



VIAGGI NEI
MONDI POSSIBILI
CESARE ZAVATTINI
SOGGETTISTA

ORIO CALDIRON

Soggettista e sceneggiatore tra i più fervidi e irrequieti del cinema italiano, Cesare Zavattini ha incarnato in modo esemplare la figura dello scrittore di cinema, l'ispirata coscienza artigianale dell'inventore di film. Se ha contribuito come pochi a definirne l'accidentato statuto professionale, è stato il solo a rappresentare in modo straordinariamente vivo gli splendori e le miserie del mestiere di sceneggiatore, sempre in lotta con la fretta della macchina-cinema, l'invadenza dei registi, l'approssimazione delle strutture produttive. Ma non si può dimenticare che la sua foltissima filmografia è soltanto la punta dell'iceberg delle centinaia di soggetti e delle migliaia di pagine di interventi, postille, dichiarazioni, appunti, lettere, testi, diari a cui è affidata la sua attività, l'affollato intreccio d'impegni e di progetti che ha animato per tanti anni la sua profonda carica innovativa, la sua inattesa capacità di folgorazione.

La scoperta del cinema avviene sin dai tempi dell'esperienza giornalistica, dalla stagione esaltante e irripetibile della «Gazzetta di Parma» all'intensa collaborazione a «Il Tevere», «L'Illustrazione», «Il Secolo Illustrato», «Il Secolo XX», in cui si avvertono gli echi delle avanguardie storiche, soprattutto del postfuturismo, e gli umori popolari della civiltà contadina. Se la conversione avviene con *The Gold Rush* (1925) di Charlie Chaplin, l'iniziazione prosegue con il recupero delle comiche come *Easy Street* (1917), *A Dog's Life* (1918), *Sunnyside* (1919), del primo lungometraggio *The Kid* (1921), via via fino a *City Lights* (1931). Il riferimento a Charlot – colto nella radicale provocazione dello sguardo sul mondo che ne fa all'epoca l'icona della modernità esaltata dai cineasti d'avanguardia – è fondamentale in tutto il periodo in cui il giovane Zavattini sbeffeggia gli aspetti più ambivalenti dell'americanismo, assunto come modello delle contraddizioni della società di massa che si viene delineando.

Nessuno si meraviglia se in *Buoni per un giorno*, uno dei primi soggetti zavattiniani, appaiono a un certo momento un maldestro attacchino alle prese con un manifesto decisamente storto o un giardiniere municipale che con l'idrante inaffia i passanti a tempo di musica. Non occorre neppure pensare al futuro o al passato, che so, a *Ladri di biciclette* o a *L'arroseur arrosé*, per accorgersi che l'antico incunabolo del suo apprendistato cinematografico – più che un soggetto, un vero e proprio trattamento con arditi movimenti di macchina – è una sorta di *boîte à surprise* in cui l'onnivoro riepilogo dei motivi fondamentali del comico del muto e della commedia, dalla *slapstick comedy* alla *screwball*, coincide con l'accumulo bulimico dei contrassegni della incipiente modernizzazione. Sullo sfondo della periferia metropolitana in cui si svolge il film di carta, la rimpatriata di stereotipi s'impone nel segno dell'esagerazione, dell'incontenibilità, dell'eccesso, dando vita a una pirotecnica girandola di rimandi che vanno oltre il cinema. L'intreccio dei media chiama in causa i manifesti delle "girls con molte belle gambe", della camera da letto in vendita a rate, del vincitore della lotteria del milione,

¹ Le citazioni sono tratte dai soggetti conservati nell'Archivio Cesare Zavattini presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

del quotidiano con la fotografia della rotativa, dello smarrimento del cagnolino bianco, destinati a diventare altrettante scansioni topiche e ricorrenti della scrittura visivo-sonora del soggetto. Non può sfuggire d'altra parte il ruolo centrale dell'edicola, soglia della visione voyeristica, con i giornali illustrati che ostentano le immagini della Diva bellissima e del Divo fatale, il «Corriere dei Piccoli», e «Paris Plaisirs» con, ancora, le gambe femminili in copertina.

