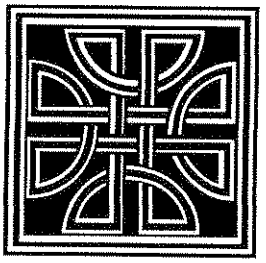
ESPERIENZE LETTERARIE

Direttore
MARCO SANTORO

ESTRATTO



XXXI · 2006
4

PISA · ROMA
ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI
MMVI

CORSI E RICORSI DEL NEOREALISMO: DA ITALO CALVINO AI FRATELLI TAVIANI TRA MAGIA, MITO E MEMORIA

La fortuna del Neorealismo è in Italia fatta di continui corsi e ricorsi nello scorrere dei sei decenni, o giù di lì, che ormai ci separano dal suo fatidico «inizio». Ecco che, come è stato detto da più parti, non si poté allora e non si sarebbe dovuto anche in seguito parlare di «movimento», mentre è altresì giusto parlare di una naturale propensione alla ricerca di una messa in forma poetica della realtà. Una propensione che a dir il vero accompagna l'evolversi del nostro realismo artistico in tutte le forme da esso assunto nei secoli, ma che certamente dal secondo dopoguerra ad oggi ha trovato nel Neorealismo voce e forma eloquenti. Come ricordavo a suo tempo in un mio saggio sul cinema di Federico Fellini che interpretavo come ininterrotto ed inesausto viaggio nell'universo della memoria[1], in chiusa di quel personalissimo viaggio che lo rese una delle voci più significative del Romanticismo italiano, Giacomo Leopardi enunciò la sua cosiddetta «poetica della rimembranza». Come ha notato Gian Paolo Caprettini[2], in termini semiotici, o almeno nella prospettiva tracciata da Yuri Lotman nel suo *Le strutture del testo poetico* (1976), la poetica della rimembranza di marca leopardiana può essere descritta come una poetica della traduzione artistica che considera l'immagine una perfetta conversione del pensiero in parole. Una delle più importanti caratteristiche del fatto poetico sta nel coesistere parallelo dei valori

[1] Vedi il mio *Di mondi possibili. Strategie di inizio e fine nel fantasmatico universo felliniano*, in *Selected Proceedings of Limina/Le soglie del film/Film's Thresholds* – X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 17-22 March 2003, a cura di Veronica Innocenti e Valentina Re, Udine, Forum, 2004.

[2] *Il Linguaggio degli inizi: letteratura, cinema, folklore*, a cura di Gian Paolo Caprettini e Ruggero Eugeni, Torino, Il Segnalibro, 1988, p. 87.

reali e di quelli metaforici, almeno *in potentia*. Una delle più evidenti capacità della poesia è proprio quella dunque di creare mondi possibili i cui confini sono al tempo stesso certi e vaghi. Ecco che allora il linguaggio riportato alla sua forza originaria e creativa, nonché la libertà poetica come strumento che assorbe e allo stesso tempo rinnova la tradizione, sempre però interrogando criticamente il reale, costituiscono il terreno sul quale si vuole aprire qui un dialogo tra lo sguardo alla Resistenza filtrato attraverso la memoria che ci offrono i fratelli Taviani nel film *La notte di San Lorenzo* (1982) e il racconto che della Resistenza ha fatto il giovane neorealismo letterario, in particolare quello espresso da Italo Calvino ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, suo romanzo d'esordio scritto nel 1946 e pubblicato da Einaudi nel 1947.

Trentacinque anni separano queste due opere, diverso è indubbiamente il contesto culturale, ma simile appare il progetto che è quello di uno slittamento dell'estetica neorealista: ri/scrivere l'estetica neorealista entro le coordinate di un nuovo linguaggio che, trasgredendo la ricerca di una semplice mimesi del reale nonché di un ordine convenzionale della rappresentazione, attui un decentramento del realismo in senso magico e fors'anche fantastico. D'altro canto, nella svolta poetica della modernità, come rileva Roland Barthes in *Écriture Degré Zéro*, la prospettiva della rappresentazione si rovescia e il linguaggio riemerge con la sua natura densa e opaca come l'essere stesso del pensiero, lo spazio dove il soggetto e la polisemia del reale si vanno a costituire, per non essere dunque il semplice strumento della loro rappresentazione[3]. Chiari sono i punti di convergenza tra lo stile ricercato da Calvino e il grado zero di scrittura teorizzato da Barthes, ma ancor più espliciti sono i rimandi all'idea, enunciata nel saggio barthesiano, di una letteratura ricondotta alla problematica del linguaggio in epoca moderna: «un language ayant un corps et une profondeur secrée qui esiste soit comme reve soit comme menace»[4], un linguaggio cioè liberato da una funzione puramente referenziale e riportato alla sua originaria autonomia poetica. Solo a questa condizione, continua Barthes, lo scrittore può dirsi veramente impegnato, quando la sua libertà d'azione si realizza dentro la condizione verbale, in uno spazio iscritto nella società ma non determinato dalla sua tradizio-

[3] ROLAND BARTHES, *Le Degré Zéro de l'Ecriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 61.
[4] *Ivi*, p. 9.

ne. Come egli rileva: «C'est parce que il n'y a pas de pensée sans langage que la forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire e c'est parce que la société n'est pas réconcilié que le langage [...] institue pour l'écrivain une condition déchirée»[5].

Questa stessa concezione poetico-discorsiva sembra accomunare, nel rispetto dei rispettivi codici linguistici, due opere assimilabili per sensibilità e stile seppur distanti nel tempo quali il romanzo di Calvino e il film dei Taviani. In entrambi i casi, il linguaggio ricerca una sorta di non-stile, perseguendo il ritorno ad una percezione non-mediata, ad un'originalità poetica contrapposta alle convenzioni rappresentative del realismo proprio attraverso l'inserzione del fantastico mutuato dall'uso di lenti ravvicinate e deformanti quali l'immaginazione e/o la memoria. Sia nel codice filmico sia in quello verbale, il linguaggio si carica del mandato neorealista ma allo stesso tempo riesce a rinnovarlo attraverso una poetica «restituzione di realtà»: la forza del linguaggio quale sede d'apertura, momento di verità, investigazione dell'essere del reale di cui l'opera si fa portatrice in relazione al mondo. Sia il film sia il romanzo, infatti, seguendo le rispettive strategie discorsive, giungono a scuotere, ad interrogare, a rovesciare il mito della Resistenza, e il ruolo della storia ufficiale, costringendoci a guardare tra le crepe dischiuse ai suoi margini, a penetrare dentro quei varchi, a scoprire sotto la superficie una forma di verità più complessa e molteplice.

In entrambe le opere il fantastico emerge come l'artificio che delegittima l'autorevolezza e l'oggettività di un'estetica realista totalizzante, retaggio della tradizione positivista, e dunque di una rappresentazione mimetica e unidimensionale della realtà: il suo darsi come verità progressiva e rassicurante, riflesso di una coscienza di classe unitaria e non ancora segnata dalla lacerazione tra individuo e società. Lo slittamento di tale estetica realista in senso fantastico risponderà allora al diverso ideale di un realismo «straniante»[6], atto a risvegliare, attraverso l'opera, una riflessione critica sul reale, ricercando e finanche incoraggiando un'assunzione di responsabilità da parte dell'artista, attuata in primo luogo attraver-

[5] *Ivi*, p. 61.

[6] JEAN PAUL SARTRE, *Che Cos'é La Letteratura?*, citato in LUCIA RE, *Calvino and The Age of Neorealism*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 67.

so la forma poetica. Sia nel romanzo di Calvino sia nel film dei Taviani, assistiamo ad un processo d'apertura verso una nuova libertà espressiva all'interno di una rappresentazione pur sempre realista: una forma di straniamento che permette di interrogare criticamente il reale, ed infine di rovesciarne le strutture ideologiche dominanti.

Lo stile, secondo la definizione coniata da Roland Barthes, rappresenta quella dimensione verticale e solitaria che si rifà al corpo, ai sensi, e alla soggettività dell'autore: la sua capacità di creare un mondo attraverso il linguaggio, di dargli una forma contigua al proprio universo di sogni, ossessioni, desideri e memoria. È la densità opaca e vischiosa del linguaggio, «la chose de l'ecrivain, sa splendeur et sa prison, sa solitude»[7]. È intuizione e necessità insieme, impulso prima che mediazione razionale: «le terme d'une metamorphose aveugle at obstinée partie d'une infra-language qui s'élabore à la limite de la chair et du monde»[8]. È il luogo in cui risiede la forza creativa del linguaggio, il suo potere di sovversione e resistenza là dove esso si oppone all'orizzonte formale e sociale della lingua: la sua dimensione orizzontale, costituita dalla storia e iscritta nella tradizione. Tra i due sta l'*écriture* come «funzione che mette in rapporto creazione e società»: il linguaggio della soggettività trasformato dalla sua destinazione sociale[9]. Esso porta in sé da una parte la libertà di un gesto significante e unico, la freschezza di un segno individuale, e dall'altra il ricordo, la tradizione di tutte le scritture precedenti che finiscono per sovrapporsi e cristallizzarsi in un segno, all'origine, trasparente.

