

La ciociara: riscritture teatrali dal romanzo di Moravia e dal film di De Sica

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

L'articolo presenta due adattamenti teatrali basati sulla *Ciociara*, il romanzo di Alberto Moravia e il celebre film diretto da Vittorio De Sica. Il primo lavoro di cui si parla è quello realizzato dal compositore Marco Tutino su commissione del *War Memorial Opera House* di San Francisco nel 2015, un melodramma prevalentemente tratto dal film del 1960. Il secondo adattamento qui analizzato è costituito da un copione inedito, scritto da Annibale Ruccello nel 1985 e molto vicino al romanzo di Moravia.

Parole chiave

Marco Tutino, Annibale Ruccello, *La ciociara*

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/669>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il melodramma di Marco Tutino dal film di Vittorio De Sica

In alcuni casi le riscritture filmiche di romanzi, racconti e novelle incontrano un favore maggiore di pubblico, e talvolta anche di critica, rispetto alla cosiddetta versione "originale". Uno di questi casi è senza alcun dubbio *La ciociara* di Vittorio De Sica, il film che, tratto dal romanzo di Alberto Moravia, nel 1960 riscosse un enorme successo e consacrò al livello mondiale la giovane Sofia Loren come attrice drammatica.

L'avvenente interprete napoletana aveva già intrapreso la sua brillante carriera da circa un decennio, durante il quale era partita da produzioni minori per emergere poco a poco a fianco di grandi nomi come Totò e De Sica, passando per i generi più disparati, come quello del film-opera (*La Favorita* di Cesare Barlacchi e *Aida* di Clemente Fracassi), e interpretando forse i ruoli più improbabili e meno riusciti di tutta la sua carriera. A partire dal 1957, subito dopo la sua unione sentimentale con il produttore Carlo Ponti, la Loren aveva iniziato anche a lavorare ad Hollywood con attori del calibro di Anthony Quinn, Cary Grant, Clark Gable e con registi come Sidney Lumet e George Cukor. Dopo tre anni di pellicole girate tra Stati Uniti e Inghilterra, quando le si presentò l'occasione per il grande salto di qualità, era perciò pronta a coglierla. Carlo Ponti stava avviando, infatti, la produzione del film *La ciociara* dal romanzo di Moravia, che sarebbe stato diretto da Vittorio De Sica, e la Loren avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Rosetta, la figlia, quando Anna Magnani, da poco insignita del premio Oscar come protagonista ne *La rosa tatuata* di Mann del 1955, rifiutò il ruolo principale, quello di Cesira, la madre. Fu questo il caso che fornì alla Loren una grande opportunità, poiché il suo compagno, e produttore, convinse De Sica a rivedere il personaggio, che nel romanzo di Moravia è una donna di mezza età, per ritagiarlo sull'allora ventisettenne Sofia, che dunque sarebbe divenuta protagonista assoluta. Fu una vera prova per l'attrice, che, così giovane, fino a quel momento simbolo di procace sensualità, si trovava a dover rendere credibile il profilo di madre che la storia ritrae, nella cornice tragica degli eventi che colpiscono lei e sua figlia (fu proprio per coerenza e verosimiglianza che si rese necessario abbassare l'età di Rosetta, per la quale fu scritturata un'attrice adolescente, Eleonora Brown, di soli undici anni).

La giovinezza della madre e la pubertà della figlia, oltre a sollevare scalpore e qualche polemica sull'opportunità di far girare all'attrice quasi bambina la terribile scena dello stupro, rappresentarono però anche una delle ragioni del forte *pathos* tragico che immortalò la sequenza del film: quella che inizialmente era sembrata una forzatura al *plot*, si rivelò invece la scelta che determinò il grande successo della pellicola, che entrò senza dubbio nella storia del cinema italiano.

