel suo desiderio di ritrovare ciò che gli è stato rubato dagli italiani si fida dei tedeschi, che, però, sono peggiori degli italiani.

Tuttavia, i tedeschi non sono dipinti come assolutamente cattivi. Il romanzo mette in evidenza la violenza dell'occupazione, mostra anche un ufficiale

³⁷ *Ivi*, p. 163.

³⁸ *Ivi*, pp. 164-164.

³⁹ *Ivi*, p. 149.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 155-156.

tedesco che incarna il male diabolico, poiché il suo sguardo sulla violenza militare è uno sguardo di piacere estetico:

«Ma la sensazione più nuova e anche più estetica», ripeto questa parola “estetica”, sebbene sul momento non la capissi, perché tutta quella frase mi è rimasta impressa nella memoria come con il fuoco, «l’ho provata durante la campagna dei Balcani e sa lei, signor professore, in che modo? Ripulendo una caverna piena di soldati nemici con il lanciafiamme». Questa frase l’aveva appena proferita che rimanemmo tutti e quattro, Rosetta, io, l’avvocato e sua madre, come di sasso⁴¹.

Questo ufficiale non è un personaggio unidimensionale: nella sua conversazione con Cesira e Michele, egli mostra di conoscere bene la società italiana, nella quale c’è una grande disuguaglianza: «Che voi avete delle differenze tra classe e classe che sono addirittura uno scandalo»⁴². Secondo l’analisi di Michele, i tedeschi «sono convinti che ciò che noi chiamiamo il male, sia il bene. E allora, appunto, fanno il male credendo di fare il bene»⁴³. L’immagine dei tedeschi è dunque un’immagine ambivalente; sono nazisti, occupano il territorio italiano, fanno dei rastrellamenti, mandano al fronte i giovani italiani ecc.; nonostante ciò sono anche loro degli uomini. Per esempio, c’è un tedesco, si chiama Bruno ed è suonatore di fisarmonica. Suona una canzonetta molto conosciuta, *Lili Marlene*. «Era una canzonetta proprio triste, quasi un lamento; e ascoltandola feci la riflessione che, dopo tutto, quei tedeschi che Michele odiava tanto e considerava neppure uomini, erano cristiani anche loro, con le mogli e i figli a casa; e odiavano anche loro la guerra che li teneva lontani dalle famiglie»⁴⁴. In questo modo anche i tedeschi sono vittime della politica che li costringe a fare la guerra.

Alla fine del romanzo, Cesira, dopo aver attraversato la zona del male ed essere tornata a Roma con sua figlia, si ricorda di Michele, che è stato assassinato dai tedeschi:

Il dolore. Mi tornò in mente Michele che non era con noi in questo momento tanto sospirato del ritorno e non sarebbe mai più stato con noi; e ricordai quella sera che aveva letto ad alta voce, nella capanna, a Sant’Eufemia, il passo del Vangelo su Lazzaro; e si era tanto arrabbiato con i contadini che non avevano capito niente ed aveva gridato che eravamo tutti morti, in attesa della resurrezione, come Lazzaro. Allora queste parole di Michele mi avevano lasciata incerta; adesso, invece, capivo che Michele aveva avuto ragione; e che per qualche tempo eravamo state morte anche noi due, Rosetta ed io, morte alla pietà che si deve agli altri

⁴¹ *Ivi*, p. 239.

⁴² *Ivi*, p. 242.

⁴³ *Ivi*, p. 229.

⁴⁴ *Ivi*, p. 262.

e a se stessi. Ma il dolore ci aveva salvate all'ultimo momento; e così, in certo modo, il passo di Lazzaro era buono anche per noi, poiché, grazie al dolore, eravamo, alla fine, uscite dalla guerra che ci chiudeva nella sua tomba di indifferenza e di malvagità ed avevamo ripreso a camminare nella nostra vita, la quale era forse una povera cosa piena di oscurità e di errori, ma purtuttavia la sola che dovessimo vivere, come senza dubbio Michele ci avrebbe detto se fosse stato con noi⁴⁵.

Malgrado il pessimismo e le disillusioni di cui rende conto la storia di Cesira e di Rosetta, questo brano finale contiene una scintilla di speranza. Questa speranza è legata al personaggio di Michele, che, non solo come abbiamo mostrato, contribuisce fortemente al processo conoscitivo vissuto da Cesira, ma è modellato come il contrario dell'ordine politico e sociale negativo. Egli si oppone fundamentalmente all'ordine sociale, ha il coraggio di negare quest'ordine, il che si mostra anche nei riguardi della sessualità. Mentre la maggior parte dei personaggi maschili considera il corpo femminile come un oggetto da possedere, Michele rinuncia alla bellezza del corpo di Rosetta. Quando per caso la vede nuda, egli non mostra segni di desiderio di possesso. La madre non capisce quest'atteggiamento di Michele, che sostiene: «Queste cose per me non esistono»⁴⁶. Con questa posizione ascetica egli si distingue dai soldati che fanno violenza al corpo di Rosetta e dai ragazzi che poi la trattano come una prostituta. La rinuncia alla bellezza corporale è accompagnata da una preoccupazione per i valori spirituali (libertà di pensiero, indipendenza rispetto al potere, maturità individuale). Se alla fine del romanzo Michele viene evocato come morto, può sembrare che questi valori vengano meno. Ma se si considera che, secondo quello che lui dice a proposito di Lazzaro, per lui quelli che vivono sono morti e viceversa, possiamo anche concludere che la sua morte può essere interpretata come un segno di vita. È morto il corpo, ma le idee e l'atteggiamento morale di Michele continuano a vivere attraverso i ricordi e la narrazione di Cesira.

⁴⁵ *Ivi*, p. 414.

⁴⁶ *Ivi*, p. 168.



«Le bombe, adesso, cadevano fitte, una dopo l'altra, dentro la città sulla quale le nuvole bianche delle esplosioni si moltiplicavano a vista d'occhio, l'una vicina all'altra», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 144.

Giancarlo Loffarelli

I COLORI DI CESIRA

Le vicende contenute ne *La ciociara* vengono narrate dal personaggio di Cesira dopo che esse sono accadute. Quel racconto, dunque, è ovviamente condizionato dall'evento più tragico vissuto da lei e da Rosetta: la violenza subita. Cesira stessa ce lo annuncia fin da subito, proprio nell'*incipit* del romanzo:

Ah, i bei tempi di quando andai sposa e lasciai il mio paese per venire a Roma. La sapete la canzone:// *Quando la ciociara si marita/ a chi tocca lo spago e a chi la ciocia.*// Ma io diedi tutto a mio marito, spago e ciocia, perché era mio marito e anche perché mi portava a Roma ed ero contenta di andarci e non sapevo che proprio a Roma mi aspettava la disgrazia¹.

Constatazione banale, certamente, ma da non dimenticare mai quando s'intenda comprendere il romanzo di Moravia nella sua profondità e nelle sue sfumature.

Nel racconto, accanto a una progressiva consapevolezza espressa attraverso ragionamenti che, a volte, stupiscono in una donna del popolo della prima metà del XX secolo, Cesira dimostra un'iperattività dei sensi testimoniata dall'abbondante presenza di suoni, di odori, di gusti, di sensazioni tattili e, soprattutto, di colori.

In merito a questi ultimi, si consideri un esempio fra tanti, quando Cesira racconta le impressioni ricevute nel momento in cui, da poco giunta nella campagna di Fondi, si appresta a lasciare la capanna di Concetta che l'ha ospitata:

C'era un'aria *grigia* e falsa su tutta la campagna; il cielo era di un *bianco* incerto con qualche stella *gialla* qua e là, come se non il giorno stesse per spuntare ma una seconda notte, meno *nera* della prima [...]; e le cime e il cielo intorno cominciarono adesso a tingersi di *rosa*. Non c'e-

¹ A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 5.

rano più stelle nel cielo che si era fatto *azzurro pallido*; quindi il sole brillò ad un tratto, chiaro come l'*oro*, in fondo agli uliveti, tra i rami *grigi* [...]»².

Così come l'atteggiamento complessivo di Cesira di fronte al proprio racconto non può essere freddo e distaccato, la sua percezione "a posteriori" degli avvenimenti è fortemente condizionata dall'eco che essi ancora producono in lei. Ed è così che, all'interno delle descrizioni, quelle puntualizzazioni, le quali potrebbero apparire semplici precisazioni cromatiche (l'aria grigia, il cielo bianco, le stelle gialle, la notte nera, le cime rosa e i rami grigi), in realtà esprimono un vissuto che incide profondamente sul ricordo.

L'evento cardine per il vissuto di Cesira è, ovviamente, lo stupro (mancato nei suoi confronti e realizzato nei confronti di Rosetta). Dunque è dal racconto di quel tragico momento che dobbiamo partire per cercare di comprendere come sia cambiato lo sguardo di Cesira sulle cose, sui fatti e sulle persone. Si noterà, allora, che le parole con cui ella racconta quella vicenda sono introdotte, inframezzate e chiuse da diversi riferimenti cromatici.

L'ingresso rassicurante nella chiesa, l'ambiente in cui maggiormente le due donne si sentono protette, sia materialmente che spiritualmente, dove, invece, avverrà lo stupro, è bruscamente interrotto da quello che Cesira stessa definisce un «lampo»: «[...]», come in un lampo, vidi affacciarsi alla porta qualche cosa di bianco che subito scomparve»³. Il primo riferimento è immediato: Cesira intravede qualcosa di bianco. Probabilmente, nell'istante in cui il fatto avvenne, quel colore non significò, per lei, alcunché di strano o di pericoloso, forse costituì semplicemente lo stimolo a voltarsi per cercare di capire chi fosse colui o coloro che stavano entrando in chiesa, proprio come Cesira e Rosetta avevano fatto qualche istante prima. Ma quando ella racconta il fatto, ormai pienamente consapevole di cosa sarebbe stato foriero quel bianco, ecco che esso perde il proprio naturale connotato per assumere ben altro significato.

Ma anche dopo quel primo momento, tutto il corpo del racconto è inframezzato da continue sottolineature cromatiche che hanno smesso di comunicare il proprio valore immediato:

Feci per spingere la porta che adesso era chiusa e mi trovai naso a naso con uno di quei soldati che sembrava un turco, tanto era scuro e butterato, col cappuccio *rosso* calato sugli occhi *neri* e brillanti e la persona avvolta nella mantellina scura, sopra il lenzuolo *bianco* [...], mentre quegli altri, tutti anche loro in lenzuolo *bianco* e cappuccio *rosso* entrarono d'impeto [...], e anche mi sorrise, di un sorriso orribile sopra i denti *neri* e rotti [...]; poi levai gli occhi e vidi Rosetta [...]. Le gambe erano rimaste aperte, come loro l'avevano lasciate, e si vedeva il ventre *bianco*

² *Ivi*, pp. 56-57 (corsivi miei).

³ *Ivi*, pp. 264-265.

come il marmo e il pelo biondo [...], e sulla parte interna delle cosce c'era del sangue e ce n'era anche sul pelo. Io pensai che fosse morta anche per via del sangue il quale, benché capissi che era il sangue della sua verginità massacrata, era pur sangue e suggeriva idee di morte⁴.

Tutto è compiuto. Quando Cesira rinviene, dopo che gli stupratori se ne sono andati, quando finalmente riesce a ricongiungersi alla figlia, a ristabilire un contatto, dopo che per interminabili minuti da lei era stata separata in maniera così irrevocabile, è ancora un colore a siglare questo momento. «Allora sedetti presso di lei, sotto l'altare, le passai un braccio sotto la vita, la sollevai un poco, me la presi contro di me e le dissi: "Figlia d'oro" [...]»⁵. Rosso. Bianco. Nero. Infine, con ben altro significato: oro. Questi i colori con cui Cesira accompagna il racconto della tragedia in cui, con la figlia, è precipitata. Si potrebbe risolvere il tutto con una spiegazione naturalista: rosso è il colore dei copricapo degli stupratori, rosso è il colore del sangue, bianco il colore dei mantelli e della carne di Rosetta, neri i denti malcurati e gli occhi dei marocchini. Quali altri colori avrebbe dovuto vedere Cesira?

Quei colori, però, sono rimasti impressi negli occhi di Cesira e, da quel momento in poi, anche quando proverà a raccontare la sciagura capitata a lei e a sua figlia, proprio quei colori avranno perso ogni connotato naturalista per diventare una sorta di trascendentale criterio di discernimento della realtà.

Ecco allora, per esempio, che nel momento in cui Cesira racconta il fatale incontro con Clorindo, il primo degli uomini che, dopo la violenza, approfitterà di Rosetta, il rosso della sua maglietta e quello della sua bocca saranno percepiti da Cesira come una sorta di minaccioso avvertimento. E se la notazione cromatica della maglietta di Clorindo potrebbe apparire un banale dettaglio descrittivo tra gli altri che possono colpire quando si osserva una persona che s'incontra per la prima volta («al volante c'era un giovanotto biondo, con gli occhi azzurri, vestito di una bella maglia rossa»⁶), la descrizione immediatamente successiva ci rivela che Cesira ormai ha fatto del colore uno strumento analitico: «Adesso potevo vedere meglio il giovanotto e mi accorsi che non era simpatico per via di un non so che di sfrenato, di volgare e di violento che c'era nei suoi occhi cerulei e nella sua bocca *troppo* rossa»⁷. Se la maglietta di Clorindo può, persino, in un primo momento essere definita «una bella maglia rossa», quando Cesira può osservarlo meglio, la sua bocca non si limita a essere rossa: è troppo rossa; e in quel "troppo" è nascosto l'eccesso di significato che ormai Cesira carica su quel colore che, per lei, resterà sempre il colore dei co-

⁴ *Ivi*, pp. 265-267 (corsivi miei).

⁵ *Ivi*, p. 267.

⁶ *Ivi*, pp. 277-278.

⁷ *Ivi*, p. 278 (corsivo mio).

pricipo dei violentatori e del sangue di sua figlia.

Ma ancora più evidente appare il tratto di racconto in cui Cesira, che ha lungamente sospettato la sciagurata relazione fra Rosetta e Clorindo, trova conferma di essa nei capi d'abbigliamento che egli le regala, così com'è solito fare nei confronti delle donne da lui conquistate e di cui si approfitta. Nella descrizione di quegli abiti non è casuale ritrovare esattamente i tre colori rimasti impressi in Cesira nel corso della violenza: il rosso, il bianco e il nero:

Adesso lei stava in piedi davanti a me e, al chiarore della candela, potei vedere che era rivestita a nuovo, come Concetta aveva preveduto. Aveva un vestito a due pezzi, di stoffa leggera rossa e aveva una camicetta bianca e aveva le scarpe nere, lucide [...]. Era rimasta in sottoveste nera, traforata, di quelle che lasciano vedere qua e là, per i buchi, la carne bianca [...], vidi che aveva un reggicalze nero che le stringeva le anche [...], le cosce parevano troppo bianche, troppo biondo il pelo, troppo ridondanti le natiche, troppo sporgente il ventre⁸.

Si noti che, anche in questo caso, come nella chiesa, quelli che ormai possiamo chiamare i tre colori della violenza vengono affiancati al biondo del pube di Rosetta: nel vedere la prova della dissoluzione in cui Rosetta è precipitata, Cesira rivede la scena della violenza e il collegamento immediato fra i due eventi è costituito ancora da un'identità cromatica.

Il racconto che Rosetta fa, si diceva, è successivo alla violenza e, dunque, non soltanto gli avvenimenti a essa successivi sono giudicati alla luce di essa, bensì pure quelli precedenti. Dunque non stupisce che anche a proposito di questi ultimi, i colori costituiscano una sorta di segnavia.

Prendiamo in considerazione il bianco.

Bianca è la casetta saltata in aria per il bombardamento, che Cesira vede dal finestrino del treno che la sta conducendo a Fondi (p. 36); bianco è il colore della polvere delle povere stradine di campagna che accompagnano la disperata ricerca di salvezza delle due donne (p. 40 e 304); bianco è il selciato dinanzi alla chiesa dove avrà luogo la violenza (p. 263); nuovamente, è bianco il colore con cui Cesira rende tutta la sgradevolezza, fisica e morale, della moglie di Filippo:

Io stavo seduta accanto alla moglie di Filippo, quella donna bianca, bianca, dal petto enorme, di cui ho detto che pareva malata [...]; si vantò con me della roba da mangiare che loro ci avevano di solito a casa: «[...]». Il lardo, ne mangiavamo tanto che un giorno feci un rutto e un pezzo di lardo che già mi era sceso nello stomaco risalì su e mi uscì di bocca come se fosse stato una seconda lingua, bianca questa, però⁹.

⁸ *Ivi*, pp. 287-288.

⁹ *Ivi*, p. 71.

Anche quando, in un primo momento, il bianco viene da Cesira associato a una sensazione positiva, ben presto è destinato a trasformarsi in qualcosa di funesto, come nel caso del bombardamento di Fondi per opera degli inglesi. Il colore bianco con cui, inizialmente, vengono identificati gli aeroplani inglesi, è carico di positività perché associato a un evento liberatore, ma appena essi si rivelano in tutta la propria portata distruttrice, quello stesso bianco assume ben altro connotato:

«Gli inglesi, gli aeroplani, arrivano gli aeroplani inglesi.» Ecco, infatti da dietro una montagna, nel cielo luminoso e pulito, spuntare un primo gruppo di quattro aeroplani. Erano bianchi e belli, scintillavano al sole, sembravano, lassù in cielo, quelle spillette di filigrana d'argento che si fanno a Venezia [...]. E poi ecco, il cielo, intorno gli aeroplani, cominciò a punteggiarsi di nuvolette bianche e, subito dopo, presero a rimbombare gli spari secchi e frettolosi della contraerea tedesca [...]. Quindi sentimmo uno scoppio più grosso e più cupo e vedemmo la nuvoletta bianca non più in cielo ma in terra, tra le case e i giardini di Fondi. Gli aeroplani cominciavano a sganciare le bombe [...]. Le bombe, adesso, cadevano fitte, una dopo l'altra, dentro la città sulla quale le nuvole bianche delle esplosioni si moltiplicavano a vista d'occhio, l'una vicina all'altra¹⁰.

Il colore nero, invece, assume, nella percezione di Cesira, sempre un connotato negativo. Fin dall'inizio, anche l'episodio ambivalente della relazione con Giovanni, così carico di tenerezza e senso di colpa, è contrassegnato dal nero: «Proprio accanto al mio negozio c'era il negozio di carbone» di Giovanni e intorno la porta era tutto nero come la bocca di un forno e a quell'ora quel nero si vedeva e non so perché mi parve tanto triste»¹¹. In quel negozio, Cesira aveva vissuto la fugacissima storia d'amore con Giovanni e anche nel descriverla ella si mostrerà sensibile, di nuovo, al colore nero il quale, infatti, apre e chiude, come due parentesi, il racconto del rapporto sessuale:

Dunque andai da Giovanni che trovai nel suo seminterrato nero, pieno di fasci notti e di sacchi di carbonella [...]. Di nuovo provai quel sentimento che ho già detto di aver sognato; e se non ci avessi avuto ancora ne vesti scomposte e i segni del carbone un po' dappertutto, per essermi girata e rigirata su quei sacchi, davvero avrei potuto pensare che niente era successo¹².

Il nero è, poi, soprattutto, il colore che Cesira associa ai fascisti, fin dal momento in cui, apprestandosi a lasciare Roma, giunge alla stazione Termini:

¹⁰ *Ivi*, pp. 143-144.

¹¹ *Ivi*, p. 30.

¹² *Ivi*, pp. 17-19.

Mentre aspettavamo ecco, tutto ad un tratto, con gran fracasso, proprio sotto la pensilina arrivare una decina di motociclisti, tutti vestiti di nero, come diavoli dell'inferno. Dopo il bandierone nero di piazza Venezia, questi motociclisti vestiti anche loro di nero, mi ispirarono un sentimento di insofferenza tanto che pensai: «Ma perché nero, perché tutto questo nero? Disgraziati, figli di mignotte, con il loro nero maledetto hanno finito davvero per portarci iettatura».¹³

Anche in questo caso è riduttivo pensare che Cesira si limiti a constatare che le divise fasciste sono nere e a trarne una conclusione dovuta alla propria superstizione di popolana, poiché quando, poco dopo, finalmente sale sul treno, è nuovamente il nero a tornare inesorabile nella sua percezione: «Ma un tizio vestito di nero, seduto anche lui su una valigia, lo rimbeccò, cupo, senza alzare gli occhi: “Trappoco, un corno... noi sono tre ore che aspettiamo.” [...] Dissi a quell'uomo vestito di nero vicino a me: “Anche a loro la guerra non piace... [...] Ma lui, ingrugnato, mi rispose: “Non te ne intendi...”»¹⁴. E, a conferma che non è la sola camicia fascista a evocarle il colore nero, parlando della morte del fascista soprannominato Scimmiozzo, è proprio Cesira a precisare: «E la sera [Rosetta] volle dire una preghiera anche per lui, in suffragio della sua anima più nera della camicia nera che indossava quando la bomba lo aveva colpito»¹⁵.

Il nero, nuovamente insieme al rosso come nella scena della violenza, è invece presente quando Cesira racconta episodi in cui sono coinvolti i nazisti. Si prenda, per esempio, il drammatico momento dei tedeschi del pagliaio da cui deriverà l'uccisione di Michele: «[...] le narici nere di terra o di non so che sudiciume; la bocca screpolata; e gli occhi cerchiati di rosso, con due fregghi neri di sotto che parevano due unghiate [...]. Adesso nella mano egli stringeva un'enorme pistola nera e la puntava contro di noi, pur senza muoversi né modificare il proprio atteggiamento»¹⁶. In un'altra occasione, poi, ancora i nazisti vengono nuovamente descritti da Cesira ricorrendo a tutti e tre i colori di cui stiamo parlando (con l'aggiunta del giallo che ella attribuisce alle camicie brune dei nazisti¹⁷). È il momento in cui, finalmente convinta che i bombardamenti

¹³ *Ivi*, pp. 31-32.

¹⁴ *Ivi*, p. 33.

¹⁵ *Ivi*, p. 146.

¹⁶ *Ivi*, pp. 221-223.

¹⁷ Per non disperdere la riflessione, mi limiterò a dire in questa sede che il colore giallo dovrebbe costituire oggetto di un discorso ben più ampio di quello che qui è consentito fare. In estrema sintesi, il giallo è un altro colore dal profondo connotato negativo allo sguardo di Cesira: gialla è la faccia del marito di Cesira di cui ella, come si sa, conserva una memoria tutt'altro che positiva (p. 7); giallo è il colorito di Severino dopo che gli è stata portata la notizia che gli hanno rubato tutto (p. 111); gialle sono le facce dei due inglesi sbandati (p. 159); gialli sono gli occhi del tenente nazista inquisitore, addetto alla batteria contraerei, seduto alla tavola dell'avvocato (p. 179); giallo, infine, è il colore di Roma quando, concluso il proprio calvario, Cesira e Rosetta vi fanno ritorno (p. 313).

degli Alleati abbiano una funzione liberatrice, ella si abbandona a fantasticare sotto le bombe su Mussolini, Hitler e gli americani:

[...]; e accanto a lui c'era quell'altro disgraziato e figlio di mignotta del suo amico Hitler, con quella faccia di iettatore e di cornuto, con quei baffetti neri che sembravano uno spazzolino da denti [...]; e ai due lati della tavola fascisti e nazisti, a destra i fascisti, tutti neri, disgraziati, sempre neri, con la testa di morto bianca sopra i berrettoni neri; a sinistra i nazisti, come li avevo veduti a Roma, con le camicie gialle, il bracciale rosso con quella croce nera [...], vedevo allora un soldato americano che non era affatto irrigidito sull'attenti e non aveva croci uncinata, né camicia nera o gialla né teste di morto sul berretto, né pugnoletto infilato alla cintura, né stivaloni luccicanti, né tutte le altre fregnacce di cui si ornavano i tedeschi e i fascisti¹⁸.

Dicevamo che, immediatamente dopo la violenza, il primo istante di tenerezza che Cesira dedica alla figlia è contrassegnato dal color d'oro. "Figlia d'oro" è, infatti, l'appellativo con cui, ripetutamente, sia prima che dopo la violenza, ella si rivolge a Rosetta. Ma la positività, la bellezza, la purezza che Cesira carica su questo colore, così come avviene a proposito dei colori che, per lei, rivestono un significato negativo, sono destinate a riversarsi anche su altre situazioni giudicate positive.

D'oro è, quindi, il colore del sole (p. 155) e delle stelle (pagina 84 e 247), d'oro è la pasta all'uovo che Cesira affamata divora in casa di Filippo (p. 70), d'oro sono i capelli dell'ufficiale che, in macchina, Cesira è convinta, finalmente, le porterà verso casa (p. 259); ma d'oro sono perfino definiti i cannoni dei liberatori nel momento in cui Cesira è convinta che la fine delle sue disgrazie sia imminente: «Pensavo: "Cari cannoni"; pensavo: "cannoni benedetti"; pensavo: "cannoni d'oro"; accoglievo ogni esplosione con un sentimento di gioia che mi faceva trasalire per tutto il corpo»¹⁹.

Eppure, nonostante la positività che il color oro, attribuito da Cesira eminentemente a Rosetta, continua a preservare in tutto il suo racconto, anch'esso, dopo la violenza, è segnato da una venatura malinconica, poiché tutto, anche questo colore, agli occhi di Cesira, ha subito una metamorfosi. Ecco allora, poco dopo il racconto dell'episodio della violenza, quando Cesira scopre che nella capanna dei pastori in cui cercano rifugio sono stati rinchiusi degli animali, nel descrivere la povera capra che vi trova prigioniera, il color oro viene associato ai terribili colori della violenza: «[...] e tosto, come ebbi slargato il buco, una capra bianca e nera ci affacciò la testa, mettendo le zampe sul muro,

¹⁸ *Ivi*, p. 243.

¹⁹ *Ivi*, p. 243.

guardandomi con i suoi occhi d'oro e belando appena»²⁰. Allo sguardo di Cesira che, probabilmente, in quel povero animale abbandonato vede una figura della propria figliola, gli occhi della capra che, comunemente, vengono definiti gialli, appaiono d'oro, esattamente come le apparirà sempre Rosetta.

Entrando dentro la capanna, poi, l'effetto simpatetico viene raddoppiato quando Cesira ha modo di vedere un'altra capra, questa completamente bianca, morta, alle cui mammelle succhia ancora il latte un capretto:

In un angolo c'era come un mucchio, e mi avvicinai e vidi che c'era una capra bianca distesa a terra, sul fianco immobile. Un capretto stava presso la capra, accovacciato, con le zampe ripiegate sotto il ventre e il collo teso a poppare dalle mammelle. Io pensai che questa capra giacesse così immobile per far poppare il capretto ma, poiché mi fui avvicinata, vidi che la capra, invece, era morta²¹.

Anche qui, non è la semplice constatazione del colore del manto della capra un dettaglio accidentalmente accostato a qualcosa di luttuoso, poiché, se in questo caso è il colore bianco della capra a essere avvicinato alla morte, in un altro episodio la morte di una capra scannata è associata al nero; per la precisione, al nero del sangue: «Filippo, che gli faceva da aiutante, fu lesto a mettere la catinella sotto la gola della capra; dalla ferita, il sangue colò giù come una fontanella, nero e denso, caldo che fumava per l'aria»²².

C'è, però, un luogo del romanzo in cui, più che altrove, il colore nero è da Cesira direttamente collegato a una scena di violenza sessuale. Si tratta dell'episodio in cui ella ci riporta il racconto di Antonio, un uomo che aveva combattuto nella guerra di Libia; racconto avvenuto, non è dettaglio da poco, alla presenza anche di Rosetta:

Così, non so come, lo sentimmo, Rosetta e io, dire a un certo punto: «[...]... di mattina presto andammo in uno dei villaggi e bruciammo tutte le capanne e ammazzammo tutti, uomini, donne e bambini... alle bambine, figlie di mignotte, gli infilammo la baionetta nella fregna e le buttammo sul mucchio... così gli levammo la voglia di fare altre atrocità».²³

²⁰ *Ivi*, p. 270.