Come osserva Barthes, nel passaggio dall'epoca classica a quella moderna il linguaggio poetico si libera della schiavitù di un segno che lo riduceva a pura trasmissione di significato per ritrovare la propria genuina, originaria natura: ritornare dunque ad essere sede dell'essere, del pensiero, là dove il pensiero è intrinsecamente legato alla parola e alla casualità con la quale questa appare sulla pagina[10]. Nel processo di soggettivazione che il linguaggio svolge nel passaggio alla modernità, conclude Barthes, non restano che stili attraverso i quali lo scrittore si confronta con l'essere, con il mondo, senza doversi sottomettere a un ordine del discorso eredi-

[7] R. BARTHES, *Le Degré...*, cit., p. 12.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] *Ivi*, p. 37.

tato dalla tradizione[11]. Barthes parla di un linguaggio poetico moderno ricondotto alla libertà di un grado zero d'espressione e contenente tutte le accezioni possibili della sua significazione: frammentario e discontinuo come la coscienza lacerata del soggetto moderno, ma anche denso, simbolico, investito di una spessa stratificazione di sensi, certamente non semplicemente schiavo della funzione referenziale del linguaggio. Ed è proprio questo recupero di una libertà poetico-espressiva entro le coordinate del discorso realista a costituire il primo segno qualificante di una comunità di intenti tra il lavoro di Calvino e quello dei Taviani, là dove il filtro del fantastico, della memoria e del punto di vista straniante che entrambi i lavori adottato vuole re/inscrivere la critica del reale e della storia entro le coordinate del linguaggio poetico. Quello che separa il dopoguerra del romanzo dagli anni ottanta del film è ovviamente il diverso contesto storico-culturale che accompagna la produzione dei due testi, cioè le condizioni di possibilità entro cui quel linguaggio si realizza in relazione al soggetto che lo produce, o, come si vedrà in seguito, il limite sociale entro cui lo stile individuale si costituisce.

Nel 1941 il saggio di Mario Alicata e Giuseppe De Santis intitolato *Verità e Poesia. Verga e il cinema italiano*[12] riapre il dibattito sul rapporto tra cinema e letteratura introducendo i termini fondamentali entro i quali il neorealismo cinematografico italiano si sarebbe andato a definire: da una parte la tradizione realista, e con essa la necessità di rappresentare un paesaggio autentico, umano e sociale insieme; dall'altra, la necessità di una trasfigurazione poetica del reale. Il neorealismo appare ai due critici in primo luogo come un linguaggio poetico: un modo di vedere, percepire, e rivelare il reale, non attraverso la mera imitazione della sua apparenza esteriore e superficiale, ma come poetica restituzione della sua essenza. Alicata e De Santis sostengono poi la necessità del «realismo, non come passivo ossequio ad una statica verità obbiettiva, ma come forza creatrice, nella fantasia, d'una "storia" di eventi e di persone»[13]. Questo cinema vuole essere verità, autentica espres-

[11] *Ivi*, p. 40.

[12] MARIO ALICATA - GIUSEPPE DE SANTIS, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano,* pubblicato per la prima volta in «Cinema», n. 27, 10 ottobre 1941, ed incluso nel volume di GIUSEPPE DE SANTIS, *Verso il Neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 45-50.

[13] *Ivi*, p. 46.

sione del reale contro il «dannunzianesimo retorico e archeologico di *Cabiria* e le evasioni negli inesistenti paradisi piccolo-borghesi dei tabarini di Via Nazionale, dove si sfogano le casalinghe audacie delle nostre commedie sentimentali»[14]. Esso avrebbe dovuto incarnare, sempre secondo i due critici, un universo di poesia e verità, al cui centro si trova l'uomo. In questa proposta esisteva cioè la convinzione che ci sia un'unità profonda tra individuo e ambiente, là dove l'ambiente stesso diventa correlativo poetico dello stato interiore del personaggio, così che ogni suo impulso o azione si vengono a ripercuotere intimamente sulle cose che lo circondano.

La rilettura cinematografica del neorealismo fatta dai Taviani ne *La notte di San Lorenzo*, e fors'anche in tutta la loro opera, ritorna precisamente a una poetica restituzione dell'essenza stessa della realtà, a un modo di vedere che mira a riconsegnare un'identità al soggetto attraverso l'immagine: è questa un'identità intesa come appartenenza a uno spazio culturale nel quale riconoscersi attraverso segni condivisi, radici comuni, un passato singolare che prontamente si fa collettivo. Un rapporto di odio-amore lega, in questo senso, i fratelli Taviani al neorealismo, com'è stato affermato da più parti. In questo lavoro del 1982 assistiamo, infatti, sia al superamento di quell'estetica propriamente documentarista che nell'immediato dopoguerra aveva caratterizzato lavori quali *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, sia alla ricerca di un nuovo linguaggio, all'elaborazione di un nuovo stile che mantenesse inalterati sia l'essenza poetica sia il soggetto storico del neorealismo. In questo film i Taviani re/inventano lo stile neorealista così come esso si era espresso in tanti film dell'immediato dopoguerra proprio attraverso l'inserzione dell'elemento mitico e magico; in questo modo essi giungono a convergere in maniera straordinaria, sebbene anche paradossale, con il progetto neorealista elaborato da Italo Calvino negli anni postbellici.

Ferma restando la diversa problematica culturale che inevitabilmente separa il romanzo di Calvino del 1946 dal film dei Taviani realizzato nel 1982, una medesima operazione creativa produce lo slittamento della storia della Resistenza sul piano del mito, della fantasia poetica e del recupero della memoria, individuale e collettiva. Nel caso di Calvino la lente deformante dell'immaginazione, all'indomani della guerra, rappresenta la forma estetica, e fors'an-

[14] *Ivi*, p. 48.

che estesica, capace di restituire il senso più autentico della realtà storica appena vissuta: una forma letteraria che ricerca l'intima verità della rappresentazione, e non il suo semplice riflesso. É un progetto questo che dalla pagina intende risvegliare la percezione del lettore, porlo in posizione critica nei confronti del reale per produrre una svolta sociale in seno al paese, e provocare la nascita di una coscienza democratica, di una nuova società. Questo era il mandato della letteratura all'indomani della Resistenza[15].

Nel caso dei Taviani, negli anni '80 la lente immaginativa unita a quella del ricordo rappresenta il dispositivo atto a interrogare il senso della storia ufficiale, e cioè il "mito" della Resistenza, e in primo luogo attraverso la forma filmica in un processo di sovversione e rovesciamento del linguaggio realista. Come osserva Manuela Gieri in *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, dal dopoguerra ai tardi anni '60 il cinema italiano rappresenta il riflesso molteplice e conflittuale di una nazione ancora in fase di definizione della propria identità, e alla ricerca dunque di una matrice comune di appartenenza e di condivisione oltre le più evidenti lacerazioni di natura storica e culturale che da sempre avevano diviso il paese; a partire dagli anni '70 una crisi culturale e ideologica investe la società italiana tra le ceneri dell'ideologia marxista e il crollo dell'utopia alimentata dalla Resistenza e delusa dai suoi esiti fallimentari negli anni postbellici. Come sottolinea ancora Gieri, un crescente pessimismo lentamente si va sostituendo all'ottimismo della precedente produzione neorealista proiettata verso un cambiamento sociale:

> In the long journey that led Italy out of the war, away from the post-war years and into the late seventies the country social organization changed forever. [...] The privileged subject of Italian cinematic neorealism had progressively disappeared from the scene; [...] the pervasive optimism in a better and more just society and in a cinema committed to change and renewal had also vanished[16].

Gieri continua affermando che la crisi culturale già in atto a partire dagli anni '70, negli anni '80 induce il cinema dei Taviani

[15] L. Re, *Calvino...*, cit., p. 67.

[16] Manuela Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 190.

a cercare le radici, le cause di quell'*impasse* sociale nelle piaghe irrisolte della storia collettiva, nelle crepe lasciate aperte dal fascismo e dalla guerra civile. Non si trattava di un nostalgico ritorno al passato ma del tentativo di ristabilire in qualche modo un senso di continuità, il recupero di una memoria collettiva, di un passato condiviso sul quale un'autentica identità e valori comuni potessero essere ridefiniti. Gian Piero Brunetta osserva poi come molti autori dell'epoca – dai Taviani a Olmi a Pasolini – «intendano servirsi del cinema come mezzo di affermazione e riconoscimento della propria identità» nonché come strumento per la costruzione «di conoscenza storica, ideologica e artistica» recuperando, nel processo, argomenti 'proibiti' come il fascismo e la Resistenza[17]. Se, dunque, l'impegno dell'artista e la riflessione storico-critica rimangono una dimensione centrale in questo 'nuovo neorealismo', essi si realizzano qui in primo luogo attraverso la riscoperta della libertà poetica del linguaggio cinematografico. Nuove possibilità espressive emergono nel cinema dei Taviani dal rovesciamento del montaggio classico, dalla discontinuità visiva prodotta dal tempo della memoria o dalla scelta di un punto di vista straniante, "espressionista" e immaginativo come quello offertoci dallo sguardo infantile.

La notte di San Lorenzo si apre con una sorta di prologo, quasi l'attraversamento di una soglia che permetterà l'immersione nella memoria, che metterà a nudo, già nell'*incipit*, la lente soggettiva attraverso la quale la storia sarà filtrata, scritta e ri/creata dalla coscienza cinematografica. Vediamo prima il cielo stellato ritagliato da una finestra aperta sulla città, e poi quello scorcio si espande fino ad occupare tutto lo schermo. Un'anonima voce femminile inizia a raccontare, lentamente, portandoci indietro, all'interno di un magico viaggio nella memoria:

> Stanotte è la notte di S. Lorenzo amore mio e devono cadere le stelle. Da noi qui in Toscana si dice che ogni stella che cade esaudisce un desiderio. Aspetta non dormire. Sai qual è il mio desiderio stanotte? Riuscire a trovare le parole per raccontare a te un'altra notte di S. Lorenzo di trent'anni fa.

[17] GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent' Anni di Cinema Italiano*, Bari-Roma, Laterza, 1995, vol. II, p. 215.

La memoria scivola indietro fulminea, come la stella che attraversa lo schermo, al 10 Agosto del 1944. Un dettaglio qualunque, un'analogia casuale, istantanea come il passaggio di una cometa e il tempo perduto ritorna alle soglie della coscienza. Come nel romanzo proustiano apparizioni, presenze, voci di un mondo sommerso lentamente riaffiorano alla mente, per ricostruire la totalità di un passato altrimenti irraggiungibile attraverso la sola azione della ragione. Tale passaggio, determinato da ciò che Proust definiva «il magnetismo di un momento identico» nel passato, riporta l'immediatezza di una sensazione ad un momento d'uguale intensità in una notte simile di trent'anni prima. Solo oltre tale attraversamento il recupero della memoria individuale e collettiva può avere inizio, ed «È la memoria il grande tramite d'eternità, il cominciamento di un viaggio a ritroso che proietta luci e ombre sul presente ampliando o riducendo i significati dell'immediato»[18]. In questo film l'atto mnemonico individuale sembra quasi porsi in posizione oppositiva rispetto al discorso storico dominante sulla Resistenza, un discorso cui era stato affidato il recupero di un senso totalizzante, e per questo limitante, della storia collettiva.