L'impostazione neorealistica del film di De Sica spostava però, di fatto, l'attenzione dalla riflessione ideologica intorno alla scena politica della guerra, con tutte le violenze e le disastrose conseguenze sociali raccontate nel romanzo, all'evento catastrofico più rilevante del racconto. Nella pellicola la tragedia personale e familiare causata dalla violenza inferta alle due protagoniste in fuga sposta in secondo piano le questioni politiche, dibattute dall'ideologia socialista e comunista, sia durante che dopo il conflitto mondiale, sulle quali a lungo si rifletteva nel romanzo. Con questo non si vuole oscurare il merito, che comunque il film ebbe, e non solo in quel momento storico, di aver posto senza filtri davanti agli sguardi sbigottiti del grande pubblico l'efferatezza

della violenza che si abbatté su molte donne e bambine nel disordine anarchico della guerra, anzi si vuole senza alcun dubbio ribadire che questo è uno dei punti di forza tanto del romanzo, quanto del film.

Tuttavia è importante tener conto di questa significativa caratteristica del film, che, sebbene non venne finanziato da una produzione americana come da iniziale progetto, rimaneva comunque indirizzato anche al mercato statunitense e per questo doveva necessariamente presentare una trama riveduta nella direzione del dramma universale per superare il limite del confine geografico e culturale ed ergersi ad esempio della sofferenza di tutti. Eclissando la riflessione politico-sociale su un'Italia annientata e devastata dalla guerra sul piano umano del singolo e della comunità, portata avanti nel romanzo attraverso una prospettiva marxista, si plasmò il film come una tragedia adatta agli spettatori statunitensi, un melodramma cinematografico con una grande primadonna che patisce il suo calvario sullo sfondo esotico di una terra mediterranea liberata dai soldati americani.

Dopo il nastro d'argento, il Davide di Donatello ricevuti in Italia e il premio Oscar riconosciuto alla Loren dal *jet set* hollywoodiano, il personaggio di Cesira si fissò nell'immaginario collettivo con le sue fattezze, cosicché per il pubblico del mondo intero la 'Ciociara' è ancora oggi indiscutibilmente quell'icona di donna inginocchiata e ripiegata su stessa, rappresentata nella locandina del film con il vestito stracciato sulla spalla, le scarpe simili a grossi calzettoni accartocciati sulle caviglie e una bellezza affatto offuscata dalla disperazione.

Il romanzo storico di Moravia, filtrato dall'esperienza neorealistica e melodrammatica di Vittorio De Sica, continua, in tutto o in parte, a vivere ancora oggi della luce riflessa dalla pellicola, seguitando a godere dell'attenzione del pubblico che ne rinnova letture e citazioni.

A dimostrazione di ciò vale la pena ricordare l'esperimento musicale del compositore Marco Tutino, al quale nel 2015 è stata commissionata un'opera tratta dalla *Ciociara* da rappresentarsi al teatro dell'Opera di San Francisco.

Questo melodramma è visibilmente e dichiaratamente cinematografico, anche nella sua messinscena italiana, avvenuta al teatro lirico di Cagliari tra novembre e dicembre del 2017 per la regia di Francesca Zambello. Il libretto dell'opera di Marco Tutino e di Fabio Ceresa è il frutto di una sceneggiatura di Luca Rossi ricavata solo in parte dal romanzo, ma soprattutto dal testo scritto per la versione filmica del 1960 da Cesare Zavattini.

L'impostazione melodrammatica del neorealismo filmico di De Sica, definito forse un po' troppo riduttivamente e polemicamente da Mereghetti «uno spettacolo europeo prodotto all'americana»¹, è integralmente riproposta da Tutino nella sua opera, di cui l'autore rivendica l'aspetto popolare volto a far breccia su un pubblico che ama il cinema, la musica e i libri². Non a caso si tratta del pubblico del *War Memorial Opera House* di San Francisco quello cui è indirizzato il dramma musicale di Tutino ed è proprio per questo

¹ Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti, dizionario dei film*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, p. 702.