²¹ *Ivi*, p. 271.

²² *Ivi*, p. 136. Che in un animale sacrificato Cesira possa vedere una figura della propria figliola viene direttamente esplicitato da una sua riflessione proprio poco prima del racconto della violenza, quando dice, con chiaro riferimento biblico: «proprio come un agnello che viene condotto al macello e non lo sa e lecca la mano che lo trascina verso il coltello. Purtroppo questa mano era la mia e io non sapevo che proprio io di mia iniziativa, la portavo al macello, come si vedrà in seguito», *ivi*, p. 254.

²³ *Ivi*, p. 107.

Questo il terribile racconto di Antonio; come si noterà: privo, stranamente, di riferimenti cromatici. Ma, prima ancora che egli cominci a raccontare, nel momento in cui ella descrive lo stupratore, lo sguardo retroattivo di Cesira ha già pronunciato la propria sentenza sull'uomo: «Ricordo, per esempio, un certo Antonio che era fornaio ed era un uomo minuto e tutto nero [...]»²⁴.

Non sono, certamente, gli unici colori presenti nel romanzo quelli di cui abbiamo sin qui parlato. Abbiamo voluto, con essi, concentrarci su quelli collegati alla scena della violenza. Moravia ha inteso dotare la sua Cesira di un'ipersensibilità cromatica che si estende anche ad altri colori.

Si consideri, per esempio, il grigio, che per Cesira è sempre un colore ambiguo, un colore inaffidabile, di cui non ci si può fidare: così, grigia è l'aria di Roma al momento in cui le due donne, all'inizio del romanzo, la lasciano (pp. 29-30) e grigia è la cupola di San Pietro quando, alla fine, vi fanno ritorno (p. 313) e grigia, nonché dichiaratamente falsa, è l'aria al momento in cui Cesira e Rosetta giungono a Fondi (p. 56).

Oppure si consideri l'azzurro che, detto degli occhi, per Cesira è sempre il colore del diverso. E quindi azzurri sono gli occhi dell'inglese incontrato nel mese di dicembre (p.166); azzurri quelli del tedesco solitario e disarmato (p. 198) e del tedesco del pagliaio (p. 221); azzurri, infine, in una percezione che coglie la diversità oltre le appartenenze nazionali, quelli dell'americano in Fondi liberata (p. 235).

E poi il verde, il celeste, il viola, il rosa, il biondo, l'argento: una vastità cromatica che attende soltanto di essere analizzata.

²⁴ *Ibidem.*

Laura Melosi

LA CIOCIARA VA IN FRANCIA

Per quanto l'imperativo categorico di Cesira sia "andare" (via da Roma "città aperta", via dalla casa di Concetta tra gli aranceti, via dalla montagna di Sant'Eufemia, via da Fondi, e via e via lungo tutto il romanzo), non si è però mai sognata di andare in Francia. Il titolo è dunque chiaramente metaforico e questo è un contributo da dietro le quinte di un classico, per ricostruire le circostanze in cui vide la luce la traduzione francese della *Ciocciara* nel contesto editoriale internazionale degli anni Cinquanta.

L'episodio ha un suo interesse specifico se si considera che Moravia, prima ancora dell'uscita del romanzo in Italia, pensava alla traduzione inglese e dunque, plausibilmente, anche a versioni in altre lingue nell'immediato. Di quella inglese, che avrebbe dovuto intitolarsi *The rape*¹, parla una lettera indirizzata a Valentino Bompiani la vigilia del Natale del '56, importante anche sotto altri rispetti e resa nota da Tonino Tornitore nel 1997 nell'introduzione al romanzo nei "Grandi Tascabili Bompiani"². Moravia sta ultimando la correzione dell'autografo, di circa 350 pagine, ne è soddisfatto e crede che il romanzo avrà successo. Il titolo resterà *La ciocciara*, per quanto *Lo stupro* o anche *Lo stupro d'Italia* sembrino più appropriati a un «libro sugli orrori della guerra». Per la copertina ha in mente un particolare di Guernica o quel disegno di Goya in cui «si vedono due o tre soldati francesi che violentano una donna spagnola».

Di lì a qualche mese il libro è pronto, finito di stampare il 24 aprile 1957, e a leggerne il risvolto di copertina, come sempre sorvegliato dall'autore, riemerge la traccia di quelle considerazioni: *La ciocciara*

¹ Cortocircuitando un altro *Rape* della tradizione anglosassone, quello del riccio di Belinda, del *Lockè* di Pope?

² T. TORNITORE, *Introduzione* a A. MORAVIA, *La ciocciara*, Bompiani, Milano 1997, pp. XVII-LXV. Riferimenti anche in E. GOLINO, *Stupro in Ciociaria*, in A. FÀVARO (a c. di), *Alberto Moravia e La ciocciara. Letteratura. Storia. Cinema*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 18 dicembre 2010, Sinestesie, Avellino 2012, pp. 85-88.

è anche e soprattutto la descrizione di due atti di violenza, l'uno collettivo e l'altro individuale, la guerra e lo stupro. Dopo la guerra e dopo lo stupro né un paese né una donna sono più quello che erano prima. [...] tutte le guerre che penetrano profondamente nel territorio di un paese e colpiscono le popolazioni civili, sono stupri; [...] *La ciociara* non è un libro di guerra nel senso ormai tradizionale del termine; è un romanzo in cui è narrata l'esperienza umana di quella violenza profanatoria che è la guerra³.

Facciamo un passo indietro, utile per mettere a fuoco i rapporti di Moravia con l'editoria d'oltralpe. All'avvicinarsi del Natale del '55, lo scrittore rispondeva a una lettera di Giacomo Antonini, per vent'anni l'agente letterario di Bompiani a Parigi – qualcuno dice il suo plenipotenziario – e che pare abbia ispirato il protagonista de *Il conformista*⁴. Antonini gli aveva appena ricordato la promessa di selezionare alcuni racconti romani per un'edizione che se ne voleva stampare a Parigi e Moravia gli spiegava, con un certo candore, di essersi dimenticato di chiedere quanti avrebbero dovuto essere i testi da scegliere. Poi scriveva: «Circa il romanzo, sono appena alle prime cento pagine e queste molto incomplete e approssimative. Se mi riesce di lavorare veramente molto e bene, spero di portarlo a termine per la fine dell'anno prossimo. Ma è un argomento difficile e delicato e richiederà molto tempo e pazienza» (segnalo nell'autografo la cassatura di un *oltremodo* a specificazione di «difficile e delicato»).

La promessa verrà mantenuta nei tempi indicati, come si è visto.

Questa lettera di Moravia, datata 18 dicembre 1955, è inedita e si trova nel Fondo Antonini conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze, insieme ad altri documenti interessanti ai fini del nostro discorso⁵. Chi in questo momento si sta occupando delle edizioni moraviane in Francia è René d'Uckermann, figura di spicco della Librairie Ernest Flammarion e interlocutore diretto di Antonini: è lui a condurre le trattative editoriali e a definire i vari progetti, tra cui quello della *Ciociara*, che si mette in moto all'indomani dell'uscita del romanzo in Italia.

Diverse informazioni inedite pervengono dai carteggi tra Antonini e Bompiani e tra Antonini e Flammarion intercorsi al riguardo: occorre procedere con ordine.

³ Dal risvolto di copertina della prima edizione del romanzo.

⁴ Ne ha ricostruito l'inquieto e controversa personalità R. FESTORAZZI, *Il segreto del conformista. Vita di Giacomo Antonini*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2009.

⁵ ACGV, GA.1.161.26. Un foglio dattiloscritto con datazione apocrifa a penna 18/XII/1955 e firma autografa. Nella stessa raccolta ce n'è anche un'altra di un certo interesse per questo discorso, risalente al marzo del 1956, nella quale Moravia dice di aver finito «un romanzo» (e non può che essere *Il disprezzo*), di aver «pronto un altro volume di racconti romani» e che entro l'anno usciranno «i racconti surrealisti e satirici in un solo volume» (ACGV, GA.1.161.27. Un foglio dattiloscritto, data 30 marzo e indicazione apocrifa dell'anno 1956. Firma autografa).

In data 8 luglio 1957 la casa editrice francese invia all'indirizzo parigino di Antonini (6, Square Henry Paté, 16° Arrond⁶) una copia firmata da Flammarion del contratto relativo a «l'acquisition des droits de traduction en langue française de l'ouvrage de Alberto MORAVIA "LA CIOCIARA"», affinché Antonini la rimetta a Bompiani per la firma di sua spettanza. Nella lettera di accompagnamento si richiama l'attenzione sul fatto che l'ammontare del compenso concordato di 500.000 franchi è stato ridotto a 350.000 franchi («Nous nous permettons de vous signaler que nous avons changé dans le paragraphe 2 le montant de l'à valoir mentionné pour 500.000 Frs en le réduisant à 350.000 Frs.»). Stessa cosa per l'altro contratto rimesso ad Antonini nella medesima occasione, quello per le *Nouvelles romaines* (*Racconti romani*), dove da 300.000 franchi si è scesi a 200.000⁶.

Il contratto relativo alla *Ciocciara* si trova tra le carte di Antonini dell'Archivio Contemporaneo del Vieusseux. È datato 12 giugno 1957, redatto in italiano su carta intestata della Casa Editrice Valentino Bompiani & C. che si configura come parte Cedente i diritti esclusivi di traduzione in lingua francese. Reca effettivamente due correzioni a penna nel margine sinistro del primo dei tre fogli di cui si compone, correzioni portate all'art. 2 e all'art. 3, dove risultano cassate a penna le cifre dattiloscritte 500.000, sostituite con 350.000 e accanto la sigla EF (Ernest Flammarion). La formulazione dei due articoli è chiara: l'art. 2 indica che la somma è stabilita come anticipo sul compenso della cessione «a valere sulla percentuale del 10% sul prezzo di copertina di ogni copia venduta»: l'art. 3 specifica poi ulteriormente che a titolo di anticipo su tali diritti, alla firma l'Acquirente verserà al Cedente tale somma «a convalida e garanzia». Il contratto regola poi una serie di altri aspetti, dai tempi di stampa ai termini delle ristampe e delle rendicontazioni annue. Non secondariamente, all'art. 7 stabilisce che

la traduzione dell'opera di cui alla presente lettera dovrà essere fatta fedelmente ed a termini d'arte. Nessuna modifica potrà essere apportata al testo senza il previo consenso scritto del Cedente. Quest'ultimo si riserva il diritto di chiedere che venga sottoposto alla sua approvazione il manoscritto della versione, e ciò prima che esso venga passato in composizione⁷.

Antonini dovette subito capire che la decisione arbitrariamente presa da Flammarion di ridurre la cifra dell'anticipo non avrebbe trovato il consenso della controparte, e fu con qualche indugio che trasmise il contratto all'Ufficio Estero di Bompiani, che il 10 luglio lo aveva garbatamente sollecitato: «ci

⁶ ACGV, GA. 2.87. 8, dattiloscritto su carta intestata Librairie Ernest Flammarion con firma autografa.

⁷ ACGV, GA. 2.87.15a.

permettiamo di ricordarLe che siamo sempre in attesa della contro-parte del contratto per LA CIOCIARA, firmata da Flammarion»⁸. Il contratto finalmente arrivò a Milano firmato, ma a stretto giro di posta Antonini fu raggiunto da una ferma lettera di Valentino Bompiani, nella quale l'editore si dichiarava molto dispiaciuto di non poter accettare la modifica proposta, anche a voler far finta di non accorgersi dell'analogo trattamento riservato al volume dei *Racconti romani*. Il fatto è, scriveva Bompiani il 13 luglio, «che per il nuovo romanzo di Moravia *tutti gli editori*, senza eccezione, hanno raddoppiato almeno gli anticipi e in qualche caso hanno persino aumentato le percentuali. Si sono resi conto che ormai l'autore cammina speditamente verso il Premio Nobel». A conferma di questa fondata impressione, citava «articoli entusiastici per LA CIOCIARA» usciti sulla stampa svedese, uno dei quali è senz'altro la recensione del segretario dell'Accademia Svedese Anders Österling, pubblicata sul «Stockholms-Tindningen», della quale Bompiani si era felicitato con Moravia il 5 luglio precedente, trasmettendogli lo stralcio di una lettera del traduttore svedese, che riferiva: «[Österling] pensa che [*La ciociarà*] sia il più importante libro di Moravia e che dimostri come egli sappia fare cose che non aveva fatto prima. Penso – aggiungeva – che questa recensione sia importante e che possa preparare la strada a un Premio Nobel per Moravia prima o poi»⁹.

Ancora nella lettera del 13 luglio, Bompiani teneva a precisare che il rifiuto di controfirmare il contratto non era dovuto a un gretto puntiglio economico suo o di Moravia («Né l'autore né noi, possiamo dirlo noi stessi, siamo mai stati esosi rispetto alle condizioni»), ma a una questione di correttezza negli affari e nei rapporti umani. A Moravia, infatti, erano già stati comunicati i termini dell'accordo, ad essi lo scrittore aveva dato il suo assenso, e dunque un'inattesa variazione di quanto concordato gli avrebbe provocato «un'impressione così sfavorevole» da rischiare di compromettere anche i rapporti con la casa editrice milanese. «Lei sa che nel caso di Moravia – precisa Bompiani ad Antonini – noi, che operiamo come suoi agenti, non abbiamo, praticamente, nessun interesse economico. E, dunque, se insisto non è certo per guadagnare qualche soldo di più, ma perché considero che sia un atto doveroso nei confronti dell'editore francese». A questo punto l'unica cosa da fare era invitare d'Uckermann a riconsiderare e far riconsiderare a Flammarion la decisione assunta, prima ancora di scriverne a Moravia, il quale – conclude Bompiani – «è facilmente prevedibile, direbbe di no e in un modo piuttosto irritato»¹⁰. E obiettivamente, come dargli torto?

Subito dopo, il 15 luglio, «facendo seguito alla lettera del Dott. Bompiani

⁸ ACGV, GA. 2.87.11, dattiloscritto datato.

⁹ Lettera conservata nell'Archivio Bompiani, cfr. T. TORNITORE, *Introduzione*, cit., p. XXII.

¹⁰ ACGV, GA. 2.87.14, dattiloscritto datato.

del 13 corrente»¹¹, l'Ufficio Estero restituiva ad Antonini i contratti per *La ciociara* e per i *Racconti romani*, che dunque a quella data non risultano ancora firmati dalla controparte italiana.

La questione andò ricomponendosi nel corso delle settimane seguenti, fra un aggiustamento di tiro e l'altro. Il 12 agosto René d'Uckermann scrive ad Antonini una lunga e amichevole lettera privata dalla sua residenza estiva di La Tronche, in risposta a una missiva di Antonini del 4 agosto nella quale si tornava sul «“désaccord” au sujet d'un contrat concernant “La ciociara”». D'Uckermann si mostra meravigliato dell'importanza che Antonini annette al contratto e anche del tono «presque comminatoire qui ne s'accorde pas avec votre parfaite gentillesse habituelle, non plus qu'avec celle de M. Bompiani»¹². A suo dire, ogni aspetto delle edizioni moraviane risulterebbe già regolato da un precedente contratto, in base al quale Flammarion ha esercitato un diritto di opzione per il nuovo romanzo che avrebbe anche potuto esplicitarsi per lettera. La vera ragione che ha indotto ad accettare una formalizzazione del rapporto (più per esigenze di Bompiani che di Flammarion) è stata invece la definizione dell'anticipo sui diritti d'autore. Ora, osserva d'Uckermann, se si fosse trattato di pubblicare *La ciociara* in tempi lunghi si sarebbe compresa l'importanza per l'autore e per Bompiani di fissare un compenso elevato, ma Flammarion, al contrario, ha avuto così a cuore l'operazione che la traduzione è già stata ultimata da Mme Claude Poncet, il libro è composto e la sua uscita è fissata in ottobre. È persino stato chiesto a Bompiani di procurare il *cliché* del Renoir che compare nella sovraccoperta dell'edizione italiana per riprodurlo in quella francese. L'invito di d'Uckermann è dunque a non trasformare in un affare di stato un episodio che ha solo un'importanza apparente, dal momento che il romanzo uscirà a breve. Soprattutto Moravia è un autore sul quale la casa editrice intende puntare in maniera durevole e *La ciociara* è un eccellente romanzo per il quale l'editore è deciso a compiere uno sforzo particolare:

Ainsi, mon cher Gino, puisqu'il s'agit d'un livre qui doit paraître à très brève échéance, d'un auteur pour lequel nous avons beaucoup de considération et que nous souhaitons nous attacher d'une façon durable, enfin d'un excellent roman de Moravia sur lequel la maison Flammarion est décidée à faire un effort particulier, je vous demande de faire confiance à la maison Flammarion et de ne pas faire une affaire d'état pour une chose qui n'a qu'une importance apparente¹³.

¹¹ ACGV, GA. 2.87.15, dattiloscritto datato.

¹² ACGV, GA. 2.88. 8, dattiloscritto di due pagine su carta intestata Librairie Ernest Flammarion, firma autografa.

¹³ *Ibidem*.

Da parte sua Bompiani, in una precedente lettera ad Antonini del primo agosto, commentando la procedura seguita per la cessione dei diritti a Flammarion aveva rimesso le cose nella giusta prospettiva:

Lei ha trattato con Flammarion l'ultimo romanzo di Moravia, sul quale, se avessimo seguito un sistema di asta pubblica o soltanto avanzato particolari richieste, avremmo potuto ottenere anticipi altissimi. Non lo abbiamo fatto. Anche per tutte le altre edizioni straniere abbiamo lasciato che fossero gli editori stessi a proporre, se volevano, migliori condizioni. Questa è la consuetudine e seguirla è nell'interesse comune.

Dopodiché era entrato nei dettagli operativi della stampa per risolvere la questione dell'immagine di copertina, che aveva portato qualche complicazione perché era stata riprodotta in *offset* nell'edizione italiana e dunque i *clichés* non erano disponibili. «Possiamo dargli però le pellicole – suggeriva –, con le quali essi potranno stampare usando il medesimo procedimento. Le pellicole costano tra le due e le tre lire al cmq. e si tratterà quindi in tutto di una spesa minore di un migliaio di franchi, scarso. Gli rispondiamo in tal senso, ma, intanto, può telefonarglielo Lei»¹⁴.

Il Renoir in questione è *La treccia*, un ritratto del 1887 di Suzanne Valadon, modella e amante del pittore, che alla fine era stato preferito al Picasso di *Guernica* e al disegno di Goya. Insieme all'effetto didascalico dell'autoritratto di Cesira («Avevo la faccia tonda, gli occhi neri, grandi e fissi, i capelli neri che mi crescevano fin quasi sugli occhi, stretti in due trecce fitte fitte simili a corde. Avevo la bocca rossa come il corallo e quando ridevo mostravo due file di denti bianchi, regolari e stretti»), nella scelta avrà contato anche la procacità rassicurante delle generose forme femminili del dipinto, in qualche modo allusive al mondo contadino della *Ciocciara* nel ricordo mitico della protagonista¹⁵.

Quanto al contratto, la questione risulta definitivamente appianata alla fine di agosto e l'11 settembre Bompiani comunica ad Antonini la sua soddisfazione per la positiva liquidazione dell'affare, informandolo anche di aver firmato e rispedito il documento a Flammarion con i «typons» per la riproduzione della copertina. Non resta ora che informare Moravia «dei progetti per il lancio pubblicitario dell'edizione francese»¹⁶. E infatti, ad avvio della promozione, una lettera dell'Ufficio Estero datata 20 dicembre informa Antonini che «il Dr. Bompiani ha scritto a Moravia in merito all'invito di Flammarion a Moravia, in occasione del lancio de LA CIOCIARA. Pensiamo che Moravia accetterà e ci

¹⁴ ACGV, GA. 2.88.2, dattiloscritto di quattro pagine su carta intestata Casa Editrice Valentino Bompiani, Il Presidente.

¹⁵ A. MORAVIA, *La ciocciara*, cit., p. 5.

¹⁶ ACGV, GA.2.89.8, dattiloscritto su carta intestata Casa Editrice Valentino Bompiani, Il Presidente.

riserviamo di farLe conoscere la sua risposta al più presto»¹⁷.

Mai previsione fu meno azzeccata. L'ultima lettera dell'Archivio Contemporaneo del Vieusseux riconducibile a questa vicenda è di Moravia, il quale scrive ad Antonini allo scadere del 1957 comunicandogli con rammarico che molto probabilmente non potrà essere a Parigi ad accompagnare il suo libro, a causa di un «piccolo intervento operatorio, di nessuna gravità, ma doloroso» a cui si dovrà sottoporre di lì a poco e che gli impedirà di viaggiare per qualche tempo. Si tratta delle tonsille, problema non grave ma dalla convalescenza lunga e fastidiosa. E tuttavia, conclude Moravia con *understatement*, «forse è meglio così. Ci sono due modi di lanciare un libro: o farsi vedere molto o non farsi vedere affatto. Il secondo talvolta è il migliore»¹⁸.

È dunque con questo viatico che *La ciociara* prende la strada di Francia e a dispetto di tutto stavolta sarà un cammino fortunato: un andare del libro tra i lettori d'oltralpe che non conosce soluzione di continuità.

¹⁷ ACGV, GA. 2.92.13, dattiloscritto su carta intestata.

¹⁸ ACGV, GA.1.161.28, dattiloscritto, data autografa «30 dic-1957».



«Il soldato ferito teneva gli occhi chiusi e sembrava morto. Ma morto non era perché quelli che lo portavano, gli parlavano come per dirgli che stesse buono che tra poco arrivavano», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 190.

Fabrizio Natalini

LA CIOCIARA, ROMANZO, SCENEGGIATURA, FILM

La ciociara, il film sceneggiato da Cesare Zavattini e diretto da Vittorio De Sica nel 1960, è tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia, scritto nel 1957. Sia il romanzo che il film hanno il grande pregio di trasmettere il dramma dello stupro e della guerra, attraverso il toccante personaggio di Cesira, come donna e come madre. Cesira, 'la ciociara' è il simbolo di un'Italia che vuole resistere con tutte le sue forze ad una guerra devastante, ed è per questo che la vicenda della protagonista diviene, anche, la metafora dell'umiliazione e della violenza subita dal nostro Paese. Lo scrittore romano, con il suo romanzo, non vuole solo comporre il ritratto di un personaggio forte nella sua dignità di donna e madre, ma anche raccontare l'Italia dopo l'8 settembre del 1943. Un intento che Vittorio De Sica alla regia, e Cesare Zavattini alla sceneggiatura, riportarono sul grande schermo senza alterarne storia e atmosfere. Una madre e una figlia, un viaggio che non si è scelto, ma che si è costretti ad intraprendere. Se la seconda guerra mondiale fu quella dei grandi spostamenti, delle deportazioni, degli sbarchi e dei bombardamenti aerei, ciò si rifletté non solo sui soldati o sulle vittime, ma anche sulle persone comuni. Ed ecco qui il dramma di Cesira e Rosetta, il loro continuo fuggire, vittime di una società che in tempi di guerra regredisce fino a dimenticarsi il significato della parola 'civiltà', ha luogo nel passaggio da 'storia universale' a 'storia individuale'. Emerge così la violenza, non solo quella fisica delle esplosioni, dei fucili, dei sequestri o degli stupri, ma anche il suo spettro, quello che impedisce di vivere, di andare avanti, di agire o di pensare. È una liberazione che non è dell'Italia, ma del terrore e dell'orrore, culminante nella scena dello stupro di Rosetta. Una scena che segna un baratro esistenziale, comportando quel punto di non ritorno per un'intera vita. Ed è proprio per questo che De Sica insiste così sugli sguardi, sugli occhi delle sue due protagoniste, per rimarcare quella reazione che diventerà quasi uno stato

d'animo perenne. La direzione degli attori, infatti, è meticolosa e sicura: è da loro che deve trasparire l'emozione, è tramite loro che lo spettatore soffrirà.

Nel campo letterario e cinematografico *La ciociara* è l'opera più rappresentativa del mondo della Ciociaria, in quanto ne descrive i luoghi e i personaggi durante il secondo conflitto mondiale. All'indomani della fine della guerra, Moravia sentì l'esigenza di raccontarsi immediatamente in quella che definì «la seconda esperienza importante della mia vita dopo quella della malattia»¹ e scelse di farlo attraverso la forma che meglio si presta a soddisfare questa impellenza: il racconto. La mole di sue narrazioni brevi che hanno avuto come ambientazione i monti in prossimità del fronte del Garigliano ha indotto i critici a parlare di un 'ciclo ciociaro'. Sono dei veri e propri episodi di stampo autobiografico, che dieci anni dopo sono andati a formare lo scheletro de *La ciociara*, pubblicato nel 1957, dove lo scrittore racconta le memorie di quella che fu, prima di tutto, una storia d'amore. A conferma di ciò, ci vengono in aiuto le parole di Enzo Siciliano, il quale, a proposito della produzione novellistica di Moravia, disse che equivaleva a «scaldarsi i muscoli, in vista di quello scatto duro e faticoso che mette a segno un romanzo»². I capitoli che costituiscono l'ossatura del romanzo successivo, raccolti per lo più nel volume *Racconti dispersi 1928-1951*, sono una decina. Sette furono pubblicati nel corso del 1945 su «Il Corriere dell'Informazione»: *Due tedeschi*, *Il Vangelo in Ciociaria*, *Il San Giovanni*, *Il paese più felice del mondo*, *Due inglesi*, *Lorenzino morto di paura*, *I contadini amano il denaro* e *Raccolta della cicoria*). A chiusura del ciclo, tra marzo e aprile del 1946, Moravia ne pubblicherà altri tre su «Il Tempo»: *Le trombe di Gerico*, *Scherzi della guerra* e *Fuga in Montagna*.

Ma il terreno preparatorio, steso per procedere all'intarsio di questo affresco di guerra, annovera anche: *Nausea prima di cena* (1945), *Cassandra allegra* (1948) e *Andare verso il popolo* (1945), dal quale fu ricavato, nel 1954, un libretto d'opera intitolato *La gita in campagna*. I *Racconti dispersi 1928-1951*, edito da Bompiani nel 2002, scandiscono l'esistenza letteraria di uno scrittore che aveva con le pagine dei suoi libri un rapporto fisico e, dai quali, una volta andati in stampa, soleva liberarsi attraverso un distacco quasi naturale, divenuto ben presto necessario quando essi divennero materia per il cinema.

Il racconto che intrattiene più di tutti una stretta parentela con il romanzo del 1957 è *Il Vangelo in Ciociaria* (1945), un testo in forma diaristica in cui

¹ O. DEL BUONO, *Moravia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 15. Il concetto era espresso anche qualche pagina prima: «Attribuisco molta importanza alla malattia e al fascismo perché a causa della malattia e del fascismo io ebbi a subire e feci cose che altrimenti non avrei mai subito né fatto. Ciò che forma il nostro carattere sono le cose che siamo costretti a fare, non quelle che facciamo di nostra volontà», *ivi*, p. 10.

² E. SICILIANO, *I paradossi di Romildo*, in A. MORAVIA, *Romildo: ovvero racconti inediti, per-duti e d'autobiografia*, Bompiani, Milano 2003, p. V.

Alberto, il protagonista, racconta in prima persona quando, «proprio come un missionario protestante che si presenti tra indigeni pagani»³, provò a leggere il Vangelo ad alcuni contadini, senza tuttavia riuscire a destare il loro interesse. Nel racconto viene enunciato il passo di Lazzaro e i motivi per cui fu scelto, ed è da queste poche parole che avvertiamo forte la presenza dell'autore e dell'atmosfera fosca che abitava il suo animo e quello dell'Europa intera.