Il ritorno al passato coincide qui inoltre con il suo progressivo dispiegarsi nella forma di un «racconto dentro il racconto». Questa strategia ci permette di cogliere la memoria nell'atto creativo di dare forma al passato: nell'atto cioè d'inventarlo, di ridefinirlo in ogni momento, sotto i nostri occhi, attraverso l'immaginazione. In questo senso, la narrazione è spostata fuori da ogni dimensione puramente storica perché, se quella storia è lì, presente in ogni istante, essa può solo tornare come proiezione soggettiva: frammenti di vite, corpi e voci che le sono passati attraverso, e che solamente insieme possono ricomporre la sua totalità.

Siamo tornati all'estate del 1944: un albero compare in primo piano, isolato sullo sfondo di campi opachi e giallastri. Sentiamo il rumore del vento: l'albero è scosso da una folata più forte. Una pera cade a terra all'improvviso. Il paesaggio sullo sfondo si tinge di uno strano riflesso bluastro, come filtrato da una lente fissa e sfuocata, immobile, raggelata, quasi, nel tentativo del ricordare. Un rifugio si apre all'improvviso: da sotto un cumulo di fascine un giovane 'esce' dalla terra, si lava in fretta con l'acqua offertagli da

[18] NUCCIO ORTO, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 11.

due donne, e si veste a festa. Segue un campo medio di Belindia, la giovane sposa incinta, che si avvicina. Pochi dettagli servono a definirne la figura: un vestito azzurro semplicissimo, ampio intorno al ventre, lungo fino alle ginocchia; i capelli intrecciati, il volto candido, l'aspetto puro, l'innocenza del suo sguardo. È una giornata ventosa: pochi invitati si avviano silenziosi lungo il sentiero deserto. Il matrimonio è celebrato velocemente tra lo scambio d'anelli e le parole del prete, pronunciate in modo concitato: il suo discorso evoca il «Dies Irae», il senso della fine del mondo imminente, e, contro quello, il dovere di lottare e la voglia di sopravvivere.

L'atmosfera è carica di tensione. La paura è nell'aria, tangibile: un'ansia indeterminata, uno strano senso d'apprensione e d'urgenza che in qualche modo disturba l'evento gioioso del matrimonio. Solo Cecilia, la narratrice tornata bambina, sembra non rendersi conto di quello che accade intorno. Vediamo il suo volto stupito in primo piano, distratto da un dipinto sacro che le sta di fronte, e poi una visione soggettiva in cui quel quadro magicamente prende vita: tra le fiamme, le figure cominciano a muoversi e a deformarsi; occhi di diavoli si dilatano di fronte ai suoi occhi di bimba la cui voce narrante 'confida' allo spettatore quanto segue: «Io allora avevo sì e no sei anni, e non so se avevo paura o mi divertivo. Tutto quello che ci capitava in quei giorni era così straordinario».

Fuori della chiesa, il padre della sposa offre ai pochi convenuti pane e vino in un gesto rituale; ora il vecchio Olindo recita alcuni versi dell'*Iliade* in onore degli sposi e del figlio che sta per nascere. Poi lo spiazzo si svuota rapidamente. Restano le colline toscane, l'architettura ogivale della chiesa, un sentiero deserto, pochi alberi intorno, e la pace quasi indisturbata di quel luogo sacro. In tutto il film questa dimensione mitica e arcaica si sovrappone costantemente a quella storica, tanto che eventi e paesaggi, per quanto reali, sembrano essere ricondotti all'archetipo del mito, e così magicamente ricongiunti alla tradizione dell'epica antica. In questo senso, i versi dell'*Iliade* si sovrappongono alla vicenda dei due personaggi e producono una rilettura della realtà attraverso il mito. Essi inoltre evocano l'ultimo incontro tra Ettore e Andromaca prima dello scontro decisivo, prima della morte di Ettore, quasi per profetizzare l'irruzione imminente della storia su quel quadro di pace ancora indisturbata.

L'inserzione del mito si inscrive in un più generale movimento regressivo che il film mette in atto in vari modi come ritorno alle origini dell'uomo e della storia. Nella prima scena l'albero isolato al centro della radura appare come un simbolo di fertilità, luogo sacro della tradizione arcaica[19], più tardi distrutto dalla violenza della storia. L'immagine di una seconda nascita dal grembo della terra compare in questa sequenza attraverso l'atto del venire alla luce, nell'aprirsi di un rifugio dal sottosuolo. Incontri simbolici, oggetti magici, apparizioni fatate o demoniache si susseguono allo stesso modo nel corso del film, annunciatori di salvezza o di morte: gli orecchini regalati alla bambina, la casa che brucia in fiamme, la filastrocca «Pioggia pioggia, corri corri, fammi andare via i porri» ripetuta da Cecilia per esorcizzare la paura. Più tardi un autobus blu trascinato da alcuni muli procede lentamente sulla via del ritorno: alcuni tedeschi avanzano sulla strada deserta, la campagna incolta intorno, il canto del *Tannhäuser* di Wolfram von Eschebach. Scorci di occhi e volti compaiono tra le feritoie di una fortezza abbandonata; gli abitanti fuggiti da San Martino aspettano in silenzio che i tedeschi svaniscano all'orizzonte per poter proseguire il loro viaggio. Poi una strana figura irrompe gridando su quella strada: gli occhi allucinati dalla fame e dalla guerra mentre insegue invano qualcosa che gli è stato sottratto.

Il ritorno al mito e alle origini equivale nel film anche a un ritorno alle forze elementari della vita, che quel peregrinare randagio attraverso la campagna mette in luce. Equivale anche a quell'immagine di corpi addormentati, stretti gli uni contro gli altri in rifugi di fortuna nelle notti d'estate, accampati a dormire sulla terra nuda nel corso della fuga. Equivale a quel rosso di cocomeri spaccati a mani nude sul quale gli esuli, affamati, si gettano con foga. La cinepresa segue questo progressivo riavvicinamento alle forze della natura: acque limpide accarezzano, avvolgono i corpi di Rosanna e della madre durante il bagno nell'Arno mentre anche Concetta vi s'immerge con una gioia pura, come in un secondo battesimo. I Taviani prestano un'attenzione particolare alla dimensione sensuale dell'esistenza, alla fisicità dei corpi, ai riti basilari che scandiscono la vita come il nascere, il morire, il mangiare, il

[19] SANDRO BERNARDI, *The Tuscany of myth and history*, in **The Cinema of Paolo and Vittorio Taviani: Nature, Culture and History Revealed by Two Tuscan Masters*, a cura di Lorenzo Cuccu, Roma, Gremese, 2001, p. 111.

dormire, il fare l'amore e via dicendo[20]. Nuccio Orto parla qui di «realismo grottesco» di matrice rablesiana[21] che celebra la vita nella sua totalità, fisica e spirituale, senza escluderne alcun aspetto, ed anzi retrocedendo a poco a poco in un ritorno progressivo alle origini dell'uomo e della storia. Gli uomini, nell'incontro con i partigiani, assumono nomi mitici, come Achille e Agamennone, o antropomorfici, come quelli di animali.

Secondo Bernardi, il viaggio di Galvano e dei suoi alla ricerca di salvezza può essere letto entro le coordinate del mito come un'odissea verso la fondazione di una nuova comunità[22]. Nella conclusione del film, in questo senso l'idea di rinascita lega la terra alla fertilità della figura materna secondo un senso di sacralità che rimanda alla tradizione arcaica. L'immagine di Concetta progressivamente spogliata da ogni sovrastruttura sociale richiama qui la figura di Demetra, madre della terra, fonte di creazione e generatrice infinita di vita[23]. Nella conclusione l'amore ritrovato per un istante dai due personaggi ormai anziani rinvia a un atto di rinascita, di liberazione simbolica, alla quale seguirà la liberazione effettiva del paese il mattino seguente. Al risveglio, la luce irrompe all'improvviso dalla finestra; la pioggia cade purificatrice il giorno della liberazione. Sant'Angelo appare come il luogo dove la devastazione della guerra non è arrivata e il ciclo di rinascita può avere inizio[24]. Il mito si inserisce dentro la storia tracciando in questo modo un ideale di cambiamento verso l'utopia di una nuova società.

In un'intervista comparsa su *Entretiens* i Taviani raccontano di avere già narrato questo episodio quasi totalmente autobiografico della loro giovinezza in un cortometraggio realizzato nell'immediato dopoguerra e intitolato *San Miniato, Luglio '44* . Come racconta Paolo:

> Cette histoire du massacre dans la cathédrale de notre petite ville et de notre voyage en caravane counduits par notre père vers les Américains, nous l'avons vécue lorsque nous étions enfants. Cette histoire, avec en

[20] N. ORTO, *La notte dei desideri*..., cit., p. 67.
[21] *Ibidem*.
[22] S. BERNARDI, *The Tuscany*..., cit., p. 114.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ivi*, p. 117.

> plus toutes les rencontres que nous avons faites au cours du voyage, a été un épisode fondamental de notre existence. Nous avons vu un monde qui semblait immobilisé par le fascisme, avec des structures de classes inamovibles, se transformer en son contraire. Voir cette possibilité de l'homme de changer une réalité a été pour nous quelque chose de fondamental qui a déterminé notre attitude vis-à-vis de la vie et qui nous a donné confiance en nos forces et en celles des autres, et cela même dans des circumstances tragiques[25].

