Il neorealismo nella letteratura e nel cinema.

Un quadro completo della grande stagione estetico - culturale che prende il nome di "neorealismo" (termine questo applicato a un insieme di opere prodotte da determinate conoscenze estetiche e tecniche artistiche) deve tener presente due aspetti fondamentali: le origini del fenomeno estetico e il suo divenire "sistema culturale" compiutamente affermatosi. Per quanto riguarda le origini bisogna immaginarsi un fiume carsico in cui diversi filoni confluiscono, da spazi e in tempi differenti, in un unico grande bacino. Una volta viste e analizzate le diverse opere estetiche - che culturalmente hanno segnato un'epoca - possiamo considerarle *in toto* appartenenti a un grande contenitore, a un'unica "poetica del realismo". Bisogna, infine, tener presente che il termine stesso "neorealismo" diviene quasi un *idealtipo*, se si moltiplicano gli sguardi delle diverse discipline[1].

Per quel che riguarda gli oggetti specifici, la letteratura e il cinema, i loro rapporti, le interazioni e la reciproca autonomia o la feconda contaminazione di linguaggi e delle strutture narrative, la vasta "letteratura critica" sull'argomento c'induce a ricorrere ad alcune semplificazione del dibattito nelle diverse discipline coinvolte, mentre prediligendo e restringendo all'ambito propriamente cinematografico e letterario, utile è stato il ragguaglio dei principali scritti di autori come André Bazin[2], Umberto Barbaro[3], Gian Piero Brunetta[4], Lino Micciché[5], Alberto Farassino[6], Lorenzo Quaglietti[7], Pierre Sorlin[8] per il Cinema; Alberto Asor Rosa[9], Carlo Muscetta[10], Giulio Ferroni[11], Antonio Piromalli[12], Carlo Dionisotti[13], Carlo Salinari[14], Giuliano Manacorda[15] ed Eugenio Garin[16] per la

---

[1] La semiotica, la critica marxista, l'epistemologia, il decostruzionismo e l'iconologia di Aby Warburg (e molte altre discipline) vantano una loro particolare attenzione, suffragata da numerosi saggi, sulla questione del "realismo". Un movimento filosofico, con protagonisti americani e inglesi (G.E. Moore, B. Russell, R. W. Sellars e H. A. Prichard), ai primi anni del XX secolo, rivendicava tutta la sua carica anti-idealistica nei confronti della filosofia novecentesca, con l'obiettivo di dimostrare l'esistenza del reale.

[2] Andre Bazin, *Che cos'è il cinema*?, (introduzione di Adriano Aprà), Garzanti Milano 1996

[3] Umberto Barbaro, nato ad Acireale nel 1902, fu scrittore (l'esordio fu con *Luce fredda* nel 1932), traduttore dal russo, sceneggiatore (*Caccia tragica*, 1948*)*, regista (*L'ultima nemica*, 1937) e documentarista d'arte (*Caravaggio*, del 1948, con la consulenza di Roberto Longhi). Nel "Centro Sperimentale di Cinematografia" fu dapprima docente dal 1936, per poi diventarne direttore (1944-47). Nel 1937 fonda la rivista "Bianco e Nero", fucina di talentuosi critici cinematografici. Condensa molto bene, nella pluralità dei suoi interessi (potremmo dire, con un prestito anglofono, di essere stato un antesignano del *crossover*), la figura di intellettuale legato al "realismo" nei suoi aspetti più maturi e originali. Muore a Roma nel 1959.

[4] Gian Piero Brunetta, *Storia del Cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma , 1979-1982; idem, *Cent'anni di Cinema italiano*, Laterza Bari 1995; sua è anche la cura della *Storia del cinema mondiale, vol.1. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999

[5] Di Lino Micciché, lo studioso che più volte è tornato a indagare il fenomeno cinematografico neorealista, tra i suoi numerosi saggi segnaliamo *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*,Venezia, Marsilio, 1990. Idem *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, 1999

[6] Alberto Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Edizioni di Torino (EDT), Torino, 1989

[7] Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del Cinema italiano,1945-1980*, Editori Riuniti, 1980

[8] Pierre Sorlin, *Sociologia del Cinema*, Garzanti Milano, 1979; *La Storia nei film*, Firenze, 1984 e altri suoi saggi.

[9] Alberto Asor Rosa, *Letteratura Italiana. Storia e geografia, vol. III, L'età contemporanea, pagg. 623-667* (con Angelo Cicchetti), Einaudi Torino, 1989; importante il suo saggio *Il neorealismo o il trionfo del narrativo* in "Cinema e letteratura del neorealismo", a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan, Marsilio, 1983

[10] Carlo Muscetta, *Letteratura militante* (1953) e *Realismo, neorealismo, controrealismo* (1958) sono le sue opere più importanti per uno studio della letteratura tra il primo e il secondo dopoguerra (ripubblicati da Garzanti nel 1976)

[11] Giulio Ferroni (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Mondadori , Milano 2006

[12] Antonio Piromalli, *Storia della letteratura calabrese. Il Novecento*, Pellegrini ed., Cosenza, 1996

[13] Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1999

[14] I volumi *Preludio e fine del neorealismo* del 1960, presso le edizioni Morano di Napoli e *La questione del realismo* del 1967, per i tipi della casa editrice Parenti di Firenze.

[15] Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Editori Riuniti, Roma 1979

critica letteraria, la storia della letteratura e il pensiero filosofico. Un discorso integrale sui neorealismi nelle arti va aggiornato alla luce della *distanza temporale* che oramai ci separa da quelle esperienze: si possono, quindi, cogliere sfumature, nuovi indizi, analisi approfondite e intraprendere nuove ricerche sul significato che hanno avuto quelle produzioni culturali nell'ambito più vasto dell'evoluzione della civiltà italiana.

Una prima nozione (un tentativo in parte riuscito, in altre meno, secondo gli autori considerati) di rappresentazione della realtà moderna è stato un compito che si era prefissato lo scrittore ottocentesco. Il superamento del romanticismo si era effettuato anche grazie alle tendenze allora in atto di descrivere la società e gli uomini - in una sola parola la "dialettica della storia"- in cui il poeta e il letterato si vedevano impegnati nella sostanza reale della vita, nel ritorno alle cose concrete (stemperando fino all'annullamento quel languore romantico e quell'esasperato individualismo tipico della letteratura tardo-romantica e dei suoi epigoni). La concretezza dei fatti, l'oggettività della narrazione e l'assenza (o la riduzione ai minimi termini) della soggettività "autoriale", furono temi e categorie utilizzate al fine di definire una "poetica della realtà". Proprio una delle grandi categorie, il Realismo, fu utilizza-ta dal critico letterario Erich Auerbach, nella sua opera pubblicata nel 1946 e intitolata *Mimesis (Il realismo nella letteratura occidentale)*, per suddividere la tradizione letteraria: rispetto alla tradizione letteraria << il realismo moderno, quale si formò in Francia al principio del XIX secolo, operò, in quanto fenomeno estetico, una completa *liberazione* ... facendo oggetto di una rappresentazione seria, problematica, o addirittura tragica, persone comuni della vita quotidiana, condizionate nel tempo in cui vivevano … >>[17]. L'autenticità dei sentimenti umani descritti e la riproduzione minuziosa e particolareggiata della realtà quotidiana furono impegni sentiti dal romanziere come impellenti, potendo creare un linguaggio aderente alla "verità" grazie all'uso sapiente dei diversi registri e intrecci di stili. Che la realtà, esterna e verificabile, potesse essere al centro dell'interesse letterario ha una sua radice antica, mentre l'eccezione specifica di questo "realismo" emerge in Europa già dal '700, con la venuta sul proscenio della storia della borghesia come classe sociale in ascesa. In conseguenza di altre trasformazioni sociali e materiali nel secolo successivo (industrializzazione, progresso scientifico e modificazioni della vita quotidiana) altri ceti, gruppi e classi, individui ed organizzazioni, emarginati o imperfettamente adattati, furono ritenuti degni di esser trattati dalla materia letteraria. Nella geografia dei luoghi delle agglomerazioni umane e dell'attività produttiva che si cerca una nuova linfa narrativa. Ed è alla città, col suo brulicare di esistenze, con le trasformazioni materiali visibili e i cambiamenti psicologici e di costume dei suoi abitanti, che il letterato rivolge l'attenzione; la civiltà urbana con le ricomposizioni delle classi sociali, con l'affacciarsi dei problemi e delle questioni intorno allo sviluppo industriale, al progresso della scienza e della tecnica che stava modifica lentamente o tumultuosamente la quiete vita agreste (in un'unica parola: la modernizzazione), assume un ruolo di complessa cornice narrativa, in cui gli uomini e le donne sono alle prese con le tensioni di una vita quotidiana travolta dagli avvenimenti, e in cui si muovono le masse e i gruppi portatori delle istanze avanzate dei nuovi ideali umanistici (libertà, solidarietà e partecipazione). Ed è una tradizione che parte da lontano, dal Manzoni *in*

---

[16] Eugenio Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Laterza, Bari, 1962

[17] Erich Auerbech, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956, cit. pag. 586

primis, che ha saputo descrivere i caratteri, i costumi, i luoghi e i tempi, le passioni e le aspirazioni – queste sì scevre da astratti furori o superfetazioni degli ideali – dell'uomo comune, dell'essere vivente in quanto tale. Di un *senso del vero* o del reale nello scrittore milanese ne accennava già De Sanctis[18], cosa che effettivamente avrà un riscontro nella produzione del secondo ottocento letterario italiano (con i critici di scuola manzoniana come Ruggero Bonghi e Ferdinando Martini, gli scapigliati, gli scrittori Emilio De Marchi, Salvatore Farina, Alfredo Oriani e i più conosciuti Edmondo De Amicis e Carlo Collodi)[19]. I limiti di questo realismo traspaiono nei diversi *topoi* utilizzati dagli scrittori accennati: l'ambiente borghese, il dramma sensuale e amoroso, le titubanze e le tematiche ancora acerbe sui risvolti sociali delle loro indagini. È, comunque, alla grande letteratura francese (con Balzac in prima linea) e al Naturalismo che bisogna rivolgere il nostro sguardo in questa ricognizione (pur se con brevi cenni). La ricerca di una scrittura attenta alla realtà, alla messa in rilievo dell'importanza dei rapporti umani, al linguaggio vivo e concreto delle comunità e degli ambiti quotidiani, alla rappresentazione del mondo così come cadeva sotto lo sguardo spontaneo, fu motivo predominante di autori d'oltralpe (Guy de Maupassant, Emile Zola, Gustave Flaubert, i fratelli Edmond e Jules Goncourt)[20]. Il movimento letterario che prenderà il nome di Naturalismo aveva posto le basi per quella stagione culturale che, sulla scia dell'interesse per la ricerca e sperimentazione scientifica, aveva come suo precipuo compito di studiare - su basi appunto scientifiche- la società e i suoi protagonisti, la formazione della coscienza, dell'identità, delle aspirazioni delle varie "strutture umane". E con lo sviluppo della borghesia, con l'affacciarsi del proletariato e del sottoproletariato, del conflitto sociale, della "questione sociale", delle questioni del mondo del lavoro e delle organizzazioni sociali (e quindi della democrazia e della partecipazione ai processi politici) che gli "scrittori naturalisti" vollero confrontarsi. Per dare un esempio possiamo citare il romanzo "Germinal" (1885) di Emile Zola (Parigi 1840-1902): in esso la dura vita delle condizioni dei minatori in un distretto industriale era stata vivisezionata, approfondita e raffigurata nei suoi aspetti psicologici, materiali e relazionali, nell'intento di scoprire le cause e gli effetti del disagio moderno, della povertà endemica e delle possibilità di riscatto. L'impresa dell'autore doveva conformarsi all'idea di obiettività, di rigido determinismo nell'analisi dei fenomeni sociali –proprio come lo scienziato alle prese con le osservazioni dei fenomeni naturali che formula le leggi generali e ne spiega le cause e gli effetti- e giungere così alla comprensione del meccanismo di distorsione o di evoluzione di un dato ambiente sociale e degli attori ivi protagonisti. In tutta l'opera naturalista non manca una sollecitazione d'impronta morale o etica: è un'aspirazione sottintesa quella di riuscire

[18] Francesco De Sanctis, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1959. Proprio il *Saggio su Zola* del De Sanctis aveva avviato un'interpretazione esaustiva del realismo francese.