² L'intervista è riportata in Angela Calvini, "La ciociara" il melodramma della verità, in «L'Avvenire» 25.11.2017, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/la-ciociara-il-melodramma-della-verita> (Consultato: 18 Luglio 2023).

che viene posta un' enfasi particolare nel celebrare l'eroismo delle truppe americane, liberatrici durante la seconda guerra mondiale. Anche la scelta di rammentare il film, molto di più che il romanzo, appare dettata dalla grande accoglienza riservata negli Stati Uniti alla pellicola e alla sua protagonista. Ciò spiega il motivo per cui in questo lavoro di neo-verismo musicale, dove la partitura risuona di citazioni mascagnane, la soprano Anna Cristina Antonacci, andata in scena sia a San Francisco sia nella *tournee* italiana, nonostante una propria incisiva personalità, è stata intenzionalmente truccata e abbigliata in maniera tale da ricordare l'immagine della Loren nel film di De Sica, fardello pesante da portare per un'attrice che deve misurarsi in un ruolo entrato nella storia con quel volto, quel corpo, quegli abiti, quei gesti, quegli sguardi, e che in ogni scena deve tentare di interpretare in modo personale una versione diversa di un testo che tuttavia mantiene un rapporto così stretto con il film al quale si ispira.

Nella storia del melodramma il caso di Tutino è, infatti, probabilmente unico, poiché a parte alcuni esempi nel genere del *musical* (e in particolare per i lavori teatrali ricavati dai più celebri cartoni animati della Disney), non avviene mai che il libretto venga desunto dal film, piuttosto, come la storia insegna, è sempre stato il successo di un melodramma, frequentemente già desunto da un noto testo letterario, a fornire lo spunto a qualche intraprendente produttore per farsi cedere i diritti ed autorizzare la riscrittura filmica. Fin dagli esordi del cinema, persino non ancora sonoro, è risaputo che iniziarono a moltiplicarsi le produzioni di film ispirati a famosi melodrammi e che si avviò quel fenomeno di ricezione dell'opera nel cinema che ne facilitò la fruizione e la divulgazione oltre i limiti delle platee teatrali.

Quindi, tenendo presenti le suddette considerazioni, l'operazione realizzata da Tutino per la sua *Ciociara* appare ancor più rischiosa alla luce del fatto che di per sé porta al raffronto continuo col film del 1960, richiamato dal libretto alla memoria collettiva del grande pubblico. Ciò inevitabilmente influisce ai fini del risultato melodrammatico, che non appare come un lavoro autonomo quanto piuttosto come un *remake* del film in versione *musical* sotto le mentite spoglie di melodramma neoverista.

2. L'adattamento teatrale di Annibale Ruccello dal romanzo di Alberto Moravia

Scelta opposta, invece, quella di Annibale Ruccello, il drammaturgo a cui venne affidato il compito, trent'anni prima di quest'ultimo melodramma, di sviluppare un adattamento teatrale basato sul romanzo di Moravia. Nel 1985, il giovane regista e scrittore napoletano evitò deliberatamente di fare riferimento al film, scegliendo invece di aderire strettamente e solamente alla struttura letteraria originaria.

La versione teatrale di Ruccello³, anche nella prima rappresentazione romana per la regia di Aldo Reggiani, confermava la propria distanza dal film, tanto che nella scelta di un'attrice protagonista nel ruolo di Cesira, Caterina Costantini, che nell'aspetto e nella voce mostrava una notevole somiglianza ad Anna Magnani, molti critici vollero leggere

³ Il copione dell'adattamento teatrale di Annibale Ruccello è tuttora inedito. A me è stata concessa la consultazione dal curatore dei diritti Carlo De Nonno, in occasione di un mio precedente articolo, pubblicato nel 2013 e citato più avanti, cfr. nota n. 12.

una presa di posizione evidente a favore del romanzo e in contrapposizione alla lettura filmica di De Sica.

In effetti il drammaturgo partenopeo, autore in quegli anni di importanti drammi come *Notturmo di donna con ospiti*, *Le cinque rose di Jennifer* e di lì a poco del capolavoro *Ferdinando*⁴, seguì passo dopo passo le sequenze narrative del romanzo e si allineò, per vocazione ideologica, alla visione politica che ne scaturiva.