Se in quel preciso momento storico esisteva un interesse particolare per la documentazione diretta e la cronaca, trent'anni dopo la sensibilità verso il neorealismo si era necessariamente trasformata; allo stesso modo, l'esperienza diretta della Resistenza poteva ora essere riletta solo attraverso la lente opaca della memoria:

> En préparant *La notte di San Lorenzo*, nous avons parcouru la campagne, nous avons mené une enquête pour mettre en rapport nos souvenirs avec les souvenirs de ceux qui ont vécu ces événements ou de ceux qui en ont entendu parler par leur père, leur grand-père ou leur oncle. Et nous sommes aperçus que cette histoire est encore très présente, très vivante, dans la communauté. Cepedant, les récits ne sont plus les récits réalistes de l'après-guerre, ils sont désormais médiatisés par les années et ils se sont transformés en légende, en fable ... Les événements sont devenus autre chose[26].

Trasformati dall'immaginario collettivo, aggiungeva Vittorio Taviani in quell'intervista, essi vanno a reinnestarsi nel fondo mitico della nostra tradizione orale: «Si l'on pense à toute l'histoire de l'homme, à la tradition orale, à la façon dont naissent les chansons de geste, les poèmes épiques, les mythes et ensuite les religions, le phénomène que nous avons constaté ressemble un peu à celui-là»[27]. Se nell'immediato dopoguerra l'estetica neorealista si era costituita in particolar modo come documentazione diretta di storia, a trent'anni di distanza la rilettura di quel neorealismo significava recuperare e dare una voce a quel passato per ridefinirlo in rapporto al presente. Significava tornare alla macchia nera del

[25] JEAN A. GILI, *Paolo et Vittorio Taviani. Entretien au pluriel*, Arles, Institute Lumière / Actes Sud, 1993, p. 99.

[26] *Ivi*, p. 101.

[27] *Ibidem*.

fascismo e della guerra: sapere che erano esistiti, riscriverli come momento tragico e decisivo della storia collettiva; farne rivivere l'intensità, ma anche rappresentarli mentre scoloriva lentamente nell'immaginazione; vederla trasformarsi a poco a poco nel ricordo fino a raggiungere la soglia del mito. Il neorealismo rappresenta dunque il legame più immediato con temi e aspetti della storia collettiva recente che erano rimasti irrisolti, l'eredità di un passato recente contro il quale la crisi sociale degli anni '80 inevitabilmente giunge a scontrarsi, e che riemerge come evento del linguaggio, memoria inscrivibile solo entro la traccia poetica.

Possiamo dire che tre punti di vista si intrecciano costantemente ne *La notte di San Lorenzo*. In primo luogo ci viene offerto lo sguardo di Cecilia adulta che si fa voce narrante colta nell'atto di recuperare il passato. Il filtro della memoria sospende la sequenza lineare delle azioni in favore della scelta di precisi episodi, momenti o dettagli intercalati ad ellissi visive. È la traduzione in termini filmici del processo di spostamento e condensazione messi in atto dalla memoria nell'atto del ricordo. Quello che vediamo sono frammenti di memoria ricomposti dentro una nuova forma: la discontinuità di singoli istanti, dettagli, suoni o colori impressi nella mente.

La sequenza dell'esplosione di San Martino ad opera dei tedeschi appare, in questo senso, intimamente legata alla traslazione dell'evento in chiave soggettiva operata dalla memoria. Il gruppo di Galvano fuggito dal paese si ferma nella notte in una radura aperta tra agli alberi, intorno a un acquario circolare, aspettando l'ora del bombardamento. La circolarità del luogo enfatizza il senso del ripetersi eterno del tempo nell'attesa rilevato da uno dei personaggi: «Non ti sembra questo momento di averlo già vissuto prima?». Il movimento circolare della cinepresa si sposta e ci offre una galleria di primi piani, andando da un volto all'altro e seguendo il punto di vista, i pensieri, le impressioni dei singoli personaggi. Cecilia bambina percepisce l'evento come un gioco e lo aspetta come si trattasse di un'irruzione magica nell'ordine del reale. Rosanna trema immaginando la casa vuota prima della distruzione: una panoramica discreta scivola lentamente attraverso il corridoio d'ingresso, e l'immagine filtrata dalla lente blu si colora di una luce nostalgica, quasi morente, mentre la cinepresa sembra inseguire il riflesso intenso del salotto giallo inondato di luce. Poi, allusiva, si ferma sul rosa di un ricordo d'infanzia: la famiglia riunita intorno al tavolo e la bambina al centro che danza al battito delle loro

mani. Infine ritorna all'oscurità di una stanza immersa di ombre, dove la ragazza compare seminuda al centro di fronte a uno specchio. L'orologio sulla piazza segna le tre: la torre vacilla per qualche secondo, poi all'improvviso crolla, sommersa dall'ondata di fumo che solleva nella caduta. In una serie di singole inquadrature vediamo l'eco dell'esplosione rimbombare nelle orecchie, chiavi di casa ancora appese a qualche camicia o strette tra le mani; ombre di figure tra gli alberi, e poi l'oscurità della notte. Nella scena successiva, attraverso una lenta sovrapposizione d'immagini, gli occhi velati di pianto di Galvano cedono il posto all'alba velata di luce, trasparente al sorgere del nuovo giorno. La cinepresa si sposta sui campi sfumati di grigio azzurro, sulle colline pallide in lontananza, infine ritorna sul verde degli orti in primo piano mentre già la voce di Galvano risuona con il suo «Si va da questa parte», e il gruppo riprende il cammino.

Ogni intento oggettivo di documentazione è squalificato, oltre che dalla memoria, dal filtro soggettivo dell'immaginazione. Il secondo punto di vista che sembra dominare corrisponde allo sguardo di Cecilia bambina nella sua soggettiva dilatazione di eventi e personaggi secondo le coordinate della fiaba. Come nel romanzo di Italo Calvino, anche qui la focalizzazione interna alla bambina deforma la realtà, rovesciando l'ordine storico in senso fantastico. È il gioco dell'immaginazione colta nell'atto di trasformare gli episodi più tragici della Resistenza in trasfigurazioni irreali, iconografia dell'immaginario che si va a sostituire all'orrore del presente. È il potere magico della filastrocca che, come in un incantesimo, esorcizza la paura mentre Cecilia e la madre guardano il casolare andare in fiamme lungo la strada. È la filastrocca ripetuta sul campo di battaglia che salva la bambina a un passo dalla morte. È la comparsa dei due soldati americani che, come in sogno, si rendono visibili solo a chi possiede occhi per vederli. Infine è il campo di grano che d'un tratto si trasforma in un campo di battaglia antico, splendente, folgorato dall'intensità del colore: un giallo puro che quasi ferisce lo sguardo. Agli occhi di Cecilia, i partigiani si trasformano in guerrieri achei rivestiti di luccicanti armature e trafiggono il nemico con mille lance. La percezione immaginativa, assolutamente straniante, della coscienza soggettiva di Cecilia trasforma il reale in senso magico, soprattutto nei momenti più tragici della narrazione. La forza dell'immaginazione rappresenta qui un antidoto capace di esorcizzare le forze demoniache della storia.

Nella complessa tessitura d'immagine dei Taviani appare chiaro come un terzo punto di vista si sovrapponga ai due in precedenza analizzati: lo sguardo cinematografico in azione, e cioè, in ultima analisi, lo sguardo dei registi stessi, che in termini stilistici «si integrano e si estraniano dalla scena»[28]. È uno sguardo ironico, distaccato e straniante, simile all'occhio invisibile della cinepresa che agisce esclusivamente attraverso la rielaborazione stilistica dell'immagine o le scelte di montaggio. In alcuni casi, per esempio, una nuova inquadratura si scopre da destra mentre la precedente si cancella da sinistra per mezzo di una doppia esposizione. Oppure, diversi punti di vista sono introdotti con una precisa intenzione di distanziamento: la cinepresa segue ora lo sguardo della narratrice adulta, ora la focalizzazione interna ai personaggi, ora le soggettive sulla bambina; in ogni caso, l'immagine è sempre accompagnata dall'intrusione sottile dei registi che si esplicita in precise scelte di stile. Il concetto di straniamento, così come esso si esplica nel lavoro dei Taviani, rimanda chiaramente alla nozione brechtiana in cui esso si definisce come la strategia discorsiva intesa a de-familiarizzare la percezione dello spettatore nell'atto della visione che ci offre «an isight into the world around us by glimpsing it at a different unfamiliar light»[29]. Tuttavia, ne *La notte di San Lorenzo* l'utilizzo dello straniamento, a un livello più profondo, rimanda alla divisione umoristica che, così come l'aveva concepita Luigi Pirandello, da condizione esistenziale interna al soggetto moderno si trasforma in momento di autoriflessività del testo. Lo straniamento umoristico è il segno innegabile di una svolta radicale rispetto al naturalismo e alla sua mimesi del reale là dove esso nasce esattamente da una scissione interna al soggetto, da una dualità tra l'io e l'altro, tra il vivere e il vedersi vivere che nel linguaggio, in questo caso, cinematografico, si traduce in un distanziamento interno all'atto della visone[30].

L'autoriflessività del cinema dei Taviani, il distanziamento stilistico che da esso deriva, si traducono in un uso controllato e rigoroso del montaggio: la parola è letteralmente lasciata alle singole inquadrature, alla frammentazione interna alla scena, alla scelta di precisi dettagli selezionati e ricomposti secondo ritmi intuitivi,

[28] N. Orto, *La notte dei desideri...*, cit., p. 67.
[29] M. Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking...*, cit., p. 68.
[30] *Ivi*, p. 70.

analogie di immagini o associazioni di colori. Il montaggio, inoltre, privilegia l'ellissi e la discontinuità tra inquadrature o tra intere sequenze, imitando così l'operare stesso della memoria. In qualche modo, dunque esso riesce a restituirci l'immagine di una realtà soggettiva costruita seguendo molteplici punti di vista, instabili percezioni o struggenti ricordi, e sempre mediata dal linguaggio.