[19] Citiamo *en passant* le opere che possono contribuire a capire la poetica realistica di quel periodo storico: del De Marchi i suoi *Demetrio Pianelli* (1890) e *Giacomo il fatalista* (1897); del Farina il dramma piccolo-borghese *Frutti proibiti* (1872); di Oriani *Il nemico* e *La disfatta*, drammi "asciutti ed impersonali" rispettivamente del 1894 e del 1896; dei famosi scrittori De Amicis e Collodi ricordiamo qui brevemente le opere *La Carrozza di tutti* (1899) del primo e le *Storie allegre* (1887) del secondo. Tutta questa letteratura era sempre dominata dall'afflato religioso e idealistico, pur rappresentando scene di vita ancorate ad ambienti reali e spesso ancora legato ai temi romantici.

[20] Ricordiamo qui, *en passant*, le opere "Bel-Ami" (1885) di Maupassant, "Il ventre di Parigi" (1873) e "Terese Raquin" di Zola, "Madame Bovary" (1857) e "Bouvard e Pecuchet" (1881) di Flaubert, "I fratelli Zamganno" (1879) e i "Diari" dei Goncourt. L'influsso predominante di Balzac e delle teorie di Hippolyte Taine era tangibile anche in altri autori francesi e non solo. Dopo la "Comune di Parigi" anche gli ambienti refrattari e asociali entrano a far parte della letteratura.

a migliorare le sorti di quel proletariato che si stava affacciando prepotentemente sulle soglie della storia. L'idea di studiare in questi termini la società era stata un aspetto propagandato dal pensiero del Positivismo, una concezione della filosofia che fu l'architrave di ogni fondamento ideologico delle concezioni e degli ideali di tutti i letterati appartenenti alla corrente naturalistica o veristica. È l'idea del documento, del "vero documentale" che interessa lo scrittore e l'arte deve essere appunto questo studio disinteressato del documento umano. In questa direzione si muoveva anche la grande letteratura italiana che sul finire del XIX secolo aveva raggiunto la sua maturità e un'approfondita riflessione grazie ai nomi di Giovanni Verga[21], Luigi Capuana[22], Federico De Roberto[23] e Matilde Serao[24] (assieme ai protagonisti di quella letteratura "regionale" come Mario Pratesi, Renato Fucini e Nicola Misasi)[25]. Nella letteratura un distacco era stato necessario dalla tradizione retorica della cultura italiana: in questo senso Carlo Dionisotti scriveva che << i romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell'umile contemporanea Italia, fantastica e sconsigliata, come i personaggi di quei romanzi sono, dura al lavoro e quasi mordente alle scaturigini di una vita amara, che pur vuol essere vissuta fino allo stremo. Questa via che il Verga ha segnato sembra essere la sola che dal prossimo passato si prolunghi per la letteratura italiana del prossimo avvenire >>[26]. Era l'Italia post-risorgimentale e umbertina, *fin de siecle,* ancora in lenta trasformazione e popolata da masse di contadini che si esprimevano nel dialetto locale e conducevano una vita grama. Erano anche i pescatori, gli operai, i soldati, gli apprendisti di botteghe, gli emarginati nelle stamberghe, i rustici politici provinciali, le inservienti, gli aristocratici decaduti, i pastori e i medici paesani a interessare e a stimolare la

[21] Giovanni Verga (Catania 1840-1922). Dopo le prime esperienze letterarie all'insegna di una ricercata esposizione, modellata dai romanzi storici (influenze di W. Scott e A. Dumas). fu a Milano che conobbe la nuova letteratura naturalista dei vari Goncourt, Flaubert, Zola, Balzac. La decisiva tappa di accostamento ai temi "veri" si compie con la sua prima opera *Nedda* (1874): le memorie della sua terra d'infanzia, le vicissitudini di uomini e donne del popolo siciliano sono raccontate senza l'intrusione soggettiva del nostro autore, seguendo il meccanismo dei fatti, del concatenarsi di quegli eventi che rappresentano dal vero il mondo delle plebi, di un'umanità dolente e piegata da un destino di sofferenze. Sono i temi che riaffiorano nel programmato "Ciclo dei Vinti"-che, se pur iniziato con *I Malavoglia,* nel 1881, rimase allo stadio incompiuto- e nell'affresco del *Mastro don Gesualdo* (1889), secondo capitolo del detto ciclo. Superando il bozzettismo veristico e il mero descrittivismo, Verga elabora una scrittura che rifondava la tradizione narrativa italiana su una base espressiva che riconosceva il valore e le locuzioni del costrutto regionale e del dialetto popolare. L'attenzione, pur non separata da un pessimismo profondo, verso la condizione umana e le questioni sociali fu per Verga imprescindibile e ciò lo pone come autore di riferimento per le altre esperienze culturali realistiche del '900.

[22] Luigi Capuana (Mineo Catania, 1839-1915). Fautore di un verismo fondato su un metodo impersonale di descrizione della realtà del narrare e su una costante sperimentazione, compose le sue opere dopo aver partecipato ai vari cenacoli letterari di Milano, Firenze e Roma. Ritiratosi nella sua Catania (dove ebbe la docenza presso l'università), Capuana con il racconto *Giacinta,* pubblicato nel 1879, aveva messo in pratica la sua idea di forgiare un "documento umano", raffigurando in una minuziosa vivisezione degli aspetti -anche fisiologici e patologici- del complesso carattere femminile e portando al massimo dell'attenzione la descrizione oggettiva della realtà ambientale.

[23] Federico De Roberto (Napoli 1861-Catania 1927). Avendo assorbito la lezione del Verga, di Capuana del Flaubert e dello Zola, lo scrittore napoletano fu capace di concepire pagine che si prestano a un'accurata ricostruzione degli ambienti sociali e della mentalità (pensieri, passioni e credenze) di differenti tipi umani, sino ad arrivare a un realismo estremo. Con *I Vicerè* (1894) la vicenda di un'antica famiglia aristocratica è narrata alla luce dei cambiamenti politici e sociali che trasformano i privilegi perduti in rivalsa, odi e rozze lotte per il possesso di beni da parte dei vari contendenti familiari. Altre sue opere sono state *Documenti Umani* (1888) e *L'Illusione* (1891).

[24]Di Matilde Serao (1856-1927) ricordiamo qui la sua inchiesta giornalistica più conosciuta, *Il Ventre di Napoli* (1884). In chiave realista può esser vista anche la poesia e il teatro napoletano di Salvatore Di Giacomo e Raffaele Viviani.

[25] La vita e la mentalità dei contadini e gli ambienti paesani, raccontate in robuste prose e poste sotto una tensione morale e attraversate da inquietudini, drammi e ripensamenti, sono presenti nelle opere letterarie di Pratesi (*In provincia,* 1883), di Fucini (*Le veglie di Neri,* 1884) e di Nicola Misasi (*Racconti calabresi*, 1882).

[26] Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1999, cit. pag. 53

scrittura, a volte lucida e documentaria, oppure vivida e ricca linguisticamente per gli apporti gergali o dialettali. Lo sradicamento culturale e l'emigrazione, le contraddizioni e il conflitto sociale, i rapporti campagna-città, il degrado e le condizioni dell'operaio urbanizzato sono i caratteri di una società magmatica, alle prese con le convulsione dei processi globali innescati dal tardo imperialismo e dall'impetuoso sviluppo del capitalismo. La breve stagione del verismo italiano si spense, prevalsero le tendenze decadentiste e avanguardistiche propugnate da personalità forti (D'Annunzio, Marinetti). Sotto le ceneri rimase il calore.

Per facilitare il compito di una rassegna sul "neorealismo" in letteratura bisogna indagare su diversi ambiti della cultura che a cavallo degli anni venti e trenta del secolo trascorso (e con riferimenti ancora più retrodatati) misero in moto una riflessione di carattere teoretico-pratico sulle arti, sul ruolo degli scrittori nella società e sul rapporto realtà e "poetica". Un'indagine su diversi campi, saperi, prodotti e idee, che vanno dalla pittura alla cinematografia, dalla letteratura ai media, è, quindi, imprescindibile. Abbiamo quindi un primo aspetto o ambito letterario che si manifesta a cavallo degli anni '20 e '30. La cultura italiana aveva una sua corrente espressiva e vivace in autori come Alberto Moravia[27], Carlo Bernari[28], Leonida Repaci[29] e Corrado Alvaro[30] . Pur nella diversità stilistica, dei temi e dei caratteri analizzati, l'istanza realista permea la prosa e la ricercata misura delle introspezioni psicologiche, delle mentalità e dell'ambiente circostante e si coniuga con una operazione sul "vero". L'operaio, il piccolo borghese, l'artigiano, il contadino, e le loro donne, un brulicare di un mondo colto nella sua vita reale, alle prese con eventi drammatici (uno sradicamento, la quotidiana sopraffazione, i rapporti violenti e l'emarginazione) e con le condizioni del moderno disagio (l'insoddisfazione, la noia, il "vuoto esistenziale") diventano l'oggetto della narrazione; tutto ciò mentre la Storia, incurante, come un rullo compressore devasta la vita e il dramma si fonde con la tragedia, i segni dei tempi sono all'insegna della "mobilitazione di guerra", della gerarchia e dell'ubbidienza cieca e incondizionata agli autocrati di turno (o a impersonali e burocra-tici apparati coercitivi), sono vissuti come normalità, "destini" ineluttabili e rassegnazione. La mediazione letteraria della realtà, in questi casi, per non soccombere alle censure (legali o meno) si svuota di

[27] Alberto Moravia (1907-1990) è oramai riconosciuto, in sede critica, come l'iniziatore, con *Gli indifferenti* (1929), di quella prosa spoglia e descrittiva, pessimistica e amara, anticonformista e attenta alle dinamiche sociali, che lo porteranno a essere considerato il capostipite della letteratura neorealista (con *La Romana, La Ciociara, La disubbidienza, Il conformista, La noia, Il disprezzo,* romanzi composti tra il 1947 e il 1954). Il termine neorealista fu applicato per la prima volta dal critico letterario Bocelli in chiave "antirondista" proprio a proposito del primo romanzo di Alberto Moravia.

[28] Pseudonimo di Carlo Bernard (Napoli 1909- Roma 1992), è stato l'autore del romanzo *Tre operai* (1934), una delle prime opere accreditate come "neorealistiche", in cui sono narrati i segni della crisi politico-sociale, individuale e relazionale di alcuni uomini nel tempo della conquista del potere del Fascismo e della sconfitta della democrazia; un racconto che, senza cedere al populismo, indaga l'ambiente umano sovrapponendo, con sapienza, l'elemento del dato privato con quello pubblico.

[29] Leonida Rèpaci (1898- 1985) con il suo grande affresco incentrato sulla famiglia dei Rupe (1932-1957) aveva aderito alla poetica realistica, componendo un "mondo dei vinti", di subalterni, attori di quella realtà popolare della Calabria, in cui i protagonisti lirici sono contadini e pastori (la letteratura calabrese novecentesca, iniziata da Alvaro, Perri, e Seminara sarà proseguita da Mario La Cava e Saverio Strati).