Antropologo, prima ancora che drammaturgo, morto a trent'anni in un incidente stradale nel 1986, Ruccello nutrì il suo teatro del bagaglio culturale accumulato durante il suo tirocinio antropologico e tenne sempre presente la tradizione teatrale e letteraria napoletana da Basile a Eduardo, dalla Commedia dell'Arte all'Opera buffa, per poi approdare alla grande lezione pasoliniana⁵. Inoltre, come fa notare Enrico Fiore, uno dei lettori più attenti dell'opera di Ruccello, non si devono dimenticare le sue personali inclinazioni verso autori veristi come Verga e De Roberto, verso gli americani Fitzgerald, Williams e Pinter, verso scrittori mitteleuropei come Kafka, Musil e Mann, verso i francesi Hugo, Balzac, Proust e Zola, verso gli strutturalisti come Genet e Barthes e, naturalmente, verso Freud⁶. Insomma Ruccello fu davvero un autore di grande profondità e complessa formazione, acuto e sagace lettore del proprio presente, anticipatore di tematiche e di problematiche sociali destinate a palesarsi in anni futuri che a lui non fu concesso vivere.

Proprio per questo suo personale percorso di formazione, che abbracciava aspetti sia storici che antropologici, ancor prima che letterari, Ruccello dimostrava un interesse drammaturgico costante verso le radici storiche che sottostavano alle condizioni di classe all'interno della società meridionale durante gli anni '70 e '80 del Novecento. L'autore applicava una prospettiva critica di matrice marxista, focalizzandosi su quelle che riteneva le premesse storiche che avevano condotto all'egemonia dei media «con la loro funzione di azzeramento crudele delle sensibilità popolari e tradizionali»⁷. Nel suo teatro Ruccello mostrò l'opera di demolizione delle ideologie e delle tradizioni realizzata dal sistema, sfociata nella progressiva mediocrità, nell'ottusità e nel declino della società piccolo-borghese delle periferie napoletane. Nella rappresentazione dell'omologazione delle masse dipinta dall'autore, nemmeno la famiglia sfuggiva alla crisi, ma si trasformava in un mero involucro vuoto. Sebbene i ruoli genitoriali fossero ancora presenti, mancavano di valore e di affetto.

Scrive Matteo Palumbo:

⁴ Si vuole ricordare qui la recente edizione critica della produzione teatrale di Annibale Ruccello diretta da Simone Magherini, Andrea Mazzucchi, Matteo Palumbo, Pasquale Sabbatino, Piermario Vescovo nella collana Biblioteca di Letteratura Teatrale Italiana di Edizioni di Storia e Letteratura, per la quale sono usciti: *Notturmo di donna con ospiti*, a cura di Giulia Tellini (volume II, anno 2021); *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo (volume III, anno 2022). Devono ancora uscire *Ferdinando* (volume I), *Week-end/Anna Cappelli/ Mamma. Piccole tragedie minimali* (volume IV) e *L'ereditiera* (volume V). L'uscita di questa nuova edizione testimonia il giusto interesse critico dedicato a questo autore negli studi teatrali più recenti.

⁵ Cfr. Dario Tomasello, *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, Edizioni di pagina, 2008, pp. 11-53.

⁶ Cfr. Enrico Fiore, *Un po' voyeur, un po' poeta*, in *Annibale Ruccello, Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 16-17.

⁷ Dario Tomasello, *op. cit.*, p. 15.

[...] I personaggi del teatro di Ruccello sono [...] simili a un territorio occupato, che è stato spogliato della sua ricchezza e cancellato. L'esercito nemico, responsabile di questa aggressione, è composto dalla società di massa: con il suo linguaggio miserabile e caricaturale, con la prepotenza dei miti televisivi, con il falso prestigio dei suoi oggetti di consumo, con la simulazione della felicità. Il paese occupato, la vittima più martoriata, è l'anima e l'immaginazione di questa umanità⁸.

Se l'allegoria della guerra è stata usata per spiegare i personaggi del teatro di Ruccello, appare lampante l'affinità che lega questo autore al testo di Moravia e alle due protagoniste che lo animano: Cesira e Rosetta, madre e figlia, sono colte e descritte dallo scrittore nello scorcio dell'ultimo anno di guerra, prima colpite dagli stenti, poi travolte dalla paura destinata a sfociare nel terrore, e, infine, annichilite dalla violenza in un *climax* che nel racconto trova il suo terribile apice nell'episodio dello stupro subito nella Chiesa sconsecrata di Fondi, il paese abbandonato dove le due si rifugiano credendo di sfuggire al pericolo. Entrambe si ritrovano al termine della storia senza più certezze sul presente e men che meno sul futuro. Persino il loro rapporto di madre e figlia viene spezzato dalla furia animalesca barbaramente subita, che ha d'un colpo interrotto l'adolescente innocenza di Rosetta per aprirle gli occhi davanti alla crudeltà dell'esistenza.