Nei racconti ciociari la guerra è più vicina rispetto a quanto non lo sia ne *La ciociara*, dove è diventata già fantasma della Storia. Un evento così assordante e invadente come la guerra, preso al culmine della sua potenza espressiva, poteva essere di intralcio alla rappresentazione dei rapporti umani e fagocitarli nel suo ingranaggio infernale. Nei racconti, infatti, dove non è ancora avvenuta quella regressione dell'Io nel personaggio della popolana che porta avanti la narrazione ne *La ciociara*, pare ancora di intravedere quell'indecisione che condusse l'autore a oscillare sempre tra il personaggio di Cesira e quello di Michele. Dunque servirsi dell'esperienza del dolore è ciò che Moravia fa per delineare l'interiorità dei personaggi, ai quali promette una libertà che è pronto a concedere solo quando, dopo aver estinto il proprio debito con l'indifferenza mortale che li macchia fin dalla nascita, saranno capaci di riconoscerla e liberarsene.

Infatti, ne *La ciociara*, per rispondere a Cesira che compiangere Severino «che prima aveva perduto le stoffe e poi anche la libertà», Michele dirà: «Finché non perderanno tutto, non capiranno niente... debbono perdere tutto e soffrire e piangere lacrime di sangue... soltanto allora saranno maturi»⁴. Un'affermazione che richiama in modo inequivocabile lo spirito della 'spoliazione' francescana.

Attraverso le parola di Cesira, Moravia pone l'accento sulla necessità di liberarsi dalla paura, intesa come impedimento a percepire la realtà, per raggiungere la redenzione e la liberazione dalla schiavitù della 'roba' a cui era imprigionata la commerciante:

Ma questo tesoro sotto terra non c'era, come sapevo; l'avevo invece trovato dentro me stessa, con la stessa sorpresa che se l'avessi scavato con le mie mani; ed era stata quella calma profonda, quella mancanza completa di ansietà, quella fiducia in me e nelle cose che, passeggiando tutta sola, mi erano cresciuto nell'animo a misura che i giorni passavano. In tanti anni furono quelli forse i miei giorni più felici, e, strano a dirsi, furono proprio quelli in cui mi ritrovai più povera, più sprovvista di tutto, con pane e formaggio per cibo e l'erba del prato come letto e neanche una capanna per rifugiarmi, quasi più simile ad un animale selvatico che ad una persona⁵.

³ A. MORAVIA, *Racconti dispersi (1928-1951)*, Bompiani, Milano 2002, p. 223.

⁴ IDEM, *La ciociara*, a c. di T. TORNITORE, Bompiani, Milano 1976, p.121.

⁵ *Ivi*, p. 165.

Successivamente all'8 settembre, Moravia e la Morante dovettero fuggire da Roma verso Napoli. Il loro treno, però, come poi quello di Cesira nel romanzo, venne bloccato a Fondi, e per sfuggire ai bombardamenti i due si diedero alla macchia, rifugiandosi sulle montagne della Ciociaria. In questi luoghi i Moravia sostarono per otto mesi vivendo in una capanna nelle parti di Sant'Agata⁶ (Sant'Eufemia nel romanzo), in compagnia di altri sfollati.

Questa fuga dalla Capitale fu provocata da un episodio casuale, avvenuto qualche giorno dopo la firma dell'armistizio con gli Alleati: «una mattina, dopo l'8 settembre, ero in piazza di Spagna, incontrai un tale che si chiamava Pohr, un ungherese che presiedeva l'Associazione della Stampa Estera. Mi disse: "Guardi che lei è nelle liste delle persone da arrestare"»⁷.

Furono ospitati in una stalla da un contadino, Davide Marrocco (Paride nel romanzo). Rimasero in queste zone dalla fine del settembre del 1943 al maggio del 1944, quando l'avanzata anglo-americana consentì loro di lasciare Sant'Agata e, dopo un breve soggiorno a Napoli e a Sorrento, di rientrare a Roma, dove poté riportare sulla carta quello che aveva vissuto: l'esperienza dei bombardamenti, della guerra, dello sfollamento, della miseria e delle violenze. Tornato a Roma iniziò a scrivere il romanzo, ma smise dopo un certo numero di pagine perché era troppo recente il ricordo di quello che aveva vissuto da non riuscire ad avere quel distacco necessario che uno scrittore dovrebbe avere nei confronti dell'opera e dell'argomento che si accinge a trattare. Moravia riprenderà *La ciociara* a distanza di diversi anni, dopo l'uscita de *Il conformista*. Il 12 aprile del 1957 il romanzo andò in stampa, era il nono di una carriera artistica inaugurata trionfalmente da *Gli indifferenti* nel 1929.

Nel 1960, dal romanzo di Moravia, viene tratto il film omonimo, diretto da Vittorio De Sica e sceneggiato da Cesare Zavattini. Poiché il produttore Carlo Ponti aveva avviato il progetto con l'ipotesi di affidare la regia all'americano George Cukor, era riuscito a ottenere notevoli investimenti finanziari, assicurandosi la coproduzione della Francia e la distribuzione sul mercato internazionale. Tuttavia, successivamente, Cukor aveva rinunciato a dirigere il film e questo aveva portato alla scelta di proporle la regia a Vittorio De Sica. Un ulteriore ripensamento riguarda la protagonista: in un primo momento per il ruolo di Cesira era stata scelta Anna Magnani, la grande attrice, già vincitrice di un Premio Oscar, era molto apprezzata dal regista e anche dal pubblico internazionale. In questa ipotesi Rosetta sarebbe stata interpretata da Sophia Loren, moglie di Carlo Ponti⁸. Ma la Magnani, per la sua età, si ritenne inadeguata a

⁶ Alberto Moravia e la moglie Elsa Morante, nel periodo bellico '43-'44, soggiornarono nei pressi di Vallecorsa sul Monte Sant'Agata presso un villaggio di pastori.

⁷ E. SICILIANO (a c. di), *Moravia*, Longanesi, Milano 1971, p. 64.

⁸ Nel 1957 Sophia Loren e Ponti avevano celebrato un matrimonio per procura in Messico, suscitando notevole scandalo in Italia, dove, non esistendo il divorzio, il produttore risultava bigamo.

interpretare la madre della Loren e, generosamente, suggerì di affidare il personaggio all'attrice più giovane. La Loren, all'epoca delle riprese cinematografiche, aveva ventisei anni, e la sceneggiatura venne adattata alla sua età, come poi avviene anche per il copione di *Matrimonio all'italiana*⁹, sempre diretto da De Sica. La sceneggiatura, descrivendo Cesira più giovane, modifica anche l'età della figlia, che diventa una ragazzina agli inizi dell'adolescenza. Nel film la Loren è riuscita a dare una grande interpretazione del suo personaggio, soprattutto grazie ai molti insegnamenti e consigli ricevuti dal regista, che conosceva sin dai suoi esordi cinematografici. Il ruolo di Michele venne affidato a Jean Paul Belmondo, il solo personaggio del film che reagisca all'inerzia collettiva nei confronti della guerra. Michele, che vorrebbe spingere il popolo ad una presa di coscienza, ad un risveglio collettivo, nei fatti appare distaccato, troppo colto per essere compreso. Il personaggio di Rosetta, l'esordiente Eleonora Brown, viene rappresentata pura come un angelo e, proprio per questo, non è in grado, come la madre, di sopportare la violenza che le ha straziato il fisico e l'anima.

Con queste premesse è evidente che alcuni temi e alcune pagine nodali del romanzo vengano modificate nella sceneggiatura e che le figure delle due donne assumano funzioni narrative diverse. Rendere più giovane e immatura Rosetta, poco più che una bimba, ne attenua la personalità. La sua figura pertanto non aderisce più in modo acritico alla fede cattolica, come era nel testo di Moravia, mentre Cesira non ha più quella distanza dagli eventi che le permettono di essere, oltre che protagonista, anche spettatrice e narratrice. Michele, nel romanzo, è un intellettuale, il cui impegno civile e le cui parole provocano in Cesira un'inattesa evoluzione morale. Nel film, invece, Michele è un giovane che s'innamora, attratto dalla protagonista.

La sceneggiatura originale del film è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, nel fascicolo 3388 del Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo¹⁰, che contiene una ricca documentazione relativa alla produzione del film: una copia del soggetto, due copie della sceneggiatura, la trama del film, l'elenco artistico, l'elenco tecnico, il piano di lavorazione grafico, il preventivo dettagliato di spesa, il piano finanziario, la dichiarazione di non pubblicità, la lettera di contratto per la concessione dei teatri nonché dei mezzi tecnici del materiale e del personale, inoltre le pratiche inviate al ministero, i documenti per partecipare al concorso "premio di qualità" e alcuni contratti della troupe.

Analizzando la «riduzione e sceneggiatura» – come recitano i titoli di testa

⁹ Film del 1964 diretto da Vittorio De Sica. Il soggetto è tratto da *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo.

¹⁰ Il materiale consultabile nella divisione cinema è relativo ai film realizzati tra il 1946-1965 per i quali è stato richiesto il certificato di nazionalità ed è composto da 556 buste, ognuna relativa ad un film, e da 560 sceneggiature.

del film – è evidente la straordinaria abilità di Zavattini. Lo scrittore, nel suo lavoro di cesello per ‘adattare’ il testo di Moravia allo schermo, ‘dimentica’ alcuni passi moraviani, che ricompaiono, poi, nei dialoghi del film. È impossibile a dimostrarsi, ma di certo De Sica e Zavattini, amici e sodali oramai da oltre venti anni e ben memori delle vessazioni e delle censure subite per *Ladri di Biciclette* e per *Umberto D*, hanno scelto di presentare alla Direzione Generale dello Spettacolo del Ministero una sceneggiatura da cui erano stati espunti i brani più ‘rischiosi’ del romanzo originale, sicché il giudizio della Commissione di censura, conservato all’Archivio di Stato, recita:

GIUDIZIO: Ricavato dall’omonimo romanzo di Moravia, il lavoro è il dramma delle persone che si illudono, con un po’ di denaro e furbizia, di rimanere fuori dagli orrori della guerra. Questa è in fondo la storia di Cesira e Rosetta, madre e figlia, che, per evitare le ripercussioni belliche, si trasferiscono al paese natale, dove vanno ad accrescere la comunità degli sfollati, ossia di quelle persone che, con senso egoistico, giudicano di poter rimanere indenni ai margini del conflitto. Ma la guerra inesorabilmente travolge tutto e tutti, colpendo soprattutto gli innocenti.

Questo ci sembra il monito del lavoro, che, più che su un racconto serrato, indugia sulla puntualizzazione di situazioni e di personaggi, che devono servire alla composizione di un grande affresco descrittivo, in cui larga parte avrà il paesaggio della Ciociaria, digradante con le sue montagne verso il mare.

Il lavoro – per il suo profondo afflato umano – risulta interessante e la regia di De Sica saprà trarre dalle sue pagine delle annotazioni suggestive che serviranno a saldare gli attuali aspetti un po’ frammentari della sceneggiatura.

Moralmente la vicenda sembra positiva, condannando gli orrori della guerra con un messaggio di solidarietà umana. Qualche punto, che potrebbe risultare delicato, sembra risolto con molta misura e discrezione, aparendo assente dal film qualsiasi intento morboso.

Un giudizio che si allontana da molti aspetti del testo di Moravia, privilegiandone una morale «positiva», che condanna «gli orrori della guerra con un messaggio di solidarietà umana».

La ciociara di Moravia inizia con le strofe di una canzone popolare, che introduce la storia di Cesira, protagonista e voce narrante del racconto. «Ah, i bei tempi di quando andai sposa e lasciai il mio paese per venire a Roma. La sapete la canzone: *Quando la ciociara si marita chi tocca lo spago e a chi la ciocia*»¹¹.

Ancora una volta è una donna del popolo a narrare la sua storia facendolo con un linguaggio oltremodo aderente al livello della sua esperienza. Mentre ne *La romana* alla voce della protagonista si sovrapponeva spesso quella dell’autore, ne *La ciociara* il modulo del discorso e l’intonazione del giudizio su ogni

¹¹ A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. 5.

singolo fatto appartengono unicamente alla donna che parla. Cesira, contadina della Ciociaria, si è stabilita a Roma all'età di sedici anni in seguito al matrimonio con un uomo molto più grande di lei, che aveva un negozietto di alimentari in zona Trastevere. Non si sposa per amore, ma rimane sempre una moglie fedele ed onesta. Ha una figlia, Rosetta e, dopo la morte del marito, Cesira si occupa del negozio e continua una vita agiata. Ha allevato la figlia Rosetta in modo del tutto riservato e timido, ma con sincera confidenza. Intanto la guerra incombe su Roma; i tedeschi hanno occupato la città mentre gli americani hanno liberato il sud e si preparano a risalire la penisola.

Nella sceneggiatura tutta questo è eliminato: l'azione si apre con Cesira che, dopo i titoli di testa, chiude la saracinesca del suo negozio, spaventata dal rumore crescente degli aerei. La gente in strada è preoccupata, con la testa rivolta verso il cielo. Cesira è «bella, trent'anni – ma ne dimostra meno – portati con energia, quasi con violenza, – pur essendo vestita con una certa agiatezza conserva il carattere di una contadina che si è inurbata, infatti ha come segno caratteristico del suo passato gli orecchini e una collana tipicamente ciociari»¹².

Questa descrizione non coincide con quella del romanzo perché la Cesira del film è più giovane di quella del romanzo. La sequenza si svolge all'interno del negozio dove alcune scatole di latta, per lo spostamento d'aria, cadono dagli scaffali e Cesira corre incontro alla figlia Rosetta «appoggiata al muro, pallida, muta, con gli occhi spaventati (è sui dodici anni, con un volto delicato, un corpo ancora fragile) lentamente sta per afflosciarsi al suolo. [...] Cesira tiene stretta a sé la figlia, sorreggendola, e istintivamente se la nasconde quasi in seno a ogni scoppio per proteggerla da quel tremendo frastuono che toglie il respiro e immobilizza»¹³.

La sequenza si chiude con le sirene che annunciano il cessato allarme e l'ultima immagine sono le gambe dell'impiegato che si muovono per uscire di campo, prima lente e poi molto più rapide, perché l'uomo ha visto del fumo provenire dal luogo dov'è la sua abitazione.

Nel dirigere De Sica accentua il linguaggio dialettale che Zavattini aveva utilizzato per scrivere la sceneggiatura.

Cesira, preoccupata per lo svenimento della figlia, decide di andare via da Roma e rifugiarsi in campagna dai suoi genitori, pensando che in quei posti ancora la guerra non sia arrivata. In questa sequenza, la decisione di Cesira è implicita, ce ne rendiamo conto nella scena successiva quando ne parla a Giovanni. Nel romanzo, invece, Cesira prende la decisione di lasciare Roma quando si trova in casa e non nel suo negozio.

Nella sequenza successiva De Sica segue fedelmente la sceneggiatura in cui

¹² Sceneggiatura de *La ciociara*, p. 15.

¹³ *Ivi*, p. 16.

Cesira entra in una rivendita di carbone, mentre fuori campo si sente la voce di un uomo che legge. Dalla strada, la scena si sposta all'interno della rivendita di Giovanni, commerciante di carbone e legna da ardere. Cesira gli chiede di aiutarla a portare via Rosetta da Roma, per rifugiarsi a Vallecorsa, il suo paese natale in Ciociaria, dove vivono i genitori. Poi chiede a Giovanni se può affidargli i suoi beni, la casa e il negozio, ma facendo un inventario della merce. Tuttavia, subito dopo, la furba donna si abbandona fra le sue braccia. Sceneggiatura e film ripercorrono fedelmente il racconto di Moravia, ma nel romanzo Cesira si abbandona a Giovanni con molto trasporto, come non le era mai successo con il marito. Invece nel film si concede all'uomo quasi per una sorta di riconoscenza, seppure pentendosene subito dopo.

Nel romanzo Moravia dedica due pagine a descrivere lo stato d'animo che Cesira prova durante il tragitto per arrivare in stazione. Le due donne sono accompagnate da Giovanni con una carrozzella. Appena si avviano Cesira non può fare a meno di voltarsi indietro a guardare la casa e il negozio, triste: ha il presentimento di non rivedere né una né l'altro. Nella sceneggiatura, che salta questa parte del racconto, Cesira è già sul treno in partenza dalla Stazione Tiburtina¹⁴.

Nel film Rosetta è nel corridoio dove ci sono molte persone in piedi e sta guardando, incuriosita, verso uno scompartimento nel quale ci sono soldati tedeschi che cantano. Le due donne si siedono sopra una valigia e dopo aver parlato con un uomo che sta in piedi vicino a loro, si addormentano. Nel romanzo Cesira e Rosetta, quando si svegliano, il treno è già fermo. Ad un tratto passa un aeroplano e si sente un'esplosione fortissima e tutti, nel vagone, si gettano a terra. Il treno, dopo qualche minuto, riprende la corsa. All'altezza di Monte San Biagio, un paese sulla collina che guarda la valle di Fondi, tutti scendono e rimangono solo loro due, che non hanno capito cosa stia succedendo. Un ferroviere si affaccia nello scompartimento delle due donne annunciando che il treno non può ripartire, perché le rotaie sono interrotte. Scendono dal treno e, attraversando la sala d'aspetto della stazione, sbucano su un piazzale dal quale parte una strada dritta che porta a Fondi.

Nel romanzo: «Così, con le valigie sul capo, a piedi nudi, camminando sull'orlo della strada dove cresceva un po' d'erba, ci avviammo verso Fondi»¹⁵, nella sceneggiatura e poi nel film questa scena cambia pochissimo. Cesira decide di scendere e proseguire a piedi per cercare di arrivare prima. Mentre fa i cercini, la donna scambia qualche battuta con i tedeschi che nel frattempo si sono affacciati dal finestrino a guardarle. Cesira cerca di insegnare alla figlia come si porta la valigia in testa, la ragazza ci prova, ma quasi le cade. Si avvia

¹⁴ Nel romanzo il treno parte dalla stazione Termini.

¹⁵ A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. 38.

traballando sotto l'incerto bagaglio, mentre un giovanotto segue le pericolanti mosse di Rosetta ritmandole con le sue grida.

Nella sequenza successiva l'azione si svolge direttamente nel cortile della casa di Concetta. Gran parte della descrizione di questa scena, ampiamente dettagliata nel romanzo, è completamente assente nel film, dove non è presente Vincenzo, che nella sceneggiatura tira l'acqua dal pozzo, ma vediamo Rosetta e Cesira in primo piano, accanto a loro c'è Concetta e dietro i due figli che stanno riparando una bicicletta. Quindi, film e sceneggiatura tornano a coincidere.

In Moravia le due donne, appena giunte nei pressi della casetta, vengono raggiunte da Vincenzo che dice: «*Chi siete, che volete?*»¹⁶. In un secondo momento arriva Concetta e insieme contrattano una stanza mentre il marito si tiene in disparte.

Da questo punto in poi il film ripercorre fedelmente la sceneggiatura e i dialoghi coincidono totalmente; Cesira e Concetta discutono riguardo i soldi per l'affitto della camera. Quindi la sceneggiatura, che poi De Sica dirigerà senza particolari cambiamenti, conserva gran parte del romanzo, nel quale Cesira decide di andare via dalla casa di Concetta quando il fascista Scimmiozzo propone alle due donne di fermarsi a Fondi, ospiti al comando, per dare una mano in cucina. Concetta cerca di convincere Cesira ad accettare questa proposta, perché pensa che, sacrificando Rosetta, possa proteggere i suoi due figli, disertori. Nel film si passa subito alla scena successiva, ma nella sceneggiatura Concetta continua a cercare di convincere Cesira ad andare al comando. La donna finge di volerle pensare, ma in realtà decide di fuggire. Sullo schermo, con una dissolvenza, si vede Cesira. La donna è nella camera di Concetta e sta spiando da dietro ad una finestra: poi sveglia la figlia, l'aiuta a vestirsi velocemente, perché ormai è l'alba e devono scappare il più velocemente possibile. Successivamente ritroviamo le due donne percorrere una lunga strada di campagna: dopo un breve dialogo, Cesira guarda in alto perché ha udito il rumore degli aeroplani. Giunge un contadino che passa vicino alle donne e le sorpassa. Cesira gli domanda dove può trovare due muli per andare a Sant'Eufemia. Nella sceneggiatura, durante il dialogo con il contadino, le donne mettono a terra le valigie per riposarsi, mentre nel film le hanno sempre in testa.

Il contadino si allontana, mentre Cesira e Rosetta guardano gli aeroplani in volo, uno dei quali scende verso le due donne, che si avvicinano l'una all'altra. Cesira e Rosetta si abbracciano lasciando cadere le valigie a terra. I proiettili colpiscono il contadino in bicicletta che cade a terra. Le due donne spaventate guardano l'aereo allontanarsi. Poi arrivano nei pressi del ciclista che giace a terra e Cesira sposta Rosetta con la mano per non farle vedere il morto.

Con una dissolvenza incrociata nel film si passa alla sequenza successiva

¹⁶ *Ivi*, p. 41.

che si apre con un'ampia panoramica su uno spiazzo con casupole e capanne. Si sente di sottofondo la canzone popolare che apre il romanzo di Moravia. Cesira e Rosetta arrivano e si dirigono verso una tavolata, dove della gente sta mangiando. Le due donne posano le valige a terra e Rosetta distrutta dalla stanchezza ci si siede sopra, mentre Cesira da sola si avvicina al tavolo. Nella sceneggiatura si legge che, da questo momento in poi, 'la ciociara' parlerà in stretto dialetto, mentre la figlia parlerà sempre in italiano. Cesira riconosce Paride e la moglie Luisa, che è incinta, la regia elimina dalla sceneggiatura alcuni commenti dei presenti sul fatto che Paride è a casa mentre i suoi coetanei sono tutti in guerra.

A questo punto sceneggiatura e film si ricongiungono. La grande tavolata è per festeggiare l'anniversario di matrimonio di Filippo. Cesira si siede alla tavola e chiama Rosetta, e la fa sedere vicino. Si inizia a parlare di politica e di guerra: tra tutti spicca Michele che, a differenza degli altri, interviene nella conversazione con un tono serio e polemico. In chiusura lo vediamo lasciare il tavolo e Rosetta lo segue con lo sguardo, mentre Achille riprende a suonare *Faccetta nera*. Cesira appare meravigliata. Con una dissolvenza incrociata dal pranzo all'aperto si passa alla cena nella capanna di Paride. De Sica si distacca dalla sceneggiatura, eliminando il momento in cui il figlio di Giacinta piange attaccato alla madre e Cesira, prendendo il bambino in braccio, chiede a Paride quanto debba pagare per la stanza. A questo punto film e sceneggiatura si ricongiungono. Tutti stanno mangiando, mentre Giacinta si asciuga i piedi. Si sente il rumore dei cucchiaini e quello degli aerei che s'avvicinano.

Moravia dedica quattro capitoli del romanzo alla permanenza di Cesira e Rosetta a Sant'Eufemia, che si prolunga per nove mesi. Mentre aumenta la fame e la paura, si attende l'arrivo degli alleati. Cesira e Rosetta passano gran parte del tempo con Michele. Delle loro passeggiate Cesira non ricorda niente, salvo i discorsi dell'uomo, completamente diverso da tutti gli altri che lei ha conosciuto. La sceneggiatura, che De Sica realizza senza varianti, conserva le lunghe passeggiate in montagna di Michele con le due donne. Nella sequenza successiva, infatti, l'azione si svolge in esterno, sul monte sopra Sant'Eufemia. La scena si apre con Rosetta che corre con un libro in mano, dietro di lei arriva Michele e dietro ancora si vede Cesira che coglie i ciclamini. Rosetta si siede sulla roccia e allunga il libro a Michele che lo apre. Cesira, intanto, entra in campo con un mazzo di ciclamini e inizia ad abbellire la testa della figlia con i fiori. Rosetta dice che frequenta la scuola delle suore e Michele gli risponde che le scuole dello Stato sono migliori¹⁷. Rosetta, irritata dalle critiche di Michele

¹⁷ Nella sequenza si ha un esempio sul modo di intervenire di Zavattini e De Sica sul testo di Moravia. Nel romanzo, parlando della sua 'mancata' vocazione, Michele afferma che, proprio perché aveva la vocazione, non doveva farsi prete. Nella sceneggiatura la frase diventa, solamente: «Un giorno mi sono accorto che non ci avevo la vocazione...» (sceneggiatura de *La ciociara*,

verso la religione, si allontana. Cesira e Michele, rimasti soli, iniziano a discutere prima su quello che il ragazzo ha detto a Rosetta, poi la donna raccoglie un quadrifoglio e lo porge a Michele. Cesira si sdraia sul prato, e lascia intravedere le gambe. L'uomo la guarda. La donna si volta verso Rosetta, che nel frattempo è rimasta in disparte, poi vede due uomini, uno in divisa da fascista e uno in borghese, che parlano con la ragazza. Si precipita verso la figlia e la mdp inquadra Michele che, con tenerezza, mette il quadrifoglio nel suo portafogli. Cesira riconosce Scimmiozzo, poi si vede una pistola minacciosa: il terzetto apprende che Mussolini è stato arrestato. Rosetta, spaventata, abbraccia la madre, poi i due uomini si allontanano in fuga. La scena si chiude con il primo piano di Cesira e Rosetta che seguono con lo sguardo Michele; l'uomo si sta dirigendo verso casa, per annunciare la notizia dell'arresto del Duce. Con una dissolvenza incrociata si passa in un interno, la casa di Filippo.

Mentre gli uomini giocano a carte e le donne fanno la maglia, entra Michele con due uomini, sono due inglesi e sono bisognosi d'aiuto: è necessario nasconderli, ma Filippo è contrario, perché è pericoloso. Cesira si offre di portare i due uomini a mangiare nella sua capanna, a patto che dopo se ne vadano. Con una nuova dissolvenza incrociata si passa all'azione successiva, nella capanna di Cesira. Questa parte della sceneggiatura viene modificata da De Sica che inizia la scena con Cesira che si taglia aprendo la bottiglia e Michele, con premura, le afferra la mano, ma, nel momento in cui la donna nomina Giovanni, si 'vede' la gelosia di Michele. Nella tavolata c'è grande entusiasmo: mangiano, bevono e brindano. Il regista riporta tutti i dialoghi presenti nella sceneggiatura. La sequenza si conclude con gli inglesi che vanno via accompagnati da Michele, mentre Cesira, molto accaldata dal vino bevuto, esce dalla capanna dicendo a Rosetta di sparcchiare. La scena continua nello spiazzo davanti la capanna di Cesira. Vediamo di spalle Michele che dà indicazioni agli inglesi, nel frattempo arriva Cesira che si sta avviando verso una fontanella. Il regista riprende tutti i dialoghi della sceneggiatura senza apportare modifiche.

Segue la sequenza in cui Michele legge *La Resurrezione di Lazzaro*, nella capanna di Cesira. Anche in questo caso i dialoghi coincidono con quelli della sceneggiatura. La capanna è piena di gente, ma Michele viene interrotto da Achille e poi da Cesira, che legge ad alta voce la lettera di Giovanni. Michele esce sbattendo il libro sul tavolo. L'azione si sposta poi nel cimitero di Sant'Eufermia e, anche in questo caso, De Sica segue fedelmente la sceneggiatura. Michele, con un'espressione amareggiata in volto, si dirige verso il cimitero e Cesira lo segue di corsa. In un breve dialogo il ragazzo cerca di esprimere i suoi sentimenti alla donna che, con fare evasivo, si sottrae a questi discorsi, ribadendo

p. 124), mentre sullo schermo torna la frase completa: «Mi sono accorto che non ci avevo la vocazione, cioè che ce l'avevo e per questo non dovevo farmi prete».

do che il suo unico interesse è la figlia. Poi comincia a piovere, la donna si copre la testa e si avvia verso casa, il ragazzo le cammina qualche passo indietro.

Con una dissolvenza in nero, l'azione si sposta nella capanna di Cesira, come in sceneggiatura.