È questo il punto di vista che permette una lettura corretta della sequenza in cui si svolge l'esplosione nella cattedrale, costruita attraverso un'alternanza visiva tra interni ed esterni, nonché una tensione crescente che, al suo culmine, costringe gli autori a sospendere la parola, lasciando che il pathos tragico si sviluppi solo grazie al semplice commento musicale. All'interno, la cattedrale appare nel suo grigiore vuoto e disadorno, nei muri spogli, intrisi di muffa, intristiti dal freddo. La gente spaventata è riunita e attende l'ora del bombardamento; una sola macchia di colore rompe lo sfondo opaco del grigiore circostante: è la figura del vescovo al centro, e verso di lui sono rivolti tutti gli sguardi. In un movimento autoreferenziale, ecco evocata altra situazione ed altro tempo, poiché anche qui ci si riunisce come in un'ultima cena, rituale di una morte annunciata, e di una salvezza che forse giungerà solo dopo quella morte. Le ostie non sono sufficienti; si decide di spezzare il pane. A questo punto, con un taglio netto la scena si sposta all'esterno. La facciata della cattedrale appare nella sua forma pura e assoluta: marmo bianco disegnato dall'alternanza perfetta di pieni e vuoti, dalla geometria pura di una linea azzurra che ne delinea i contorni. La purezza immobile che traspare da quella visione, con il profilo giallo-azzurro di palazzi a contornarla, contrasta stranamente con la comparsa improvvisa di alcuni soldati tedeschi, con i loro movimenti nella piazza deserta. La cinepresa dei Taviani torna all'interno dove si sta compiendo il rituale del pane: i frammenti spezzati sono raccolti passando da una mano all'altra con la semplicità di un gesto sacro. Poi le porte della cattedrale si chiudono all'improvviso. Il rintocco delle campane cresce, la cinepresa torna fuori alla piazza ora completamente vuota, immersa in una strana immobilità, un carretto abbandonato al centro solo a romperne il corso. Uno strato di fumo, azzurro come una nebbia spessa e bluastra si diffonde intorno: si odono pianti all'interno della chiesa, ora strepiti e grida. Le porte si aprono all'improvviso. Alcuni feriti fuggono, poi ecco apparire la madre che trascina la figlia Belindia, ferita a morte, sulle spalle. Si ode

solo la musica; il pathos del dolore disegnato attraverso l'intervento musicale che cresce e si espande ovunque, mentre il corpo della giovane è portato via sul carretto. Resta la piazza deserta, la sacralità del luogo annientata dalla violenza della guerra, mentre gli ultimi aliti di fumo ancora escono dall'interno della chiesa incenerita.

Questa complessa rappresentazione del passato che il film ci offre con immediatezza e profondità si apre ovviamente anche a una riflessione storica, fatta a posteriori, sul momento della Resistenza italiana. Non si tratta qui di produrre una ricostruzione celebrativa della Resistenza quanto di mostrarne il volto umano, insieme tragico e violento: si riattraversa qui il momento resistenziale utilizzando una memoria chiaramente 'personale'. Il film sposta la dimensione storica su un piano individuale, e dunque la umanizza, per così dire; è questo un livello dell'esperienza in cui il soggetto si trova travolto da forze superiori, ed è costretto a scegliere o a essere scelto nel momento in cui è in gioco la sua vita[31]. Il racconto accorato dei Taviani mostra la casualità con la quale gli individui si vengono a trovare da una parte o dall'altra dello schieramento. Alcuni scelgono la fuga verso l'illusione, verso un ideale di astratta libertà. Altri non scelgono nulla ma si trovano ad essere scelti, travolti dalle forze distruttive della storia. Altri ancora scelgono ma nella loro scelta vengono essi stessi travolti dal progredire inarrestabile della Storia. L'opposizione tra partigiani e fascisti emerge in questo senso come una lotta tra simboli in se stessi decentrati, instabili: quasi bastasse un nulla, un passo falso, per ritrovarsi da una parte o dall'altra dello schieramento. Gli americani, ugualmente, non appaiono come presenze reali ma come un ideale astratto dove l'illusione di salvezza si rifugia: in questo film essi non sono che apparizioni fantastiche per Cecilia bambina, oppure allucinazioni fantasmatiche per la giovane siciliana prima della morte.

Il film interroga gli eventi storici, il mito della Resistenza e il ruolo della storia ufficiale in primo luogo attraverso il linguaggio cinematografico: alla pretesa oggettività dell'estetica neorealista si contrappongono lo slittamento provocato dall'attivtà della memoria e l'intervento dell'immaginazione. In questo modo, la lente ravvicinata dei Taviani riesce a mettere a nudo ogni mitizzazione

[31] N. Orto, *La notte dei desideri* ..., cit., p. 69.

storica, mostrando di quella storia anche il volto celato della sanguinosa guerra civile tra partigiani e fascisti. Come sottolinea Millicent Marcus, il rovesciamento del neorealismo di *Paisà,* della sua «intercultural solidarity» verso le forze liberatrici americane, riemerge qui nella forma di una «intercultural division», cioè sostituendo all'immagine di una campagna di liberazione straniera quella di una guerra civile tra compagni toscani che parlavano lo stesso dialetto[32]. Nuccio Orto, ugualmente riposiziona la Resistenza entro le coordinate di un «programma minimo di reazione armata al nazifascismo»[33]: un momento in cui le differenze ideologiche e sociali furono temporaneamente riassorbite nella lotta partigiana contro il male comune del fascismo.

La Resistenza generò un entusiasmo utopico, attese e speranze che, tuttavia, non riuscirono a tradursi in un reale cambiamento della struttura sociale del paese. Alla fine degli anni '40, l'utopia di una rivoluzione democratica d'ispirazione marxista e l'entusiasmo generato dai valori che avevano animato la Resistenza subirono un progressivo riassorbimento entro la politica culturale del PCI. L'appropriazione del momento resistenziale da parte della sinistra e l'irrigidimento ideologico che ne conseguì venne ad investire direttamente la produzione letteraria neorealista. Questo fa sì che nel 1954, ad esempio, Muscetta potesse parlare di uno «svuotamento in atto del neorealismo» tradotto nella forma di un «controrealismo»[34] impoverito dal basso livello politico-ideologico e dalla semplificazione strumentale della sua poetica. Negli anni '50 infatti si approda alla piena crisi del neorealismo, a quel progressivo decadimento di forma e contenuti in qualche modo presentito da Calvino già nel 1946. Fu questa consapevolezza che spinse lo scrittore a ricercare, da subito, uno stile fortemente caratterizzato in senso individuale anche se funzionante sempre all'interno della tradizione neorealista: questo è quello che Vittorini definì una nuova forma di «neorealismo a carica fiabesca»[35].

[32] MILLICENT MARCUS, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 360.

[33] N. ORTO, *La notte dei desideri* ..., cit., p. 70.

[34] GIORGIO LUTI - CATERINA VERBARO, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 59.

[35] *Ivi*, p. 55.

Nel 1946 la comparsa del neorealismo veniva fatta coincidere in Italia con il dibattito sul realismo e la politica dell'arte aperto sul «Politecnico» dalla discussione sviluppatasi attorno al saggio di Sartre *Che cos'è la letteratura?*. Com'è noto, nella visione sartriana ogni pratica artistica non può prescindere da una forma d'impegno politico e sociale, e si deve porre in maniera critica nei confronti del reale così da portare in sé il potenziale di un cambiamento sociale, nel presente e nel futuro. Come sottolinea Lucia Re, nel decennio che identifichiamo con l'età d'oro del neorealismo la svolta verso un tal tipo di prosa impegnata si tradusse spesso nella forma superficiale di «un realismo socialista mediocre e melodrammatico»[36]: una forma di realismo che si limitava a sfiorare la superficie della rappresentazione e sempre più tendeva a spostare l'impegno politico dell'intellettuale verso una crescente forma di asservimento ideologico al partito comunista italiano.

Italo Calvino, pur condividendo l'idea neorealista che il lavoro letterario debba rientrare nell'orizzonte politico e sociale del presente, ricerca l'autonomia di una forma artistica attraverso la quale potersi confrontare con la società e con la storia 'dall'interno', giungendo a una propria intima verità nei confronti del reale. Già della fine degli anni '40 Calvino prende posizione in favore dell'autonomia del linguaggio poetico, rifiutando ogni uso strumentale della letteratura di fronte al clima di crescente politicizzazione nel quale i romanzi venivano prodotti. Come osserva ancora la Re: «He enters into the quest for a new mode of writing guided by the belief that the formal resources of literary language might still yield an authentic mode of signification of the real»[37]. Analizzando *Il sentiero dei nidi di ragno*, Lucia Re parla di una forma di «estranging realism»[38], seguendo così la definizione sartriana: una scrittura intesa ad estraniare la percezione del lettore e dunque ad aprirsi ad una investigazione critica del reale adottando la percezione marginale e soggettiva prodotta dall'immaginazione di un bambino. La rappresentazione non nasconde ma sceglie di mostrare l'artificio del fantastico, la deformazione fittizia del reale; la mette in mostra tanto da denudare la verità ufficiale, e la dimensione eroica della storia; tanto cioè da raccontare quella storia in maniera indiretta e

[36] L. Re, *Calvino...*, cit., p. 55.
[37] *Ivi*, p. 75.
[38] *Ivi*, p. 67.

marginale, ma altresì intimamente vera, seppur da un altro punto di vista. Lo sguardo che Calvino rivolge alla Resistenza vuole essere decentrato dal fulcro della grande storia e riportato alla dimensione del vissuto individuale, riflesso da un linguaggio ricondotto alla freschezza di uno 'stile senza stile', di una scrittura «senza letteratura». La Resistenza viene raggiunta in maniera indiretta, ai suoi margini e per questo restituitaci nella sua dimensione antieroica, 'anti-letterale', attraverso la trasfigurazione poetica dello sguardo disincantato e infantile del suo protagonista.