L'adattamento teatrale di Ruccello prende le mosse dall'epilogo del romanzo, a cui si aggancia tramite una sezione cornice originale, che funge da tela narrativa per il nucleo centrale del racconto, narrato attraverso un *flash-back* che ripercorre fedelmente le diverse fasi delle vicende tratteggiate da Moravia.

Le pagine conclusive del romanzo raffigurano le due donne durante il loro rientro a Roma, dove sperano di riprendere una vita 'normale' dopo le più dure esperienze di fuga. A questo punto lungamente Cesira si impegna a rompere il penoso silenzio in cui la figlia si è isolata dopo il trauma. L'urgenza di portarla a dimenticare il passato proiettandola verso un futuro migliore si concretizza nel vano tentativo di farla tornare a cantare come un tempo: Rosetta si è chiusa in sé stessa, raggelata dal trauma per il quale non versa neppure una lacrima. La sacra integrità del suo giovane corpo è stata violata dalla brutalità che l'ha disumanizzata, come disumano è stato l'atto che ha dovuto subire. Nel finale narrativo però il muro di silenzio si scalfisce e poco a poco lascia intravedere la necessità di estrinsecazione del dolore. Così Cesira percepisce nel pianto di Rosetta, che finalmente si manifesta come un atto impulsivo e liberatorio, un segno che la fa sperare, che le fa intendere una qualche probabilità di riprendere la loro «vecchia vita»⁹. Questa 'nuova fiducia', che si apre nel cuore di Cesira quando al termine della peregrinazione vede finalmente la cupola di San Pietro apparire all'orizzonte, è tutta nel pianto di Rosetta, che si lascia indietro «la malvagità e l'indifferenza»¹⁰ della guerra che ha fatto scempio delle anime, prima ancora che dei corpi, e che ora le due

⁸ Matteo Palumbo, *Le "piccole tragedie minimali" di Annibale Ruccello*, in «Nord e Sud», Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli settembre-ottobre 2000, p. 116, la citazione è in Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 50.

⁹ Alberto Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 201221, p. 321.

¹⁰ *Ibidem*.

donne vogliono coprire, chiudere come si fa con una pietra tombale. È questo il motivo per il quale il film di Vittorio De Sica termina con il ricongiungimento della madre e della figlia in un fiducioso abbraccio, forse salvifico, che fa scendere il sipario sulle ultimissime parole del romanzo, che invece, gettano un'ombra di dubbio sull'esistenza verso la quale le due donne sono proiettate e che Moravia definisce «piccola cosa piena di oscurità ed errore»¹¹. Se dunque il film si apre alla speranza, il romanzo resta invece significativamente sospeso.

Ed è proprio da qui, da questa sospensione che si avvia la rielaborazione teatrale di Ruccello che vuole immaginare quel futuro lasciato irrisolto nel romanzo e, attraverso la ricostruzione storica che la narrazione della guerra gli permette, vuole svelare i mostri del futuro storico che sarà di lì generato e le ragioni di quella che indica come degenerazione sociale e povertà culturale.

Questo futuro fa parte del racconto cornice, che rappresenta la parte originale scritta da Ruccello e che contiene il ricordo di Cesira e i suoi monologhi narranti a ritroso la storia, come si è detto, attraverso la strategia del *flashback*, esattamente come avviene nel romanzo.