[30] Corrado Alvaro (1895-1956) compose la sua prima opera realistica e minuziosamente descrittiva, *Gli anni perduti* nel 1934 (pubblicata nel 1941). I rapporti tra Alvaro e il cinema sono stati intensi e ricchi, e così brevemente ne scriveva A. Piromalli: nel cinema e nel teatro << … cercò certamente … di tendere alla poesia e anche secondo i modi del realismo magico, di quello che era per lui la poesia, ma anche cercò di far conoscere la vita degli uomini e le loro condizioni in cui si sono venuti a trovare >> (prefazione a Michele Chiodo, *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche,* Edizioni Calabria Nobilissima, Reggio Calabria, 1999, cit. pag. 8). Come sceneggiatore Alvaro collaborò, tra altri, ai film di Giuseppe De Santis *Caccia Tragica* del 1948 e *Riso amaro* del 1949.

ogni "contenuto politico", si connota moralmente ed eticamente nell'oggettiva descrizione degli ambienti, accentuando gli aspetti intrinseci alla bestialità umana e, contemporaneamente, si unisce a un recondito bisogno di riscattarsi o a naufragare del tutto. Questo *pre-realismo letterario* fu nella sua dimensione "minoritario": rispetto ai vari movimenti letterari degli anni '20 promossi dalle riviste "La Ronda", "Solaria", "Letteratura"[31], delle coeve "prose d'arte" e dei vari gruppi aderenti alle idee di "Strapaese" e di "Stracittà", questi ultimi vicini al fascismo e al suo spirito di rivalsa, nel primo caso, o esaltazione, nel secondo, del "mondo moderno", esso fu, piuttosto, un prodromo a quella rinascita letteraria del secondo dopoguerra. Il dibattito sulle riviste culturali vicine al Regime (il Bargello, Il Frontespizio, Corrente, il Selvaggio), su questi ultimi temi, fu molto intenso. In Italia il fascismo insediatosi stabilmente e totalitariamente dopo le leggi "fascistissime" del '26 aveva aperto un "gigantesco cantiere" con la politica delle bonifiche, con l'accentuazione del suo carattere rurale e popolare negli anni trenta (con una rumorosa minoranza interna posta invece su istanze antitetiche di iper-modernizzazione e "neofuturismo") e con i suoi progetti architettonici di trasformazione delle città (Roma *in primis*) e del mondo del lavoro, oramai pacificato e reso immune dalla conflittualità sociale di classe. "L'andata verso il popolo" nei suoi teorici poteva prestarsi, seppur ambiguamente, a diverse interpretazioni e slogan: è infatti, dentro questo discorso poterono inserirsi quegli aspetti "realistici" prima accennati. Con la catastrofe della guerra alle porte e con l'allentamento della presa sulla società da parte del fascismo avviatosi verso il suo crepuscolo, iniziava un "nuovo ciclo" Di un "Nuovo Realismo", associato all'impegno etico e civile, a una "fame di realtà", si scrive nelle varie storie della letteratura italiana: una genesi che dal secondo dopoguerra giunge a post-datare l'esperienza sino alla fine degli anni cinquanta. I nomi di scrittori come Alberto Moravia, Corrado Alvaro, Francesco Perri[32], Carlo Bernari, Ignazio Silone[33], Elio Vittorini[34], Cesare Pavese[35], Curzio Malaparte[36], Francesco Jovine[37], Carlo Levi[38], Primo Levi[39], Giuseppe Berto[40],

[31]La rivista di Alessandro Bonsanti, fondata nel '37, è stata "palestra" di autori protagonisti della scena letteraria realista (Pratolini, Cassola e Fortini), pur professando inizialmente la continuità con l'idea di autonomia della letteratura in stile "rondista"

[32]Francesco Perri (1885-1974), romanziere eclettico, perseguitato dal fascismo nella sua Calabria, con *I Conquistatori* del 1925 trascrisse la ferocia e le sopraffazioni dei nuovi usurpatori fascisti (che, per reazione, ne bruciarono pubblicamente il volume). In *Emigranti,* pubblicato nel 1928, presso la Mondadori di Milano, che "riprende i modi ottocenteschi e tradizionali" (A. Piromalli, *La Letteratura calabrese,*Guida ed., Napoli, 1977, pag. 209)

[33]Nato nel 1900, Silone con l'opera *Fontamara* - pubblicata del 1933 mentre era in esilio in Svizzera- faceva conoscere la condizione sociale e politica della sua gente marsicana denunciando lo sfruttamento secolare dei contadini. Le altre opere rafforzano le sue analisi su una base più attenta alla dimensione spirituale dell'umanità. Nel dopoguerra pubblicava *Una manciata di more* (1952) che secondo il critico Emilio Cecchi << … dal punto di vista dell'invenzione e coordinamento dei fatti, e per competenza delle cose trattate, il *neorealismo* nostrano (Pavese e Vittorini qui non c'entrano) non ha dato molto di meglio >> (dall'introduzione al testo della terza ristampa Oscar Mondadori 1979).

[34] Elio Vittorini (Siracusa 1902- Milano 1966), con le sue opere iniziali *Piccola Borghesia,* del 1931, *Il garofano rosso e Conversazioni in Sicilia* (1941) l'interesse verso gli aspetti concreti della vita sociale si mescolano con una denuncia dello sfruttamento e delle disuguaglianze tra gli uomini. Con *Uomini e no* (1945) racconta filtrata da un'esposizione meditativa e documentaristica la sua esperienza nella Resistenza. Con Cesare Pavese contribuisce a diffondere la grande letteratura realistica americana, traducendo Faulkner, Steinbeck e Caldwell.

[35]Cesare Pavese (S. Stefano Belbo, Cuneo 1908- Torino 1950), autore, traduttore, critico tra i più importanti del '900. Pubblica nel 1941 *Paesi tuoi,* nel 1945 *La casa in collina* e *Il compagno,* nel 1947 *La bella estate, La luna e i falò* del 1950, opere sapientemente in equilibrio tra narrazione realistica e afflati poetici. È nel suo primo romanzo che la vita in campagna, nelle Langhe, è indagata da una realtà locale mediata da un linguaggio ricco e articolato, nato anche dal processo di traduzione della grande letteratura inglese e americana (Defoe, Dickens, Melville, Joyce, Dos Passos). Con *Il compagno* l'assunto neorealistico è maturo e vigoroso, mostrando un impegno sociale (*engagement,* si dirà poi) e una

Domenico Rea[41], Renata Viganò[42], Beppe Fenoglio[43], Carlo Cassola[44], Libero Bigiaretti[45], Giuseppe Marotta[46], Mario Soldati[47], Mario Rigoni Stern[48], Natalia Ginzburg[49], Elsa Morante[50], Vasco Pratolini[51], Cesare Zavattini[52] e Pier Paolo Pasolini[53], si ripresentano sempre, come autori prolifici, romanzieri che hanno scritto pagine esemplari di quella descrizione della realtà, ognuno sviluppando

---

dedizione allo scavo naturalistico, raccontando la presa di coscienza del protagonista, Pablo, in un'Italia prossima alla catastrofe della guerra. Italo Calvino ha scritto che *Paesi tuoi* di Pavese fu "base da cui partire" per la nuova scrittura.

[36]Di Curzio Malaparte (Prato 1898- Roma 1957), oltre alla sua vasta opera narrativa (ricordiamo qui *Kaputt* del '44 e *La pelle* del '49) lo citiamo per la sua opera cinematografia *Il Cristo proibito* del 1951, che la sua spasmodica attenzione al dialogo ha avuto una risonanza nel posteriore cinema"underground".

[37] Francesco Jovine (1902-1950) con *Un uomo provvisorio* (1934) rispondeva al clima di ritrarre *un* mondo veritiero ed esigere una schietta autenticità della psicologia umana. Con *Le terre del Sacramento* (1950) le vicende storiche sono intravviste sotto la luce di una riflessione che alterna mito a lirismo.

[38] Carlo Levi (Torino, 1902- Roma 1975). Pittore, romanziere e critico sociale, con *Cristo si è fermato a Eboli*, del 1945, che racconta l'esperienza del confino – per il suo antifascismo gobettiano - in Basilicata, dando avvio a una nuova letteratura meridionalista; in questa e in altre opere successive emerge la sua concezione poetica di trasfigurazione realistica del mondo rurale, con particolare attenzione alle dimensioni simboliche e arcaiche, mitiche e magiche.

[39] Primo Levi (Torino, 1919-1987) ha raccontato e testimoniato la barbarie nel cuore dell'Europa, l'Olocausto e lo sterminio, con *Se questo è un uomo (1947), La Tregua* e con i *Sommersi e salvati.*

[40] Veneto, nato nel 1914, trasferitosi a Roma successivamente va a vivere in Calabria. Giuseppe Berto come romanziere pubblica *Il cielo è rosso* (1947) e *Il brigante* (1951) dove motivi etico-politici sono predominanti, mentre nelle opere più mature predominano i temi psicologici (*Il male oscuro*, del 1964, e *La cosa buffa* del 1971).

[41] Napoletano, Domenico Rea (1921-1984), con l'opera *Spaccanapoli* del 1947 aderì a una rappresentazione vivace e non edulcorata della realtà partenopea.

[42] Renata Viganò (Bologna, 1900-1976), con la sua opera *Agnese va a morire* del 1949 il tema della Resistenza trova un suo apice, in cui elementi politici si fondono con l'emotività, pur in un difficile equilibrio.

[43] Beppe Fenoglio (Alba, 1922- Torino 1963), fu partigiano e le sue esperienze furono d'ispirazione ai romanzi di respiro epico (*I ventitré giorni della città di Alba* del 1952, *La malora* del '54, *Una questione privata* e dell'emblematico *Il Partigiano Johnny* (postumi, rispettivamente del '65 e del 1968).

[44] Nato a Roma nel 1917, poi vissuto in Toscana. Esordì durante la guerra con il romanzo *La visita*, ma è con *Fausto e Anna* (1952 e con la *Ragazza di Bube* (1960) che descrive temi e situazioni con accenti realistici e drammatici.

[45] Libero Bigiaretti (1906 -1993), scrittore di moderne "fabulae", ricche di analisi sociali e politiche e con caratteristici protagonisti anticonformisti, come *Esterina* (1942) *e Carlone* (1950). Ha curato le opere di Corrado Alvaro (nel 1974).

[46] Giuseppe Marotta (Napoli, 1902-1963), scrittore dotato di una vivacità umoristica, visse a Milano dove pubblicò *L'oro di Napoli* e *A Milano non fa freddo*; fu direttore della rivista degli anni cinquanta "Cinema d'oggi". Con De Sica e Zavattini, nel 1954, realizzarono a un magnifico esempio di cinema d'arte popolare *L'oro di Napoli.*

[47] Mario Soldati (torinese, del 1906) nel 1937 aveva scritto il romanzo a sfondo realistico *La verità sul caso Marotta* (poi pubblicato nel 1941), che a un certo punto audacemente intreccia la vena naturalistica con una fantasia ricca di suggestioni surreali. Con *Le due città* (1964) esprime una maturità narrativa ricca di accorgimenti sociali ed etici.

[48] Mario Rigoni Stern (Asiago, Vicenza 1921- 2008) . Scrittore e memorialista, esordì con *Il sergente nella neve* (1953), una testimonianza sui fatti della guerra in Russia, opera di straordinario valore letterario e umano.

[49] Natalia Ginzburg, triestina nata a Palermo nel 1916. Dopo la collaborazione alla rivista "Solaria", con le sue opere iniziali, *La strada che va in città* (1942) ed *E' stato così* (1947) la sua prosa si fa sempre più legata ai discorsi e ai piccoli eventi della quotidianità delle "piccole virtù". Con *Lessico famigliare* i grandi eventi s'intrecciano con il proprio vissuto.

[50] Vissuta a Roma (1918-1985), la Morante con *Menzogna e sortilegio* (1948) e *La Storia* (1974) ha evocato memorie e introspezioni psicologiche di vasta portata civile e profonda solidarietà umana.

[51]Con *Il Quartiere* (1943), *Cronaca familiare* (1947) e *Cronache di poveri amanti* (1947), Vasco Pratolini sviluppa un percorso letterario che da una corale presa di coscienza delle condizioni del sottoproletariato giunge a una più definita introspezione psicologica dei personaggi e delle vicende umane. Con *Metello* (1955) si confermava la sua qualità d'innovatore, un'opera vista come superamento del neorealismo per un realismo più maturo "moderno" (così scriveva Carlo Salinari sulla rivista del PCI, nel 1955 a proposito del romanzo *Le ragazze di San Frediano* uscito in quell'anno).

[52]Di Luzzara (RE), nato nel 1902, Zavattini è stato scrittore e poi sceneggiatore e grande soggettista cinematografico. I suoi approcci letterari iniziali sono stati all'insegna della dimensione visionaria, onirica e surreale dell'esperienza umana. La sua maestria consisteva nel generare caratteri e personaggi -pur comuni- dotati di una visione imprevedibile, bizzarra, e avventurosa della realtà (cosa che avrà un suo esemplare seguito in *Miracolo a Milano* film di Vittorio De Sica).