Quando il guardafili del telefono sente per caso la dichiarazione di Gold, il milionario deciso a travestirsi da povero per premiare con molti biglietti da mille il più generoso gesto di bontà compiuto nei suoi confronti, scivola lungo la scala a pioli che suona come uno xilofono, avviando la diffusione canora della notizia. Come in un disegno animato, le *girls* del manifesto cominciano a ballare e a cantare lo stesso motivo. La rotativa del manifesto del quotidiano si mette a stampare rapidamente il giornale che arriva subito in edicola, allargando ulteriormente il circuito informativo intermediale. Se seguiamo lo svolgersi delle scene, senza perdere di vista la colonna sonora, l'impianto comico del soggetto, punteggiato dall'uso esuberante del sonoro a tutto volume, con scampanii, voce della bilancia automatica, disco del grammofono, altoparlante del negozio di apparecchi radio con pezzi d'opera, arpeggi di chitarra sui fili del telefono, si configura come una partitura che coniuga le gag fisiche della *slapstick* con i ritmi musicali del *cartoon*. La trovata più felice è quella dei mendicanti cercati, accuditi, festeggiati, vezzeggiati, gratificati in tutti i modi dai ricchi che sperano di assicurarsi la ricompensa. Il rovesciamento radicale, in cui si affermano le pratiche sovversive del comico, innesca la carnevalizzazione del quotidiano che è al centro del progetto e della sua intatta forza di rivelazione. Spetta poi al paradigma dell'inseguimento definire la struttura del soggetto in un crescendo parossistico di forte impatto farsesco, che moltiplica gli ingressi dei nuovi personaggi, dall'accoppiata poliziotto/borsaiolo via via fino ai cercatori di cani, ai turisti in autobus, al corteo nuziale, agli uomini sandwich, alla banda musicale, per concludersi al luna park con le piccole vetture degli autoscontri. Non siamo ancora al finale, rimandato a quando i protagonisti, "imbarcatasi sul tapis roulant del taboggan, salgono... perdendosi fra le nubi".¹

Agenzia Volpe e Signorina Grandi Firme proprio per la loro incompiutezza sembrano introdurci nel laboratorio del soggettista in formazione. Il primo è un *divertissement* a spese delle agenzie d'investigazione, topos ricorrente nella narrativa popolare, con il grande capo dal linguaggio sentenzioso, gli agenti svagati, i rapporti stesi in stile letterario, i clienti che escono cantando dagli uffici. Il gioco del doppio, che, assieme a scambi di persona, piccoli equivoci, farseschi inseguimenti, anima la vicenda, diventa decisamente doppio gioco, mettendo in scena lo spionaggio industriale all'interno di una fabbrica di caramelle. Il riferimento alla pubblicità, "un ambiente in continua ebollizione", è uno degli aspetti più originali del soggetto, che nella campagna promo-

zionale non esita a prevedere anche la mobilitazione dei bambini della periferia. Gli umori e gli estri di altri soggetti, in cui sono fondamentali le gag visive d'impatto immediato, si diluiscono qui in una tessitura da commedia stravagante e picchiatella, ma non priva di risvolti sentimentali, a cui fa pensare la seconda storia del vecchietto in carrozzella.

Signorina Grandi Firme è importante perché gioca a carte scoperte, si muove esplicitamente all'interno della redazione dei settimanali illustrati in voga. Se il concorso promosso per il rilancio della rivista è all'origine del soggetto in una trasparente affabulazione, che è già una sorta di favola mediologica, l'esperienza di «Cinema Illustrazione» di pochi anni prima è maliziosamente saccheggata a partire dalla ricerca stessa della *cover girl* in cui si ripropone la caccia al volto nuovo in grado di impersonare **La signora di tutti**, il primo film con cui Rizzoli passa dalla carta stampata al cinema. La ricerca della ragazza-copertina – della ragazza in carne e ossa che assomigli alla ragazza disegnata – è in realtà la ricerca di un'immagine e coincide con il ruolo centrale che viene assumendo la fotografia:

La città è invasa dalle macchine fotografiche: piccole macchine ultramoderne, macchine con il treppiede, macchine antiche. È una ridda di fotografie, di pose, di sogni: dall'esercito delle donne di servizio sui bastioni che hanno accaparrato tutti i fotografi ambulanti, alle cassiere dei bar, dalle balie con le carrozzelle allineate come un reggimento alle studentesse. E gli uomini sono in caccia d'immagini, lungo la strada l'obiettivo diventa l'ossessione dominante: donne pallide e anziane in agguato aspettano ansiosamente d'essere in pellicola, piccole e grandi liti; ogni donna cammina con la dolce paura, con la dolce speranza di vedersi sbarare il passo da una macchina fotografica.