Che ne sarà dunque di Cesira e di Rosetta vent'anni dopo? Si è chiesto Ruccello come forse molti lettori del romanzo. Quali saranno le conseguenze che la guerra avrà impresso come un marchio su di loro e su tutti gli altri sopravvissuti? Moravia evidenzia amaramente i meccanismi del comportamento umano durante la guerra, che annienta e abbrutisce e che costringe alcuni a rinunciare alla propria dignità in nome della sopravvivenza, mentre rende al tempo stesso altri capaci di farsi aguzzini e tiranni della libertà altrui per un'insaziabile sete di possesso. L'attaccamento maniacale alla «roba» e il piacere sadico del controllo sulla vita dei più deboli, costretti a barattare se stessi pur di salvarsi la vita, hanno alimentato il circolo vizioso di un gioco che si è fatto sempre più letale e che a Ruccello interessa mostrare, poiché fortemente in connessione con ciò che ne scaturisce a guerra finita: ristabilito l'ordine lì dove regnava l'anarchia, infatti, quell'insano meccanismo di accumulo avido e di controllo non viene affatto fermato, ma viene sublimato e legittimato nel modello consumistico che fa dell'esibizione del possesso e del consumo "usa e getta" di cose e di persone i modelli esistenziali imperanti della società occidentale.

Così Ruccello, a cui preme raccontare il dopoguerra e il futuro ad esso strettamente connesso, parte dal finale narrativo per riagganciarvisi e mostrare le due protagoniste all'inizio della *pièce*, cioè più o meno una quindicina di anni dopo le vicende narrate nel romanzo, immerse nel contesto storico del *boom* economico degli anni '60 e quindi ormai fagocitate dai meccanismi *in progress* del nuovo modello sociale.

Scrive Roberta Torre, che ha curato la regia di una ripresa di questo testo risalente al febbraio 2011:

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

¹¹ Ibidem.

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

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

È questa la vera violenza che nella scrittura di Ruccello ci proietta in un universo dell'orrore dove tutto viene dimenticato in cambio di una normalità apparente e inquietante. È straordinariamente attuale questa *Ciociara*, ci parla dei nostri giorni e di mutamenti apparentemente impercettibili ma definitivi.

Ci parla anche della nostra Italia e dell'oggi, come in ogni testo straordinario è anche stato profetico Annibale Ruccello¹².

Nella prima scena lo spettatore si trova davanti una Rosetta diversa da quella lasciata nelle pagine del libro, non è più la vittima sacrificale dello stupro subito, la cui violenza ha straziato il suo corpo innocente e interrotto la sua infanzia, ma è una vorace e loquace "consumatrice" avida di possedere tutto ciò che la società la porta a desiderare ed è intenzionata ad ottenerlo a qualunque prezzo, anche a costo della propria dignità e dei propri legami famigliari, che hanno perso il loro peso e la loro sostanza affettiva. In questo contesto sociale tutto ha naturalmente e necessariamente un prezzo, tutto può essere mercificato in nome del libero mercato, che illude e corrode.

La madre, la Cesira di Ruccello, invece, in quanto figlia di un'altra generazione, è in grado di sentire e di provare qualche autentica emozione, infatti per lei possedere cose deve solo soddisfare le esigenze dettate dalla sopravvivenza. Cesira è il personaggio che il drammaturgo, come Moravia, cerca di recuperare salvandone la sua dimensione contadina, il suo essere istintivamente più vicina ai valori ancestrali della terra madre; mantiene una sua purezza che la rende affine al personaggio di Michele, che anche qui, come nel romanzo, è destinato a soccombere. Il suo cristianesimo laico e comunista non può che essere sacrificato dall'etica feroce della guerra, da quella dell'accumulo del mondo contadino e da quella successiva, che lui è destinato neppure a vedere, dell'egoistica frenesia consumistica. Michele ritorna nel finale, anche qui come nel romanzo, da fantasma nella mente di Cesira, evocato dai suoi ricordi, ritorna per il sottile legame che lo lega a lei. Il suo ragionare, per lei, è depositario di saggezza cui lei sente di potersi rivolgere, pure non comprendendone fino in fondo le ragioni. Lei cerca di seguirlo finché le è possibile, ma poi si arresta, perché le teorie di Michele le imporrebbero di rinunciare alla proprietà e lei non è in grado di comprendere il legame che lui più volte le mostra tra questo inconsapevole impulso al possesso e la