[53] Pier Paolo Pasolini (Casarsa, Udine 1921- Roma 1975). Poeta, romanziere, polemista, regista cinematografico tra le personalità culturali più complesse della scena italiana ed europea del secondo dopoguerra. Il pasoliniano "gusto per la realtà" accompagna la sua produzione e la sua creatività artistica e suscita ancora controversie e riflessioni profonde (*Le Ceneri di Gramsci, Trilogia della vita, Mamma Roma, L'Accattone, Ro.Go.Pa.G.,Uccellacci e uccellini, Medea, Le 120 giornate di Sodoma*)

temi e situazioni più congeniali alla loro indole e poetica: chi il paesaggio, chi i caratteri e gli affetti, chi la situazione storica e morale. Essendo stato più un'attitudine che un movimento codificato, il neorealismo letterario più maturo, si manifestava come una disposizione etico-politica, un impegno e una volontà d'intervento nella complessa e sfaccettata realtà italiana. Emerge un nuovo ruolo per l'intellettuale-scrittore, una responsabilità pubblica chiave della formazione di una coscienza civile ed etica, e lo scrittore stesso fu investito di un'autorità morale che non aveva mai raggiunto prima. La guerra, la Resistenza e la lotta per le Libertà, la democrazia, l'irrompere delle masse sulla scena della Storia, la Ricostruzione e lo sviluppo di nuovi stili di vita e di solidarietà: tutto doveva essere "registrato", portato alla luce, evocato a futura memoria, ricomposto nel caos della dissoluzione dei conflitti bellici e sociali. La scoperta dell'Italia "umile", della realtà delle piccole contrade, la presenza di forze telluriche che agiscono *ora e qui*, modificando la stessa realtà, l'agire di uomini e donne alle prese con pressioni sociali e politiche prima compresse sono argomenti di un nuovo racconto corale ed epico. I limiti di quest'operazione sono stati intravvisti nell'eccessivo peso dato ad alcuni aspetti intrinsecamente populistici e vagamente "strapaesani" di questa ricognizione: pensare al popolo – nella fattispecie del piccolo contadino o del proletario cittadino - come depositario di "virtù" e di sanità, mentre all'opposto, negare qualsiasi "positività" all'italiano investito direttamente da quella trasformazione epocale del progresso tecnico-scientifico, da quel nuovo processo di modernizzazione che si materializzava nelle grandi e piccole città industriali. L'aspirazione al proprio miglioramento dello status socio-economico, attraverso anche con la corsa al consumo e alla "dolce vita", che si manifestava concretamente con i nuovi bisogni indotti e creati nella cultura di massa, fu, comunque registrato, pur condannandolo (mentre erano i prodromi di quell'Italia nuova del boom economico). Di questa trasposizione in un neorealismo artefatto, incline al moralismo e a eccessi retorico-populistici non sono mancate opere e autori. Uno scrittore oggi dimenticato, Silvio Micheli[54], aveva portato all'estrema sintesi quest'approccio realista, con la sua opera *Pane duro*, trascrizione pura e semplice del mondo del lavoro – di un'officina- intessuta di gergo, asettica descrizione e trasposizione di quei caratteri fin troppo edulcorati per l'eccessivo indulgere nel degrado e per la sua vena populista, appunto. Lo svilupparsi di una cultura di massa, con i suoi riti e le sue "aspettative" più o meno intense, fu all'origine di una diffusione mai prima raggiunta dei mezzi di comunicazione (il cinema, il libro, il rotocalco, i fumetti, il fotoromanzo, poi la televisione). Gli scrittori avevano diverse opportunità di manifestare la loro creatività: il cinema, la stampa di grande tiratura, e poi gli altri mezzi di comunicazione. Alcuni di loro – penso a Curzio Malaparte, Mario Soldati, Pasolini e Zavattini[55]- hanno direttamente partecipato alla creazione filmica. Alvaro, Flaiano[56], Cecchi[57] e Bonfantini[58] aveva collaborato alla sceneggiatura di diversi film dei registi

[54]Altri autori e autrici che possono essere visti in quest'ottica ricordiamo A. Ugolini, E. Taddei, S. Terra, S. Carpi,, C. Musso Susa, A. del Boca e Milena Milani.

[55] Vasta la sua produzione come sceneggiatore: *Il testimone, Un giorno nella vita, Canto ma sottovoce, Il mondo vuole così, Sciuscià* (tutti del 1946); *Il Passatore, Il Marito povero, Ladri di biciclette, Caccia tragica* (1947); *Fabiola, Vent'anni, È primavera, Le mura di Malapaga* (1948); *Il cielo è rosso* (1950).

[56]Ennio Flaiano (1910-1972), fu uno scrittore dotato di una ricca vena satirica, fu protagonista della scena cinematografica con Federico Fellini (sue furono le sceneggiature de *I Vitelloni* del 1953, *Le Notti di Cabiria*, del 1957 e *La dolce vita*).

degli anni ’40 (Soldati, Chiarini[59] e Lattuada[60]). Chi, invece, pur contribuendo a quel clima culturale e fu immune da eccessi populistici - e ci conduce a usare altre prospettive sul neorealismo- è stato Fortunato Seminara. In questo saggio vorremmo interessarci di quest’autore, prendendo in considerazione in particolare una sua opera: si tratta de’ *Le baracche* pubblicata nel 1942 presso la casa editrice Rizzoli di Milano, per volontà di Leo Longanesi[61]. Lo scrittore era nato nel 1903 a Maropati un piccolo paese in provin-cia di Reggio Calabria. La sua famiglia apparteneva al ceto contadino, piccoli proprietari dediti alla coltivazione e alla vendita dei prodotti della terra: l’agiatezza famigliare poté così consentire al loro figlio di frequentare l’università di Napoli e laurearsi in Giurisprudenza nel 1927. Le sue prime esperienze narrative andavano in quella riscoperta delle radici paesane, di quell’Italia rurale ai margini di quel grande processo di trasformazione industriale e di modernità che aveva da più di un secolo modificato il quadro sociale, economico, ambientale e culturale di gran parte dell’Europa e del resto del mondo occidentale. Questo “mondi di vinti” – quest’arcaico e asfittico stato di arretratezza - sembra ritrovarsi in *Le baracche*: pur in un linguaggio ricercato e meditato (lessicalmente l’autore compie un esperimento, “traducendo” la lingua del suo romanzo calabrese in un *costrutto dialettale* ricco di toscanismi), gli affreschi sociali sono essenziali e la materia umana è palpitante, anela a un riscatto segnato però dallo scacco, dal sopruso reiterato, dall’inganno operato in un rigido determinismo ambientale, che impedisce ogni ascesa ogni miglioramento della propria condizione sociale (una “maledizione” ineluttabile di paese). A proposito di “realtà” e scrittura, lo stesso letterato di Maropati, intervenendo in una conferenza sulla *Narrativa meridionale* a Strasburgo nel 1981[62], aveva affermato, parlando delle differenze e delle consonanze con Corrado Alvaro, che: << Uno, Alvaro, dal quale la realtà è vista con la mediazione del mito e della favola; l’altro, io, che l’ho vista e rappresentata … in presa diretta e senza veli >>. Nessun mito agreste, “positivo” a priori, ma una sofferta – senza compiacimenti- ispezione corale della condizione umana. Concludendo ricordiamo che Seminara fu successivamente coinvolto dal regista Giuseppe De Santis (v. *infra*) e da Corrado Alvaro alla sceneggiatura di un film – che poi non fu realizzato- basato su uno spunto dei “fatti di Melissa”: era il 1950, il film doveva intitolarsi *Nostro pane quotidiano*.

---

[57] Emilio Cecchi (1884-1966), fiorentino, iniziò la sua carriera presso i “vociani” (Prezzolini, Papini e Soffici), critico e sceneggiatore per Blasetti (1860). Padre di Suso Cecchi D’Amico, fu amico di Roberto Longhi. Prima tiepidamente antifascista poi fascista , nel dopoguerra fu protagonista del “giornalismo culturale”. Moravia, Elsa Morante,

[58] Mario Bonfantini (1904-1978), critico, traduttore dal francese e scrittore, fu legato da un’amicizia intensa con Mario Soldati. Con *Un salto nel buio* (1959) racconta un episodio della sua vita intrecciato ai grandi eventi (la fuga da un campo di concentramento, la resistenza, la lotta armata contro l’occupante tedesco).

[59] Luigi Chiarini (Roma, 1900- 1975) è stato teorico, critico del cinema, regista e direttore del “Centro Sperimentale di cinematografia”. Fondatore, con L. Freddi, della rivista “Bianco e Nero” fu autore di diversi volumi teorici sulla settima arte. Il suo ultimo film “Il Patto col Diavolo” (1949) fu in collaborazione con Corrado Alvaro. Come direttore della Mostra del cinema di Venezia ne riqualificò e rilanciò l’immagine internazionale.

[60] Alberto Lattuada (Milano, 1914-1998), regista di fama, fu protagonista del cinema italiano del dopoguerra. *Il Bandito* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Il Mulino del Po* (1949), *Il Cappotto* (1952), *La spiaggia* (1953) e *La steppa* (1963) sono considerati esempi di quel cinema versatile, colto e attento ai gusti del pubblico.

[61] Scrittore e giornalista, nato nel 1905 in provincia di Ravenna, in una famiglia di estrazione borghese. Da giovane fascista iniziò l’attività di scrittore nel gruppo “Strapaese”, poi fondò e diresse le riviste L’Italiano, L’Assalto, Omnibus, con cui collaboravano scrittori di diverso orientamento ideologico e culturale. Le sue satire e la scrittura di largo pubblico gli creò alcuni dissapori con Regime. Nel dopoguerra fondava la casa editrice omonima. Muore a Milano nel 1957.

[62] Citazione da “Introduzione” a Fortunato Seminara, *La fidanzata impiccata*, (a cura di Marco Manotta), Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006, Cosenza, pag. 5.

Di quel fiume carsico, che ricordavamo agli inizi, influssi positivi esercitò la critica d'arte, raggiunta quella maturità proprio con l'opera di Roberto Longhi (Alba, Cuneo, 1890- Firenze 1970) che, con la sua prosa ricca e pluridirezionale, applicata all'analisi delle personalità artistiche, contribuì alla costruzione di quella visione dell'arte dei grandi pittori italiani - dal Rinascimento al Novecento- e a contribuire alla nascita di molteplici interessi culturali grazie alla sua rivista "Paragone" (fondata nel 1950, poi diretta da Anna Banti[63]). All'esperienza di una poesia neorealista si associano i nomi di Rocco Scotellaro[64], Giovanni Giudici, Elio Pagliarani, il primo Franco Fortini (nato a Firenze nel 1917, collaboratore della rivista *Il Politecnico* di Elio Vittorini); a un figurativismo e una scultura neorealista aderirono Renato Guttuso, Mario Mafai, Giacomo Manzù e Aligi Sassu.

Diversamente che con la letteratura il cinema sembra aver dimostrato di godere di questa etichettatura di "neorealismo". Già nell'epoca dei "sperduti nel buio" (la stagione del cinema muto italiano) una dose di rappresentazione attenta alle circostanze ambientale e alla lezione verista fu fatta propria da alcuni cineasti della prima generazione. Di un "cammino verso il realismo" ha scritto Gian Piero Brunetta, sebbene il << cinema europeo degli anni trenta non presenti una direttrice unica e sia quasi sempre frutto della confluenza tra forze contrapposte >>[65], comunque è nel neorealismo cinematografico italiano che si vengono compiutamente a formare << una nuova identità del cinema europeo e inventato una tradizione, un'etica del vedere e del narrare e una capa-cità di investire il più anonimo gesto quotidiano del senso e del valore di un'epopea collettiva >>[66]. È stato il cinema che, nella sostanza, ha dato senso compiuto a questo "paradigma neorealista": si potrebbe definire "cinema neorealista" l'esperienza cinematografica italiana che dal 1945 al 1949 ha prodotto un consistente numero di film, che hanno evidenziato un "nuovo" rapporto tra rappresenta-zione e storia, quotidianità e finzione, documento e spettacolo, naturalità e artificio nella composi-zione filmica. Si è trattato di una vera rinascita del cinema italiano, di un riconoscimento del lavoro dei cineasti, delle maestranze, degli attori, che hanno vissuto la loro stagione d'oro, fatta di premia-zioni internazionali, successo di pubblico e d'incassi e interessamenti dei critici cinemato-grafici degli Stati Uniti, della Francia, dalla Gran Bretagna, dell'Unione Sovietica e di numerose altre nazioni in cui era presente una cultura del cinema[67]. Le grandi "scuole" cinematografiche internazionali avevano ritrovato nel "neorealismo italiano" l'età aurea e i bagliori di un'arte futura. Importanti furono le esperienze di altri paesi e l'evoluzione nel corso del tempo del nostro cinema. Nel cinema

[63] La scrittrice Anna Banti è stata autrice dei romanzi *Artemisia* e *Noi Credevamo* (diventati film). Scrissero o fecero parte della redazione della rivista gli scrittori Gadda, Fenoglio, Pasolini,Volponi, Bassani, il poeta Attilio Bertolucci (padre dei registi Bernardo e Giuseppe) e i critici Federico Zeri, Cesare Garboli e Maria Corti.