È passato del tempo, infatti la donna e la figlia sono nel letto, abbracciate per proteggersi dal freddo. Poiché, dopo essersi dichiarato, Michele non le ha più cercate, Rosetta chiede alla madre perché non vada più da loro. Ai suoi occhi il ragazzo è il «più buono di tutti», ma Cesira le evidenzia la differenza d'età e le dice che le sembra «un sovversivo», ossia «uno de core bono che nun ci ha molta voglia de lavorà»¹⁸.

Il regista continua a dirigere come in sceneggiatura, in cui l'azione si svolge in esterno, lungo la costa del monte, dove una quindicina di persone stanno raccogliendo dell'erba per mangiarla. Si vedono Rosetta, poi Cesira e Luisa, vistosamente incinta. Michele si avvicina alla ragazza e di nascosto le porge una pagnotta di pane, dicendole di metterla subito via per non farsi vedere dagli altri. Michele si allontana e Rosetta, insieme ad un bambino, si ripara dietro un rialzo che la nasconde agli occhi di tutti per mangiare il pezzo di pane. Cesira vede un pastore con delle pecore e lo raggiunge, chiedendogli del formaggio. L'uomo entra dentro una capanna e ne esce, porgendoglielo. La donna, seppure meravigliata dal prezzo molto alto, mette le mani nel seno e tira fuori il rotolo dei soldi. Il regista, dirigendo, inverte le scene: si vede prima Cesira con il pastore e poi, in chiusura, la figlia nascosta dietro un cespuglio che mangia il pane con il bambino. De Sica elimina alcune sequenze previste dalla sceneggiatura, nella quale Cesira, nella sua capanna, sta scrivendo una lettera a Giovanni e Rosetta è vicino al fuoco che legge la Bibbia. Di seguito il regista rispetta completamente quanto previsto dal testo cartaceo, nel quale Cesira scende verso Fondi con la sua borsa alla ricerca di cibo, seguita da Michele, che la raggiunge. I due riprendono il cammino guardando avanti con una certa prudenza. Improvvisamente, Cesira vede due cavalli che mangiano del grano, prende un sasso e lo butta verso le due bestie. Da dietro l'erba appare un giovane molto bello, a torso nudo, che li tranquillizza, dicendo di non essere tedesco, ma russo; Michele chiede all'uomo se si possa proseguire sicuri, ed egli risponde di sì, perché i tedeschi sono in ritirata. Improvvisamente passa una motocicletta con dei soldati in fuga e Michele afferra la donna, tirandola a sé, per ripararsi dietro un muro. Dopo varie vicissitudini, l'incontro con una donna fuori di senno, poi un pranzo a casa di un avvocato amico di famiglia di Michele, dove i due scoprono la presenza di un tenente nazista, disperato e ubriaco, si sente il suono delle sirene d'allarme: il tenente corre via, mentre l'avvocato e la madre, seguiti da Michele e Cesira, si avviano verso il rifugio. Il rumore delle bombe aumenta

¹⁸ Lo stesso testo è nella sceneggiatura de *La ciociara*, pp. 194-195.

e Cesira e Michele, istintivamente, si gettano a terra, nel prato del giardino. I due sono immobili, il ragazzo ha un braccio sulla spalla della donna, come a proteggerla. Quando gli aeroplani si allontanano Cesira apre gli occhi, subito Michele l'afferra e la bacia con veemenza. La donna inizialmente sembra resistere, ma poi si abbandona al bacio. Le due teste scompaiono nell'erba, quindi si sente il cessato allarme e l'avvocato e la madre escono silenziosi e pallidi dal rifugio. Vedendo i due, abbracciati, ne sono sbalorditi, poi, senza far rumore, scompaiono nell'interno della cucina. Cesira e Michele si separano guardandosi intorno e la donna dice: «Se ce vedesse Rosetta... famo proprio una bella figura»¹⁹. A questo punto, con una dissolvenza in nero, ha luogo una svolta del film, poiché alcuni tedeschi in rotta, dopo aver tentato di depredare gli sparuti 'sopravvissuti' ciociari, riprendono la loro fuga, ma portandosi dietro come guida Michele. Nella sceneggiatura un tedesco si volta e spara un colpo, poi riprende il suo cammino spingendo avanti il ragazzo, che fa qualche lento passo. De Sica nel film elimina questa ultima parte: dopo il rapimento di Michele, con una dissolvenza incrociata, la mdp passa a riprendere Cesira, che si avvia con le valigie in mano verso la capanna, dove sono seduti la madre di Michele e Filippo e intorno a loro Rosetta, Mariano con la nipote e Paride; tutti sono pronti per partire alla volta di Fondi.

Il regista riprende il piccolo gruppo, che incontra una ventina di individui che scendono da un'altra montagna. Tutti si fermano e guardano sbalorditi verso la strada dove passano una colonna di automezzi militari di ogni genere, sollevando un grande polverone. Sono gli americani, i liberatori: i militari lanciano caramelle verso la folla e Cesira, Rosetta e gli altri le raccolgono gioiosamente fra la polvere. Nella sceneggiatura Rosetta è rimasta vicino al mulo sul quale sta la madre di Michele, guardando anche lei con curiosità quel passaggio, quando improvvisamente si sente il rumore degli aeroplani, seguito da un bombardamento. Tutti corrono, si allontanano dalla strada gettandosi in terra. Dopo che gli aerei si sono allontanati, i cannoni continuano a tuonare, poi cessano e in lontananza si odono alcune grida di comando. Quando l'immensa colonna militare si rimette in viaggio verso Fondi, Cesira decide di proseguire verso Terracina, mentre Filippo e la moglie vogliono cercare Michele nel paese. Rosetta non si muove e per la prima volta è contro sua madre, poiché anche lei vuole andare a Fondi per ritrovare Michele. La madre si arrabbia e si allontana, certa che la figlia la segua. Si mette sulla testa la sua valigia, attraversa la strada e si volta, ma la ragazza non si muove e allora Cesira le urla contro. Solo allora la ragazza si muove.

Nel film, dopo che le due donne si sono allontanate dal gruppo, con una dissolvenza incrociata si passa alla sequenza successiva. L'azione si svolge an-

¹⁹ *Ivi*, p. 254.

cora sulla strada, Cesira e Rosetta continuano a camminare, poi si tolgono le valigie dalla testa, si asciugano il sudore e si siedono sopra un muretto per riposarsi. Mentre iniziano a mangiare sopraggiungono tre camion pieni di soldati dalla pelle scura. Questi guardano verso le due donne, poi scompaiono dietro a una curva. Cesira tira fuori dalla tasca delle caramelle e le offre a Rosetta. Poi le due donne si fermano davanti al portone di una chiesa e posano a terra le valigie. Il regista, dirigendo, arricchisce la sequenza con inquadrature che risaltano lo stato d'animo delle donne senza bisogno di dialogo e reinserendo frasi e particolari presenti nel romanzo, ma che non sono nella sceneggiatura. Poi si vedono Cesira e Rosetta correre da una parte all'altra della chiesa, inseguite dai loro carnefici.

La donna prende una pietra da terra e la scaglia verso i soldati, ma inutilmente. Cesira ha un uomo addosso e gli altri attorno, la donna si dibatte con le mani e con le gambe, qualcuno le preme la testa contro il pavimento, tirandole i capelli, Cesira gira la testa, la mdp inquadra il primo piano del volto della donna, mentre vede la figlia in balia dei suoi aguzzini, senza poter fare nulla. Mentre guarda Rosetta grida. Un uomo le picchia la testa contro il pavimento, con tale violenza da farle perdere i sensi. Anche Rosetta è in balia dei soldati e il regista indugia sul suo primo piano: la ragazza ha gli occhi sbarrati, e il suo sguardo, perso nel vuoto, fa intuire la violenza in atto. Con una dissolvenza incrociata vediamo la madre distesa in terra, priva di conoscenza. Quando rinviene, si accorge che i soldati sono andati via. Girandosi, vede la figlia stesa a terra inerme. Nell'ampia navata della chiesa sono rimaste solo loro. Cesira si alza in piedi, ma subito avverte una fitta acuta alla nuca e con passo sofferente si avvia verso il punto della chiesa dove giace la figlia. Si avvicina e la chiama, ma Rosetta non le risponde. Muta e immobile, la guarda con occhi terrorizzati. Cesira si siede vicino a lei, le passa un braccio sotto la vita e la solleva, dicendole: «Figlia d'oro». Inizia a piangere e prende un fazzoletto dalla tasca per asciugare il sangue di Rosetta che le scende dalle labbra, poi le pettina dolcemente i capelli. Nella sequenza successiva si vedono le due donne, sulla strada. Appare una camionetta, con tre militari a bordo. Cesira li vede e si mette al centro della carreggiata, gettando le valigie in terra. Al suo gesticolare, la macchina si ferma. Cesira grida con furore verso i soldati, tirando su la gonna di Rosetta, la parte dove la figlia è stata violata. Ma questa scena è incomprensibile per i tre uomini, tanto che uno dei militari la prende per pazza. Poi i soldati se ne vanno via, rapidamente. Cesira, in preda alla disperazione, prende una pietra e la tira verso la camionetta militare, che scompare dietro una curva. Rosetta scende tra gli arbusti, al lato della strada. Cesira si alza da terra e, non vedendola più, si mette a cercarla. Entra anche lei tra i cespugli, mentre si sente, in sottofondo, l'acqua di un fiume che scorre. Dal primo piano della donna si può pensare che

sia spaventata, teme che la figlia possa fare una sciocchezza. Arrivata al fiume vede Rosetta che si sta lavando, entra in acqua anche lei e alzandogli la gonna l'aiuta a lavarsi. Poi, piano piano la porta via dall'acqua.

Nella sceneggiatura la sequenza della violenza è raccontata in sole quattro pagine²⁰, mentre non c'è traccia né degli ufficiali alleati a cui Cesira mostra l'oltraggio subito dalla figlia, né del successivo bagno 'purificatore' della ragazza.

Dopo queste sequenza, la sceneggiatura e il film abbandonano la struttura del romanzo, accorpendo gli episodi, sicché il film si conclude in modo molto più rapido rispetto a quanto previsto da Moravia. In questa parte finale, il regista segue fedelmente la sceneggiatura. La sequenza successiva si apre con un'inquadratura dall'alto di un camion, poi se ne vede l'interno, alla guida c'è un giovane, è Florindo²¹. Il ragazzo canta una canzone dell'epoca: «Vieni, c'è una strada nel bosco, il suo nome conosco, puoi conoscerlo tu. Vieni c'è una strada nel cuore dove nasce l'amore e non muore mai più»²².

Il ragazzo, sorridendo, alza il tono del suo canto e invita anche Rosetta a cantare. La ragazza con voce flebile e continuando a guardare davanti a sé, accompagna il canto dell'uomo. Cesira è «stupita, non sa se rallegrarsi o rattristarsi di quel canto in sordina che da un lato sembra una ripresa della vita normale per Rosetta e dall'altro un'adesione al volgare invito di quel giovanotto, un triste presagio»²³. La sequenza si chiude con l'inquadratura di Cesira, che piange con il viso appoggiato al finestrino del camion. L'azione seguente si svolge nella casa di Florindo e il regista dirige come previsto nella sceneggiatura, dove Cesira, caduta in un sonno profondo, si sveglia e si accorge che la figlia non è nel letto con lei. Esce per cercarla, preoccupata.

L'azione si sposta nel cortile. Cesira è smarrita e agitata, alla ricerca della figlia. Quando dei vicini si affacciano alla finestra e le dicono che Michele è stato fucilato dai tedeschi, la donna scoppia in un pianto dirotto, ma, alla voce della madre di Florindo che l'avverte che Rosetta e suo figlio sono andati a ballare, sembra dimenticare di colpo l'uccisione dell'uomo. Agitata si dirige verso la strada per aspettare la figlia.

È l'alba, Cesira siede su uno scalino, soffia un vento freddo. Arriva una macchina, ma non è il camion di Florindo, si intravedono ufficiali americani che passano veloci. La donna si alza e rientra nella casa.

La chiusa del film è nell'incontro finale fra madre e figlia. Cesira scopre l'inganno della ragazza, la sua fuga notturna e poi le calze di seta che le ha

²⁰ *Ivi*, pp. 294-297.

²¹ Nel romanzo *Clorindo*.

²² *La strada nel bosco* è una nota canzone tratta dal film di successo *Fuga a due voci* del 1943, diretto da Carlo Ludovico Bragaglia, cantata dall'interprete della pellicola, il baritono Gino Bechi e poi, alla radio, da Alberto Rabagliati.

²³ Sceneggiatura de *La ciociara*, p. 303.

regalato Florindo. La donna è rabbiosa e disperata, schiacciata dal peso del mondo, e sfoga questo suo rancore urlando alla figlia che Michele è morto. E il film si chiude come nella sceneggiatura, che ha di certo modificato molto della struttura del romanzo di Moravia, ma che, senza dubbio, è riuscita a mantenere lo spirito e le intenzioni dello scrittore.

E madre e figlia si stringono fra loro, in un abbraccio che riporta alla *Pietà* michelangiotesca, alla ricerca di un'unione che il regista vuole sottolineare e proteggere, come fa la stessa Cesira, chiudendo gli scuri della finestra della stanza, quasi a voler lasciare fuori dal loro mondo i mezzi militari e gli aerei che si sentono in sottofondo.

Paola Pannicelli

MORAVIA. L'ASCOLTO DELLO SGUARDO FEMMINILE.
LA CIOCIARA

La Guerra, una strage immane, indifendibile, eppure per questa mia riflessione sono partita proprio da qui, dal fatto che Alberto Moravia, esonerato dal servizio militare per ragioni di salute, avesse ricavato da questa tragedia il grande beneficio di poter dedicare attenzione allo sguardo femminile, di poter vedere cosa guardano le donne. Per me è un punto di vista speciale che oltrepassa il limite della visione naturale, biologica. Entro, entriamo, con le parole dell'autore nel mondo intimo e profondo di lei, Cesira.

Curioso il fatto che su «Paese Sera», nella edizione della domenica, Moravia firmasse al femminile, “La Moravia”, quei suoi brevi articoli di costume in forma narrata.

Non si tratta quindi di una sbirciata occasionale, vedere e raccontare quel che sono le immagini che stanno di fronte a Cesira, fa parte di un lavoro profondo, uno scavo interiore praticato con occhi impregnati d'affetto eppure asciutti e lontani dal delirio della commozione, proprio come è per quella donna, costretta a dover guardare per poter proteggere se stessa ed ancor prima i suoi cari.

Difficile invece per gli uomini e specialmente in quei periodi che mettono fuori misura ogni necessità e tutti i bisogni; scrittori eccellenti hanno narrato eventi eccezionali che emergono dalla piattezza opaca e sorda della Guerra. Missioni speciali, gesta esemplari di eroi e regine, cavalieri o anonimi coraggiosi, temerari o spietati capaci di immolarsi o sterminare i nemici per il bene della Patria, per il Popolo, per il Re e la Regina...

Ecco, la Guerra ci è stata raccontata così, per Sommi Capi.

Il giorno che trascorre con triste lentezza intrisa di ansia e paura tanto da sembrare impossibile riuscire ad arrivare a sera, questo giorno banale altrimenti è qui, con Cesira, riempito da quel che il suo sguardo ci mostra.

Le cose definite piccolezze, le faccende quotidiane, Moravia ce le riporta nella dimensione umana esclusiva, importante che la madre-figlia, la donna assolve per garantire la cura, la sopravvivenza.

Poco fa mentre al bar bevevo un caffè, guardavo le immagini del salvataggio di una donna, rimasta per diciassette giorni sotto le macerie del palazzo di otto piani crollato a Dacca e mi son chiesta chissà cosa hanno visto i suoi occhi in tutto quel tempo sottoterra e immobilizzata. Lei che come le tantissime donne e bambine che tutti i giorni lavoravano per le grandi industrie della moda internazionale, sarà stata sorpresa dal boato che accompagnava la caduta violenta degli otto piani del palazzo, e, ritrovatasi viva tra urla e lamenti, forse in qualche momento sarà riuscita ad addormentarsi e magari anche a sognare. Con gli occhi aperti la sua mente probabilmente immaginava e in quel terrore avrà lottato con quei mostri che genera la paura. Lei Reshma, si chiama così, ha viaggiato come Dante nella *Divina Commedia*, fino a tornare alla luce.

I soccorritori le hanno parlato e le hanno dato acqua e biscotti. Le è stato anche somministrato dell'ossigeno. Prima è riuscita a sorridere debolmente all'indirizzo delle persone riunite sulle rovine del complesso alla periferia di Dacca. [...] Reshma è stata trovata in posizione eretta, in uno spazio tra una colonna e una trave. [...] «Nessuno mi sentiva. È stato così terribile per me. Non credevo che avrei rivisto la luce del giorno», ha detto la donna, di professione sarta¹.

Cesira è una contadina ciociarà che la città e il commercio hanno emancipato, smaliziato e soprattutto reso “signora” agli occhi dei suoi conterranei. Guarda senza arroganza e talvolta con indulgenza a quel mondo rurale al quale la guerra la incolla una seconda volta. Ne descrive la mentalità, le ingenuità, l'ostinazione, come quando dice: «Per questa gente di Fondi, come del resto anche al paese mio, mangiare e bere era importante come a Roma avere la macchina e l'appartamento ai Parioli; tra di loro chi mangia e beve poco è un disperato»². Racconta, e lo fa con parole semplici, che se non si avventurano in grosse conclusioni danno comunque a chi le ascolta la possibilità di immaginare quei contadini che insieme al cibo ingoiano e incarnano uno status sociale. Cesira è una donna pratica ma non spicciola che con un linguaggio che le è perfettamente aderente dice di volti dagli occhi “scalamarati”, di rocce ignude, grigie “come la pelle degli elefanti”, che racchiude il suo preziosissimo affetto nell'espressione “figlia d'oro” e che intercalando “assai” si spinge fino a descrivere i moti della sua anima, come quando, accettando di pregare insieme a Rosetta, sente salire dentro di sé la quiete e la forza di quell'infinito che prevarica tutto. Solo un

¹ In «Il Corriere della Sera», edizione online del 10 maggio 2013.

² A. MORAVIA, *La ciociarà*, in *Opere/3. Romanzi e racconti 1950.1959*, a c. di S. CASINI, tomo II, Bompiani, Milano 2004, p. 1199.

attimo, e i fatti con la velocità inversamente proporzionale all'immobilismo che sembra avvolgere ogni cosa, la costringeranno ad altre terribili consapevolezze. La guerra brutalmente ricaccia il senso di assoluto nell'ambito relativo della fisica e Cesira, come gli altri, sperimenterà quell'avanzare progressivo che porta via la vita, il cibo, l'identità, ed è proprio in quest'ultima perdita che si consumerà la tragedia più grossa: la tragedia che la farà piangere per la vergogna, la tragedia che allagherà di lacrime il suo sguardo.

La Guerra cambia gli esseri umani, ancora, in maniera più infida fa affiorare e rende funzionali, a se stessa, quei comportamenti bestiali che in altre situazioni resterebbero sopiti dentro di noi. Cesira insiste molto su questo aspetto dichiarandolo apertamente, come quando racconta del soldato tedesco che dopo aver trascorso un pomeriggio in amicizia con la comunità degli sfollati torna per rubare una camicia: l'esperienza della guerra resta sempre dentro, come un brusio di sottofondo che si autoalimenta nel nostro stesso fiato, nei nostri stessi respiri che pur sono indispensabili per vivere.

Questo stravolgimento raggiunge l'acme quando l'indifferenza e l'impudicizia concludono il cambiamento di Rosetta; Cesira ne è distrutta e disorientata. Spaventata dalla fisicità di quella figlia che per la prima volta dorme separata da lei e che vede trasfigurata, ridimensionando i suoi sogni che in verità non erano mai apparsi così straordinari, arriva perfino a sperare in un matrimonio con Clorindo. Sulla via del ritorno a Roma, con un movimento emotivo che è tutto materno e femminile, piange e ammette la propria impotenza di fronte al dolore e alla vergogna.

Ancora di più in questo tormento intimo emerge il punto di vista al femminile che Moravia narra e affronta coraggiosamente tanto da riuscire a coinvolgere non solo i lettori ma anche le platee cinematografiche. Il film infatti, nonostante i numerosi rimaneggiamenti e gli adattamenti richiesti dai canoni dell'industria cinematografica, conserva intatto il punto di vista della protagonista, di Cesira.

Ritengo quindi preziosa in questo senso l'annotazione relativa ai soldati nordafricani. Ci si è chiesti perché l'autore avesse relegato proprio a loro il ruolo di carnefici. La ragione è essenzialmente storica, eppure poco nota. L'avanzamento delle truppe alleate determinerà la possibilità di sconfiggere i tedeschi conquistando il territorio. I militari sono disposti a tutto. Uno tra essi è il generale Alphonse Juin; incitati dal suo proclama, alle prime luci del giorno, il 14 maggio 1944, i soldati marocchini della II divisione di fanteria e della IV divisione da montagna sbarcano ad Anzio. Le parole del generale Juin alimentano e rafforzano il furore necessario per quella battaglia tanto decisiva quanto cruenta:

Soldati! Questa volta non è solo la libertà che vi offro se vincerete questa battaglia. Alle spalle del nemico ci sono donne, case, c'è un vino

tra i migliori del mondo, c'è dell'oro. Tutto ciò sarà vostro se vincerete. Dovrete uccidere i tedeschi fino all'ultimo uomo e passare ad ogni costo. Quello che vi dico e prometto saprò mantenere. Per cinquanta ore sarete i padroni assoluti di ciò che troverete al di là del nemico. Nessuno vi punirà per quello che farete, nessuno vi chiederà conto di ciò che prenderete.

Nei giorni che seguirono fino alla caduta di Esperia il 17 maggio settemila dei dodicimila *goumiers* partiti all'attacco, (i soldati nordafricani al seguito del corpo d'armata francese, poi volgarmente chiamati marocchini) devastarono, rubarono, razziarono, uccisero, violentarono. Migliaia di donne, di età compresa tra gli otto e gli ottantacinque anni, vennero stuprate. Vennero sodomizzati centinaia di uomini, tra cui anche un prete, don Alberto Terrilli, parroco di Santa Maria di Esperia, che morì due giorni dopo a causa delle sevizie. Molti uomini che tentarono di proteggere le loro donne vennero impalati. Bestiame, gioielli, abiti e denaro razzati.

Moravia e sua moglie, Elsa Morante, sfollati da Roma dal settembre del 1943, si rifugiano nella casa di un amico contadino nella campagna di Fondi. Lo scrittore è stato così anche testimone dei fatti; impossibile per lui tacere l'abominevole verità legata al tanto desiderato arrivo degli alleati. Cesira vive come protagonista de *La ciociara* una tragica consapevolezza, suo malgrado proprio a causa del desiderio di mettere in salvo sua figlia troverà, invece che eroi, bestiali aguzzini.

I "marocchini" del generale Juin e le loro scorribande nei giorni successivi allo sbarco ad Anzio, sono illuminati dal punto di vista di Cesira, donna e madre, uno sguardo che varrebbe la pena poter approfondire con le testimonianze delle vittime, forse altrimenti destinate all'oblio.



«Un aeroplano sbucò dalla parte del mare con una velocità da non dire: prima ne sentii il rumore sferragliante che cresceva e poi lo vidi che si avventava contro di noi, dal cielo, a testa bassa», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 57.

Pamela Parenti

«I FANTASMI» DI CESIRA E DI ROSETTA:
LA CIOCIARA ADATTAMENTO TEATRALE DI ANNIBALE RUCCELLO*

Da quanto riferito da Maria Pia Fusco in un articolo pubblicato su «La Repubblica» dopo la conferenza stampa che si tenne alla vigilia della prima romana nel novembre del 1985², l'idea di trarre una *pièce* teatrale dal romanzo di Moravia fu della futura protagonista, l'attrice Caterina Costantini. Dello spettacolo, le recensioni dell'epoca non celebrarono molto né la regia di Aldo Reggiani, alla sua prima esperienza registica, né l'interpretazione della Costantini, sebbene tutte mettersero in luce la notevole somiglianza della protagonista nell'aspetto e nella voce ad Anna Magnani, che, com'è noto, era stata la prima ad essere proposta per il ruolo di Cesira nella versione filmica di De Sica. In realtà questa versione, come da richiesta della Costantini, non volle intenzionalmente risentire della rilettura filmica, ma il suo unico punto di partenza fu e rimase il romanzo di Moravia. E il trattamento del materiale narrativo, ossia la lettura che il giovane drammaturgo Annibale Ruccello ne fornì nella sua visione scenica, piacque a molti e, sempre stando a quanto afferma la Fusco, anche a Moravia³.

In effetti il giovane drammaturgo si mosse con estremo rigore e ripercorse strategicamente l'intero romanzo, seguendo le sequenze narrative e le tracce moraviane.

* Ringrazio gli eredi di Alberto Moravia (Dacia Maraini e Carmen Llera Moravia) e il curatore dei diritti di Annibale Ruccello (il maestro Carlo De Nonno) per avermi concesso di consultare e di citare alcune parti del copione inedito e depositato alla Siae dell'adattamento teatrale della *Ciociarà*.

² Scrive la Fusco: «L'idea è venuta a Caterina Costantini, l'attrice pugliese che la interpreterà, e che si presenta come proveniente dall'avanguardia», M. P. FUSCO, *La ciociarà arriva anche in palcoscenico*, in «La Repubblica», 30 ottobre 1985.

³ «Non ho collaborato all'adattamento» dice Alberto Moravia «ma mi sembra buono. C'è una cornicetta moderna, poi una assoluta fedeltà al romanzo, anche con l'età della ragazza, più o meno diciottenne, mentre nel film di De Sica era un'adolescente», *ibidem*.

Prima di entrare nel laboratorio di scrittura di Ruccello e scoprire le modalità del suo adattamento, ritengo indispensabile inquadrare sinteticamente il contesto bio-bibliografico di questo brillante drammaturgo.

Annibale Ruccello nasce a Castellammare di Stabia il 7 febbraio del 1956 e muore in un tragico incidente sull'autostrada Roma-Napoli il 12 settembre del 1986. Nonostante la prematura scomparsa a poco più di trent'anni egli ha già alle spalle un'esperienza drammaturgica, registica e attoriale molto significativa. Ruccello parte, infatti, da una formazione filosofica, in particolare antropologica con una tesi sulla *Cantata dei pastori* di Andrea Perrucci, che lo conduce a un periodo di lavoro presso la Sovrintendenza ai Beni Etnoantropologici di Napoli e quindi allo studio e alla collaborazione con Roberto De Simone. Dopo aver fondato un gruppo teatrale, che poi confluisce in una vera e propria compagnia, la cooperativa "Il Carro", con Lello Guida e Carlo De Nonno compositore delle musiche per tutti i suoi lavori, nel 1980 si licenzia dalla Sovrintendenza e debutta a teatro con il primo importante lavoro originale che è *Le cinque rose di Jennifer*. Nel 1982 concepisce una sorta di geniale *remake* musicale in chiave napoletana dell'Hollywoodiano film di Wyler *L'ereditiera*, in cui da una parte vuole ripercorrere la propria fascinazione infantile per il melodramma filmico americano e dall'altra sente l'esigenza di dissacrarlo mescolandolo ad alcuni degli emblemi più significativi della tradizione archetipica napoletana, da Pulcinella a Felice Sciosciammocca, anch'essa in qualche modo da celebrare e da dissacrare al tempo stesso. Del 1983 è *Notturmo di donna con ospiti* e del 1985 *Ferdinando*, forse la sua opera più significativa, portata al successo dall'interpretazione di Isa Danieli. *Ferdinando* è un testo straordinario, in cui ancora una volta Ruccello mette in scena la tradizione, in questo caso la grande tradizione letteraria risorgimentale e quella decadente, in una nuova prospettiva Pinteriana, come ha giustamente sottolineato uno dei suoi critici, Enrico Fiore⁴. Quest'ultimo parla dei personaggi di Ruccello come di «deportati», perché sradicati dalla loro cultura originaria in qualche modo depositaria di una sua genuinità. I suoi sono personaggi che perdono la loro «consistenza collettiva», la loro riconoscibilità, a causa di un cambiamento sociale: è il caso del "femmeniello" Jennifer che diventa pura merce di scambio come travestito; di Ida, la professoressa di *Weekend* che ha lasciato il suo profondo sud per trapiantarsi a Roma, dove le tocca dare lezioni a giovani adolescenti svogliati e tonti; di Clotilde di *Ferdinando* che la "conquista" capitalistica del Mezzogiorno ha espropriato del suo *status* sociale e soprattutto della sua lingua⁵. La realtà di questi personaggi è la solitudine «immedicabile» e la chiusura in luoghi, che tengono lontana

⁴ Cfr. E. FIORE, *Introduzione*, in A. RUCCELLO, *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005, p. 13.