Il sentiero dei nidi di ragno, precisamente in questa sua originalità formale, si avvicina in maniera straordinaria alla sensibilità filmica dei Taviani, adottando il medesimo sguardo deformante e regressivo del bambino nonché una trasfigurazione del reale in senso magico. Il linguaggio in Calvino è ricondotto letteralmente al livello di un «non-stile» barthesiano, cioé a una scrittura liberata dal peso della tradizione, in questo caso dall'ordine della rappresentazione realista, proprio attraverso l'inserzione del fantastico. Esso appare qui davvero come la prima e l'ultima istanza della responsabilità dell'artista[39], usando le parole di Barthes, cioè come la libertà di una parola che resiste a ogni controllo ideologico o convenzione letterale proprio attraverso l'asserzione di uno stile individuale. La lente dell'immaginazione rovescia i codici di rappresentazione realista, la loro pretesa di restituirci un'oggettività storica, e dunque una realtà fissa e immutabile che preesiste alla percezione soggettiva e in ultima analisi al linguaggio quale mediazione d'ogni esperienza.

In un'introduzione al romanzo scritta in occasione di una sua ristampa nel 1964, Italo Calvino ricorda come gli anni tragici del fascismo e della guerra avessero lasciato un immenso bagaglio di storie da raccontare: «ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca»[40]. La rinata libertà del Paese si manifestava in primo luogo attraverso il bisogno di raccontarsi, di re-immergersi nella realtà appena vissuta tanto da riconoscersi in una storia comune, in un'identità collettiva. Come Calvino ricorda, «ci muovevamo in un multicolore universo di storie»[41]. Quelle stesse storie

[39] R. Barthes, *Le degré...*, cit., p. 61.
[40] Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2002, p. vi.
[41] *Ivi*, p. vii.

erano state vissute e sofferte sulla propria pelle durante la guerra, raccontate di fronte ai fuochi di notte, negli accampamenti, e già da allora rielaborate e trasformate in memoria collettiva. Erano diventate parte di una tradizione orale che, come ricorda Calvino, aspettava solo di essere riscritta all'indomani della guerra.

> mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo.: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo[42].

Se la materia grezza era lì, come un magma unico e inscindibile d'esperienza appena vissuta, il problema che si poneva era come plasmarla, in che modo trasformarla in una forma letteraria ugualmente autentica che non ne tradisse l'essenza individuale e collettiva.

Ne *Il sentiero dei nidi di ragno* Calvino, partendo da una posizione soggettiva e personalissima di giovane intellettuale borghese gettato all'improvviso nel furore della guerra antifascista, attua una duplice operazione di decentramento narrativo. In primo luogo sceglie lo sguardo straniante, la marginalità della percezione infantile contro la realtà feroce e incomprensibile che d'un tratto gli si para di fronte agli occhi; una condizione questa che replica la sua di borghese gettato nella guerra partigiana dalle soglie del suo astratto antifascismo.

> Quando cominciai a sviluppare un racconto sul personaggio d'un ragazzetto partigiano che avevo conosciuto nelle bande, non pensavo m'avrebbe preso più spazio degli altri. Perché si trasformò in un romanzo? Perché – compresi poi – l'identificazione tra me e il protagonista era diventata qualcosa di più complesso[43].

> La *mia* storia era quella dell'adolescenza durata troppo a lungo, per il giovane che aveva preso la guerra come un *alibi*, nel senso proprio e in

[42] *Ibidem.*
[43] *Ivi*, p. xx.

> quello traslato. Nel giro di pochi anni, d'improvviso l'*alibi* era diventato un *qui e ora*. Troppo presto, per me; o troppo tardi: i sogni sognati troppo a lungo, io ero impreparato a viverli [...]. Il maturare impetuoso dei tempi non aveva fatto che accentuare la mia immaturità[44].
>
> Il protagonista simbolico del mio libro fu dunque un'immagine di regressione: un bambino [...]. Scrivendo, il mio bisogno stilistico era di tenermi più in basso dei fatti, l'italiano che mi piaceva era quello di chi «non parla l'italiano in casa», cercavo di scrivere come avrebbe scritto un ipotetico me stesso autodidatta[45].

Tale punto di vista straniante restituisce un'immagine obliqua, parziale e frammentaria della storia appena vissuta contro la retorica idealizzata che di questa si andava sviluppando all'indomani della guerra. Come afferma lo scrittore sempre nella prefazione del '64, «Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo [...]»[46]. Della guerra partigiana, di quell'universo colorato di uomini, percepiamo in primo luogo la vita randagia, la fame, il furore primitivo contro ogni ideologia, ed infine il sapore aspro, violento della battaglia, «Pin è in mezzo a loro come tra gli uomini dell'osteria, ma in un mondo più colorato e più selvatico, con quelle notti passate sul fieno, e quelle barbe cariche di insetti. C'è in loro qualcosa di nuovo che attrae e impaurisce Pin»[47].

A una visione epica della storia, Calvino oppone il punto di vista antieroico e demistificatore di un ragazzino randagio, sradicato dalla società e che sperimenta direttamente la violenza del reale, il suo volto celato di solitudine e miseria nell'estraneità della propria percezione rispetto a quella realtà. Pochi tratti alla fine del primo capitolo bastano a definirne la posizione rispetto al resto degli uomini, che egli percepisce come una razza ambigua e sconosciuta: «Pin sale il carruggio, già quasi buio, e si sente solo e sperduto in quella storia di sangue e corpi nudi che è la vita degli

[44] *Ivi*, p. xxi.
[45] *Ivi*, p. xxii.
[46] *Ivi*, p. xii.
[47] *Ivi*, pp. 83-4.

uomini»[48]. La scelta di tale punto di vista straniante rappresenta una strategia discorsiva, ma è anche la misura di una discontinuità profonda tra soggetto e realtà, tra interno ed esterno all'individuo: una frattura che sancisce il definitivo superamento di quella unitaria visione realista, di quella continuità che, soprattutto visivamente, il cinema neorealista si era sforzato di stabilire nei confronti del reale.

Una seconda forma di decentramento narrativo si attua nel romanzo attraverso il potere dell'immaginazione che la coscienza infantile impone al reale. L'arrivo dei prigionieri al campo partigiano, per esempio, appare come un'immagine costruita da poche macchie di colore e da alcuni elementi tipici del registro della fiaba:

> [...] ogni tanto tornano al casolare con qualche uomo sconosciuto e giallo [...] L'uomo va con loro, docile [...] e nessuno lo vede più tornare [...]. Pin vorrebbe ogni volta accodarsi al piccolo drappello che s'incammina per i prati; ma gli altri lo scacciano con male parole e Pin si mette a fare salti davanti al casolare e a stuzzicare il falchetto con una scopa d'erica, e intanto pensa ai riti segreti che si svolgono sull'erba umida di nebbia[49].

Il romanzo sceglie di scoprire i propri artifici, di passare attraverso la lente deformante del fiabesco proprio perché tale distorsione soggettiva ha il potere di spostare il punto di vita sul reale. La fessura aperta dallo scontro tra questi due codici, reale e fantastico, costringe il lettore a defamiliarizzare la propria visione[50]: ci costringe, cioè, a vedere quella realtà come qualcosa di precario, complesso ed eterogeneo, non riducibile a una semplice ricostruzione mimetica dei fatti.

L'elemento magico e fiabesco s'inserisce alle radici di questa narrazione inizialmente di tipo neorealista trasformandone il linguaggio in maniera profonda, in maniera non troppo dissimile da quello che accade nel film dei Taviani. Diversi elementi tipici della fiaba sono riconoscibili all'interno del racconto: la fuga dalla prigione come percorso insidioso dell'eroe verso la salvezza; la scia di noccioli di ciliegie lasciati dal bambino come traccia per farsi ritrovare; l'incontro con l'omone che gli viene in soccorso nella radura;

[48] *Ivi*, p. 40.
[49] *Ivi*, p. 84.
[50] L. Re, *Calvino* ..., cit., p. 87.

e ancora, l'incendio visto come uno spettacolo magico. Il dialogo tra Mancino e Pin ripete inoltre il gioco infinito di domande e risposte che rimanda alla dimensione a-temporale, alla circolarità con cui gli eventi si ripetono nella fiaba:

> -... Vent'anni a bordo dei barchi a fare il cuoco, ho passato. Barchi di tutte le specie e di tutte le nazioni.
> - Anche barchi pirati? – chiede Pin.
> - Anche barchi pirati.
> - Anche barchi cinesi?
> - Anche barchi cinesi.
> - Lo sai il cinese?
> - So tutte le lingue del mondo ...
> Sulla pelle di una caviglia, lasciata scoperta dai pantaloni sdruciti, Pin vede che Mancino ha il disegno di una farfalla. - Che cos'è? – chiede.
> - Un tatuaggio, – dice Mancino.
> - A che serve?
> - Tu vuoi sapere troppo[51].

Infine, soprattutto oggetti e luoghi sono investiti di un carattere magico, apotropaico: la pistola rubata diventa l'oggetto fatato, quello nascosto nel luogo segreto dei nidi di ragno che solo forse può rappresentare l'ultima risorsa di salvezza. Quei sentieri schiudono gallerie tappezzate d'erba secca, contorte e stratificate, dietro un piccolo ingresso circolare, al fondo delle quali si nasconde il mistero dei nidi di ragno. L'immagine richiama vagamente la tessitura di un labirinto che, quale figura centrale dell'immaginario calviniano, ritornerà riscritta in mille modi nelle opere successive[52]. Quel sentiero è il luogo dell'incantesimo dove le cose si rivelano magiche e misteriose contro l'orrore del mondo fuori: un luogo investito di un potere salvifico. «Il sentiero dei nidi di ragno sale su da quel punto, oltre quel canneto. È un posto magico, noto solo a Pin. Laggiù Pin potrà fare strani incantesimi, diventare un re, un dio»[53].

[51] I. CALVINO, *Il sentiero...*, cit., pp. 67-8.

[52] FRANCO RICCI, *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 289.

[53] I. CALVINO, *Il sentiero ...*, cit., p. 152.

Anche Cugino compare a Pin come un personaggio incantato, l'omone che lo porta per mano, «una mano grandissima calda e soffice, come fatta di pane»; l'unico che conosce il segreto dei nidi di ragno, il grande amico col quale solo potrà condividere quel segreto e infine restaurare una forma di unità con un universo a lui estraneo. «Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. E anche la pistola è magica, è come una bacchetta fatata. E anche Cugino è un grande mago, col mitra e il berrettino di lana, che ora gli mette una mano sui capelli e chiede: - Che fai da queste parti, Pin?»[54].