[64] Di Tricarico (Matera), Scotellaro era nato nel 1923, scomparve a trent'anni nel 1953; ricordiamo le sue composizioni poetiche in *E' fatto giorno* (1954), la sua vocazione documentarie in *Contadini del Sud* (1954) e la sua vena narrativa nel racconto *L'uva puttanella (1955)*, tutte opere postume in cui l'autore dava un'impronta idilliaco-naturalistica alla sua vocazione di scrittore neorealista.

[65] G. P. Brunetta, "Identità e radici culturali", in *Storia del cinema mondiale. L'Europa*, cit. pag 45

[66] *Ibidem*, pag. 50

[67] La cultura cinematografica del tempo aveva vissuto delle stagioni irripetibili per creatività e per dispiegamento di mezzi industriali ed economici proprio a cavallo delle due guerre, e tre sono state le grandi "scuole" di una cinematografia d'avanguardia per temi e per tecniche di realizzazione: il cinema sovietico (Sergej M. Ejzenstejin, Dziga Vertov e Pudovkin), il cinema espressionista tedesco (*Kammerspielfilm*, Friedrich Wilhelm Murnau, George W. Pabst e Fritz Lang) e il realismo nell'arte cinematografica americana. I grandi registi sovietici e tedeschi avevano sposato, rispettivamente, la strumentalità (ai fini della propaganda di un'idea etica – e ideologica - dello spettacolo cinematografico) e la formalità (ai fini di un'estetica e di un formalismo che tenesse conto degli altri linguaggi figurativi).

americano la collaborazione tra scrittori e registi era un fatto naturale, costante e reciprocamente fruttuoso. Ad esempio John Ford – uno dei massimi registi Usa- lavorando a contatto con gli scrittori Sinclair Lewis, Hemingway, Graham Greene e Steinbeck, esplicitava la sua tendenza realista già *in nuce*: i grandi spazi dell'Ovest, i contadini sradicati dall'industrializzazione in *The Grapes of the Wrath* ("Furore", tratto dal romanzo neorealista americano di John Steinbeck) e il destino di uomini e donne comuni sono stati al centro della poetica e dell'epica del grande regista. Nella letteratura americana della prima metà del secolo XX emersero scrittori come William Faulkner[68], Ernest Hemingway[69], Caldwell[70], Tennesee Williams[71], Dos Passos[72] e Steinbeck[73] che diedero molto all'immaginario cinematografico d'oltreoceano. Un discorso in parte simile va fatto anche col cinema francese di Jean Renoir (1894-1979), che dopo la sua importante trasposizione cinematografica del capolavoro flaubertiano *Madame Bovary* fu – con aiuto regista Luchino Visconti- alle prese con *Toni* (1934), un film che anticipava temi e situazioni neorealiste, partendo da spunti letterari[74] (mentre il suo capolavoro rimane *La grande illusione* del '37); e col cinema di Marcel Carné (ricordiamo *Quai des Brumes* del 1938 e *Alba tragica* del '39). Sul cinema italiano anni '30, della sua natura "fascista" o meno si lungamente discusso e le critiche registrarono diverse valutazioni sul cinema prodotto durante il ventennio. Già l'emblematica definizione di "cinema dei telefoni bianchi" ne aveva sovra-caricato, negativamente il valore artistico o il suo ambito di cinema per le masse o di "fuga dalla realtà". La giovane critica degli anni '80 e '90 ne aveva colto invece, l'intrinseco valore aggiunto: senza eccedere in dietrologie si poteva veder in alcune opere i prodromi di quella "poetica della realtà" poi diventata ricca di spunti e di produzioni significative. Una pellicola presa in considerazione fu "Acciaio" (1933) opera di Walter Ruttmann[75], su un soggetto di Luigi Pirandello (dal titolo *Giuoca Pietro*): la storia - incentrata su complessi rapporti sentimentali tra uomini e donne viventi in un ambiente proletario (un'industria siderurgica) - è dispiegata attorno a una visione cruda e realistica, ove al classico melodramma d'amore e passione è intrecciata una ricercata "sinfonia" e iconografia di esaltazione della potenza della civiltà industriale e dell'ambiente urbano. L'intensità e la maturazione del cinema italiano prosegue con altre pellicole degli anni

[68] Nato nel 1897, da famiglia aristocratica del profondo sud, impoverita e decaduta dopo la guerra di secessione, Faulkner nel romanzo *L'urlo e la furia* (1929) utilizzando monologhi interiori e realistiche descrizioni ambientali, fa emergere una materia umana in disfacimento. Gli fu assegnato il Premio Nobel nel 1949. Intensa la sua attività di sceneggiatore cinematografico (con il regista H. Hawks). Muore nel 1962

[69] Ernest Hemingway (1899-1961), americano tra i massimi prosatori del XX secolo, in *Addio alle armi* (1929) e in *Per chi suona la campana* (1940) la realtà tragica della guerra fu esposta con cruda determinazione e pur con un velato pessimismo non rinuncia a segnare un costante impegno umanitario.

[70] Erskine Caldwell (1903- 1987), nei suoi drammi realistici (*La via del tabacco,* 1932; *Inginocchiati al sole che sorge,* del 1935) condanna la miseria, il razzismo, la superstizione e la violenza del sistema sociale americano

[71] Tennesse Williams (1911-1983), prolifico drammaturgo, romanziere, narratore dotato di ricco sperimentalismo capace di trasformare un melodramma in acuta analisi di una società (*Un tram chiamato desiderio*, 1947; in Italia portato in scena da L. Visconti con Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni).

[72]John Dos Passos, di Chicago (1896-1970). Nel 1930 compose *42° Parallelo* romanzo di una trilogia – con i racconti intitolati *1919* e *The big money,* destinata a influenzare molta della letteratura contemporanea.

[73]John Steinbeck, californiano, nato nel 1902, con i suoi romanzi – alcuni tradotti da Elio Vittorini- s'impose come eccellente narratore del mondo delle comunità agricole americane e delle lotte per la sopravvivenza del proletariato (*Uomini e Lupi* del 1937 e *Furore* del 1939)

[74] La letteratura francese aveva espresso capolavori come "La condizione umana" di André Malraux (1933) e "La Nausea" (1938) di Jean Paul Sartre.

[75] Fu un regista tedesco di documentari attivo in Italia. Le accurate suggestioni figurative prodotte dalle macchine e dalla ferriera furono una delle cifre del suo modo "oggettivo" di rappresentare la realtà evoluta e industriale.

quaranta quando si fa più impellente la scoperta delle nuove realtà (e delle loro interpretazioni, alla luce di nuove ideologie del mondo). Il dibattito che aveva accomunato intellettuali antifascisti e fascisti riguardava proprio il tema di un'arte da reinventare dopo la crisi delle avanguardie: la questione era se questo superamento della crisi doveva ancora una volta associare l'arte e la politica o separarle definitivamente. I più accorti tra gli antifascisti, dissimulando la critica al regime, avevano proiettato il loro intervento militante in occasioni che lo stesso aveva dato loro (il gruppo che fa capo alla rivista "Cinema" era composto da molti militanti del Partito Comunista in clandestinità, come Alicata[76], Ingrao[77], Mida[78], i Puccini[79] e De Santis[80], anche se la direzione della rivista era affidata a Vittorio Mussolini). Come qualche critico ha accennato l'idea di "gettarsi alla strada, portare la macchina da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe uscire in strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconcetti di stile per fare un film italiano naturale e logico …"[81] fu di Leo Longanesi, che nel 1933 si poneva domande sul cinema nella sua rivista *l'Italiano.* Ancora dieci anni più tardi, riscontriamo l'invito fatto dell'architetto di regime Marcello Piacentini ("le nostre città sono scenari efficaci per un nuovo cinema, e ricchi esteticamente") e molti uomini che saranno i protagonisti della grande stagione del cinema italiano del dopoguerra proporranno le stesse cose. Furono infatti Giuseppe De Santis, Alicata, Puccini, Mario Soldati, Antonio Pietrangeli e Carlo Lizzani, poi Alberto Lattuada, Luigi Comencini, Zavattini, e Ennio Flaiano a scrivere pagine e pagine (le riviste più importanti si chiamavano "Cinematografo", "Bianco e nero" e "Cinema"[82] che preconizzavano quella poetica della realtà e quell'immaginario fatto di umili cose, accenti dialettali, esperienze concrete di lavora-tori, impiegati, contadini, commesse, in una sola parola l'Italia vera, priva di retorica e fittizi accorgimenti, palpitante di sentimenti genuini o drammi intimi verosimili e vissuti direttamente dagli esclusi dai grandi avvenimenti. Il primo riferimento al "neorealismo" – come idea estetica strettamente applicata alle arti visive - è stato opera del critico Libero Solaroli

[76]Mario Alicata, dirigente del PCI, fu impegnato nella sceneggiatura di *Ossessione* di Luchino Visconti

[77]Pietro Ingrao, esponente del PCI, entrò al "Centro Sperimentale" per un corso di regia, e con i suoi amici De Santis, Alicata e Gianni Puccini progettarono, con Visconti, un soggetto cinematografico da un racconto di Verga. Entrava poi nella Resistenza e s'impegnò nella politica attiva. << Il neorealismo è stato lo svelamento di un volto occultato (ma assai simbolico) della realtà italiana. Una cosa molto semplice: una rappresentazione di esclusi, che la cultura del tempo aveva "tagliato">> (testimonianza in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949* a cura di A. Farassino, 1989, pag. 14)

[78] Massimo Mida (Massimo Puccini, 1917-1992), critico cinematografico per la rivista "Cinema", poi caporedattore di "Bianco e Nero" dal 1948, fu uno dei protagonisti della stagione della rinascita del cinema italiano.

[79] Gianni Puccini (Milano 1914-1968), regista e critico. Prima come collaboratore di De Santis e Visconti, poi come direttore dal '43 della rivista "Cinema" fu tra i protagonisti della stagione cinematografica neorealista. Il fratello è Massimo Mida (il vero cognome è Puccini).

[80] Giuseppe De Santis (Fondi 1917-Roma 1997). Protagonista della stagione neorealista, amico personale di R. Guttuso, M. Alicata, P. Ingrao e U. Barbaro, dopo aver frequentato il Centro Sperimentale lavora come aiuto regista per *Ossessioni* di Visconti. Con *Giorni di gloria* (1945) evocazione epica della lotta di liberazione, si fa promotore di quel cinema attento a una chiave civile e drammaturgica della recente storia italiana (*Caccia tragica, Riso amaro, Roma ore 11, Un marito per Anna Zaccheo*). La sua rigorosa ed ascetica concezione del lavoro di regista lo porteranno ad una sorta di emarginazione, parzialmente riparata nel 1995 con il Leone d'oro alla carriera. Indelebile il suo contributo al cinema.