¹² Roberta Torre, *Note di regia «La ciociara di Annibale Ruccello da Alberto Moravia»*, in <http://www.teatrobellini.it/component/content/article/44-archivio/2011-2012/549-donatella-finocchiario-daniele-russo-in-qla-ciociara&Itemid=210> (Consultato: 23 gennaio 2012) e riportato in Pamela Parenti, «I fantasmi» di Cesira e di Rosetta: *La ciociara adattamento teatrale di Annibale Ruccello*, in *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema III*, atti del Convegno Internazionale, Fondi, 10 maggio 2013, a cura di Angelo Favaro, Avellino, Biblioteca di Sinestesie, 2015, pp. 165-176. Oggi l'articolo di Roberta Torre è parzialmente riportato in <https://robertatorre.com/teatro/la-ciociara/> (Consultato: 4 Agosto 2023).

responsabilità delle guerre. Quegli stessi furbi e spiccioli affaristi condannati da Moravia nel suo romanzo come vili opportunisti che si sono fatti strada durante la guerra ai danni dei fessi andati a morire in nome di un'ideologia, sono anche quelli che Ruccello indica come responsabili dell'imposizione del modello utilitaristico post-bellico. Nelle parole di Michele il drammaturgo sintetizza il proprio punto di vista contro il modello consumistico dell'omologazione e dell'annientamento culturale, causa della futura degenerazione sociale: il suo paradigma economico ha travolto come un mostro fagocitante quel poco di umanità che la guerra aveva lasciato sopravvivere negli uomini. Il comunismo illuminato di Michele è morto sotto le macerie della guerra e se una rivoluzione c'è stata, non è quella che lui forse aveva sognato, proletaria e culturale, ma si è trattato di un cambiamento subdolo, insinuatosi come una serpe tra le maglie della società corrodendola dall'interno.

Da qui dunque, dalla riflessione sulla storia e sulla società che sarebbe dovuta rinascere dalle rovine della guerra e che invece precipitò verso un'altra più sottile disumanizzazione, parte la lettura di Ruccello: una riflessione nata alla metà degli anni '80, di cui il teatro ruccelliano vuole smascherare il «Gusto del cattivo Gusto», la mania e il miraggio del *look*, il desiderio di sedurre e la smania per la quantità a discapito della qualità¹³.

A Cesira e a Rosetta, perciò, Ruccello non concede quell'abbraccio salvifico che De Sica aveva introdotto in un'emblematica scena del suo film, in cui il sacro legame ricongiunto tra madre e figlia appariva quasi come unica strada per resistere alla violenza e alla paura della guerra.

Nel teatro di Ruccello non vi è alcuna sacralità nei legami familiari e quindi non vi è scampo alla brutalità della guerra che prelude alla barbarie moderna: qui Cesira si affianca ad altre madri del teatro ruccelliano, quelle più vicine all'oggi e che danno ai propri figli i nomi dei protagonisti delle *telenovelas* o dei grandi calciatori, che si cibano di televisione e generano dei piccoli mostri viziati e frustrati, perché destinati a non eguagliare il modello vincente da copertina di rotocalco che viene imposto loro fin dalla più tenera infanzia. La solitudine è la caratteristica ricorrente dei personaggi di Ruccello e dell'*habitat* familiare e sociale in cui li immerge, per cui atrocemente profetica appare la sua visione che, con sguardo pasoliniano, non si sofferma troppo sull'episodio di violenza subita dalle due protagoniste, al quale comunque dedica un monologo quasi interamente ripreso dal romanzo, quanto piuttosto sulle ragioni per cui un delitto tanto brutale quanto gratuito non abbia lasciato alcuna traccia nella rassicurante "normalità" quotidiana di Rosetta: una casa e un'automobile di proprietà, le vacanze al mare con la tata, i figli da far distrarre e crescere a qualcun altro e la madre da sola a casa perché non serve più a niente.