Attraverso la focalizzazione interna Pin è sia il protagonista diretto degli eventi rappresentati che la coscienza atta a registrarli e riordinarli entro i codici interpretativi della propria soggettività. In questo modo il linguaggio scivola necessariamente verso un grado zero di scrittura, un non-stile per così dire, o per lo meno regredisce ad un livello di percezione diretta, non-mediata da filtri culturali. È quello «scrivere senza letteratura» di cui parla Barthes[55], vale a dire la ricerca di un'autonomia interna al linguaggio poetico, di uno stile individuale che impone la rinuncia alla tradizione, e all'orizzonte formale della lingua. Sensazioni, eventi e personaggi ritornano inevitabilmente trasformati dallo sguardo infantile in impressioni istantanee, fatte di macchie di colore e dettagli espressionistici di realtà. Calvino definisce il racconto come un discorso «impostato in tutt'altra chiave: di rappresentazione immediata, oggettiva, come linguaggio e come immagini»[56].

Il linguaggio de *Il sentiero dei nidi di ragno,* infatti, si avvicina in particolare alla dimensione visiva nella sintesi espressiva che mette in atto, nello sguardo diretto e nudo che getta sulla realtà, nella costante e ossessiva evocazione del 'visibile'. Tale scelta stilistica oppone alla tipica descrizione neorealista la sintesi dell'immagine costruita sulla selezione di pochi elementi significativi. Inoltre la costruzione d'immagini visive immediate, fatte di percezioni istantanee, dettagli espressionistici o associazioni arbitrarie dell'immaginazione, avvicina qui la dimensione della parola a quella dell'immagine. Dopo la fuga dalla prigione, Pin si risveglia in un bosco di pini, un'immagine restituita come impressione visiva:

[54] *Ivi*, p. 156.
[55] R. BARTHES, *Le degré...*, cit., p. 11.
[56] I. CALVINO, *Il sentiero ...*, cit., p. x.

«Quando Pin si sveglia vede i ritagli di cielo tra i rami del bosco, chiari che quasi fa male guardarli. È giorno, un giorno sereno e libero con canti d'uccelli. L'omone è già in piedi accanto a lui e arrotola la mantellina che gli ha tolto di dosso»[57].

Franco Ricci definisce lo stile di Calvino ne *Il sentiero* come «a return to a primitive notion of narration, a combinatory of limited elements with infinite potential»[58]. La realtà stessa è costruita dall'atto immaginativo dello sguardo: un gioco combinatorio di forme e colori restituiti attraverso la sintesi di un linguaggio che si avvicina al visivo. La qualità visiva di una narrazione per immagini appare evidente sin dalla descrizione d'apertura del romanzo che si apre come attraverso una carrellata filmica: i raggi del sole discendono rasenti i muri incrociando al loro passaggio singoli dettagli – le finestre sparse sui muri, i vasi di basilico, le sottovesti stese ad asciugare – prima di ricongiungersi al selciato ed arrestarsi dentro una cunetta per l'orina dei muli[59]. Ricci definisce tale tecnica calviniana come «imagista»[60], in quanto l'immagine restituisce l'intensità di un singolo istante di percezione. Nella scena in cui Pin scopre il corpo del fascista morto, l'immagine evoca in forma espressionista – una chiazza nera che si allarga dalla terra – la percezione essenzialmente fantastica della mente del bambino: «Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, s'aggrappa come la mano di un annegato»[61].

Da questo punto di vista, il realismo grottesco è un aspetto peculiare che accomuna il linguaggio calviniano a quello dei Taviani: una deformazione espressionistica che nei registi corrisponde ad un'attenzione estrema alla fisicità dei corpi sullo schermo. In Calvino, allo stesso modo, il ritratto dei partigiani, come di quasi tutte le presenze umane del romanzo, appare deformato, ridotto a macchietta o trasfigurato da profondi chiaroscuri[62], come si legge nella prefazione, o come esemplificato nel romanzo:

[57] *Ivi*, p. 58.
[58] F. Ricci, *Painting with Words...*, cit., p. 23.
[59] I. Calvino, *Il sentiero...*, cit., p. 3.
[60] F. Ricci, *Painting with Words...*, cit., p. 35.
[61] I. Calvino, *Il sentiero...*, cit., pp. 84-5.
[62] *Ivi*, p. xv.

> Giacinto ha i pidocchi annidati a grumi alla radice dei capelli e nei peli del bassoventre. A ogni pelo sono appiccicate piccole uova bianche e Giacinto con un gesto diventato ormai meccanico continua a schiacciare uova e bestie fra le unghie dei pollici, facendo un piccolo «clic»[63].

Ed ancora, Pin pensando al suo padrone Pietro Magno lo immagina «vicino a morire, col sangue che diventa giallo di piscio nelle vene»[64]. Durante il peregrinare libero per le montagne nei mesi di vita partigiana l'immagine del villaggio appare attraverso pochi tratti impressi nella mente del bambino, «le strade vecchie dove stagna l'orina dei muli, l'odore di maschio e femmina del letto sfatto di sua sorella»[65]. Si tratta ancora una volta della visione soggettiva, espressionistica, e sofferta che informa l'esperienza del narratore: la rabbia feroce contro il mondo, il risentimento contro la spietatezza della guerra, ed infine quell'estraneità che lo isola dal resto della società, dal resto del mondo.

Lo sguardo del protagonista di Calvino, all'opposto di quello della bambina dei Taviani, è del tutto disincantato: consapevole dell'ordine del reale e della durezza della guerra. Pin è randagio, solo e senza legami affettivi o sociali: scappato dalla casa della sorella prostituta dopo aver rubato la pistola di un suo cliente tedesco, si ritrova in una prigione fascista prima, ed a vagare randagio per le montagne poi. Finisce per unirsi a un gruppo di partigiani: il distaccamento del «Dritto» dove esseri emarginati e relitti sociali si ritrovano insieme a lui. Come racconta la voce di Kim, il 'doppio intellettuale' di Pin narratore:

> Perché combattono allora ? Non hanno nessuna patria, né vera né inventata. Eppure tu sai che c'è coraggio, che c'è furore anche in loro. È l'offesa della loro vita, il buio della loro strada, il sudicio della loro casa, le parole oscene imparate fin da bambini, la fatica di dover essere cattivi[66].

In questo senso Calvino decide di dare un'immagine completamente antieroica della guerra, rappresentando «una storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe»[67]:

[63] *Ivi*, p. 102.
[64] *Ivi*, p. 54.
[65] *Ivi*, p. 94.
[66] *Ivi*, p. 114.
[67] *Ivi*, p. xiv.

uomini feriti, distorti, deformati e macchiati dalla guerra contro l'immagine edulcorata che di questa si voleva dare a un anno dalla fine della Resistenza. Il romanzo interroga, al contrario, attraverso il punto di vista intellettuale di Kim, il processo attraverso il quale tale coscienza può arrivare a costituirsi, nella dicotomia tra furore primitivo e ideologia politica. È con tale «furia polemica»[68] che lo scrittore si accinse a scrivere e a rappresentare quel sottoproletariato senza ideologia: il furore primo, antico degli uomini, e come questo può essere riscattato da un impegno politico indirizzato verso un ideale di cambiamento sociale. È il momento questo in cui il romanzo si sdoppia, e l'immediatezza della percezione, dell'immaginazione del bambino cede il posto alla riflessione più matura, e allo sguardo analitico di Kim. L'impegno letterario riemerge nella riflessione di Kim come necessità di un riscatto collettivo: la possibilità di usare quella rabbia cieca, quel furore umano contro se stesso, in funzione di un progetto politico, di un rinnovamento democratico del paese. La sera prima della battaglia Kim, riflettendo sulla logica degli eventi, pensa alla storia come ad una scia di frammenti minuscoli, e a se stesso come uno di quei frammenti, parte di un mosaico di gesti anonimi che nella loro unicità compongono il quadro dell'esperienza complessiva; la storia individuale appare qui inscindibile da quella collettiva, l'utopia del domani già iscritta nello sguardo di questo presente.

La forza sovversiva del registro fantastico e grottesco, tuttavia, predomina nel romanzo su quello puramente realista, limitato ad un solo capitolo. Calvino immagina il personaggio del monello come «un elemento d'osservazione diretta della realtà, un modo di muoversi, di parlare, di tenere un rapporto con i grandi»[69]. Attraverso i suoi occhi, come attraverso quelli dello scrittore, i volti sono deformati, straziati dall'immaginazione: la realtà diventa fluida materia che può essere plasmata, rimodellata in maniera del tutto soggettiva. Ogni pretesa di rappresentazione oggettiva crolla in questo modo, insieme alle convenzioni stesse della tradizione neorealista. Lo sguardo disincantato del bambino, reso più potente dalla violenza dalla guerra, si traduce nell'uso di un linguaggio visivo e antiletterale, qui ricondotto alla forza poetica del suo segno.

[68] *Ibidem.*
[69] *Ivi*, p. 15.

Il registro grottesco coinvolge la deformazione espressionistica del reale in senso soggettivo; è lo struggimento di un furore cieco generato dallo scontro con la società e la violenza della storia. Contro quella solo la dimensione fiabesca unita all'immaginazione riemerge come l'ultima risorsa di salvezza dentro il romanzo: la riscrittura magica del reale attraverso la fiaba. Il sentiero dei nidi di ragno è il posto magico dove gli incantesimi possono ancora accadere, quel mondo trasformarsi improvvisamente; dove la guerra non esiste e la solitudine può essere sconfitta dall'incontro tra il bambino e il grande amico tanto cercato: l'omone con le mani soffici e calde come quelle di pane[70].