[81] Citazione riprodotta in M. Mida e L. Quaglietti, pag. 118

[82] Quindicinale della Casa editrice Hoepli, fondato nel 1936 e diretto dal '38 al '43 da Vittorio Mussolini e poi da Gianni Puccini (collaborarono studiosi come Rudolph Arnheim e G. Debenedetti, critici come De Santis, Lizzani e Aristarco). L'altra importante rivista era "Bianco e Nero", nata nel 1937 come quaderno mensile del "Centro Sperimentale"

nella rivista diretta da Alessandro Blasetti[83], "Cinematografo": in una inchiesta pubblicata su quella rivista l'autore aveva esplicitamente scritto che il *neorealismo* (preso a prestito dalla coeva esperienza tedesca chiamata *neue sacklikeit*- traducibile come "nuova oggettività"- che riguardava le arti in un senso generale e materiale) aveva già dato i suoi frutti nella letteratura, con le opere di Alberto Moravia[84] (Gli indifferenti, 1929), Corrado Alvaro (Gente in Aspromonte, 1930), Leonida Repaci (Racconti di terra calabra, 1931) e Umberto Barbaro[85] (Luce Fredda, 1932). La scoperta di quest'Italia era ancora da venire per le arti cinematografiche: in un certo senso il "realismo" aveva un suo uso spendibile anche come un grimaldello, una leva per far fiorire critiche alle retoriche del regime (razzistiche, colonialistiche, autoritarie e, in fin dei conti, piccolo-borghesi), e la comparsa di figure popolari nel cinema degli anni trenta e del periodo bellico aveva in un certo senso attecchito nell'immaginario filmico e si prestava bene a un altro uso, tutto da inventare, per una nuova stagione del cinema italiano. Coloro che furono artefici del nuovo cinema proprio durante la guerra scrivevano sulle principali riviste del cinema[86] di "cadaveri" per quel che riguardava la produzione manifatturiera cinematografica, di "cinema antropomorfico" per quel che riguardava l'interesse che doveva essere dato all'uomo, tale da riempire il fotogramma. Luchino Visconti, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli[87], Giuseppe De Santis, Mario Alicata[88], Massi-mo Bontempelli, Massimo Mida, Aldo Scagnetti, Carlo Lizzani e Michelangelo Antonioni[89] erano intervenuti (principalmente sulla rivista "Cinema" e, alcuni di loro erano stati al "Centro Sperimentale di Cinematografia", fondato nel 1932, diretto da Luigi Chiarini e Umberto Barbaro), ognuno con un suo modo di vedere la produzione cinematografica, sui diversi temi prodotti nella discussione teorico-politica sulla funzione e sul divenire di quest'arte: chi poneva l'accento sulla questione del "vero", chi su i rapporti tra la letteratura e il linguaggio del cinema, chi sui rapporti umani mediati dalle immagini, chi sull'ambiente da rappresentare, chi -ancora – sul cinema come arte dei "fatti" e degli uomini. Proprio nel 1943, escono nelle sale cittadine, due film importanti per il passaggio artistico successivo: *Giacomo l'idealista* di Alberto Lattuada e *Gelosia* di Ferdinando Poggioli (il primo tratto dal

[83] Autore, regista e critico cinematografico, sensibile ai mutamenti della cinematografia italiana. Durante gli anni trenta diresse alcuni film che si ricordano per la straordinaria attenzione dedicata al paesaggio,come ad esempio *1860*, girato nel 1934 con attori non professionisti. E fu anche l'autore dell'unico film veramente propagandistico del fascismo, *Vecchia guardia* (uscito nel 1935). La rivista "Cinema" aveva definito il suo *Quattro passi tra le nuvole* del 1942 << … un lineare linguaggio realistico >>. Il soggetto era di Cesare Zavattini.

[84] Moravia fu uno degli autori più attenti allo sviluppo delle idee cinematografia: molti suoi racconti furono poi "tradotti" in opere cinematografiche popolari.

[85]Fu Barbaro ha dare una prima definizione di neorealismo come di un cinema d'arte, privo di "teatro di posa"; poi fu il critico Mario Serandrei nel 1943 a riutilizzarlo per altre coeve opere cinematografiche (nel 1945 Serandrei passa alla regia con *Giorni di Gloria,* e fu anche montatore ne'*La terra trema* di Visconti).

[86] I giovani critici come Glauco Viazzi, Ugo Casiraghi e Aldo Scagnetti fecero le loro prime analisi dei film su "Bianco e nero", "Cinema", "Cinematografo" e altri sui rotocalchi, ben più popolari.

[87] Antonio Pietrangeli (Roma 1919-1968) condensa nella sua esperienza molto di ciò che abbiamo ricordato: critico per "Bianco e Nero" (dopo la frequentazione del "Centro Sperimentale"), poi collaboratore con Rossellini, Visconti, Germi e Lattuada. Come promotore di una campagna contro il "calligrafismo" e per un cinema a contatto con la realtà, successivamente fu artefice della scoperta di talenti come Tognazzi e di numerose attrici di primo piano.

[88] Mario Alicata aveva scritto con De Santis il saggio breve *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano,* su "Cinema" ottobre 1941; i due ritorneranno sull'argomento, nella stessa rivista, nel novembre dello stesso anno e anche Massimo Mila scriverà un saggio su "*I Malavoglia" sullo schermo* nel maggio 1943.

[89] Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912-2015) è stato tra i massimi registi del secondo dopoguerra, aveva esordito come sceneggiatore con *Caccia Tragica* nel 1947. La sua ricerca sperimentale lo portò verso una rappresentazione che tenesse conto di una realtà sempre più inafferrabile (*Deserto Rosso, Professione reporter, Blow up)*.

romanzo di De Marchi e il secondo da Capuana). Pur criticati dal gruppo di "Cinema", per i suoi contenuti eccessivamente formalistici (il primo) e per le "stravaganze" (la definizione è di De Santis) del secondo film, furono riconosciuti il valore e l'esempio di un possibile cinema, differente dalla precedente stagione. C'erano, quindi tutte le premesse per la svolta, mancava solo l'occasione storica, l'allentamento delle "tensioni" e delle pulsioni del controllo (e, quindi, la questione della libertà dell'artista). Sappiamo che le tensioni e le pulsioni non scompaiono o si modificano istantaneamente, ma c'è bisogno di un lasso di tempo. Umberto Barbaro sosteneva che il cinema neorealista non è sorto come un fungo dopo la benefica pioggia della liberazione dal nazifascismo. Un primo approccio restringe, con naturalità, il quadro del cinema neorealista dal 1943 al 1949: è nell'Italia che vide il crollo del fascismo, la guerra partigiana, la guerra civile, la nascita della Repubblica, la Costituente e l'avvio della Ricostruzione della nazione ha sancire i limiti temporali di quest'esperienza artistica. Nella sua verifica del neorealismo Lino Micciché –che fu attento studioso del cinema italiano - aveva scritto che << … la stagione della svolta sarebbe stata il '42 / '43 con la trilogia *Quattro passi tra le nuvole* (Blasetti*), Ossessione* (Visconti), *I bambini ci guardano* (De Sica). Su tale protostoria, a partire da *Roma città aperta* si sarebbe avviata la breve stagione felice del neorealismo cinematografico italiano >>[90]. Il clima, i sintomi e le tendenze erano in parte già esistenti: si cita la più recente letteratura, quella di Cesare Pavese, Carlo Bernari, Romano Bilenchi[91] e Elio Vittorini, la pittura torinese e alcune prose comparse sulla rivista "Corrente". Per il cinema bisognava aspettare: *l'occhio del regime* non avrebbe tollerato un passaggio brusco al cinema "impegnato e ideologico"[92] Come si evince è sempre la cultura urbana, delle grandi città settentrionali a raccordare le diverse arti: il cinema poi, appropriandosi di temi simili, li elabora *pro domo sua.* E infatti a Blasetti interessava sottolineare il contrasto tra la dura e grigia realtà piccolo borghese e le aspirazioni sentimentali mancate; a De Sica mostrare un mondo degli adulti fatto da irresponsabili e conformisti; mentre la complessa realtà messa in scena da Visconti in *Ossessione*[93] oscilla tra la carnalità dei desideri dei protagonisti e la fragilità del senso comune delle piccole comunità e dei suoi valori "egotici" (famiglia, benessere materiale, sicurezza borghese). Luchino Visconti[94], colto e cosmopolita, così spiegava i rapporti tra la letteratura e i suoi lavori cinematografici: << *Ossessioni* aveva dietro di sé i romanzi americani che durante la guerra si leggevano di straforo. *La terra trema* era Verga, I Malavoglia … >>[95]. Il regista milanese aveva comprato i diritti per poter trasportare sullo schermo il capolavoro di Giovanni Verga (che proprio in quel momento ritornava all'attenzione dei critici letterari ad opera principalmente di Natalino

[90] L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, pag. 12
[91] Romano Bilenchi (1909 - 1989), i suoi romanzi sono stati all'insegna del rigore stilistico, prediligendo temi e storie di piccole realtà, ricordi e fantasie su persone concrete (*Il capofabbrica, Anna e Bruno, Conservatorio di S. Teresa*).
[92] L'espressione è del critico Mino Argentieri: *L'occhio del Regime*, Vallecchi, Firenze 1969.
[93]Ispirato dal romanzo USA di James Cain "The postman Always Rings Twice" (Il postino suona sempre due volte).
[94] Nato a Milano nel 1906, la sua era una famiglia che apparteneva all'èlite ambrosiana. Suo padre era di antico lignaggio aristocratico – il duca Visconti di Modrone – e sua madre era figlia dell'industriale-scienziato Carlo Erba. Collabora con il regista francese Jean Renoir (1936) e visita Hollywood (1938): la sua passione per il cinema risaliva al 1934, quando aveva lavorato ad un cortometraggio amatoriale. L'esordio vero e proprio è stato con *Ossessione* diretto nel 1943 (prima si era occupato di critica cinematografica).
[95] Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro, 1995. Citazione pag. 6

Sapegno e Gaetano Trombatore)[96]. << Gli aspetti essenziali di quello che è stato chiamato il neorealismo cinematografico italiano risultano definitivi in *Ossessione* di Luchino Visconti più ancora che nella *Terra Trema* e in quell'archetipo di personaggi, inquadrature, scelte topografiche, spunti visivi è radicato in un terreno di vastissima cultura figurativa … >> ha scritto Federico Zeri[97]. Proprio in *Ossessioni* si manifestano le tendenze più evidenti di quel fecondo contaminarsi tra cinema e letteratura: la trama non è pienamente rispettata, l'innesto con elementi "autoctoni" – derivati dalle concezioni sviluppate dall'e*ntourage* del regista- e la ricercatezza formale dell'immagine ne fanno un *unicum.*

La nascita del cinema popolare è contemporaneo alla presenza sul grande schermo dei "nuovi volti", attori e attrici che rappresenteranno – diversamente dal divismo del muto e del cinema degli esordi e del divo e delle dive autarchiche- aspetti inediti dei personaggi cinematografici: basti pensare alla Anna Magnani e Aldo Fabrizi. Gli elementi nuovi sono l'irruenza verbale (condita con espressioni dialettali, romanesche in primo luogo), l'esasperata gesticolazione e la goffaggine dei movimenti, tutto sotto il segno della spontaneità. Un aspetto peculiare del primo cinema neorealista fu la presenza di attori non professionisti: Zavattini aveva inseguito un "sogno", quello di rendere l'italiano qualsiasi un protagonista della scena, confidando nella spontaneità e nel miracolo della registrazione in presa diretta (esempio fu proprio Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette*). Di un "mito di Roma" sotto l'egida del neorealismo cinematografico (e non solo) hanno scritto Alberto Asor Rosa e Angelo Cicchetti[98]: il movimento culturale ascrivibile alla ricerca letteraria, artistica e cinematografica degli anni quaranta inventava una nuova immagine della città – ben diversa dall'imperialistica e fascista Roma mussoliniana- fondata su quella reale, la Roma umile e borgatara. I temi privilegiati dai registi, secondo un altro protagonista di quegli anni Carlo Lizzani[99], variano in base alla coscienza degli autori e si va dallo spirito "ciellenista" (dello sceneggiatore Amidei) e dal cristianesimo semplice di Rossellini in *Roma città aperta*, alla visione della città come inferno e al riscatto per i protagonisti –i ragazzini- attraverso un simbolismo carico di suggestioni naturali in *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1945), all'atmosfera fatalista di un mondo economico arretrato, dominato dalla pericolosità del mare e della terra, che rende i protagonisti privi di ogni orpello sentimentalismo in *La terra trema.* In *Paisa'* (Roberto Rossellini, 1945), a cui hanno dato il loro contributo –come soggettisti- Klaus Mann (figlio del grande scrittore Thomas), Sergio Amidei, Federico Fellini, Victor Hayes, nei 120' in cui si susseguono i sei episodi vengono mostrate le diverse condizioni dell'Italia disastrata dalla guerra: dalla Sicilia dello sbarco interalleato al delta del Po, seguendo l'avanzata delle truppe e innestando episodi drammatici, con protagonisti soldati avversi, donne di paese siciliano, bambini della Napoli sventrata dalla guerra e dalla miseria, giovane prostitute di Roma, partigiani fiorentini, infermieri inglesi e, ancora, frati emiliano-romagnoli e cappellani militari, per finire ancora sui partigiani che combattono fino all'estremo sacrificio. Film corale e politico, dove il