Se la Cesira e la Rosetta di Moravia lasciano intendere un loro percorso di rimozione del trauma, che comunque presuppone una sensibilità ferita e una grande sofferenza da metabolizzare, le stesse protagoniste per Ruccello hanno superato la

¹³ Ricordiamo la celebre definizione di quell'epoca coniata da Roberto D'Agostino di «edonismo reaganiano», poiché erano gli anni dei due mandati presidenziali di Ronald Reagan (1981-1989), Cfr. Roberto D'Agostino, *Gli anni dell'edonismo reaganiano*, in «La Stampa», 06 Febbraio 2011, <http://www.lastampa.it/2011/02/06/cultura/opinioni/editoriali/gli-anni-dell-edonismo-reaganiano-nuTjF8TIXFob2xzg8sP8gM/pagina.html> [Consultato: 4 Agosto 2023].

violenza subita semplicemente perché è come se non avessero più la capacità di trattenerne il ricordo. L'indifferenza è il grave male che ha colpito loro e, purtroppo, la società intera.

Nel finale teatrale che Ruccello ha voluto scrivere per la sua *Ciociara* a Cesira non rimane che la solitudine, abbandonata nel suo angolo di casa, come molti altri personaggi dell'autore, perché ormai inutile, un peso per sua figlia che deve andare in vacanza e al suo posto può ben 'usare' una cameriera per pulire e tenere in ordine la casa e i bambini¹⁴. Non c'è speranza e non c'è salvezza in questo nuovo mondo del futuro, perché Cesira e Rosetta sono ormai le ombre di quelle che erano nel romanzo, sono morte senza alcuna speranza di resurrezione. Nel raccontare la celebre parabola cristiana di Lazzaro, il Michele moraviano auspicava una risurrezione sociale, un risveglio in senso democratico, di comunione e di condivisione, delle classi più deboli capaci forse un giorno di affrancarsi proponendo un rinnovato modello di governo. Ma nel copione di Ruccello Cesira non è più disposta ad ascoltare la storia raccontata da un protocomunista come Michele e, quando il giovane fantasma si presenta alla sua porta, lei non lo fa neppure entrare e gli sbatte definitivamente la porta in faccia. Il testo mostra dunque una storia in divenire e sottolinea il fallimento di ogni strategia politica che avrebbe potuto risvegliare le masse, mentre ciò che in realtà avvenne fu un sonno mediatico in cui furono repentinamente indotte dal boom economico.

Dall'urgenza avvertita da molti autori come Moravia di raccontare e di denunciare le infere bassezze in cui l'umanità era caduta durante la guerra si passa dunque al drammatico sguardo privo di speranza di chi, come Ruccello, dopo il grande esempio pasoliniano, va oltre e presagisce un futuro in cui l'orrore tende a 'normalizzarsi'.

Una visione giustamente profetica e oggi più che mai attuale, alla luce dei più recenti fatti di violenza sulle donne e sui più deboli, non solo nei terrificanti contesti di una guerra inspiegabilmente tornata in auge, ma sempre più diffusi anche nell'apparente 'tranquillità' quotidiana delle città e dei paesi. Violenze tanto efferate quanto inaspettate per una società che assiste inerme allo smaterializzarsi della realtà nel *maremagnum* del web, che tende a compattare ogni evento reale nel mondo virtuale fino a farlo a scomparire. Al vuoto ideologico, seguito alla decadenza della politica, e al vuoto affettivo, seguito alla dissoluzione della famiglia e delle tradizioni culturali, evidenziati da Ruccello nelle sue opere, è seguito il vuoto della realtà materiale, che oggi rende impalpabili le esperienze e annienta i ricordi. Gli eventi tragici veri e propri vengono trasformati in narrazioni virtuali, che si intrecciano con la sfera dell'immaginario in un costante e psichedelico scambio che attenua la loro drammatica rilevanza e non riesce più a generare alcun impatto significativo sull'opinione pubblica.

Nel meccanismo generativo del flusso incontrollabile di informazioni che si realizza nel web, e in special modo nel mondo dei *social networks*, i brevi testi che riportano le tragiche storie del presente si perdono nell'ampio oceano del "non letto" e dell'"incompreso" con l'abietto fine di raccogliere dei 'like', mentre le testimonianze video diventano preda di un mercato dell'orrore che si ciba della violenza e della sofferenza altrui per nutrire in segreto le più diaboliche perversità umane.

¹⁴ Annibale Ruccello, *La ciociara*, copione teatrale, Atto II, scena diciassettesima, p. 80, cfr. nota n. 3.