A più di trent'anni di distanza Calvino e i Taviani mettono in atto una medesima operazione di scrittura e/o di ri/scrittura dell'estetica neorealista entro le coordinate di un nuovo linguaggio che, trasgredendo la semplice mimesi del reale, attua il decentramento del realismo in senso magico. Il fantastico, allo stesso modo, rappresenta l'artificio che delegittima l'autorevolezza e l'oggettività di una poetica realista totalizzante, i suoi codici di mimesi del reale, di rispecchiamento di una verità fissa e immutabile a prescindere dal soggetto o dal linguaggio. Il film e il romanzo, al contrario, ricercano un'apertura poetica, una libertà espressiva ritagliata dentro la tradizione neorealista quale modo primo dell'arte di interrogare il reale, di ricercare «un'altra verità», ed infine di esercitare la propria responsabilità nei confronti del mondo. Il linguaggio poetico moderno, conclude Roland Barthes in *Le Degré Zero de L'Ecriture*, è costantemente diviso tra un impeto di rottura e uno di superamento; da una parte assorbe la tradizione e dall'altra vuole dimenticarla, sovvertirla, trasformarla in qualcosa d'altro. Esso porta con sé «l'alienazione della storia» e il «sogno della storia»[71]. La libertà, afferma Barthes, è la coscienza di questa divisione e lo sforzo di superarla: il sogno di un «langage revé dont la fraicheur figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le language ne serait plus alienè»[72]. Nel film di Paolo e Vittorio Taviani e nel romanzo di Italo Calvino assistiamo esattamente a questo sforzo di liberazione poetica che attraversa tutta la storia del Neorealismo e quella del suo stesso superamento, e che si attua nel

[70] *Ivi*, p. 159.
[71] R. Barthes, *Le Degrè...*, cit., p. 64.
[72] *Ivi*, p. 65.

continuo ritorno, all'interno della tradizione, alla forza originale e creativa di uno stile individuale.

ELISA CASTAGNOLI – MANUELA GIERI*

University of Toronto

La fortuna del Neorealismo è fatta di continui corsi e ricorsi per una naturale propensione del nostro cinema alla ricerca di una messa in forma poetica della realtà, in Italia caratteristica per altro del realismo artistico in tutte le forme da esso assunto nei secoli. Considerando che una delle più importanti proprietà del fatto poetico sta nel coesistere parallelo dei valori reali e di quelli metaforici, una delle più evidenti capacità della poesia è proprio quella di creare mondi possibili ma i cui confini sono al tempo stesso certi e vaghi. Ecco che allora il linguaggio riportato alla sua forza originaria e creativa, nonché la libertà poetica come strumento che assorbe e allo stesso tempo rinnova la tradizione, sempre però interrogando criticamente il reale, costituiscono il terreno sul quale si apre un dialogo tra lo sguardo alla Resistenza filtrato attraverso la memoria che ci offrono i fratelli Taviani nel film *La notte di San Lorenzo* (1982) e il racconto che della Resistenza ha fatto il giovane neorealismo letterario, in particolare quello espresso da Italo Calvino ne *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).

The intermittent and yet consistent fortune of Neorealism is fundamentally due to our cinema's natural inclination towards the poetic rendering of reality, and this is a characteristic of Italian artistic realism throughout the century. One of the most distinctive properties of poetry is the fact that within it real and metaphorical values cohexist; furthermore, poetry can create possible worlds whose boundaries are contemporarily certain and vague. Thus, both language brought back to its original and creative strength, and poetic freedom as a tool to absorb and renew tradition, while critically interrogating reality, constitute the terrain upon which we shall open a fertile dialogue between the representation of the Resistance offered by the Taviani brothers in *La notte di San Lorenzo* (1982), and the one developed by literary neorealism, and in particular by Italo Calvino in *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).

* Mi sono data licenza di rimettere mano a un saggio elaborato sotto la mia guida più che discreta da una mia studentessa durante un seminario su cinema e letteratura da me tenuto qualche anno fa alla University of Toronto. Presento dunque questo lavoro come opera di Elisa Castagnoli, e solo in maniera oltremodo secondaria anche mia. Il mio modesto contributo è servito unicamente a chiarire le poche zone oscure, a chiarire alcuni riferimenti teorici e ad apportare piccole variazioni stilistiche che nulla tolgono alla sostanza di un lavoro di ricerca e di analisi sensibile e originale, pieno dell'entusiasmo che sempre anima il lavoro dei giovani studiosi. Ringrazio Elisa e spero di averle fatto cosa gradita resuscitando un suo lavoro che era restato a lungo in un cassetto della mia memoria aspettando pazientemente di trovare altra strada.

La fortune du Néoréalisme qui revient continuellement est due à une propension naturelle de notre cinéma vers la recherche d'une mise en forme poétique de la réalité, caractéristique d'ailleurs du réalisme artistique sous toutes les formes qu'il a pu prendre au cours des siècles en Italie. Considérant que l'une des plus importantes propriétés du fait poétique est la coexistence parallèle de valeurs réelles et de valeurs métaphoriques, une des plus évidentes capacités de la poésie est justement celle de créer des mondes possibles mais dont les frontières sont à la fois sûres et vagues. Voici qu'alors le langage ramené à sa force originelle et créative, et la liberté poétique comme instrument qui absorbe et en même temps renouvelle la tradition, tout en interrogeant toujours cependant le réel de manière critique, constituent le terrain sur lequel s'ouvre un dialogue entre la vision de la Résistance filtrée à travers la mémoire que nous offrent les frères Taviani dans le film *La notte di San Lorenzo* (1982) et le récit fait de la Résistance par le néoréalisme littéraire, en particulier celui exprimé par Italo Calvino dans *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).

La fortuna del Neorrealismo consiste en la continua exploración de recursos dirigidos a la propensión natural de nuestro cine hacia la búsqueda de la expresión poética de la realidad, característica en Italia por el realismo artístico que ha asumido durante los siglos. Considerando que una de las propiedades más importantes de la vicisitud poética reside en la coexistencia paralela de los valores reales y de los recursos metafóricos, una de las capacidades más evidentes de la poesía es justamente crear mundos posibles cuyos confines pueden ser certeros y vagos contemporáneamente. Es así que el lenguaje en su fuerza original y creativa, junto con la libertad poética entendida como instrumento que absorbe y al mismo tiempo renueva la tradición sin dejar de interrogar lo real en modo crítico, constituyen el terreno en el que puede abrirse un diálogo entre la mirada a la Resistencia filtrada por la memoria como proponen los hermanos Taviani en la película *La notte di San Lorenzo* (1982) y la visión que de la misma presenta el joven Neorrealismo literario, en especial, como lo expone Italo Calvino en *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).

Der Erfolg des Neorealismus, trotz zahlreicher Rückschläge, lässt sich durch die natürliche Neigung unseres Kinos erklären, die Realität in einer poetischen Form darzustellen, was in Italien überhaupt charakteristisch ist für den künstlerischen Realismus, egal welche Form dieser im Laufe der Jahrhunderte angenommen hat. Wenn man eine der wichtigsten Eigenschaften des Wesens der Poesie berücksichtigt, nämlich die, parallel zu den realen und metaphorischen Werten existieren zu können, erscheint als eine der augenscheinlichsten Fähigkeiten der Poesie eben die, mögliche Welten zu schaffen, deren Grenzen gleichzeitig sicher aber auch unbestimmt erscheinen. Auf diese Weise kann die Sprache, in ihrer ursprünglichen und kreativen Kraft, gemeinsam mit der poetischen Freiheit als Instrument, das die Tradition aufnimmt und gleichzeitig erneuert, wobei das Reale jedoch immer kritisch hinterfragt wird, den fruchtbaren Boden schaffen, der einen Dialog ermöglicht zwischen dem durch die Erinnerung gefilterten Blick auf den Widerstand, den uns die Gebrüder Taviani im Film *La Notte die San Lorenzo* (1982) bieten, und der Art, wie uns der junge literarische Neorealismus vom Widerstand erzählt, vor allem der von Italo Calvino in *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).

SOMMARIO

MARCO SANTORO - ANTONIO VITTI, *Letteratura e cinema* ..... pag. 3
ENRICO BERNARD, *Bernari e il cinema* ..... » 5
ELISA CASTAGNOLI - MANUELA GIERI, *Corsi e ricorsi del neorealismo: da Italo Calvino ai fratelli Taviani tra magia, mito e memoria* ... » 27
GUIDO CHIESA, *Lo sguardo epico del partigiano Johnny. Da Fenoglio allo schermo* ..... » 59
ANDREA CICCARELLI, *«Io non ho paura»: tra libro e film* ..... » 67
MILLICENT MARCUS, *The ecstasy of authorship in* Generale Della Rovere ..... » 83
MARCO SANTORO, *Di getto. Quasi un gioco?* ..... » 97
ANTONIO VITTI, *«Nati due volte» di Giuseppe Pontiggia e «Le chiavi di casa» di Gianni Amelio* ..... » 107
VITO ZAGARRIO, *Letteratura & film nel cinema italiano contemporaneo* » 117

TESTIMONIANZE
CARLO LIZZANI, *Cinema e letteratura* ..... » 125
DACIA MARAINI, *Cinema e letteratura* ..... » 129
GAETANA MARRONE, *Incontro con Roberto Andò. La psicogeografia del paesaggio tra memoria e mistero:* Viaggio segreto ..... » 139

RECENSIONI
Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico. Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di Guido Arbizzoni e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005 (*Paola Zito*) ..... » 149
LIRA 5. Letteratura italiana. Repertorio automatizzato. Cd-Rom bibliografico della lingua e della letteratura italiana dal 1985 al 2003, sotto la direzione di Benedetto Aschero e Antonia Ida Fontana, Trieste, Alcione, 2005 (*Federica Formiga*) ..... » 152

SPOGLIO DELLE RIVISTE

(a cura di Nunzia Acanfora, Teresa Di Paola, Rosa Francesca Farina, Renzo Iacobucci, Marina Maggi, Barbara Manfellotto, Maria Maddalena Messina, Loredana Palma, Valentina Sonzini) pag.155

INDICE DELL'ANNATA ..... » 173