[96] Ora in *Ritratto di Manzoni e altri saggi* (1945) di Sapegno e *Saggi critici* di Trombadori.
[97] Citato in G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano,* Laterza Bari, 1991, pag. 268
[98] Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Volume III: l'età contemporanea, Einaudi, Torino 1989, pagg. 634-37.
[99] Carlo Lizzani, *Il neorealismo: quando è finito, quel che resta,* in "Il neorealismo cinematografico italiano", (a cura di L. Micciché), op. cit., pagg. 98-105

verosimile si fonde al "documento" visivo (la Firenze semidistrutta dalla guerra, la Roma euforica e notturna della liberazione, i campi lunghi sulle pianure padane). È il film dove l'esplicita vocazione epica e corale è piena e matura. Molti di questi film sono stati girati in modo rocambolesco, e sono state riempite pagine e pagine di aneddoti, per gli spunti improvvisi e improvvisate soluzioni adottate a problemi tecnici o pratici. Emergeva una presa di coscienza, un nuovo sguardo, un bisogno di comunicare e di interagire con gli altri, e i registi neorealisti, "alleggerendo la nave" della cinematografia nazionale si liberarono di pesi morti dell'enfasi teatrale delle pose, del linguaggio fatico o roboante del fascismo – introiettato attraverso quel culto per l'immagine stereotipata guerriera o languida delle attrici dannunziane- e si cimentarono in un nomadismo fecondo e ricco di sorprese. Film sui corpi, sui gesti, sul "parlato diretto"[100]. Lo Stesso De Sica ebbe l'occasione di esplicitare il suo pensiero: << La letteratura ha scoperto da tempo questa dimensione moderna che *puntualizza* le minime cose, gli stati d'animo considerati troppo comuni. Il cinema ha nella macchina da presa il mezzo più adatto per captarla. La sua sensibilità è di questa natura, e io stesso intento così il tanto dibattuto realismo. Il quale non può essere, a parer mio, un semplice documento >> (citazione riportata in: *Cinema e Letteratura del neorealismo*, a cura di Tinazzi-Zancan, pag. 89). Di un cinema della "scuola italiana della liberazione" ne scriveva Bazin nella sua celebre opera: è, questa, un'identificazione necessaria tra periodo storico e produzione d'arte, perché i film che hanno voluto rappresentare schegge della liberazione dal nazifascismo (lo stesso processo vale per la narrativa e la resistenza: tema trattato anche da Italo Calvino[101]) non potevano non essere neorealisti, sia negli intenti sia come fiduciosa messa in scena dal "vero" di eventi, situazioni, concatenazioni di fatti storicamente plausibili[102]. Proprio i film del biennio '45-'46 hanno quest'attitudine "documentarista". << Il paternalismo, l'umanitarismo generico, oppure la visione classista ancora dogmatica, non sono presenti nel neorealismo per capriccio d'autori, o per la loro debolezza ideologica, ma perché sono attributi tradizionali, tipici, di una società dove domina ancora l'universo della terra e del mare, della provvidenza stagionale e della economia familiare, di una struttura città-campagna in cui l'elemento fondamentale rimane la campagna, dove la città è vista ancora come sradicamento, congegno distruttivo, agglomerato confuso di esseri umani allontanati dalla terra >>, continuava Carlo Lizzani nel saggio citato. Il neorealismo, quindi, fa emergere un mondo che commuove e da qui si spiega il successo del cinema italiano. La critica storica del cinema italiano parte da "Roma città aperta" (1945) giungendo sino a "Ladri di biciclette" (1948) per definire un quadro neorealista completo e autosufficiente: altri[103] dilatano e allargano lo spazio e il tempo, altri

[100] Altri importanti film neorealisti sono considerati opere come *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1945), *Il Bandito* (Alberto Lattuada, 1946), *O sole mio* (di Giacomo Gentilomo, 1946), *Il sole sorge ancora* (di Aldo Vergano, 1946), *Caccia tragica* (Giuseppe De Santis, 1946), *Anni difficili* e *Vivere in pace* (di Luigi Zampa, 1947), *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948), *Natale al Campo 118* (Pietro Francisci, 1948), *Gioventù perduta* (Pietro Germi, 1948), *Molti sogni per le strade* (Camerini, 1948), *Proibito rubare* (Luigi Comencini, 1948), *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950), *Due soldi di Speranza* (Renato Castellani, 1951), *Un giorno nella vita* (Blasetti,1950).

[101] AA. VV. *Neorealismo. Poetiche e polemiche* (a cura di C. Milanini), Il Saggiatore, Milano, 1980. Il saggio di Calvino è intitolato "La letteratura italiana sulla Resistenza", pp. 94-112

[102] Diversamente il cinema degli anni '50, '60 , '70 e '80, si mostrava man mano più riflessivo: da *Actung, banditi!* (di Carlo Lizzani, 1951) fino a *La Notte di S. Lorenzo* (dei fratelli Taviani).

[103] Massimo Mida e Leonardo Quaglietti. Anche Carlo Lizzani, protagonista della scena cinematografica e sagace critico egli stesso, scriveva di "neorealismo" degli anni '50 (citando lavori di Risi, Germi, Maselli, Antonioni e Lattuada)

rettificando il giudizio su alcuni film che erano considerati pre-neorealistici (come L. Micchiche' sul De Sica de *I bambini ci guardano*), chi, ancora, considerando il film *Umberto D* epigono e conclusione del neorealismo italiano. "Ladri di Biciclette" era tratto da un romanzo scritto da Luigi Bartolini che Zavattini aveva fatto leggere a De Sica: l'autore del libro successivamente ripudiò e protesto per l'uso fattone dal De Sica (ma erano sempre stati difficili i rapporti tra letterati e registi!). L'attore protagonista, Lamberto Maggiorani, veniva dalla strada: era operaio e muratore, e con De Sica tornò a lavorare qualche anni dopo con il film "Umberto D." (l'altro capolavoro del regista romano), per poi ritornare a fare il suo mestiere. La storia nasce da un episodio semplice: il furto di una bicicletta (già al centro di complicate transazioni a causa dell'estrema indigenza della famiglia del protagonista) avvenuto durante il primo giorno di lavoro del capofamiglia. La bicicletta era il mezzo che gli consentiva di lavorare come *attacchino municipale* di manifesti pubblicitari (la fame di lavoro, già mirabilmente impressa nelle scene iniziali della folla di uomini disoccupati presso un'agenzia, era sintomo di quello stato di disagio economico del paese nel dopoguerra), e il suo furto –ad opera di un giovane borgataro- è un trauma che porta il protagonista in un viaggio nei quartieri più degradati e tra quell'arte di arrangiarsi della metropoli. Ed è straordinario come quest'aspetto della realtà del secondo dopoguerra veniva impresso sulla pellicola con una facilità estrema da Vittorio De Sica e "lavorato" nei suoi dialoghi principalmente da Cesare Zavattini. Come sceneggiatori si cimentarono figure importanti come Federico Fellini, Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Emilio Cecchi, Luigi Comencini, Ennio De Concini, Adolfo Franci, Massimo Mida, Carlo Musso, Tullio Pinelli, Leopoldo Trieste e Carlo Lizzani. *Roma Città aperta* fu il film che ebbe il maggior incasso: era il 1945/46 e il successo fu anche di critica e per l'interesse suscitato all'estero. Gli altri film non ebbero "grandi" successi popolari: *Paisa'* fu nono negli incassi, *In nome della legge* fu terzo, *Ladri di biciclette* undicesimo, *Riso amaro* quinto nelle rispettive stagioni di proiezioni (mentre poco meno di disastri al botteghino furono *La terra trema, Caccia tragica, Sciuscia', Germania anno zero, Roma ore 11* e *Achtung, Banditi!*). A presentarsi sul grande schermo, per la prima volta, furono le masse, gente con origine contadina diventata sfollata, priva di mezzi di sussistenza, dal passato "povero" e dal futuro di schiavitù (aleggiano come nemesi la prostituzione, la fame e le "istituzioni totali" del carcere e del manicomio): a presentare un mondo desolato e un'umanità dolente fu mobilitato la migliore intelligenza italiana dell'epoca. Esordienti nell'arte cinematografica – come soggettisti, aiuto-registi, sceneggiatori- furono invece Antonioni, Luigi Comencini, Ennio De Concini, Pietro Germi, Claudio Gora, Tullio Pinelli, Carlo Lizzani, Luciano Emmer, Fellini, Risi, Nanni Loy e Pietrangeli (protagonisti, poi, delle stagioni cinematografiche successive). Strettamente legato all'esperienza neorealistica fu Giuseppe De Santis: fu l'unico autore a tentare un'operazione nazionale-popolare (nel senso gramsciano del termine[104]) con la sua trilogia *Caccia tragica, Non c'è pace tra gli ulivi e Riso amaro*. Proprio quest'ultimo rappresenta quel tentativo felicemente riuscito di coniugare il racconto popolare a un'attenta esigenza realistica del

[104] In "Letteratura e vita nazionale" (scritti risalenti agli anni '20 - '30 e pubblicati nel 1950) Antonio Gramsci (1891 – 1937) aveva abbozzato una concezione *nazionale* e *popolare* dell'arte e dell'estetica novecentesca (*i sentimenti popolari non sono vissuti propri dagli scrittori*. Si trattava di spunti, riflessioni aperte e idee che ebbero una circolazione negli ambienti culturali degli anni '50, che diedero vita a una nuova interpretazione del neorealismo nelle sue diverse sfaccettature.

dramma senza ottimismi edulcoranti (la protagonista si suicida). Nel 1949 si tenne a Perugia un "Convegno internazionale di cinematografia" in cui intervennero i principali protagonisti della stagione culturale (a cui seguì nel 1953, a Parma, un altro incontro specifico sul neorealismo). Il tema era "il cinema e i problemi dell'uomo moderno": relazionarono Umberto Barbaro, Zavattini, Carlo Lizzani, Aldo Vergano, Alberto Lattuada e il filosofo marxista Galvano della Volpe. Furono posti accenti sul nuovo bisogno di conoscenza e di linguaggio esplosi negli anni appena trascorsi, sul senso del realismo com'era venuto a professarsi nelle arti cinematografiche e le implicazioni nel generale progresso dell'uomo (inteso quest'ultimo come l'umile), e seguire così un'idea d'impegno e d'ispirazione veramente popolare. Oggi queste considerazioni possono sorprendere, per l'enfasi e per l'ottimismo colto in questi intellettuali nella fatica della ricostruzione nazionale: ma ciò può aver ragione d'essere nell'Italia di quegli anni, fortemente ed entusiasticamente proiettata verso un futuro, pur vigile (almeno nelle sue componenti progressiste) nei confronti dei limiti di queste stesse prospettive. A Parma fu invece, più limitatamente, posto questione al dibattito culturale attorno alla stagione del cinema neorealista, in un primo tentativo di bilancio e resoconto. Anni dopo André Bazin, aprendo altre discussioni sul valore di quel cinema, scriveva: << il neorealismo non esiste in sé, non ci sono dei registi neorealisti, siano essi materialisti, cristiani. Comunisti, o quel che si vuole. Visconti è neorealista in La terra trema che chiama alla rivolta sociale, e Rossellini è neorealista nei Fioretti che illustrano una realtà puramente spirituale … neorealista è la regia … realista la resistenza >> (la citazione è ripresa da L. Micciché, *Il neorealismo cinematografico italiano*, pag. 222). È stato uno studioso di linguistica, Juri Lotman[105], in un suo saggio intitolato "l'Illusione della realtà" a definire il cinema neorealista italiano un cinema dei "rifiuti": rifiuto del protagonista-eroe, della professionalità, del montaggio; in poche parole è stato un cinema che identificava l'arte con la sola realtà. Lo storico e teorico del cinema Guido Aristarco[106] cercando di definire un'autonomia dello "specifico filmico" e provando una definizione inequivocabile di "estetica cinematografica" (in poche parole una cinematografia *iuxta propria principia*) non prendeva una posizione netta. Di una certa predisposizione diegetica della narrazione cinematografica neorealista fu consapevole più di un autore: va da se che molti elementi visuali colgono una poetica dell'immediato. La filosofia di Deleuze aveva messo in evidenza, nel cinema italiano del secondo dopoguerra (Rossellini, De Sica, Antonioni e Pasolini) il "ritorno" al linguaggio, annullando in una sorta di "anno zero" della sua storia la cinematografia "pura azione" americana in funzione di un epos nuovo per la settima arte[107]. E di una epicità, di "conati epici" del cinema italiano, hanno descritto molti dei critici successivi. Di uno sguardo che abbraccia l'intero territorio, di un popolo protagonista di una gigantesca epopea ne accenna esplicitamente Brunetta[108]. Zavattini scriveva di un più prosaico << bisogno di verità >>[109], di una necessaria poetica neorealista che registra gli spontanei movimenti e coglie particolari valori e