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 10.

la paura e la minaccia dell'esterno, da cui le uniche vie di fuga possibili sono l'immaginazione, il sogno e il delirio⁶.

Scrive Matteo Palumbo:

I personaggi del teatro di Ruccello sono [...] simili a un territorio occupato, che è stato spogliato della sua ricchezza e cancellato. L'esercito nemico, responsabile di questa aggressione, è composto dalla società di massa: con il suo linguaggio miserabile e caricaturale, con la prepotenza dei miti televisivi, con il falso prestigio dei suoi oggetti di consumo, con la simulazione della felicità. Il paese occupato, la vittima più martoriata, è l'anima e l'immaginazione di questa umanità⁷.

Attraverso questa similitudine che assimila i personaggi a territori dell'anima devastati da un esercito nemico appare evidente il legame tra la poetica di Ruccello e il testo di Moravia e al tempo stesso vi si colgono le ragioni per cui il drammaturgo napoletano abbia deciso di dislocare il presente scenico del dramma ricontestualizzandolo nel boom economico degli anni '60. A Ruccello infatti interessa spiegare le ragioni dell'oggi e stabilire una logica di continuità tra la guerra, con il suo bagaglio di violenza e di paura, che rende gli uomini tutti uguali e li annienta spogliandoli di ogni dignità, li abbrutisce nel loro attaccamento maniacale alla «roba» in una sorta di baratto continuo con la propria pelle, e la società a venire, ancora più letale. La roba e il possesso, infatti, non serviranno più a barattare la vita, ma si sostituiranno ad essa stessa e ne costituiranno la condizione essenziale.

Da questo testo e da questo contesto prende le mosse Ruccello che all'interno della sua cornice proietta «i fantasmi» di Cesira e di Rosetta, ormai fagocitate dai meccanismi *in progress* del nuovo modello sociale.

Egli fotografa, infatti, nella prima scena le due protagoniste una quindicina di anni dopo le vicende narrate nel romanzo, come scrive Roberta Torre, che ha curato la regia di una recente ripresa di questo testo (febbraio 2011):

[...] la guerra è passata e anche la violenza che le ha trafitte: una madre e una figlia oggi stanno litigando per l'acquisto di un'automobile. Così ha inizio la nostra storia.

Come se nulla fosse successo, nella *Ciocciara* di Ruccello a farla da padrone sono i Fantasmi. Fantasmi della brama di avere, possedere oggetti di consumo semplici come può essere un televisore o una macchina nuova.

Qui Cesira non è più quella madre sconvolta sul ciglio della strada

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. PALUMBO, *Le "piccole tragedie minimali" di Annibale Ruccello*, (in «Nord e Sud», Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli settembre-ottobre 2000, p. 116) la citazione è in E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Milano 2002, p. 50.

polverosa a chiedere pietà per la sua povera figlia violata, Rosetta non è quella che non sarà mai più come prima dopo le mani estranee sul suo corpo di bambina: il fantasma di quella violenza si è tramutato in quotidiana banalità come se nulla fosse, l'ha cambiata per sempre in modo subdolo e silenzioso.

È questa la vera violenza che nella scrittura di Ruccello ci proietta in un universo dell'orrore dove tutto viene dimenticato in cambio di una normalità apparente e inquietante.

È straordinariamente attuale questa *Ciocciara*, ci parla dei nostri giorni e di mutamenti apparentemente impercettibili ma definitivi. Ci parla anche della nostra Italia e dell'oggi, come in ogni testo straordinario è anche stato profetico Annibale Ruccello.

E dunque se di fantasmi si tratta ho immaginato una messa in scena che possa materializzare i ricordi e il passato, che li traduca in immagini proiettate, che li chiuda in una scatola magica che molto ricorda una vera e propria proiezione da cinema.

Ed ecco quindi che il cinema e il teatro interagiscono strettamente in questa *Ciocciara*, oggi e ieri si mescolano continuamente lasciando ai protagonisti della scena una doppia anima che li rende corpi capaci di interagire con i fantasmi⁸.

Nella prima scena lo spettatore si trova davanti a una Rosetta diversa, una "consumatrice" che ha ormai definitivamente venduto la sua anima per possedere avidamente tutto ciò che la società la porta a desiderare, non è più ormai la vittima sacrificale dello stupro subito la cui violenza ha devastato corpo e anima, ora la sua anima è perduta per sempre. La società dell'avere per essere si è sostituita alla società dell'avere per vivere e non c'è più qui alcuna speranza di salvezza nei rapporti familiari, pure questi svuotati di ogni sostanza affettiva e votati alla dimensione utilitaristica. Così la Rosetta rappresentata da Ruccello è ormai legata a sua madre soltanto per ciò che quest'ultima è in grado di "pagarle": la macchina nuova, la vacanza, la casa.

Cesira invece è figlia di un'altra generazione, per lei la roba serve soltanto per vivere, lei ancora è in grado di sentire e di provare. Cesira è il personaggio che Ruccello, come Moravia, in qualche modo recupera salvandone la sua dimensione contadina, il suo essere istintivamente più vicina alla terra che agli incanti della società "civile". Mantiene in fondo una sua purezza che la rende affine al personaggio di Michele, che anche qui, come nel romanzo, è destinato a soccombere. Il suo cristianesimo laico e comunista non può che essere sacrificato dall'etica feroce della guerra, da quella dell'accumulo del mondo contadino e da quella successiva, che lui è destinato neppure a vedere, dell'egoistica frenesia consumistica. Michele ritorna, anche qui come nel romanzo,

⁸ R. TORRE, *Note di regia «La ciocciara di Annibale Ruccello da Alberto Moravia»*, in <http://www.teatrobellini.it/component/content/article/44-archivio/2011-2012/549-donatella-finocchiario-daniele-russo-in-qla-ciocciaraq&Itemid=210>

da fantasma nella mente di Cesira, evocato dai suoi ricordi, ritorna per il sottile legame che lo lega a lei. Il suo ragionare, per lei, è depositario di saggezza cui lei sente di potersi rivolgere, pure non comprendendone fino in fondo le ragioni. Lei cerca di seguirlo finché le è possibile, ma poi si arresta perché le teorie di Michele le imporrebbero di rinunciare alla “roba”. Proprio per questo Michele tante volte si rivolta contro di lei e contro quelli come lei, che sono gli inconsapevoli responsabili della guerra e di ciò che seguirà. Nelle parole di Michele Rucello sintetizza le ragioni, le cause e le responsabilità della società prebellica, madre della futura società dell’omologazione: [Riferito a Cesira e a loro altri “bottegai”] «MICHELE – Non vi disprezzo. Vi ritengo colpevoli»⁹.

Questo attaccamento al possesso, combinato con la furbizia spicciola e disonesta, è già marchiato da Moravia come responsabile del disastro bellico in Italia, emblematiche in tal senso le parole di Filippo, che vuole apporre sull’entrata del suo negozio l’insegna: «Ca’ nisciuno è fesso». Rucello va oltre e gli attribuisce anche la causa della degenerazione della futura società. La società dei consumi, con il suo boom economico degli anni ’60, è demonizzata da Rucello, che la dipinge come un mostro fagocitante quel poco di umanità che la guerra ha lasciato sopravvivere negli uomini. È la società dei furbi e degli opportunisti senza ideali (perché quelli sono dei fessi che vanno in guerra e si fanno uccidere), ai quali non interessa chi vinca la guerra, purché la bottega frutti. Ma la storia non si arresta e dopo il conflitto mondiale quegli stessi furbi vendono i loro voti ai partiti della “Repubblica” per assicurarsi il futuro per sé e per i propri figli e fanno dell’Italia il paese delle raccomandazioni, delle mazzette e del trasformismo spicciolo.

MICHELE – [...] Vedi Cesira Rosetta tua non è stata cambiata dai marocchini, dalla violenza, dalla guerra. Certo, tutto questo ha contribuito. Ma non solo per Rosetta. È tutto intorno che è cambiato. E se è così è giusto ormai che cambi anche lei...

CESIRA – Ma tu l’hai sentita prima? Hai visto come pretende? E te la ricordi com’era?

MICHELE – Mi dispiace Cesira, ma è solo l’inizio. È solo l’inizio di una orrenda rivoluzione che non è la bella rivoluzione che sognavo io. Questa è una rivoluzione invisibile, che corroderà inesorabilmente e impercettibilmente prima gli animi e poi i corpi stessi. Ha inizio adesso un processo di omologazione...

CESIRA – (Interrompendolo) Ah Michè!... Non ci ho mica più la testa come a Sant’Eufemia io? Non ti riesco più ad ascoltare quando non ti capisco. Per me è stata la guerra. E basta!

MICHELE – (dopo un attimo di pausa, brusco) La guerra! Hai ragione Cesira. Hai ragione tu. Tanto è inutile ragionare con voi. Non c’è speranza! E non c’è speranza neppure per te Cesira. Avevo sperato, a

⁹ A. RUCCELLO, *La ciociara*, atto I, scena prima, p. 7.

Sant'Eufemia, che tutte quelle esperienze ti facessero capire, ritrovare te stessa. Ma la bottega è più forte. Sai che ti dico? Comprala, comprala la macchina a tua figlia! E comprale tutto quello che vuole! È figlia a te! È tua figlia e vuole tutto quello che tu le hai insegnato a volere! (alzandosi) Ciao Cesira¹⁰!

Questo il punto decisivo della commedia [...] [scrive Enrico Fiore] perché Cesira è diventata un'altra delle mamme che Annibale Ruccello portò alla ribalta nelle «Piccole tragedie minimali»: quelle che son precipitate dalle fiabe della tradizione alla quotidianità insulsa dei nomi (Deborah, Ursula, Morgan, Isaura, Luis Antonio, Andrea Celeste, Dieguito...) affibbiati ai figli sulla traccia di un immaginario d'acatto diviso fra telenovelas e pallone¹¹.

Alla matrice moraviana nella lettura di Ruccello si aggiunge, come appare evidente, anche la determinante influenza della prospettiva pasoliniana. Due poli confluenti nell'opera di Ruccello sono infatti rappresentati dall'ammirazione dell'autore per il teatro di Pinter e per la produzione letteraria e filmica di Pasolini, soprattutto per la sua chiave antropologica, chiave che il drammaturgo ripercorre attraverso l'esame della tradizione, non solo partenopea, così come nella sua scelta di collocare la versione teatrale della *Ciocciara* tra il 1958 e il 1960, scelta che determina anche la chiave di lettura del suo adattamento.

Nel copione di Ruccello la parte scritta *ex-novo* è la cornice: l'inizio e la fine. La parte centrale della *pièce*, invece, ripercorre il romanzo in maniera cronologica, rispettando il testo quasi alla lettera. Egli infatti percepisce con intelligenza quell'attitudine che lo stesso Moravia riconosce a se stesso:

Ho molta attitudine per il dialogo. Quando scrivo un romanzo cerco di frenare questa mia inclinazione. Sono portato per mio naturale talento alla sintesi del teatro. Il romanzo, invece, è analitico. Il teatro ha un tempo convenzionale. Nella narrativa e nel cinema c'è la durata. Io sono così drammaturgo che, nei miei romanzi, attuo un compromesso tra tempo convenzionale e durata¹².

Molto acutamente Ruccello coglie gli aspetti drammaturgici del romanzo e riporta fedelmente nel suo testo dialoghi e monologhi della fonte narrativa. L'altra intuizione, a mio avviso molto sagace, è l'aver compreso la centralità della forma autodiegetica del racconto in *flash-back*: come Cesira, infatti, nel romanzo narra a posteriori la sua storia, ripercorrendone nella memoria tutti gli episodi uno a uno vivi come se avvenissero in quel momento, così Ruccello

¹⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

¹¹ E. FIORE, «Il Mattino», 2 febbraio 2011.

¹² La citazione di Moravia è in O. GUERRIERI, *Moravia: solo nel teatro mi riconosco davvero*, «La Stampa», 2 aprile 1986.

collocando l'inizio della *pièce* teatrale in un ipotetico 1958 dà modo alla "sua" Cesira di immergersi nei ricordi e così di rivivere in *flash-back* l'intera storia. Da questo momento, in cui parte il racconto a ritroso nel tempo, il drammaturgo segue fedelmente il romanzo. Le parti che ovviamente è costretto a saltare sono le lunghe e dettagliate descrizioni dei luoghi, degli spostamenti delle due donne, di alcuni personaggi. Di questi molti spariscono, come Vincenzo il marito di Concetta, Paride e la sua famiglia, la madre e la sorella di Michele, il prete impazzito con le suore caritatevoli, l'evangelista disonesto, il sarto Severino e il sarto tedesco, i due inglesi, e così via, ma a volte di loro Rucello cattura alcune battute fondamentali e le trasferisce ad altri: tipico in questo senso il personaggio di Concetta che assorbe anche quello del marito (Concetta che Rucello definisce «uno spiritello contadino del male, un mazzamauriello, o un monaciello»¹³).

Talvolta quindi si risolve a sceneggiare le parti dialogate o narrate attraverso il discorso indiretto oppure, lì dove il racconto in prima persona è condizione essenziale del punto di vista del personaggio, il drammaturgo opta per la soluzione del monologo. Ce ne sono infatti due nella *pièce*: il primo, che avvia il *flash-back* e che corrisponde all'*incipit* del romanzo, è l'autoritratto della protagonista, la parte in cui Cesira si presenta al lettore e racconta del suo passato, della sua famiglia d'origine, del suo matrimonio, della sua casa a Trastevere e dell'inizio della guerra¹⁴. L'altro monologo è il racconto dello stupro¹⁵:

CESIRA – Così era Rosetta mia! Così era Rosetta mia, prima che la portassi alla sua morte! E sono stata io! E sono stata io! Io che l'ho condotta! Io che l'ho condotta come un agnello all'altare! Così era Rosetta mia! E sono stata io! Andammo! Andammo via dalla macera! Via dalla macera! Ma a Roma... A Roma non ci potevamo ancora arrivare! Così scappammo a Fondi! Così! Fondi?... Fondi! Fondi era distrutta! Distrutta e piena di americani! Americani! Americani! Non erano americani! Erano bianchi! Erano rossi! Erano gialli! Erano neri! Non erano americani! Di tutte le razze! Di tutte le altezze! Bellezze e bruttezze! Non erano americani!

[...]

Tanti autocarri tutti uguali! Pieni zeppi di truppe! Erano uomini dalla pelle scura e con le facce come di turchi, vestiti come di lenzuoli bianchi con sopra la mantellina di colore scuro. I turchi, pensai, ed ebbi subito paura! Una paura che mi pigliava tutto lo stomaco e non veniva dal futuro, come normalmente viene la paura, ma dal passato! Un passato che non era mio forse nemmeno della mia gente! Un passato che veniva dal mare! Dal mare e dai turchi! La chiesa! Pensai! La chiesa!

¹³ A. RUCCELLO, *La ciociara*, atto I, scena settima, didascalia p. 16.

¹⁴ *Ivi*, atto I, scena prima, pp. 8-9.

¹⁵ Nella versione teatrale, a differenza del romanzo, l'evento viene più volte anticipato nel corso del primo atto, anche se mai raccontato fino al monologo di Cesira.

Dobbiamo andare in chiesa a pregare la Madonna! Dobbiamo pregare la Madonna contro i turchi! Rosetta! Rosetta! Figlia d'oro, andiamo in chiesa! Vieni Rosetta che mamma tua ti salva dai turchi!... [...]

Un lampo bianco... una faccia nera!... i denti rotti!... che brutta risata! SIAMO SFOLLATE! SIAMO SFOLLATE! SIAMO SFOLLATE!!!!

La valigia per terra!... SIAMO SFOLLATE!

Lo scatolone per terra!... SIAMO SFOLLATE!

Un turco! Un turco! UN TURCO!

Due! Tre!

TANTI!

Rosetta! ROSETAAAAAAA!!!!

MAMMA!

AHAHAHAHAHAHA

*Buio*¹⁶

La Cesira di Ruccello è tormentata dal senso di colpa, grida «Così era Rosetta mia, prima che la portassi alla sua morte! E sono stata io!», a differenza della madre moraviana che non è mai sfiorata dal senso di colpa, non pensa mai che il cambiamento della figlia possa essere anche una punizione nei suoi confronti, per la fiducia tradita che la figlia riponeva in lei. Nel monologo di Cesira Ruccello fornisce anche una propria lettura antropologica dell'episodio narrato nel romanzo di Moravia. Più volte i critici, infatti, si sono chiesti se ci fossero particolari ragioni per cui l'autore avesse scelto proprio la truppa di soldati marocchini per l'atroce sacrificio di Rosetta e mi pare che la spiegazione contenuta nel monologo sopra riportato possa avere una sua forza di convinzione. In particolare per un autore come Ruccello, depositario del bagaglio storico-culturale dell'intera penisola meridionale, condensato in Napoli antica capitale del Regno delle due Sicilie, per lui appunto è evidente il richiamo a quella memoria collettiva e popolare che sentiva ancora viva la paura per la minaccia di là dal mare: "Mamma li turchi", per essere chiari. Una minaccia e una paura che non hanno più ormai ragion d'essere, ma che, come dice Cesira, è «una paura che mi pigliava tutto lo stomaco e non veniva dal futuro, come normalmente viene la paura, ma dal passato! Un passato che non era mio forse nemmeno della mia gente». Una paura che l'ignoranza alimenta e che alla fine si concretizza, prende forza dai pensieri e determina una sorta di alibi alle brutalità della guerra: certe cose possono compierle solo "quelli", che sono come "mostri", come i turchi venuti dal mare. E invece la guerra è guerra, come dirà Concetta: «quei marocchini, dopo tutto, sono anche loro giovanotti e vedendo tua figlia così bella e giovane non hanno resistito alla tentazione»¹⁷ come avevano fatto i suoi figli, italiani, in Albania violentando ripetutamente le donne

¹⁶ A. RUCCELLO, *La ciociara*, atto II, scena decima, pp. 52-53.

¹⁷ *Ivi*, atto II, scena quindicesima, p. 57.

albanesi fino a renderle «come morte» e incapaci di reggersi in piedi¹⁸.

Proseguendo nell'analisi dell'opera di adattamento teatrale, è interessante ancora notare come Ruccello mantenga un'attenzione costante anche verso i lunghi periodi descrittivi del romanzo, che riesce a condensare grazie agli strumenti della scena, cioè, come è solito fare nel suo teatro, grazie all'utilizzo di schermi e di proiezioni, di effetti sonori, di luci, di musiche con una importante funzione narrativa. Un elemento costante di questa messinscena, infatti, per Ruccello dovrebbe essere lo schermo su cui scorrono immagini, che per esempio rappresentino l'ombra dei carri militari che passano davanti alle due donne oppure che richiamino i bombardamenti e che, insieme al frastuono, rendano l'idea dei tonfi assordanti, delle bombe, delle sirene, insomma del tormento della guerra. Le luci invece hanno il compito di evidenziare i piani narrativi e i passaggi dal presente al passato, dallo stato di coscienza a quello visionario del sogno e del ricordo (l'apertura del quinto capitolo del romanzo), in cui Cesira racconta del lungo periodo trascorso quasi in clausura per via delle piogge incessanti, viene descritto in questo modo nella didascalia: «Dovrebbero susseguirsi, aiutati da un gioco di luce, una serie di giornate e di nottate tutte piovose. Rosetta e Cesira potrebbero rimanere immobili, mentre la luce varia a indicare lo scorrere dei giorni in una atmosfera di noia e di inattività estenuante»¹⁹.

Nella *Ciocciara* di Ruccello, come in tutto il suo teatro, anche i suoni e la musica di scena ricoprono un ruolo diegetico non secondario rispetto al linguaggio verbale²⁰, la dimensione sonora assume infatti un valore oltre che diegetico anche antropologico, perciò essa permea costantemente il flusso narrativo e drammaturgico, espandendone il potenziale simbolico. Un esempio in tal senso è la canzone che Ruccello suggerisce di far cantare a Rosetta prima della scena finale. Si tratta di un momento molto significativo tanto nel romanzo quanto nella versione teatrale. Qui infatti si arresta la citazione moraviana e si riaggancia la cornice del drammaturgo e a partire da questo canto si riavvia la sequenza del presente drammaturgico.

Nella scena descritta da Cesira nel romanzo, Rosetta a un certo punto inizia a cantare proprio quella canzone che sua madre poco prima le aveva richiesto e che lei aveva provato a intonare, ma «sentendosi incapace, aveva interrotto alla prima strofa»²¹. Ora invece riprende a cantare e Cesira si accorge che il canto si

¹⁸ *Ivi*, atto I, scena ottava, p. 20 e in A. MORAVIA, *La ciocciara*, Bompiani, Milano 2012²¹, p. 49.

¹⁹ A. RUCCELLO, *La ciocciara*, atto II, scena seconda, p. 36.

²⁰ Si veda su questo il saggio di Antonio Saccoccio a proposito della musica e dei suoni nel film di De Sica nella prima edizione di questo convegno ora negli atti, A. SACCOCCIO, *Musiche, voci e rumori di guerra nella colonna sonora de La ciocciara*, in A. FAVARO (a c. di), *Alberto Moravia e La ciocciara. Letteratura. Storia. Cinema*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 18 dicembre 2010, Sinestesie, Avellino 2012, p. 164.

²¹ A. MORAVIA, *La ciocciara*, cit., p. 321.

accompagna al pianto e che le lacrime sgorgano copiose per tutto il tempo che Rosetta canta e ricanta la stessa canzone. E in questo canto Cesira si persuade di ritrovare sua figlia, il suo angelo perduto che piange per sé, per sua madre e per tutti coloro che la guerra ha «colpito, massacrato e stravolto»²².

Per la Cesira di Moravia questo canto bagnato dalle lacrime è un nuovo inizio, non a caso, subito dopo, il romanzo si chiude con la ripresa del racconto di Lazzaro, che Michele aveva letto ai contadini e a Cesira con sua figlia, tutti incapaci di comprenderlo. Ma ora Cesira sente di capire che il dolore, quel dolore, ha permesso loro di «uscire dalla guerra che» le «chiudeva nella sua tomba di indifferenza e di malvagità»²³ e che finalmente hanno ripreso a camminare nella loro vita. Ma ha compreso davvero Cesira? Ha ritrovato davvero sua figlia, la stessa di un tempo? Quale sarà la vita che le due donne riprenderanno? «Una povera cosa piena di oscurità e di errore»²⁴ così scrive Moravia. «Oscurità» ed «errore», certo, perché la consapevolezza che illumina la coscienza è forse solo per i morti, che appaiono in sogno e parlano parole incomprensibili.

Ecco, è da qui, dalla vita che verrà per Rosetta e per Cesira, che Rucello parte per ricostruire la sua storia, per immaginare quella che potrà essere quella «piccola cosa piena di oscurità e di errore» e che attenderà le due donne dopo le pagine scritte da Moravia. Una vita che assisterà alla ricostruzione post-bellica, alla repubblica, alla ripresa e al *boom* economico. Una vita di cui già si percepiscono assaggi nelle scarpe di capretto, nel vestito di stoffa leggera rossa e bianca, nella sottoveste traforata e nel reggicalze nero con tanti nastri²⁵ che Rosetta riceve in cambio della mercificazione del suo corpo. La loro vita perciò assisterà inevitabilmente al principio dell'omologazione in un'Italietta piccolo-borghese narcisista, esibizionista e arrivista, che vedrà affermarsi la politica dell'utilitarismo spicciolo, dell'affarismo disonesto e istituzionalizzato.

E così la Rosetta di Rucello canta, canta e piange *Vivere* mentre Cesira la guarda e al culmine del ritornello e cioè sulle parole:

Senza rimpianti
senza mai più conoscere cos'è l'amore,
cogliere il più bel fiore
goder la vita e far tacere il core.

«la canzone viene ripresa dalla base musicale in versione per cantante e orchestra» [...] e poco a poco si trasforma «in un ritmo in voga agli inizi degli

²² *Ibidem.*

²³ *Ivi*, p. 314.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ivi*, p. 288.

anni Sessanta»²⁶.

Da qui dunque, dalla riflessione sulla storia, sulla società che dovrebbe rinascere dalle rovine della guerra e che invece sempre più trascina l'umanità verso un'altra più sottile disumanizzazione, parte la lettura di Ruccello. Una riflessione nata alla metà degli anni '80, dopo la grave crisi italiana degli anni '70, e in pieno «edonismo reaganiano», celebre citazione di D'Agostino, che sintetizza con chiarezza l'ideologia critica del teatro ruccelliano, un teatro che smaschera l'apoteosi del «Gusto del cattivo Gusto» della società coeva e la mania e il miraggio del *look*, il desiderio di sedurre e la smania per la quantità²⁷.

A Cesira e a Rosetta Ruccello non concede quell'abbraccio salvifico che De Sica nel suo film inserisce nella scena finale e che lascia entrare la speranza di un'umanità ritrovata, poiché il legame ricongiunto tra madre e figlia sembra anche essere una chiave per resistere alla violenza inconsulta e alla paura della guerra.

Nel teatro di Ruccello non vi è alcuna sacralità nei legami famigliari e quindi non vi è scampo alla insensata brutalità della guerra che prelude a una ancor più barbara trivialità, cioè quella della società dei consumi.

A Cesira non rimane che la solitudine, vittima di un irrisolto senso di colpa, mentre sua figlia se ne andrà in vacanza e sostituirà sua madre con una cameriera che «pulisce e tiene apposto i pupi!» tanto «I bambini ci sono affezionati ormai!»²⁸:

CESIRA – Vai! Vai! Parti tranquilla! Non ti preoccupare... (fra sé e sé)
Aveva ragione Michele...

ROSETTA – Chi?

CESIRA – Niente, niente!

ROSETTA – A proposito. La macchina nuova è una cannonata. Fra un anno abbiamo finito di pagare anche le cambiali e posso comprarmi un'utilitaria per me! (guarda l'ora) beh! Mamma ciao, è tardi! Ti telefono domani mattina prima di partire! Ciao!

CESIRA – Ciao, ciao.

Rosetta esce. Cesira rimane sola. Borbotta qualcosa di incomprensibile fra i denti poi si fissa a guardare il vuoto. La luce diventa lentamente ir-reale. Suonano alla porta. Cesira lenta va ad aprire. Sulla soglia appare il fantasma di Michele. Cesira lo guarda fisso. Poi repentina gli sbatte la porta in faccia. Si volta verso il pubblico.

CESIRA – (molto secca) No.

*La luce torna immediatamente normale. Sipario*²⁹.

²⁶ A. RUCCELLO, *La ciociara*, atto II, scena quattordicesima, didascalia p. 59.

²⁷ Cfr. R. D'AGOSTINO, *Gli anni dell'edonismo reaganiano*, <http://www.lastampa.it/2011/02/06/cultura/opinioni/editoriali/gli-anni-dell-edonismo-reaganiano-nyTjF8TIX-Fob2xzg8sP8gM/pagina.html>

²⁸ A. RUCCELLO, *La ciociara*, atto II, scena diciassettesima, p. 80.

²⁹ *Ivi*, pp. 80-81.

Non c'è speranza e non c'è salvezza nel mondo dipinto da Rucello: Cesira e Rosetta sono qui solo «fantasmi», sono le ombre di quelle che furono, sono morte perché la parabola di Lazzaro, raccontata da Michele e ricordata da Cesira alla fine del romanzo, qui invece non può essere rievocata. Stavolta, quando il giovane si presenta, Cesira gli sbatte definitivamente la porta in faccia.

Luciano Parisi

ATIPICITÀ DE *LA CIOCIARA*

Questo intervento è diviso in tre parti. Vorrei considerare innanzi tutto il ruolo che *La ciociara* ha nella produzione letteraria di Moravia segnalandone le caratteristiche atipiche. Vorrei poi vedere come è raccontata in quel romanzo una storia di abuso sessuale che ricorre in molte altre opere moraviane e che potrebbe per questo stesso motivo risultare tipica. Alla fine porrò due domande per cui spero di trovare oggi, grazie a voi, qualche risposta.

Iniziamo allora dalle atipicità. *La ciociara* racconta la storia di una madre (Cesira) e di una figlia (Rosetta), residenti a Roma, che si trasferiscono nelle montagne della Ciociaria negli ultimi mesi della seconda guerra mondiale per sottrarsi ai combattimenti fra occupanti tedeschi e forze alleate di liberazione. La madre ha maggiori responsabilità, prende le decisioni essenziali e protegge la figlia anche se questa è ormai maggiorenne. Le due donne hanno però un buon rapporto: di dialogo, di solidarietà; si scambiano pareri, si incoraggiano, si aiutano. Non ci sono molti romanzi o racconti di Moravia dove genitori e figli hanno rapporti del genere: ne *Gli indifferenti* e ne *L'attenzione* le madri sacrificano le figlie a cuor leggero per trattenere un amante o il marito presso di loro; ne *La vita interiore* la madre insulta la figlia e mina la fiducia che ha in se stessa; in *Agostino* e ne *Il conformista* i genitori sono disinteressati ai figli. Anche le coppie, negli altri romanzi di Moravia, non funzionano: quelle rappresentate ne *La ciociara*, invece, hanno relazioni solide: di affetto, sostegno reciproco, valori o magari disvalori comunque condivisi. Gli orrori de *La ciociara* sono esterni, non interni, alle famiglie. È vero che la storia de *La ciociara* non è raccontata da Moravia in prima persona; noi vediamo il mondo dal punto di vista dell'io narrante Cesira; ma anche le storie de *Il disprezzo*, *La romana*, *Boh* e *Io e lui* sono raccontate da un personaggio; e il punto di vista di quelle altre opere non è mai, neppure lontanamente, cordiale come quello di Cesira.

L'io narrante de *La ciociara* dà al romanzo un'ispirazione esplicitamente etica altrettanto rara nella narrativa di Moravia. Cesira pronuncia giudizi sulla vita: «non si ha idea della forza che ci viene da una persona che è più debole di noi e ha bisogno della nostra protezione»¹; «la guerra è una gran prova; [...] gli uomini bisognerebbe vederli in guerra e non in pace; non quando ci sono le leggi e il rispetto degli altri e il timor di Dio; ma quando tutte queste cose non ci sono più» (pp. 157-158). Cesira valuta anche il comportamento degli altri sulla base di quel che ritiene essere bene o male: esprime un giudizio negativo sulle ladrerie che testimonia (cfr. pp. 44, 158); segnala i limiti della furberia che molti sfollati si vantano di avere (cfr. p. 73); indica con sdegno le ingiustizie della società in cui vive – «Filippo era riuscito a non far mandare il figlio al fronte attraverso raccomandazioni e favori; mentre i contadini che non avevano né denaro né appoggi avevano da andare in guerra e magari ci lasciavano la pelle» (p. 79). Quelle ingiustizie sono molte. Che *La ciociara* sia comunque il più consolante dei romanzi di Moravia la dice lunga sul pessimismo delle sue altre opere.

Ne *La ciociara* appare molte volte la parola «bello». In «una bella mattina» di dicembre, dice Cesira, lei e Rosetta si alzarono per trovare il tempo cambiato (p. 140). Da un ripiano sopra la fattoria in cui lei e la figlia si sono rifugiate, dice Cesira in un'altra occasione, «si godeva una vista veramente bella e persino io, che delle bellezze naturali non so che farmene, forse perché sono nata in montagna e la conosco troppo bene, persino io, dico la verità, la prima volta che ci fui, rimasi a bocca aperta dall'ammirazione» (p. 152). *Il disprezzo* è ambientato a Capri, il racconto più lungo de *La villa del venerdì* fra le Dolomiti, alcune scene de *La vita interiore* si svolgono a Zermatt, ma i posti più belli d'Europa sono evocati solo per raccontare storie di sopraffazione sessuale. Delle montagne sopra Fondi, invece, si descrive ripetutamente, a volte con consapevole eccesso (cfr. p. 196), la bellezza. Quella bellezza può essere ingannevole: il sole che rallegra gli sfollati permette anche agli aeroplani di decollare e di sparare su persone inermi (cfr. p. 57); le luci che appaiono lontane in una notte suggestiva sono quelle di un bombardamento (cfr. pp. 84-85). In qualche caso, però, la bellezza è tale senza riserve, catarticamente. Alla ciociara resta «la nostalgia di quei giorni così belli che avevo passato in cima al monte, a tu per tu con la solitudine e la natura» (p. 162). Cesira spiega anche l'effetto di quei giorni: «quella calma profonda, quella mancanza completa di paura e di ansietà, quella fiducia in me e nelle cose che, passeggiando tutta sola, mi erano cresciute nell'animo a misura che i giorni passavano» (p. 162). Pronunciate nel 1957 queste osservazioni non sono ovviamente originali; ma, nel contesto dell'opera di Moravia, sono nuove. Moravia è lo scrittore a cui Thomas Bergin rimproverava la man-

¹ A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1976, p. 41. Tutte le citazioni da questo testo derivano dalla stessa edizione.

canza di ogni scintilla di entusiasmo², che non ottenne il premio Nobel perché la commissione svedese che lo giudicò colse nella sua opera un «un tratto di freddezza professionale»³.

Ne *La ciociarà* si parla di piccole esigenze materiali senza farci dell'ironia («com'è bello avere la casa propria, che nessuno c'entra e nessuno la conosce, e si passerebbe la vita a pulirla e ordinarla», p. 6) e si celebra il Natale («per un momento, almeno, sembrò che non ci fossero più differenze di lingua o di educazione e che fossimo davvero tutti fratelli e che quel giorno che aveva visto tanti secoli prima la nascita di Gesù nella sua stalla, avesse visto anche oggi nascere qualche cosa di simile a Gesù, qualche cosa di buono e di nuovo che avrebbe reso gli uomini migliori», p. 166). Le parole che ho citato sono ancora una volta di Cesira: non esprimono idee di Moravia. Le polemiche dello scrittore contro la religione cristiana appaiono anche qui. Rosetta, per esempio, è violentata nella chiesa dove lei e la madre avevano cercato rifugio. Ma quest'episodio, che in un altro romanzo di Moravia confermerebbe semplicemente un atteggiamento derisorio nei confronti delle tradizioni o superstizioni religiose, ha qui un valore più complesso: la violenza subita avviene – e, a livello progettuale, deve avvenire – in un luogo sacro perché nega la sacralità che nella vita Rosetta e Cesira hanno esperito. I personaggi di Moravia, in genere, non hanno delusioni perché non esperiscono quella sacralità. Cesira e Rosetta sono ancora una volta eccezioni⁴. Mi pare insomma che *La ciociarà* sia il romanzo di Moravia che mostra per contrasto quel che lo scrittore negli altri suoi romanzi non era e non volle essere.

Tanta eccezionalità può essere spiegata con due ragioni complementari. Raggiunti i cinquant'anni, in primo luogo, Moravia sentì il bisogno di cambiare il proprio metodo di scrittura: *La ciociarà* (1957), *La noia* (1960) e *L'attenzione* (1965) sono opere profondamente innovative. Durante la guerra, in secondo luogo, Moravia fu uno sfollato in Ciociaria, insieme alla moglie Elsa Morante, proprio come Cesira e Rosetta. Basato su esperienze vissute, questo romanzo è anche un resoconto di quel che accadde in un tormentato periodo della storia italiana – un omaggio alle vicende di tutti, non necessariamente legato alla specifica ispirazione letteraria di Moravia.

Quell'ispirazione specifica riemerge nelle ultime quaranta pagine del romanzo, alla fine del capitolo nove e nei capitoli dieci e undici. Rosetta viene violentata da un gruppo di soldati marocchini, appartenenti alle forze di libe-

² T. G. BERGIN, *Moravia Novel of Late Fascist Italy*, in «New York Herald Tribune», 4 novembre 1951, p. 8.

³ E. TIOZZO, *Un Nobel d'assi vinto a tavolino, nel 1959*, in «Belfagor», vol. 65 (2010), n. 3, pp. 332-340, citazione p. 335.

⁴ Cfr. E. NOÈ GIRARDI, *Il mito di Pavese e altri saggi*, Vita e pensiero, Milano 1960, in particolare pp. 141-155, ha colto per primo alcune atipicità de *La ciociarà* collegate proprio alle figure di Cesira e di Rosetta.

razione, e il suo carattere cambia a causa di quell'esperienza. L'attenzione alla violenza sessuale e agli effetti traumatici che produce è ricorrente nella narrativa di Moravia, ed è interessante vedere come si manifesta in un romanzo per tanti versi atipico. Cesira ha 35 anni. Sua figlia Rosetta ne ha 18. È una donna fatta: «ci aveva un corpo robusto che non si sarebbe mai immaginato vedendo la sua faccia dolce e delicata, dagli occhi grandi [...] che la faceva rassomigliare un poco a una pecorella» (p. 125). Ha un fidanzato soldato: «andava in chiesa per pregare per lui, affinché non glielo ammazzassero e tornasse e potessero sposarsi» (p. 20). Prima dello stupro Rosetta è «buona, franca, sincera e disinteressata» (p. 86); segue i consigli della madre, la rispetta; è appartata, devota, fiduciosa, ingenua. Per questo, e per un'ambiguità che appartiene al Moravia di tante altre opere, Cesira afferma che Rosetta «era ancora una bambina per il carattere» (p. 59). Dopo lo stupro, Rosetta non parla quasi più con la madre: il silenzio «le era calato addosso nel momento che i marocchini l'avevano violentata e [...] doveva durarle tanto tempo» (p. 263). Rosetta accetta di essere corteggiata e palpata dal primo venuto, si lascia vestire in maniera provocante, ha rapporti sessuali con molti uomini, anche volgari, anche ladri, anche (sospetta Cesira) con tutti i componenti di una banda di contrabbandieri. La madre all'inizio reagisce melodrammaticamente («ti sei comportata come una mignotta», «sei la puttana di Clorindo», «vuoi continuare a fare la mignotta», p. 282), ma altri aspetti del comportamento della figlia le danno ancor più da pensare.

Rosetta, infatti, non si dà agli uomini con la gioia di una donna sessualmente libera⁵. Pareva, dice Cesira, «quasi un pupazzo tanto era diventata apatica e indifferente» (p. 276). Alberto Limentani ha notato come Moravia ripeta ossessivamente aggettivi essenziali per spiegare il carattere dei suoi personaggi⁶. L'aggettivo «indifferente» appare una decina di volte nelle quaranta pagine su cui ci siamo concentrati: la voce di Rosetta era «scolorita e indifferente» (p. 268), il suo umore «apatico, indifferente, distante» (p. 269), il suo viso «deserto di qualsiasi espressione» (p. 268) e «indifferente» (p. 278), le sue parole pronunciate «con tanta indifferenza» (p. 287). Quell'indifferenza, pensa Cesira, è forse un'istintiva strategia difensiva: «una finta» per non soffrire, per soffrire meno o per nascondere la sofferenza dopo lo stupro (p. 289). «In quei pochi momenti di strazio» dice sempre Cesira, «la mia povera Rosetta era diventata bruscamente donna, così nel corpo come nell'animo, donna indurita, esperta, amara, senza più alcuna illusione né alcuna speranza» (p. 268). Anche questa mancanza di illusioni e di speranze reintroduce ne *La ciociara* quel che è tipico di Moravia e rende i suoi testi così caratteristici e omogenei.

⁵ Cfr. F. RUSH, *The Best Kept Secret. Sexual Abuse of Children*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1980, segnala comunque i molti equivoci che si possono nascondere dietro un'apparente liberazione sessuale. Si vedano in particolare le pp. 183-192.

⁶ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Neri Pozza, Venezia n.d., pp. 18-19.

La promiscuità sessuale di Rosetta è, come in tanti romanzi di Moravia (si pensi alla Carla de *Gli indifferenti*), degradante. Cesira ricorda che «bastava che Clorindo si affacciasse sullo spiazzo e la chiamasse, che lei subito piantava tutto quanto e accorreva. E lui non la chiamava con la voce, ma con un fischio, come si fa coi cani; e a lei, a quanto pareva, piaceva di essere trattata come un cane» (p. 284). Il testo offre tre spiegazioni per quel comportamento, non necessariamente alternative fra loro. La prima è la guerra: Rosetta e Cesira vivono in tempo «in cui gli uomini buoni e le donne oneste non contavano più e i delinquenti la facevano da padroni» (p. 293); Rosetta si adegua a quel mondo. La seconda spiegazione sono la gioventù e il desiderio sessuale: «quella cosa che lei non aveva mai assaggiato e per lei era nuova e ormai non poteva più fare a meno» (p. 284); contro voglia Cesira ammette che Rosetta «si faceva ogni giorno sempre più donna, con quel non so che di languido e di soddisfatto che, appunto, hanno le donne quando fanno molto e volentieri quella cosa, con un uomo che gli piace e a cui piacciono» (p. 286). La terza spiegazione che Cesira dà e che la sembra convincere è però un'altra: «in quel momento che era stata violentata dai marocchini, [Rosetta] aveva avuto la volontà spezzata» (p. 291); qualche strano effetto di quell'evento «le faceva desiderare di essere di nuovo trattata a quel modo che l'avevano trattata i marocchini, da tutti gli uomini nei quali si imbatteva» (p. 291). Cesira fa fatica a trovare le parole giuste per descrivere quell'effetto: la rivolta della figlia, «contro la forza che l'aveva massacrata», dice, «si esprim[eva] nell'accettare e nel ricercare proprio quella forza e non nel respingerla e rifiutarla» (p. 284). È un tipo di reazione che ricorre spesso nelle vittime di abuso sessuale, più in quelle minorenni che in quelle adulte, ma Rosetta ha una componente infantile. Molti altri personaggi di Moravia si comportano allo stesso modo: la Carla e il Michele de *Gli indifferenti* sono adulti, ma la stanza della prima «per molti aspetti pareva quella di una bambina di tre o quattro anni»⁷ e il secondo parla a volte con gli accenti di un uomo con «la voce tranquilla e l'indifferenza di un bimbo di sei anni»⁸; deriso ed umiliato il Girolamo de *Inverno di malato*, ne *La bella vita*, pensa «di vendicarsi delle umiliazioni che quei due gli infliggevano, umiliandosi a sua volta, spontaneamente, e in maniera ancor più crudele»⁹.

Le vicende di Rosetta sono dunque simili a quelle che Moravia racconta nelle altre sue opere. Dobbiamo concludere che l'atipicità de *La ciociarà* non incide su questa versione della storia archetipa di abuso sessuale che tanto frequentemente appare nella narrativa moraviana? Direi di no: a mio parere anche le vicende di Rosetta hanno una loro eccezionalità. Negli altri suoi testi, raccontando storie di abuso sessuale, Moravia non adopera che due punti di

⁷ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, in *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a c. di F. SERRA, Bompiani, Milano 2000, p. 39.

⁸ *Ivi*, p. 32.

⁹ IDEM, *La bella vita*, in *ivi*, p. 368.

vista: o quello della vittima o quello del suo torturatore dando l'impressione che ogni relazione umana sia alla fine una relazione di sopraffazione. Ne *La ciociara*, invece, Moravia anticipa un modello narrativo diverso, che trent'anni dopo sarà adottato con grande successo da Dacia Maraini. Racconta la storia di un abuso sessuale con intelligenza, con una profonda comprensione dei meccanismi che si attivano nella mente della vittima, con simpatia per la sua sorte, ma da un punto di vista esterno. La sua voce non è quella della vittima, e neppure quella del suo torturatore: è quella di una testimone, partecipe ma esterna alla storia di abuso. Per questo terzo punto di vista la Maraini sceglierà un poliziotto (l'Adele Sòfia di *Buio* e di *Voci*, l'ispettore Marra di *Buio*) o una giornalista (la Michela Canova di *Voci*). Moravia sceglie invece una madre affezionata che però, come una poliziotta o come una giornalista, si sforza costantemente di capire e dire eventi molto complessi. *La ciociara*, così, è un'opera atipica anche nelle sue ultime quaranta pagine: è l'unico romanzo di Moravia per cui non vale la critica che Roy Nordell legittimamente sollevava quando diceva che l'autore de *Le ambizioni sbagliate*, limitandosi a due punti di vista necessariamente cupi ed escludendo molte altre motivazioni che regolano il comportamento umano, «eventually builds a distortion as great as that in the sort of romantic fiction which is all sweetness and ease»¹⁰.

Vorrei concludere con due domande su alcuni aspetti de *La ciociara* e della sua diffusione che non riesco a spiegarmi e spero che qualcuno mi suggerisca una buona risposta (o molte buone risposte). La prima riguarda i violentatori di Rosetta: perché sono africani? La seconda riguarda la storia di Rosetta nel film che Vittorio De Sica trasse dal romanzo: perché l'attrice che interpreta Rosetta aveva, nell'anno in cui il film fu girato, solo dodici anni?

Moravia amava l'Africa, la visitò spesso, scrisse con simpatia dei suoi abitanti in tre libri di viaggio che suscitano ancora molto interesse (*A quale tribù appartieni?*, *Lettere dal Sabara*, *Passeggiate africane*). I violentatori di questo romanzo sono africani anche perché i soldati marocchini al servizio della Francia commisero delle violenze sessuali in Ciociaria¹¹. Anche il ragazzo più debole che il protagonista di *Agostino* incontra nelle sue avventure di spiaggia (lo Homs dalla «voce senza nerbo» e dalla «cortesìa antipatica e melliflua») è però nero¹². C'è un motivo recondito per queste scelte? La considerazione di Moravia dell'etnicamente altro ebbe una sua evoluzione nel tempo? Non riesco a capirlo.

¹⁰ R. NORDELL, *From Ireland, Italy and France*, in «Christian Science Monitor», 16 agosto 1956.

¹¹ Per un quadro aggiornato delle indagini storiche su quelle violenze si veda G. DE LUNA, *Il caso delle donne italiane stuprate durante la seconda guerra mondiale al centro di nuove ricerche*, in «La stampa», 25 novembre 2002, p. 27. Molto più vaghe, ma pure significative, le considerazioni di S. LAMBIASE e G. B. NAZZARO, *Napoli 1940-1945*, Longanesi, Milano 1978, p. 140.

¹² A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a c. di S. CASINI, Bompiani, Milano 2002, p. 357.

Le vittime di abuso sessuale nei romanzi di Moravia sono spesso adolescenti e minorenni: Polly de *La bella vita*, Andreina ne *Le ambizioni sbagliate*, Luca ne *La disubbidienza*, il protagonista eponimo in *Agostino*, Bianca ne *La vita interiore*. Ne *La ciociara*, invece, la vittima è anagraficamente maggiorenne. Che il tema dell'abuso sessuale all'infanzia e all'adolescenza sia diffuso nell'opera di Moravia, ed essenziale per capirla, è una mia convinzione radicata¹³, che non mi pare abbia avuto sostenitori convinti in passato. Come mai, allora, il regista Vittorio De Sica abbassò l'età della diciottenne Rosetta a tredici anni e scelse per la parte una ragazza di dodici, Eleonora Brown¹⁴? La presenza di Sophia Loren nella parte di Cesira contribuì sicuramente a questa trasformazione: la prima donna, bella, allora ventiseienne, «inequivocabilmente giovanissima»¹⁵, corteggiata nel film prima da Raf Vallone e poi da Jean-Paul Belmondo, poteva lasciare spazio a una figlia quasi bambina, ma non a una di più matura bellezza. Può anche darsi però che un regista di genio come De Sica, girando un film solo in parte riuscito, abbia saputo riproporre un tema fondamentale dell'opera moraviana sottraendolo all'ambiguità di cui Moravia continuamente lo riveste. Florence Rush, in uno dei primi libri dedicati all'abuso sessuale dell'infanzia, dice del film *La ciociara*:

The only film I know of which approached this problem with a modicum of insight was De Sica's *Two Women*. In this drama a thirteen-year-old and her mother painfully survive the perils of war-torn Italy with their capacity for human love and understanding intact. However, when mother and daughter are raped by soldiers, the child becomes embittered, cynical and sells herself to a soldier for a pair of nylons. De Sica affirmed that the sexual violation of the child came closer to her emotional destruction than the sum total of war's brutalities¹⁶.

Sarei curioso di sapere cosa pensano in proposito gli altri convegnisti, e li ringrazio in anticipo dei suggerimenti che mi vorranno dare¹⁷.

¹³ Cfr. L. PARISI, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Moravia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

¹⁴ Moravia non interveniva nelle scelte fatte dai registi che dirigevano film tratti dalla sua opera. In un brano raccolto nel volume *Moravia al/nel cinema* a c. di A. APRÀ e S. PARIGI, Bompiani, Milano 1993, osserva per esempio che «colui che firma il film è il regista e quindi è bene che egli intervenga, controlli, sia a giorno di tutti gli elementi del film. Quando c'è un autore, questi è il regista» (p. 237).

¹⁵ La citazione è di Vittorio De Sica, in un brano raccolto in *ivi*, p. 281.

¹⁶ F. RUSH, *The Best Kept Secret. Sexual Abuse of Children*, cit., p. 128.

¹⁷ I suggerimenti sono poi stati molti e interessanti, soprattutto in relazione alla prima domanda. Ringrazio in particolare Alessandro Carandente, Bianca Concolino, Andrea Gareffi, Diana Kastrati, Thomas Klinkert, Laura Melosi e Paola Pannicelli.



«Dietro questa macchinetta venivano tanti autocarri tutti eguali, pieni zeppi di truppa, ma non erano soldati simili a quelli che avevamo visto finora, erano uomini dalla pelle scura e con le facce come di turchi», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 261.

Caterina Vicino

DI TERRA, STORIA, POESIA NEL ROMANZO MORAVIANO SULLA GUERRA

Pretesto scintilla alla scrittura de *La ciociara* è la guerra che motiva accidenti grandi e piccoli, obbliga al viaggio peregrino che è viaggio fuga nella, attraverso e dalla guerra. Fuga dai nemici, tedeschi e fascisti; dalla città, Roma, verso gli alleati, il paese, Fondi, e la campagna ciociara.

È stata una modesta vita appagante quella condotta a Roma dalla protagonista Cesira, un quotidiano accolto con soddisfatto orgoglio: la figlia d'oro Rosetta, innanzitutto.

La donna è testimone, nel senso che narra l'esperienza vissuta e sofferta servendosi di cose persone e fatti accaduti in realtà allo scrittore Moravia per episodi disarticolati e comunque verificatisi tra il '43 e il '44, quando il secondo conflitto mondiale volgeva alla fine nei modi drammatici per l'Italia.

La ciociara, neri occhi e capelli, giovane contadina maritatasi con corredo e coralli, subisce nel corso del romanzo una mutazione indotta da questa guerra interminabile, bestia lurida che non fa che mordere: la stessa Cesira che resiste alle violenze dei marocchini, le carni di Rosetta illibata, poi stuprata e vogliosa; il corpo senza vita di Michele, quello di Rosario ammazzato da ladri, sotto un sole giovanilmente forte per strade di polvere e il frinire di cicale nascoste.

La fuga obbliga agli spostamenti, avvalorando i sentimenti ad essi compagni: trepidazione, struggimento per quanto si lascia alle spalle, abitudini tranquillizzanti, la casa e il negozio, timori per l'ignoto, quindi paura, privazioni, nostalgia, dolore, sensi devastati, angoscia. Sono raccontati in prima persona gli smarrimenti di chi si sente messo fuori da sé, emarginato dalla vita già piccola, ristretta a poco, che indurrebbe a fuggire per un altrove ancora più lontano, distante da tutte le brutture, le ignominie di un conflitto subito, se fosse concesso. Una guerra infinita, non capita né voluta, che piove dal cielo con gli aeroplani che sganciano bombe e sgretolano case e capanne, speranze ed attese.

La prospettiva de *La ciociara* è salvifica, dove la salvezza veste i panni della normalità, della consuetudine, del ritorno alla pietà. Sono state madre e figlia prede dell'ingiustizia tribale e della violenza bellica e solo talvolta la storia ha trovato il suo equilibrio nel linguaggio, avvalorando sensi di colpa e contraddizioni emotive.

I luoghi del romanzo sono sempre soggetti a cambiamenti perché la guerra costringe a scappare o perché ha tradito la memoria; se ci si ferma sono posti miserabili – stalle e capanne – o primitivi – macere, pietraie – che valgono a recuperare la dimensione primordiale dell'esistenza, quando il mondo naturale era fatto di presenze arcane, animali e vegetali di non normale dimensione, suggerendo un viatico di suggestioni al cammino fra le macchie, le pietraie, i boschi, le macere, i pozzi.

I rumori sono quelli normali di uomini dalle fattezze animalesche e di animali ridotti a pochi esemplari; suoni, voci, richiami familiari, la campanella di una chiesa, l'abbaiare di un cane, il muggito di un bue «C'era un gran silenzio lassù; da una valletta sottostante veniva qualche volta lo scampanellino di un gregge, ma questo era il solo rumore e anch'esso non pareva un vero rumore che disturbasse ma soltanto un rumore che rendesse più calmo il luogo e più profondo il silenzio»¹. «[...] le cicale tanto belle a udirsi quando si è giovani e si vuol bene alla vita e adesso fastidiose per me che non speravo più nulla»².

Sono martellanti e prepotenti invece quei rumori prodotti dagli aerei che bombardano e radono al suolo, dalla contraerea che risponde, dai cannoni che esplodono e uccidono e danneggiano.

Il differente percorso di maturazione di Cesira e Rosetta avviene attraverso il viaggio, il dover andare per luoghi impervi zigzagando, talora a ritroso, in direzione spesso ignota: esso si trasforma in avventura, rischio, pericolo sfiorato, corso, scampato fino all'inevitato/inevitabile abominio dello stupro. C'è un altare a garanzia di verginità, sacralità, intoccabilità, una chiesa che dovrebbe preservare e tutelare, un quadro della Vergine, sia pure a sghimbescio, potrebbe impedire e invece assiste e consente. Non avviene il miracolo, l'immacolata Rosetta viene immolata – vittima sacrificale – sull'ara cristiana della guerra, pedina di un dolore che si eleva al tragico.

Ricomporre questo puzzle è impresa assai ardua perché con lo stupro il legame ancestrale con la madre Terra viene vilipeso e tradito, mortificato, offeso, sbugiardato, il *nostos* spezzato (madre Terra ingrata, come puoi essere amata?).

Tabè, profanazione, *vulnus* che non rimargina, macchia da belluinità di sensi. Rosetta è merce, preda concupita e posseduta da più belve proprio sulla strada del ritorno, nel momento del *nostos*. Chi subisce questo *vulnus* rimane

¹ A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2012, p. 156.

² *Ivi*, p. 304.

bollato, marchiato come bestia condannata ad essere macellata, ridotta in pezzi come le capre e i maiali nel romanzo.

Per questo ricomporre il puzzle è terribilmente faticoso; il tempo del dolore è salvifico, la speranza nel futuro può lenire la ferita; la conoscenza e l'esperienza fanno prendere le distanze dagli eventi misurati in buoni e cattivi, fanno maturare e mutare. Chi ha patito, Rosetta, cambia perché rimane privo di *pietas*, di contegno, di ritegno. Toccato il fondo c'è finalmente la risalita, la resurrezione, il ritrovamento dell'umanità non solo da parte delle due donne ma di tutta la collettività succube della violenza del conflitto.