[105] Juri M. Lotman (San Pietroburgo 1922-Mosca 1993), semiologo, teorico e storico della letteratura, fondatore dell'analisi strutturale e "culturologica" dell'opera d'arte.
[106] Guido Aristarco, *Storia delle teoretiche del film*, Einaudi, Torino 1951. Il contributo italiano è, per Aristarco, quello dovuto alle posizioni teoriche di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro (pag. 145)
[107] Il filosofo Gilles Deleuze (1928-1995) ha dedicato due volumi al cinema, intitolati *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, in Italia pubblicati nel 1984 e 1987.
[108] G. P. Brunetta, *Cent'anni …*, op. cit., pag 305 (cap. XIX, "Alla scoperta di mille e una Italia").
[109] In Micciche', op. cit., pag 202 e pagg. 215-21

situazioni genuine e autentiche. E, ancora, è un << cinema del durante >>, in cui l'arte si misura solo con la sua capacità di cogliere l'uomo nella sua unità spazio-temporale, in quella durata che solo un'attitudine estetica ed etica risolve, e alla quale si è "complici" o estranei. Tutti questi elementi convergono sulla "poetica dell'immediatezza", mentre di diversa natura – cioè contrapposta- sarebbe la "letterarietà", la tradizione e l'educazione letteraria: il neorealismo cinematografico dei tardi anni quaranta, quindi, sarebbe stato immune al neorealismo letterario, pur costituendo un comune "terreno di gioco" e reciproco interessamento. Questo l'arco – seppur semplificato- della discussione sui rapporti tra cinema e letteratura nel dopoguerra. La letteratura degli anni seguenti è ricca di autori che furono cooptati all'interno dell'industria cinematografica, e spesso grazie ad essa conobbero un successo di massa: Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, Vasco Pratolini[110], Elio Vittorini e Pier Paolo Pasolini. Quest'ultimo fu caso, più unico che raro, di "uomo di lettere" che optò definitivamente per il cinema d'arte (da *Mamma Roma,* con una straordinaria Anna Magnani, ad *Accattone,* da *Uccellacci e uccellini* al *Decameron*). E venendo all'intreccio, alla contiguità (la dove c'è stata) tra il cinema e la letteratura, i contatti e gli scontri tra i loro protagonisti, registi e scrittori, sceneggiatori e autori originari, ci presenta un campo sterminato di casi, per le occasioni realizzate e, soprattutto, per quelle mancate. Un rapporto difficile: la trasposizione cinematografica di un romanzo –oggi così naturale!- all'epoca dei fatti era lungi da essere cosa semplice e innocua. Gli autori da noi analizzati mostravano piuttosto ritrosie, fobie delle contaminazioni, reciproca gelosia, per via dei diversi linguaggi messi in campo e per il valore dato - nella propria gerarchia di gusti- all'una o all'altra arte. Al contrario, non mancavano esempi di una "veduta combaciata" tra regista e narratore. La linea di tendenza fu quella di concepire l'operazione cinematografica come un processo autonomo e considerando l'intervento dell'autore un mero "rafforzare" narrativamente le parti dialogiche, concedendo alcune libertà al regista. A differenza delle precedenti esperienze – ad esempio Visconti con l'opera dell'americano Cain (*Il Postino suona sempre due volte*)- lo scostamento è ridotto al minimo. "Il ricambio tra testi letterari e film ascrivibili all'area neorealista" fu minoritario[111] e si citano i casi di De Sica-Bartolini, Gora-Berto, Lizzani- Pratolini, Soldati-Moravia, Zampa[112]-Brancati e Moravia, Zurlini-Pratolini. A definire gli spazi culturali occupati dall'arte dei fratelli Lumière negli anni cinquanta contribuì la rivista "Cinema nuovo" (1952-1958) di Aristarco (scritti di C. Bo, Vittorini, Bigiaretti, Calvino, Bilenchi e Fortini discussero sul "realismo italiano e il cinema"). La delimitazione di "cinema neorealista italiano" per il periodo 1945-1950 prende corpo dagli spunti di questi studiosi (Guido Aristarco[113], Carlo L. Ragghianti, Carlo Bo, Elio Vittorini, Vittorio Sereni, Italo Calvino, Libero Bigiaretti, Romano Bilenchi, Franco Fortini e Mario Verdone). Sia Calvino che Bernari, sulla stessa rivista, evidenziarono i rapporti "difficili" e l'essere dalla parte

[110] Su Pratolini rinviamo a *Cinema e letteratura del neorealismo,*(G. Tinazzi e M. Zancan), pp. 94-102 (A. Asor Rosa).
[111] *Cinema e letteratura del neorealismo,*(a cura di G. Tinazzi e M: Zancan), pag. 12
[112] Luigi Zampa (1905-1991), romano, prolifico regista che esaltava la sua vena umoristica intessendola con rigorosi accenti realistici, fu protagonista della stagione anni '40, '50, e'60 con memorabili film come *L'Onorevole Angelina* (1947, con Anna Magnani e sceneggiato da Brancati), *Processo alla città* (opera matura del 1956), *Il Vigile, Il Medico della Mutua* e il satirico *Contestazione generale* (del 1968).
[113]Guido Aristarco (1918-1996) è stato un uomo di cinema *tout court*. Con la sceneggiatura per un film mai fatto, *L'armata s'agapò* (con Renzo Renzi, sulla disfatta fascista in Grecia) fu condannato dal un tribunale per "vilipendio alle forze armate". Diventato uno dei primi docenti di Storia e Critica del Cinema (1969), fu all'Università di Torino e alla Sapienza di Roma che fu studioso influente e condusse i suoi studi (saggi sul neorealismo, Visconti e Antonioni).

dell'autore nei rapporti tra cinema e letteratura. Questo, comunque, non significa che ci fosse un i*dem sentire* tra i diversi scrittori (Alvaro scriveva, sempre su "Cinema nuovo", di una certa "affiliazione e parentela" tra cinema e letteratura). Emersero registi che, dagli anni cinquanta in poi, si trovarono a proprio agio nella trasposizione filmica di opere letterarie[114]. Pierre Sorlin, storico e appassionato di cinema, nel suo saggio pubblicato nel 1987[115], riferendosi alla produzione cinematografia italiana, sosteneva che << … l'evoluzione dell'immagine filmica della resistenza >> segue un periodo di "intensa rappresentazione" nell'immediato dopoguerra, un vuoto negli anni cinquanta e un ritorno ai massimi negli anni sessanta e settanta. La critica posteriore si è interrogata sui temi della continuità/discontinuità nel cinema neorealistico rispetto a quello del passato (anni trenta) e del suo decennio seguente, sui "neorealismi" (tanti quanti sono stati autori[116]), sulla sua crisi e fine, e infine, sulla sua eredità stilistica, di linguaggio e di sostanza. Nella sua "verifica", Lino Micciché (pur nella "complessa e composita stagione" del neorealismo) stabiliva delle precise posizioni della critica intorno al cinema neorealista: fu una *etica dell'estetica*, una risposta alla domanda di presenza umana non solo consolatrice ma anche protettrice. In un certo senso fu l'humus delle "grandi speranze" del dopoguerra, con le sue richieste di trasformazioni della società, di palingenesi, subito collassate dentro la tirannia della Storia, con la venuta di quella *cold war* e della sua "cortina di ferro" che definitivamente piegava le istanze più avanzate, ripiegava su se stesso le convulsioni di una società pur ravvivata e rigenerata dalla liberazione. Per la letteratura[117] - che con i suoi *corsi e ricorsi* incontrerà più volte le arti visive - gli appuntamenti per un abbraccio vivificante, nei linguaggi come nelle tematiche, saranno gli aspetti più originali di quel *pensiero italiano* che ha radici nel passato e prospettive nel futuro. Non si capirebbero le recenti e varie operazioni su *Gomorra* di Roberto Saviano e il cinema dei vari registi italiani come Marco Risi, Mario Martone, Giuseppe Tornatore, Marco Tullio Giordana, Paolo Sorrentino, che a quella linfa attingono -con consapevolezza o meno- e sentono quel "bisogno di verità".

[114] Sono state tante le occasioni, più o meno riuscite, di un connubio tra opera cinematografica e romanzo : *A Ciascuno il suo* (Elio Petri e Sciascia, 1967), *Il Giardino dei Finzi-Contini* (De Sica e Bassani, 1970), *L'Agnese va a morire* (Giuliano Montaldo e Renata Viganò, 1976). Un esempio significativo della fortuna del neorealismo letterario applicato al cinema e posto fuori dal suo humus e dal suo *contesto storico* è "Uomini e no" (tratto dal romanzo di Elio Vittorini, uscito nel 1945), film del regista – già affermato attore- Umberto Orsini. Un romanzo che era stato già posto all'attenzione di Luchino Visconti (secondo un ricordo di Massimo Mida), per un progetto non realizzato.

[115] AA. VV., *Cinema, Storia, Resistenza 1944-1985*, F. Angeli, Milano 1987, pp. 57-73

[116] Alberto Farassino scriveva, nel 1989 (*Neorealismo Cinema italiano 1945-1949*) di un neorealismo cinematografico che era stato "infiltrato", che era stato anche di destra, cattolico, noir, comico o di varietà, melodrammatico.

[117] I rapporti tra "ideologia e letteratura", le indagini sul carattere "nazionale e popolare" della letteratura italiana, gli studi sul linguaggio letterario hanno prodotto una vasta saggistica, rimandiamo ai testi antologizzati da Mario Pazzaglia, *Letteratura e storia della letteratura*, Zanichelli, Bologna, 1978

Bibliografia

AA. VV., *Storia del cinema mondiale. L'Europa,* vol. I, Einaudi, Torino, 1999

AA.VV., *Enciclopedia del cinema,* Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani", voll. I-VII, Grafiche Abramo, Catanzaro, 2003

Erich Auerbach, *Mimesis.Il realismo nella letteratura occidentale,* Einaudi, Torino, 2000

AA. VV., *Il neorealismo cinematografico italiano,*atti del convegno della X mostra del cinema nuovo (a cura di Lino Miccichè), Marsilio, Venezia 1978

AA. VV., *Cinema e letteratura del neorealismo,* a cura di A. Abruzzese, Giorgio Tinazzi e Marina Zancan, Venezia, Marsilio, 1990

AA. VV. *Neorealismo. Poetiche e polemiche* (a cura di C. Milanini), Il Saggiatore, Milano, 1980

AA. VV., *Cinema, storia, resistenza,* Franco Angeli editore, Milano, 1985

AA. VV., *Il neorealismo o il trionfo del narrativo,* Venezia, Marsilio, 1983

Eugenio Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Laterza, Bari, 1962

E. Chicco Vitzizzai, *Il neorealismo. Un'antologia,* Paravia, Milano, 1977

Giancarlo Ferretti, *Introduzione al neorealismo, Editori Riuniti, Roma 1974*

Carlo Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo,* Torino, ERI, 1951

AA. VV., *Storia del Cinema.* Autori e tendenze negli anni cinquanta e sessanta (a cura di Adelio Ferrero), Marsilio, Venezia, 1978

Carlo Muscetta, *Realismo, neorealismo, controrealismo,* Garzanti Milano, 1976

G. Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del Dopoguerra,* Cappelli, Bologna, 1965

Carlo Salinari, *Preludio e fine del neorealismo,* edizioni Morano, Napoli, 1960

C. Salinari, *La questione del realismo,* Parenti, Firenze 1967

Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana,* Dal neorealismo a Sciascia: ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968), di Andrea Cortellessa, Italo Pantani e Silvia Tatti (a cura di), Milano, Mondadori, 2006

Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea* 1940-1975, Editori Riuniti, Roma 1979

A. Piromalli, *La Letteratura calabrese,* Guida editore, Napoli, 1977

Mario Pazzaglia (a cura di), *Letteratura e storia della letteratura,* Zanichelli, Bologna, 1978

G. P. Brunetta, *UmbertoBarbaro e il neorealismo,* Liviana, Padova, 1969

Giuseppe De Santis, *Verso il neorealismo: un critico cinematografico degli anni quaranta. Giuseppe De Santis* (a cura di Callisto Cosulich), Roma, Bulzoni 1982

Lino Micciché (a cura di), *Visconti e il neorealismo: Ossessione, la terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia, 1990
Lino Micciche', *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1999
Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia*, Torino, Einaudi, 1980
Massimo Mida- Lorenzo Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Roma- Bari, Laterza, 1980
Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. italiana a cura di J. P. Manganaro, Ubulibri, Roma 1984
Guido Aristarco, *Storia delle teoretiche del film*, Einaudi, Torino 1951
Pierre Sorlin, *Sociologia del Cinema*, Garzanti Milano, 1979