Commozione, dolcezza, compostezza proprio quando a parlare è il dolore e la vergogna è la risposta alla violenza della guerra, che è tale anche quando si cerca di ritrovare quiete, di ricucire i lembi dell'esistenza propria e di altri a fatica, nel tentativo non sempre riuscito di farsi meno male, di volere e volersi un po' di bene a costo di graffi alla miseria e agli affetti.

Le parole si fanno poesia sulla bocca o nel pensiero di Cesira se ad illuminarle è un'emozione, uno sguardo, un ricordo, di una mulattiera «vagabonda» che si inerpica su per la montagna, o di un *nostos* all'infanzia «quando [...] ero fanciulletta coglievo i ciclamini [...] e ne facevo un mazzetto e me lo mettevo tra i capelli, sopra l'orecchio e poi mi sembrava di essere più bella [...]»³; un presagio, una luce tra le foglie degli alberi o un'osservazione dettata dalla immediatezza, dalla capacità di mettersi in sintonia con la natura «[...] e sopra di noi il cielo azzurro illuminato dal sole di settembre, dolce e caldo»⁴; «le sole cose vive [...] erano le stelle che brillavano forte e parevano ammiccare dentro il cielo nero come se fossero stati tanti occhi d'oro che ci guardavano e sapevano tutto di noi [...]»⁵.

Anche solo per un istante una luce si accende e splende, lucciola peregrina nelle sere miti che anticipano l'estate, fino a che la ragione non l'addomestica, mutandola in riflessione non banale, considerazione amaramente saggia, proverbiale come il sapere del popolo, il folklore, vuole che sia. Le stagioni appaiono mutate grazie a quello che la terra può, con la guerra, continuare a produrre, quasi a marcare un asserto identitario terra – fecondità – frutto (frut in friulano significa figlio).

Questo consente di intessere con linguaggio che sa farsi poetico un attaccamento viscerale, ancestrale a questa terra che continua ad essere madre anche se è diventata matrigna, perché tralignata, fatta degenerare, abbandonata, resa improduttiva e fatta marcire: i grappoli d'uva sono rinsecchiti, i frutti, arance, carrube e fichi rimangono sugli alberi comunque essenziali alla sopravvivenza.

³ *Ivi*, p. 63.

⁴ *Ivi*, p. 69.

⁵ *Ivi*, p. 84.

Memoria e natura segnano lo scorrere del tempo secondo ritmi malgrado tutto regolari; le stagioni continuano ad essere suggello ad un legame con la campagna, con la storia, vita vissuta che si sconta e si ama nella sua ingratitudine, nel suo essere amica-nemica, estranea e familiare.

La prosa si fa poesia dunque se serve a scandire le stagioni con le loro ragioni d'essere, le loro mutazioni, ma anche le abitudini: all'offerta del germoglio, all'abnegazione del donare non ostante l'abbandono, la negligenza, la trascuratezza o l'infingardaggine (di Concetta, ad esempio, di suo marito e dei figli ladri) «La campagna [...] cominciava a mostrare i segni della primavera. Una mattina [...] vedemmo tra la nebbia, giù sul pendio, il primo tremolare dei fiori bianchi del mandorlo: si erano aperti tutti quella notte e parevano tremare dal freddo [...]»⁶.

I mesi, le stagioni sono segnati dal passare del tempo ma anche di soldataglia, di truppe, di contadini e sfollati che scappano via, che cercano scampo dall'evento bellico e dalle pestilenze sue proprie, dalla violenza che non guarda in faccia nessuno, che prostra e annichilisce e lascia cicatrici – quelle no – che non passano, anche se esangui.

I personaggi appaiono a tratti come maschere, pupi fatti agire agitati per un teatro di vita, di guerra, di morte, da un burattinaio che ne presagisce le mosse ma non vuole azionare i fili, che quindi si dipanano da soli privi di sequenze almeno apparenti, di logica consequenziale. L'azione è spesso disordinata, scomposta come quando si fugge dal pericolo e si va incontro ad altro pericolo o si è spettatori di morte.

Nelle soste, quando l'animo si placa, la poesia parla di cielo, mare, sole, vento e l'aggettivazione ride di colori, azzurro, turchino, rosso, verde

Ma il cielo si faceva gradualmente rosa all'orizzonte e azzurro sopra le nostre teste, e col primo raggio di sole che sprizzava dietro una di quelle montagne, acuto e scintillante come una freccia d'oro, tutti i colori saltavano fuori: il rosso vivo di certe bacche, il verde brillante della borraccina, il bianco cremoso dei pennacchi delle canne, il nero lustro dei rami marciti⁷.

Altre volte la poesia viene spenta con note cupe, perché più cupa aleggia la guerra: l'azzurro è duro; il mare è di un turchino scuro quasi nero; la giornata di sole è secca; il vento fa cozzare i rami; il fango è incrostato. Si fa ruvida allora la bellezza del paesaggio, la vista che si gode dalle macere, quasi un belvedere sui campi verdi di grano, sugli orti gramì, gli ulivi, gli aranci che sfamano i giorni di penuria, i carrubi preziosi mangiati col pane sempre meno di farina di grano, sempre più tagliato sottile.

⁶ *Ivi*, p. 194.

⁷ *Ivi*, p. 154.

La vita delle due donne in continua fuga prende tregua in stalle, in capanne fangose, affumicate, polverose. Non mancano variazioni favolistiche che valgono a rendere più chiara l'atmosfera intrisa di fuliggine, imperlandola di bagliori improvvisi, luci insperate, attese fiduciose per lo più deluse

Mi affacciavo, dunque, [al parapetto del pozzo] e guardavo a lungo in giù e mi ricordavo allora di quando ero bambina e specchiarmi nei pozzi mi ispirava al tempo stesso paura e attrazione, e mi immaginavo che i pozzi comunicassero con tutto un mondo sotterraneo popolato di fate e di nani e quasi quasi mi veniva voglia di gettarmi giù nell'acqua per andare in quel mondo e uscire dal mio⁸.

[...] mi piaceva anche girare tra quelle rupi bianche e rotonde, così strane che si levavano di qua e di là sul ripiano, tra l'erba verde. Anche in questi giri mi pareva di essere tornata bambina: avevo quasi la speranza di trovare tra l'erba qualche cosa di prezioso, un po' perché l'erba stessa, così smeraldina, pareva una cosa rara, un po' perché quello era uno di quei luoghi in cui, secondo quanto mi avevano detto da bambina, poteva essere stato sepolto un tesoro⁹.

E quel praticello verde sul quale il sole d'inverno diventava così ardente che sembrava di essere di maggio, con le montagne della Ciociaria all'orizzonte, incappucciate di neve e, dall'altra parte, il mare che scintillava in fondo alla pianura di Fondi, mi era sembrato un luogo stregato dove avrebbe potuto davvero essere stato sepolto un tesoro, come mi avevano raccontato quando ero bambina¹⁰.

Il tesoro Cesira l'avrebbe trovato in se stessa, in modo sorprendente, grazie alla calma profonda, alla fiducia in sé e nelle cose che col passare del tempo le saranno sorte nell'animo.

La liberazione si sogna impastata d'allegria invece si rivela diversa proprio per la guerra, bestiaccia in fin di vita ma con ancora residua energia da indurre alla delusione, alla disperante tristezza fino al gelo del cuore nonostante il sole splenda.

Sono le persone alla fine ad essere cambiate, Cesira sperimenta come la campagna sia il mito che delude e tradisce perché rimane uguale a se stessa con i suoni ora fastidiosi e la polvere calda asciutta e inebriante, ora soffocante.

La vita cede il passo ad un deserto di rovine e silenzio che prende corpo da un conflitto odioso e funesto che colpisce chiunque trovi sulla sua strada monocroma, smorta, opaca, solitaria come la campagna ammantata di solitudine. La fine dolorosa di Rosario provoca il ravvedimento, il ritorno alla pietà delle

⁸ *Ivi*, p. 156.

⁹ *Ivi*, pp. 156-157.

¹⁰ *Ivi*, p. 165.

due donne morte alla pietà; la ladra Cesira e la puttana Rosetta riacquistano ciascuna l'identità perduta – l'onestà e l'umanità – riprendendosi l'anima dominata dalla guerra esorbitante e infinita.

Tomba di indifferenza e malvagità, la guerra ora si schiude alla vita, Lazzaro risorge. La stessa vita per la quale alla fine Cesira e Rosetta riprendono a camminare, rese certe della sua verità e unicità, sia pure «povera cosa piena di oscurità e di errore»¹¹.

Per un caso fortuito mi sono imbattuta, durante la lettura de *La ciocciara*, in *Chants d'ombre*¹² di Léopold Sédar Senghor.

Vate e ideologo della “négritude”, fervida stagione creativa legata all'arte che covò le sue braci sotto il fuoco e le ceneri del secondo conflitto mondiale, il poeta ha rappresentato l'anima grave e raccolta del centro dell'Africa nera acquiescente alle forze della natura e della vita, con tutto quanto aveva caratterizzato i primi anni nel suo mondo.

Questa poesia è un percorso alla ricerca e nello sforzo di riassaporare il pane poetico del Regno dell'infanzia, i canti della terra da cui Senghor si era allontanato per farvi ritorno come un bambino che, dopo una malattia, riprenda a camminare nel fango e nella polvere respirando gli umori della terra ritrovata, gli odori dei ciclamini e dei gelsomini selvatici, del fiore di gomma e della foresta come traspira all'alba.

Attraverso il *nostos* il poeta negro si immedesima nella natura divenendo lui stesso creatura dai sensi aperti, suono e ritmo (di tam-tam), odori, colori e forme del paese natale, testimoniando in tal forma il proprio essere nel mondo.

*Porte dorée*¹³, in apertura, canta il piccolo centro dove è nato, i suoi rimpianti:

J'ai choisi ma demeure près des remparts rebatis de ma
 mémoire, à la hauteur des remparts
 Me souvenant de Joal l'Ombreuse, du visage de la terre
 de mon sang.
 Je l'ai choisie entre la Ville et la plaine, là où
 S'ouvre la Ville à la fraîcheur première des bois et des
 rivières.
 Mes regrets ce sont les toits qui saignent au bord des eaux,
 bercés par l'intimité des bosquets...¹⁴

¹¹ *Ivi*, p. 314.

¹² L. S. SENGHOR, *Chants d'ombre*, Passigli, Firenze 2000, p. 10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ho scelto la mia dimora presso gli spalti riedificati della mia/ memoria, all'altezza dei bastioni/ ricordandomi di Joal l'Ombrosa, del viso della terra/ del mio sangue. L'ho scelta tra la città e la pianura, la dove/ si apre la città alla freschezza prima dei boschi e dei/ fiumi. I miei rimpianti sono i tetti che sanguinano al bordo delle acque,/ cullati dall'intimità dei boschetti...

*Joal*¹⁵ è poesia compiuta, tessuta di canto, parole e musica, rievocazione di...
“les signares à l’ombre verte des veranda”.

Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur
la grève...
Je me rappelle les festins funébres fumant du sang des
troupeaux égorgés
Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots...¹⁶

Nelle emozioni che la foresta d’Africa smuove, Senghor aveva trovato uno dei filoni auriferi della sua negritudine.

A lui bastava evocare gli esseri e le cose attraverso gli Spiriti, nominarli per rivivere il Regno dell’infanzia dove aveva visto e sentito gli esseri favolosi che stanno al di là delle cose, offrendo una intensità “primitiva” ad immagini che avrebbero scosso “nel fondo delle viscere”; quella “intensità eccezionale dell’emozione davanti allo spettacolo della vita che comporta l’impulso ad agire su di essa per cambiarla”, come aveva scritto André Breton.

Se possono essere speculari le variazioni favolistiche, i tesori, le fate e i nani del mondo sotterraneo immaginato dalla Cesira moraviana nel suo *nostos* alla terra nativa, al suo fantasticato Regno dell’infanzia, possiamo confermarci abitatori di un unico “cosmo”.

¹⁵ *Ivi*, p. 18.

¹⁶ Le scimmie nell’ombra verde delle verande/ le scimmie dagli occhi surreali come un chiaro di luna su/ la spiaggia. Mi ricordo i festini funebri fumanti del sangue delle/ mandrie sgozzate/ del rumore delle liti, delle rapsodie degli stregoni...



«Intanto erano tornati i tedeschi [...] e tutta la piazza era piena di uomini in camicia nera armati fino ai denti e tutti quelli che avevano fatto quel fracasso la notte del 25 luglio adesso scappavano rasente i muri [...]», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 14.

THE THIRD INTERNATIONAL CONFERENCE.
ALBERTO MORAVIA E LA CIOCIARA. LETTERATURA. STORIA. CINEMA
FONDI ON 10TH MAY 2013

Several attempts of interpreting of Alberto Moravia's *Two Women* were formulated, since the novel's first edition, with extreme eloquence, as it should be with every great work of international literature; so, the publication of the third volume of conference proceedings about *Alberto Moravia and "Two Women"*. *Literature. History. Cinema* is the clear demonstration that, when one writes about real lives and human feelings with absolute sincerity, the act of creation can translate into the brave gesture of expressing oneself, despite the resistance of reality and the difficulties to grant "words and things"; and therefore it should be considered a work of art itself. During the sunny and pleasant day of Friday, May 10, 2013 in Fondi, our speakers presented their papers with the usual precision and attention to the timing and modalities of participation; and interventions from the audience in the solemn hall of Palazzo Caetani were also passionate and exciting.

This third edition of the International Conference, that I have conceived, designed and organized, strongly backed by Fondi's Assessor of Culture and Educational Polices, was patronised by the Senate of the Italian Republic and the Ministry of Education, University and Research branch, with the participation of the University of Rome "Tor Vergata", the Association Alberto Moravia and the CLIC as promoters and supporters. The welcome from the Mayor of Fondi and the response of the audience were warm and full of sincere emotion, with pleasant intervals for coffee break and an official dinner, provided with typical dishes of the local cuisine.

The morning session of the Conference was chaired by professor Andrea Gareffi, while the afternoon session by professor Rino Caputo: both conducted, in the possible manner such a largely attended and varied event, with their always relevant and enlightening comments, and they both offered the space

required for considerations and questions from the audience.

The opening of this volume consists of an elegiac and fascinating preface written by Andrea Gareffi (University of Rome “Tor Vergata”), followed by my own introduction and the institutional greetings from the Mayor of Fondi, Dr. Salvatore De Meo, the Assessor of Culture and Educational Policies, professor Lucio Biasillo, and Gianna Cimino, Alberto Moravia’s niece. The scientific contributions of the speakers, presented in alphabetical order, have been challenging and profitable, thanks to their analysis of new documents, their critical interpretations and their literary and historical reconstructions of tremendous interest.

The two aspects most investigated by the scholars during the Conference were the literary reception of Moravia’s novel and the film adaptation of *Two Women*, although History remains the main, ineluctable element in every essay. History: not just the one filtered from Cecilia’s memorials, but also the history of the reception and the critical and popular response to both the novel and the movie is the main theme of several papers, offering new prospectives, just like Alberto Moravia suggested with his witty metaphor: «In our century we see things as if we were falling in the stairwell». That was his point of view on History: while we’re falling down in the stairwell, everything we see is rapidly deformed, and even faster reality is grasped through glimpses and blurry snapshots. In his novel *The Woman of Rome*, Moravia eliminated a character making him fall from the stairs. Had he witnessed the collapse of the Twin Towers, with men and women jumping off of them down in overwhelming panic, Moravia would have probably thought how that image was coming true, made hyperbolic by History itself.

In order to offer an easier consultation, the papers featured in this volume could have been divided into the four different areas explored by the scholars from different European universities and by intellectuals who generously offered their time, their intelligence and the peculiarities of their academic research: 1. literary criticism, 2. reception and translation, 3. textual analysis, 4. film adaptation. But some other essays escape this conceptual organization, serving as *unicuum* in the field of criticism on Moravia’s body of work.

Thomas Klinkert, from the beautiful German University of Freiburg, expert of Romance Studies, focused on *The Construction of Reality in “Two Women” by Alberto Moravia*, showing how the novel could be used as an “instrument of knowledge” through his analysis of the point of view of different characters, especially the subjective narrative in first person made by Cesira. According to Klinkert, the whole novel can be considered a “process of adaptation and confrontation” between the narrator/protagonist and the cruel reality of wartime. Another quite original essay is the one written by Luciano Parisi,

professor of Humanities and Modern Languages at the University of Exeter: in *Atypical Elements of "Two Women"*, Parisi examines three different issues about the novel. First, how *Two Women* is a very different book from the rest of Moravia's literary production; then, the theme of sexual abuse in Moravia's work; and, at last, he poses a few questions about Cesira's rapists and the girl's different age in the novel and in the movie.

Caterina Vicino, a very fine poet, in *Land, History, Poetry in Moravia's War Novel* offers a critical interpretation and an original reading of Moravia's masterpiece through three key elements: land, history and poetry. Carmen F. Blanco Valdés, professor of *Ciencias del Lenguaje* at the ancient University of Cordoba, analyzes *The Reception of Moravia's "Two Women" in Spain. A History of the Translation of the Novel*, explaining very eloquently how translating a novel creates a deep connection between different literatures and cultures. After a brief historical overview on the practice of translation from the Second World War to the Seventies, Blanco Valdés shows how *Two Women* has been able to attract a large Spanish audience thanks to its narrative and its issues, but also because of Vittorio De Sica's film adaptation.

Reception and translation are also the main themes in the essay written by Alice Flemrova, professor at Carl IV University in Prague and Czech translator of several masterpieces of Italian literature: *Alberto Moravia's Fortune in Czechoslovakia. The Most Well-Known Author Is Not Always Fully Known*. The paradox in the title is expressed through a strict and well-argued demonstration: according to Flemrova, Moravia was the most known and popular Italian writer in the post-war Czechoslovakia, but nevertheless his body of work was not deeply understood, and it was neither studied as it should have been. Diana Kastrati, professor of Italian Language and Literature at the University of Tirana, wrote about *Two Women's* reception and translation in Albania: in *Moravia and the Albanian Reader. Historical Notes on the Translation of "Two Women" and Some Context Issues*, Kastrati offers such a precise and interesting historical overview and a rich press review about Moravia's novel.

Giancarlo Loffarelli, professor of History and Philosophy at the "Sapienza" University in Rome, but also a director and playwright, reinterpreted the novel thanks to an accurate reading, creating a complex system of conceptual and allegorical references. In *Cesira's Colors*, Loffarelli explains how black, red, white and yellow become a counterpoint to the woman's experience and perception of the war, with many, fascinating symbolic implications. In a similar way my own essay, titled «Mom, When Are We Leaving?»... Cesira, or the Guilty Mother, analyzes Cesira's character: a narrator but first of all a mother trying to save herself and her "golden daughter", although the woman's every move and decision inevitably make way to her final downfall and to Rosetta's tragic rape.

This volume features three essays fully dedicated to Vittorio De Sica's film adaptation of *Two Women*. Donata Carelli, professor of Literature, screenwriter and film critic, in *Shadows and Light in "Two Women": Ideas for a "Chink Theory"* talks about De Sica's movie as proof of the overcoming of Neo-Realism in Italian cinema of the Sixties, while Cesare Zavattini's screenplay remains one of the main reasons why *Two Women* stands, even today, as a true cinematic masterpiece.

Bianca Concolino Mancini Abram, professor of Italian Language and Literature at the *Département d'Italien – Université de Poitiers*, in *Rosetta from the Novel to the Film* analyzes with great accuracy the character of Rosetta and her evolution within the novel: how this perfect young girl turns into a "lost woman" because of the rape. Concolino notes that the biggest changes in the film adaptation concern Rosetta's character: originally Sophia Loren was going to play Rosetta, but when she was cast as Cesira instead, De Sica had to lower Rosetta's age from eighteen/nineteen to twelve/thirteen. Fabrizio Natalini, professor of Film History and Film Criticism at the "Tor Vergata" University in Rome, in *"Two Women", Novel, Screenplay, Movie* offers a detailed and careful reconstruction of the transition from Moravia's novel to Zavattini's screenplay to De Sica's movie, showing the several losses and changes with the support of many documents, including some unpublished papers.

Featured in the volume is also a graduation thesis by Dr. Nadia Valente from the University of Cassino, who proposed her study about *"Two Women" Between Literature and Cinema*. A class of well-trained and highly-motivated students from an Italo-Czech high school of Prague also took part in the event: the students, showing great passion and dedication, presented a comparative study on the relations between *Two Women* and other war novels written and published in Czechoslovakia during the Fifties. Paola Pannicelli, screenwriter and producer for Rai Fiction, in *Moravia. Listening to a Female Perspective* made observations of exquisite sensitivity about Moravia's ability in listening to and expressing a female point of view.

Laura Melosi, professor of Italian Literature at the University of Macerata, in her valuable essay titled *"Two Women" in France* reconstructs the editorial history of *Two Women* in France, reporting the different phases of the dialogue between Moravia and Antonini, a mediator between Italian publisher Bompiani and French editor Flammarion. This is the focus of Melosi's historical and literary research: introducing the reader to the complex dynamics in the relationship between publishers and author in such a crucial event for European literature, and explaining how the publication of *Two Women* in France might have affected Moravia's chances to win the Nobel Prize.

Pamela Parenti, scholar of Italian Literature, Theatre and History of Music,

in *The "Ghosts" of Cesira and Rosetta: Annibale Ruccello's Stage Adaptation of "Two Women"*, for the very first time, thanks to unpublished documents, examines *Two Women's* stage adaptation written by the young and prematurely deceased playwright Annibale Ruccello. The whole novel has been deconstructed by Ruccello, with deep attention to both its aesthetic values and its ethical content, to reinvent the story of Cesira and Rosetta on the stage: the result is such an extraordinary and interesting *pièce*, where the tale narrated by Moravia is set in the days of Italian economic Boom. Parenti's essay offers several parts of Ruccello's play, never published before, and ends with the bitter realization of the playwright pessimistic view, who doesn't see any possible escape from a consumer society: a society that is devouring each value and killing even the slightest search for meaning in life.

As we explained in our brief introduction, the essays featured in this conference proceedings shed a new light on the studies around Moravia's war novel, offering new elements and details of absolute importance, but they also propose new methods and routes of investigation to scholars and professors. Literary research in Italy requires economic funds, but it also requires new intellectual resources, the ability to create connections with other disciplines and a perspective of comparison between different literatures of the world, using alternative instruments of knowledge. In such a difficult time for studies in literature, criticism and history, while libraries close and archives are discharged, and the younger generation is not going to be properly educated to the exciting but uneasy task to catalog, read and understand different kinds of documents; as long as the key-phrase remains "there isn't enough money", an immense amount of culture, civilization and humanity will be inexorably lost.

But we can start over even from a minimal step as this book is, a book laboriously put together thanks to the goodwill of the wise administration of a small town as Fondi; the work of research and the passionate writing of many Italian and foreign scholars; the skills and intelligence of two young editors, Dr. Stefania Cori and Dr. Stefano Lo Verme; the archival research of Second World War images by Dr. Giovanni La Rosa; and especially thanks to the commitment of Dr. Carlo Santoli, fellow scholar at the University of Salerno, who provided energy, time and experience to ensure that everything would work at best, with the essential help of his International Cultural Association Sinestesia Editions.

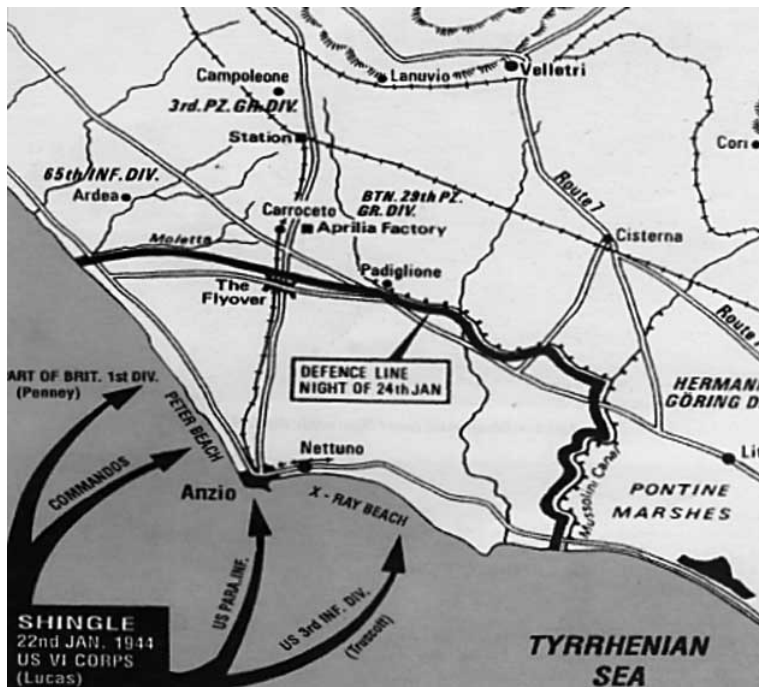
My sincere and deepest gratitude goes to all of them, and to the Scientific and Organizing Committee of this International Conference: Dacia Maraini (Alberto Moravia Association), professor Rino Caputo ("Tor Vergata" University of Rome), professor Andrea Gareffi ("Tor Vergata" University of Rome), professor Annamaria Andreoli (University of Basilicata), professor Alberto

Granese (University of Salerno) and Bianca Concolino Mancini Abram (*Université de Poitiers* – France).

Reflecting one more time about Cesira's *Mémoires*, a quote from Albert Thibaudet comes back to my mind: «La vérité de l'art n'est pas celle de la nature. Le buffon devait donner mieux que le cochon l'illusion d'un cochon. Il en est du livre comme du théâtre, où la vie militaire ne pourra jamais être rendue par un soldat, mais par un habile acteur maquillé en soldat» («*Un livre de guerre*». *Réflexions sur la littérature*, I, Paris, Gallimard, 1938, p. 148).

The “truth of art” is called by Moravia “verisimilitude”, and through his whole life he kept thinking about «what is truly real in a novel», wondering if «the most important thing is the characters or rather the details of their background». Moravia answers this question with the safety of those who have dedicated their whole lives to Literature: «in a novel, “essential” and “real” are synonyms; realism can only be about what's really essential». The soldiers who rape Rosetta are not merely actors playing a role, and what is narrated in the book is absolutely essential: that's why *Two Women* keeps questioning ourselves, even today, about our need of understanding and forgiveness.

Dall'Introduzione
Traduzione di STEFANO LO VERME



«Gli inglesi, sì, avevano fatto lo sbarco ma i tedeschi, pronti, avevano mandato non so quante divisioni di soldati a fermarli e, dopo molti combattimenti, ci erano riusciti», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 190.

INDICE DEI NOMI

a cura di Stefania Cori

- AJELLO EPIFANIO, 115 n
ALFIERI VITTORIO, 106
ALIGHIERI DANTE, 46, 105, 160
ALVARO CORRADO, 106
ANDREOLI ANNAMARIA, 27, 198
ANDROSE MARIO, 40
ANTONINI GIACOMO, 26, 136-140, 196
APRÀ ADRIANO, 183n
ARIOSTO LUDOVICO, 105
ASOR ROSA ALBERTO, 40
AVANCINI NICOLA, 47
- BADOGGIO PIETRO, 114
BALZAC HONORÉ DE, 21, 111
BARCELLONI GIANNI, 40
BARENGHI MARIO, 113n
BARRA GIOVANNI, 47
BASSANI GIORGIO, 100n
BAUER MARTINE, 40
BEAUVOIR SIMONE DE, 101
BECHI GINO, 157n
BELMONDO JEAN PAUL, 51, 56, 147, 183
BERGIN THOMAS GODDARD, 178, 179n
BERGMAN INGRID, 101
BERTOLUCCI BERNARDO, 40
BIASILLO LUCIO, 21, 34, 194
BLANCO VALDÉS CARMEN F., 23, 195
BOCCACCIO GIOVANNI, 97, 105
BOMPIANI VALENTINO SILVIO, 59 e n, 135,
138-140
BONTEMPELLI MASSIMO, 11, 106
BORGNA GIANNI, 55n, 56n
BRAGAGLIA CARLO LUDOVICO, 157n
BRETON ANDRÉ, 191
- BROWN ELEONORA, 51, 56, 147, 183
BUZZATI DINO, 106
- CACI SOTIR, 106n, 109, 111
CALÒ CARLA, 51n
CALVINO ITALO, 100 e n, 106, 113 e n
CAMPS ASSUMPTA, 48 e n
CAMUS ALBERT, 101
CAPRONI GIORGIO, 7
CAPUTO L. RINO, 21, 27, 113n, 193, 197
CARDUCCI GIOSUÈ, 47, 106
CARELLI DONATA, 24, 196
CASINI SIMONE, 10n, 89n, 160n, 182n
CAU GIOVANNA, 40
CHANDLER RAYMOND, 11
CICERONE MARCO TULLIO, 33
CIMINO GIANNA, 21, 194
COLIN MARIELLA, 65n, 70n, 71
COLL ROBERT R., 47, 49
COLLODI CARLO, LORENZINI CARLO, 106
COLOMBO FURIO, 40
COLUMELLA LUCIO GIUNIO MODERATO, 33
CONCOLINO MANCINI ABRAM BIANCA, 25,
27, 183n, 196, 198
CORI STEFANIA, 27, 197
COSTANTINI CATERINA, 165 e n
CRÉMIEUX BENJAMIN, 99
CROCE BENEDETTO, 46
CUKOR GEORGE, 146
CURLÉ HOWARD, 62n
- D'AGOSTINO ROBERTO, 175 e n
D'ANNUNZIO GABRIELE, 46, 106
D'UCKERMANN RENÉ, 26, 136, 138, 139

- DANIELI ISA, 166
 DE AMICIS EDMONDO, 106
 DE CECCATTY RENÉ, 40
 DE CESPEDAS ALBA, 106
 DE FILIPPO EDUARDO, 147n
 DE LIBERO LIBERO, 33
 DE LUNA GIOVANNI, 182n
 DE MAURO TULLIO, 40
 DE MEO SALVATORE, 21, 194
 DE NONNO CARLO, 165n, 166
 DE ROBERTO FEDERICO, 68, 69n
 DE SANTIS GIUSEPPE, 33
 DE SICA VITTORIO, 23-25, 34, 51, 52, 55 e n, 56, 57, 59, 60, 65, 70 e n, 71, 74, 108, 110, 112, 143, 146-149, 151-155, 165 e n, 173n, 175, 182, 183 e n, 195, 196
 DE SIMONE ROBERTO, 166
 DEBENEDETTI ANTONIO, 55n, 56n,
 DEL BUONO ORESTE, 144n
 DELEDDA GRAZIA, 106
 DIOSCORIDE PEDANIO, 33
 DOSTOEVSKIJ FEDOR, 11, 21

 ECO UMBERTO, 97, 106
 ELKANN ALAIN, 9 e n, 10n, 40
 ESPINO ANTONIO, 47, 49

 FALCETTO BRUNO, 113n
 FÀVARO ANGELO, 55n, 56n, 68n, 105, 113n, 114n, 115n, 117n, 135n, 173n,
 FELIX ADOLF, 94, 100
 FELLINI FEDERICO, 40, 110
 FERRANTINI LEONARDO, 51n
 FERRONI GIULIO, 68n
 FESTORAZZI ROBERTO, 136n
 FIORE ENRICO, 166 e n, 167n, 170 e n
 FLAMMARION ERNEST, 136-140
 FLAUBERT GUSTAVE, 111
 FLEMROVA ALICE, 23, 24, 195
 FOSCOLO UGO, 106
 FOUCAULT MICHEL, 14
 FRANZESE PAOLO DAMIANO, 59n
 FREUD SIGMUND, 7, 70n, 96
 FRÝBORT ZDENĚK, 95
 FUČÍK JAROMÍR, 94
 FUSCO MARIA PIA, 165 e n

 GABRIELLI ALDO, 57 e n
 GALENO DI PERGAMO, 33

 GAREFFI ANDREA, 21, 27, 183n, 193, 194, 197
 GINZBURG CARLO, 40
 GINZBURG NATALIA, 100n
 GIUSTI GIUSEPPE, 106
 GJINI MAKSIM, 108n
 GOETHE JOHANN WOLFGANG VON, 16
 GOLDONI CARLO, 97, 105
 GOLINO ENZO, 40, 135n
 GOULD DIANA, 51n
 GOYA FRANCISCO JOSÉ DE, 59 e n, 135, 140
 GRAMSCI ANTONIO, 106
 GRANESE ALBERTO, 27, 198
 GUARINI RUGGERO, 40
 GUERRIERI OSVALDO, 170n
 GUGLIELMI GUIDO, 96 e n
 GUICCIARDINI FRANCESCO, 105
 GUIDA LELLO, 166
 GUILLÉN CLAUDIO, 45 e n
 GUTTUSO RENATO, 94n, 99

 HAMMETT DASHIELL, 11
 HARTMANOVÁ ALENA, 94, 95
 HENRICH DIETRICH, 119n
 HEPNEROVÁ EVA, 95
 HITLER ADOLF, 131
 HOBBS THOMAS, 117
 HOBBSAWM ERIC, 35
 HOCHKOFER MATILDE, 55n
 HUGO VICTOR-MARIE, 111

 ISER WOLFGANG, 119n

 JANÉS JOSEP, 47
 JAUSS HANS ROBERT, 45
 JUIN ALPHONSE, 52, 161, 162

 KANT IMMANUEL, 111
 KASSOWITZ MATHIEU, 22
 KASTRATI DIANA, 24, 106n, 108n, 183n, 195
 KEANE EMMA, 117n
 KEZICH TULLIO, 40
 KLINKERT THOMAS, 22, 183n, 194

 LA CAPRIA RAFFAELE, 40
 LA FAYETTE MADAME DE, PIOCHE DE LA VERGNE MARIE-MADELEINE, 16
 LA ROSA GIOVANNI, 27, 197

- LAFARGA FRANCISCO, 45 e n, 46n, 47n, 50
 e n
 LAMBIASE SERGIO, 182n
 LANG JACK, 40
 LECHA GARCIA, 47n
 LEOPARDI GIACOMO, 106
 LIMENTANI ALBERTO, 180 e n
 LO VERME STEFANO, 13n, 27, 197
 LOFFARELLI GIANCARLO, 24, 195
 LOGGIA ROBERT, 51n
 LOREN SOPHIA, 25, 51 e n, 52, 55n, 56, 58,
 71, 108, 110, 146 e n, 147, 183, 196
 LLERA MORAVIA CARMEN, 40, 165n
 LLOR MIQUEL, 48n
- MAAR DORA, 59n
 MACCANICO ANTONIO, 40
 MACHIAVELLI NICCOLÒ, 97, 105
 MAGNANI ANNA, 55 e n, 146, 165
 MAGNANO MILENA, 59n
 MALAPARTE CURZIO, 11, 110
 MANICA RAFFAELE, 65n
 MANZONI ALESSANDRO, 21, 106
 MARAINI DACIA, 27, 40, 165n, 182, 197
 MARROCCO DAVIDE, 146
 MARX KARL, 96
 MARZIALE MARCO VALERIO, 33
 MASI STEFANO, 57n
 MAZZANTINI MARGARET, 106
 MAZZINI GIUSEPPE, 106
 MCINTYRE FAYE, 62n
 MELOSI LAURA, 25, 26, 183n, 196
 METASTASIO PIETRO, 105
 MILANINI CLAUDIO, 113n
 MONTI VINCENZO, 106
 MORANTE ELSA, 9, 19, 34, 39, 146 e n, 162,
 179
 MOSILLO AUGUSTO, 49
 MUSSOLINI BENITO, 114, 118, 131, 153
- NATALINI FABRIZIO, 25, 196
 NAZZARO BATTISTA G., 182n
 NEGRI ADA, 106
 NOÈ GIRARDI ENZO, 179n
 NORDELL ROY, 182 e n
- OCCHIPINTI ANDREA, 51n
 ORAZIO FLACCO QUINTO, 33
 ÖSTERLING ANDERS, 138
- PALUMBO MATTEO, 167 e n
 PAMPALONI GENO, 40, 65n
 PANNICELLI PAOLA, 25, 183n, 196
 PANZINI ALFREDO, 106
 PAPASOGLI GIORGIO, 47
 PARENTI PAMELA, 26, 196, 197
 PARIGI STEFANIA, 183n
 PARINI GIUSEPPE, 106
 PARIS RENZO, 10, 11n, 40
 PARISI LUCIANO, 22, 23, 183n, 194, 195
 PASCOLI GIOVANNI, 106
 PASOLINI PIER PAOLO, 110, 170
 PAVESE CESARE, 47n
 PEGENAUTE LUIS, 45 e n, 46n, 47n, 50n
 PELÁN JIŘI, 101 e n
 PELLICO SILVIO, 106
 PERRUCCI ANDREA, 166
 PETRARCA FRANCESCO, 97, 105
 PICASSO PABLO, 55, 59 e n, 140
 PINCHERLE MARTINELLI ADRIANA, 40
 PINCHERLE MORAVIA CIMINO ELENA, 40
 PINCHERLE GASTONE, 39
 PIRANDELLO LUIGI, 21, 76n, 97, 106
 PLINIO SECONDO GAIO, PLINIO IL VECCHIO,
 33
 POGÁNY GABOR, 24, 57 e n, 60
 POKORNÝ JAROSLAV, 94
 PONCET CLAUDE, 139
 PONDĚLÍČEK IVO, 101
 PONICKÁ HANA, 94 n, 99n, 100
 PONTI CARLO, 51 e n, 146 e n
 PRATOLINI VASCO, 106
 PRUNA DOMINGO, 47, 49, 50
 PURIFICATO DOMENICO, 33
- RABAGLIATI ALBERTO, 157n
 RADAELLI CRISTINA, 113n
 RAVERA LIDIA, 51n
 REGGIANI ALDO, 165
 REMARQUE ERICH MARIA, 102n
 RENI GUIDO, 59n
 RENOIR PIERRE-AUGUSTE, 139, 140
 RISI DINO, 51n
 RUCCELLO ANNIBALE, 26, 165-176, 197
 RUFUS P. SUILLIUS, 33
 RUSH FLORENCE, 180n, 183 e n
 RUXOVÁ EVA, 94, 95

- SACCOCCIO ANTONIO, 173n
 SALINARI CARLO, 68n
 SANGUINETI EDOARDO, 96 e n
 SANTOLI CARLO, 27, 197
 SANVITALE FRANCESCA, 40
 SARTRE JEAN-PAUL, 37, 101
 SCIASCIA LEONARDO, 106
 SENGHOR LÉOPOLD SÉDAR, 190 e n, 191
 SENOFONTE, 16
 SERRA FRANCESCA, 11n, 181n
 SERRA RENATO, 106
 SICILIANO ENZO, 7-10, 40, 144 e n, 146n
 SIMONETTA UMBERTO, 100n
 SNYDER STEPHEN, 62n
 SPADOLINI GIOVANNI, 40
 SPAGNOLETTI GIOVANNI, 55n
 SPAMPANATO BRUNO, 47
 STAROBINSKI JEAN, 113n
 STEIN GERTRUDE, 7
 STENDHAL, BEYLE MARIE-HENRI, 111, 115n
 STORARO VITTORIO, 57n
 STRABONE, 33
- TASSO TORQUATO, 105
 TEDESCO NATALE, 69n, 70n
 TERRILLI ALBERTO DON, 162
 THIBAUDET ALBERT, 28, 198
 TIOZZO ENRICO, 179n
 TOGNOLI CARLO, 40
 TORNITORE TONINO, 59n, 135 e n, 138n,
 145n
 TORRE ROBERTA, 167, 168n
- UNGARETTI GIUSEPPE, 106
- VÁCLAV ČEP, 94
 VALADON SUZANNE, 140
 VALENTE NADIA, 25, 196
 VALLESPINOSA BONAVENTURA, 47n
 VALLONE RAF, 56, 183
 VAN GILLES DE, 70n
 VERGA GIOVANNI, 106
 VERONESI SANDRO, 40
 VICINO CATERINA, 23, 195
 VISCONTI LUCHINO, 110
 VITTORINI ELIO, 106
 VOLPONI PAOLO, 40
 VOZA PASQUALE, 65n
- WARNING RAINER, 119n
 WITTGENSTEIN LUDWIG, 8, 10
 WYLER WILLIAM, 166
- ZAMBRANO MARIA, 75, 76n, 88n, 89 e n, 90
 ZAPPONI BERNARDINO, 51n
 ZAVATTINI CESARE, 24, 25, 51, 55n, 56, 57,
 70 e n, 110, 143, 146, 148, 149, 152n,
 196

INDICE DELLE OPERE DI ALBERTO MORAVIA CITATE

a cura di Stefania Cori

1934, 77n, 95, 97, 101 e n
Agostino, 49, 76n, 94, 101, 177, 182, 183
Ah, la famiglia!, 77n
Amore di madre, 77n
Angelo mio, 77n
Apparizione, 76n
Arrivederci, 76n
Bambolona, 77n
Beatrice Cenci, 102
Bob, 77n, 112, 177
Buona figlia, 77n
Buoni a nulla, 77n
Capelli biondi, 77n
Caterina, 76n
Confidenze, 76n
Donna cavallo, 77n
Doppioni, 77n
Facciamo un gioco, 77n
Felicità in vetrina, 76n
Festaiola, 77n
Fine di una relazione, 76n
Fosco aprile, 76n
Geronzio, 77n
Gli amici senza soldi, 76n
Gli indifferenti, 7, 8, 10, 11, 35, 47, 48 e n, 49, 53, 76n, 64, 96, 99-102, 108 e n, 112, 146, 177, 181 e n
Gli scarafaggi, 77n
Hai dormito, 77n
I due amici, 77n
I fumetti, 77n
I giuramenti, 76n
I grassi, 76n
I prodotti, 77n
I sogni del pigro, 49, 76n
Il conformista, 76n, 79, 95, 96, 136, 146, 177
Il disprezzo, 48, 76n, 94, 97, 100, 136n, 177, 178
Il doppio gioco, 77n
Il giocatore, 77n

- Il lebbroso*, 77n
Il mobile, 77n
Il mostro rotondo, 77n
Il padre di famiglia, 76n
Il paradiso, 77n
Il pupo, 76n
Il segno dell'operazione, 77n
Il verme, 77n
Il viaggio a Roma, 35, 77n, 95, 97, 101 e n
In famiglia, 77n
Inverno di malato, 76n, 181
Io e lui, 77n, 95, 97, 177
L'amante infelice, 76n, 95
L'amore coniugale, 94
L'amore coniugale e altri racconti, 76n
L'angoscia, 77n
L'appetito, 76n
L'architetto, 76n
L'armadio, 77n
L'attenzione, 77n, 95, 177, 179
L'automa, 77n
L'avar, 76n
L'epidemia, 76n, 95
L'epidemia. Racconti surrealistici e realistici, 76n
L'equilibrio, 77n
L'estraneo, 76n
L'imbroglione, 49, 76n
L'orgia, 77n
L'ufficiale inglese, 76n
L'uomo che guarda, 77n, 95, 97
La bella vita, 11 e n, 76n, 181 e n, 183
La caduta, 76n
La casa del crepacuore, 76n
La cintura, 77n
La coetanea, 77n
La cognata, 77n
La concorrenza, 76n
La cosa, 77n
La disubbidienza, 49, 76n, 95, 96, 100n, 183
La famiglia Verderame, 76n
La follia, 77n
La fossetta, 77n
La legge delle leggi, 77n
La mascherata, 49, 76n, 94
La noia, 77n, 94, 97, 101, 179
La parola mamma, 76n
La passione per la lettura, 77n
La paura, 76n
La provinciale, 76n

- La riparazione*, 77n
La romana, 8, 21, 76n, 78, 94, 96 e n, 97 e n, 98, 100, 148, 177
La tempesta, 76n
La vergine e la droga, 77n
La vita al telefono, 77n
La vita in campagna, 76n
La vita interiore, 77n, 177, 178, 183
La vita leggera, 77n
La voglia di campagna, 76n
La voglia di vino, 76n
Ladri in chiesa, 76n
Lasciami perdere, 77n
Le ambizioni sbagliate, 47, 49, 76n, 95, 182, 183
Le cose che crescono, 77n
Le lettere anonime, 76n
Le mele deliziose, 76n
Le parole, 77n
Le sue giornate, 76n
Litigi sotto la pioggia, 77n
Lo specchio a tre luci, 77n
Lo zio, 76n
Maleducata, 77n
Malinverno, 76n
Mammarolo, 77n
Metallica, 77n
Mezza calzetta, 77n
Mi fai morire, 77n
Morte improvvisa, 76n
Nausea prima di pranzo, 76n
Negriero, 77n
Non approfondire, 76n
Non ho tempo, 77n
Non sanno parlare, 77n
Nuovi racconti romani, 76n, 89, 94
Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940, 11n, 181n
Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949, 182n
Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959, 10n, 76n, 89n, 91n, 160n
Opere. Viaggi. Articoli. 1930-1990, 93n
Pigliati un brodo, 76n
Pioggia di maggio, 76n
Più bella di te, 77n
Racconti dispersi 1928.1951, 144, 145n
Racconti dispersi 1940.1949, 76n
Racconti dispersi 1950.1959, 77n
Racconti dispersi 1960.1969, 77n
Racconti romani, 76n, 89, 94, 96 e n, 100, 137-139
Ritrovata, 77n
Romildo, ovvero racconti inediti, perduti e l'autobiografia, 144n
Scherzi del caldo, 76n

Sette figli, 77n
Stupendo!, 77n
Svegliati, 77n
Temporale e fulmine, 77n
Teppista, 77n
Troppo povero, 77n
Tuono rivelatore, 77n
Tutto per la famiglia, 77n
Un gioco, 77n
Un'altra vita, 77n
Una cosa è una cosa, 77n, 95
Una domanda di matrimonio, 76n
Una donna sulla testa, 76n
Vecchio scemo, 112
Via il sole, 77n
Visita crudele, 76n
Vita di Moravia, 9n, 10n
Viva Verdi, 77n

INDICE DELLE IMMAGINI*

<i>Allora mi venne non so che rabbia, e aprii la finestra che dava sul cortile e alzai il pugno verso il cielo</i>	Pag. 29
<i>Michele, dunque, domandò quando sarebbe finita la guerra</i>	» 38
<i>Camminammo un pezzo. La strada era deserta e anche per la campagna non si vedeva anima viva</i>	» 41
<i>Dopo tante voci contraddittorie venne finalmente una notizia precisa: una divisione tedesca si era attendata nella pianura di Fondi</i>	» 63
<i>Ignazio prese il coltello, aprì il ventre alla capra</i>	» 103
<i>Le bombe, adesso, cadevano fitte, una dopo l'altra, dentro la città</i>	» 124
<i>Il soldato ferito teneva gli occhi chiusi e sembrava morto</i>	» 142
<i>Un aeroplano sbucò dalla parte del mare con una velocità da non dire</i>	» 163
<i>Dietro questa macchinetta venivano tanti autocarri tutti eguali, pieni zeppi di truppa</i>	» 184
<i>Intanto erano tornati i tedeschi</i>	» 192
<i>Gli inglesi, sì, avevano fatto lo sbarco ma i tedeschi, pronti, avevano mandato non so quante divisioni di soldati a fermarli</i>	» 199
<i>Quella cupola, per me, non era soltanto Roma ma la mia vita di Roma</i>	» 206

* Le immagini pubblicate sono una rivisitazione in chiave artistica di originali della seconda guerra mondiale elaborati digitalmente a cura del dott. Giovanni La Rosa.



«Quella cupola, per me, non era soltanto Roma ma la mia vita di Roma, la serenità dei giorni che si vivono in pace con se stessi e con gli altri. Laggiù, in fondo all'orizzonte, quella cupola mi diceva che io potevo ormai tornare fiduciosa a casa e la vecchia vita avrebbe ripreso il suo corso, pur dopo tanti cambiamenti e tante tragedie», A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2011, p. 313.

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO*
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELO MAURO, DARIO STAZZONE*
10. CARLANGELO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo* (nuova edizione)
11. *Indagini letterarie, ebook. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO*
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook. Contributi di LU-*

CILLA BONAVIDA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO

17. CARLANGELLO MAURO, *'Liberi di dire'.* Saggi su poeti contemporanei: Fontanella, Volponi, Piersanti, Neri, Cucchi, De Angelis

18. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*

19. Alberto Moravia e La ciociara. Storia. Letteratura. Cinema II, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 13 aprile 1912, Introduzione e cura di ANGELO FÀVARO

20. LINA IANNUZZI, *L'opera di Verga e altri studi di critica letteraria*

21. LINA IANNUZZI, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*

22. *Le madri: figure e figurazioni nella Letteratura Italiana contemporanea*, introduzione e cura di LAURENT LOMBARD

23. GIORGIA FISSORE, *La follia della ragione*

24. ROBERTA GIORDANO, *Il poema onirico. Boccaccio e Chaucer*

25. *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di LAURA CANNAVACCIUOLO

26. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*

27. ANTONIA MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*

28. «Non sono venuto a portare la pace ma la spada». Il vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata, a cura di MAURA LOCANTORE

29. GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, d'Annunzio, Saba e Montale*

Presentazione degli ultimi testi pubblicati in questa collana

ALBERTO MORAVIA E LA CIOCIARA
STORIA. LETTERATURA. CINEMA II

Introduzione e cura di Angelo Fàvaro

Il volume *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, raccoglie le relazioni pronunciate nel corso del II Convegno Internazionale svoltosi a Fondi, nei luoghi del romanzo, il 13 aprile 2012, e con alcuni interventi di rilievo, oltre alla prefazione di Rino Caputo, al saggio introduttivo di Angelo Fàvaro, alle conclusioni di Dante Della Terza e all'indirizzo di saluto di Dacia Maraini. Pubblicato dalle Edizioni Sinestesie, con il patrocinio dell'Associazione Fondo Alberto Moravia, è passato al vaglio di numerosi comitati scientifici e ha ottenuto il plauso per i contenuti e per la forma editoriale. Da non tacere alcuni interventi di insigni storici della letteratura, intellettuali, italianisti, esperti dell'Opera di Alberto Moravia italiani, fra i quali Simone Casini, Andrea Gareffi, Giulio Ferroni, Alberto Granese, e stranieri come Mark Epstein, Laurent Lombard, Wei Yi. Il romanzo di Alberto Moravia viene riletto alla luce dell'esperienza autoriale, esistenziale e culturale di Alberto Moravia, non senza alcune inedite riflessioni e dimostrazioni, perciò si è scelto di disporre le relazioni in ordine alfabetico, generando un percorso concettuale inatteso che dalla conclusione del romanzo e dalla ripresa-tradimento filmico procede zigzagando fra le figure di Michele, Rosetta, Cesira, giungendo poi a considerare l'opera romanzesca dal punto di vista della scrittura, della struttura, dell'ideologia, fino a osservare la testimonianza autoriale sul fronte di guerra.

LE MADRI: FIGURE E FIGURAZIONI
NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Introduzione e cura di Laurent Lombard

Madri buone, madri premurose, madri amorose, madri-oltraggio, madri inquietanti, madri narcisistiche, egoistiche o sbandate, madri erotomani... È questa una parte della galleria di figure materne che emerge dai saggi qui raccolti, i quali danno atto della complessità di questo soggetto in letteratura. Tali molteplici sfaccettature sembrano così condensarsi attorno a due poli antinomici che portano però ad interrogazioni unilaterali sulle interconnessioni tra letteratura, società, politica e appartenenze autoriali (siano esse territoriali che familiari). Come evidenziano i diversi interventi incentrati su scrittori dal Novecento a oggi, è attraverso le madri che si dispiega un nutrito ventaglio di emozioni che permettono di scoprire, sondare, interpretare il mistero e l'incommensurabile della vita, della morte e della condizione umana.

Giorgia Fissore

LA FOLLIA DELLA RAGIONE

Lo studio traccia un percorso alla ricerca della follia attraverso la medicina, la letteratura e l'arte del tardo Quattrocento e del Cinquecento. Un viaggio fondato sull'interstualità e sul rapporto parola-immagine: dalla *stultitia* come peccato (Fantini) all'universalità della Moria erasmiana, dalla rappresentazione del furore ariostesco e dell'irrazionalità bandelliana al confinamento della pazzia nell'ambito della patologia medica (Garzoni), fino all'eroico furore di Bruno. Nell'imperversare della crisi politica e religiosa, la follia diviene protagonista delle opere di letterati e artisti (Bosch e Bruegel il Vecchio in particolare), che, direttamente o indirettamente influenzati dal dibattito medico contemporaneo, fanno i conti, in forme e modi diversi, con questa ineludibile compagna di viaggio dell'esistenza umana.

Roberta Giordano

IL POEMA ONIRICO.
BOCCACCIO E CHAUCER

Nel corso del XIV secolo, sogno e visione perdono il carattere di simbolo del sacro per legarsi progressivamente alla finzione dell'opera letteraria, diventando narrazione e nascondendo *sub velamine* significati nuovi, da scoprirsi mediante gli strumenti non solo dell'onirocritica classica ma anche dell'esegesi letteraria. Con sapiente e divertito uso della parola, Boccaccio e Chaucer sfruttano le potenzialità del genere onirico e visionario, dando vita a meravigliosi viaggi allegorici che pongono al centro dell'azione il personaggio del poeta pellegrino, quale figura itinerante tra gli archetipi della cultura occidentale, in una rilettura laica e mondana del poema sacro dantesco e sulla base di una continua contaminazione di modelli appartenenti alla tradizione letteraria, al patrimonio intellettuale e alla cultura artistico-figurativa cui si ancora l'immaginario di tutta un'epoca.

Giorgio Bárberi Squarotti

LA SABBIA DEL TEMPO
ANCORA D'ANNUNZIO

Giorgio Bárberi Squarotti scandaglia in profondità l'opera dannunziana nei suoi molteplici aspetti e nella sua volontà di esaurimento e sperimentazione della tradizione – dalla metrica, ai temi, allo stile, alle citazioni, alle riprese intertestuali più o meno note –, per offrirla al lettore nella sua globalità, nel suo disegno complessivo, nel suo valore eminentemente letterario e poetico, a testimonianza, se mai ve ne fosse bisogno, di una visione critica unica, lucida e appassionata, interessata da sempre soprattutto, e al di là di tutto, alle «invenzioni» e alle «avventure» degli autori e della letteratura.

Antonia Marchianò

I CANTI POPOLARI ARBËRESHË
(ITALO-ALBANESI) E LA TRADIZIONE

DEI CANTI POPOLARI ITALIANI

A cura di Maura Locantore

In I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani, Antonia Marchianò ricostruisce i principali aspetti storici e letterari delle comunità arbëreshe dell'Italia meridionale, con particolare riguardo ai rapporti tra lingua orale e lingua scritta nei canti popolari, ponendone al centro l'epopea di Scanderbeg e la produzione poetica di Girolamo De Rada. Questo iniziale quadro d'insieme spiega l'opzione "ciclica" nella ripartizione per temi, motivi e generi, che conferisce organicità al lavoro monografico. Il percorso euristico dell'autrice, partendo dal mondo dell'infanzia, attraversa: passioni espresse in stornelli e strambotti d'amore; gesti e momenti delle cerimonie nuziali; speranze e sofferenze del lavoro; opere e culti della devozione e del sacro; giunge, infine, all'incontro con la morte nell'analisi dei pianti rituali e dei lamenti funebri. Per la raccolta delle fonti, l'apparato bibliografico, gli indici di nomi, località e capoversi, ne emerge un contributo decisivo alla difesa identitaria dell'etnia italo-albanese meridionale.