La casa dei tic nervosi, soggetto esplicitamente charlottiano ma scritto per Totò, è interessante proprio perché declina contemporaneamente (strabicamente?) il mito e il corpo, il modello e il comico, il paradigma ideale dello *slapstick* e l'estroso scenario del varietà. La caratterizzazione di Tot – “povero ma estremamente dignitoso”, “l'aria un po' incantata” – ripropone il personaggio-maschera di Chaplin ma è anche il segno della comicità paradossale che esplose sullo sfondo della clinica per malattie nervose. Si gioca sulla perdita coatta d'identità, sull'ambigua doppiezza dei ruoli, sull'interferenza tra il protagonista, finto medico per amore, e lo spazio chiuso della clinica, pieno dei “malati più singolari del mondo, il cantante ad ogni costo, colui che odia i rumori, colui che vede ogni cosa con la mentalità del lettore di libri gialli”. Se le gag visive riprendono la lezione del comico muto con i suoi scatenati dinamismi sul filo dell'assurdo, il “campionario di tipi paradossali, maniaci, tuttavia umani” formato dagli ospiti attinge dalle estrose stravaganze della *screwball*. Nella disinvolta contaminazione di modelli, non va dimenticata neppure la rilettura parodica del *gangster movie* che suggerisce gli elementi più vistosi dell'intreccio, dal contrasto tra l'integerrimo consigliere Baum e il suo feroce avversario Red all'affare delle lettere compromettenti, dall'imminente scadenza elettorale

² Cesare Zavattini, "Alcune idee sul cinema" (1952), in Id., *Opere. Cinema*, Bompiani, Milano 2002, pp. 726-727.

all'intervento della banda di Thomas. Si direbbe che, appena aperto, il "cantiere Totò" non abbia ancora raggiunto la maturazione a cui arriverà pochi anni dopo con *Totò il buono*, in cui l'articolazione strutturale del film comico s'incentra sul protagonista, mentre la dimensione parodica dell'intreccio cede alla rappresentazione affabulata ma incisiva delle dinamiche sociali. Come era già avvenuto in *Diamo a tutti un cavallo a dondolo*, ambientato nei casamenti popolari di "una città piuttosto nebbiosa" e nelle fabbriche di palloncini volanti, ma contrassegnato dalla logica di classe, che non sfugge alla censura fascista.

Se si raffronta *La casa dei tic nervosi* e *Totò il buono* ci si accorge che il processo di definizione è avvenuto attraverso l'approfondimento di spunti e trovate già presenti nel primo soggetto e insieme la semplificazione dell'esuberante accumulo di elementi eterogenei. Se Tot è l'"involontario taumaturgo", il salvatore che non si accorge di nulla tutto preso dal suo amore per Minnie, la bontà di Totò, l'ingenuo "oracolo" del campo di baracche, è propositiva e fantasiosa, si sbizzarrisce in invenzioni di pubblica utilità. I ginnasti che si allenano nel cortile di *La casa dei tic nervosi* ("tra costoro uno era apparso un mattino come un angelo davanti agli occhi di Minnie, come una visione, mentre raggiungeva l'altezza della finestra facendo il salto con l'asta") si trasformano negli angeli dalla voce dolcissima di *Totò il buono*, mentre l'anellino magico di *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* diviene nel nuovo soggetto il "dono divino", "la straordinaria facoltà di compiere qualunque miracolo", che premia l'eccezionale bontà del protagonista.

Si tratta di motivi che si verranno definendo in *Totò il buono. Romanzo per ragazzi (che possono leggere anche gli adulti)* del 1943 e nel nuovo soggetto del dopoguerra che, dopo qualche falsa partenza, si concretizza in *Miracolo a Milano*. Zavattini non amava particolarmente il romanzo, che considerava soprattutto "un buon soggetto per il cinematografista" da migliorare e irrobustire attingendo al libro, ma anche a altri spunti della sua precedente attività letteraria. Nella ulteriore rielaborazione in vista del film da fare si ribadisce la struttura della favola ma la si inserisce in un contesto di allusioni e di riferimenti realistici. Il contrasto di classe, il senso dei ricchi e dei poveri è il sottotesto del vecchio soggetto che ora può diventare più esplicito:

Il neorealismo può e deve affrontare la miseria come la ricchezza. Abbiamo cominciato con la miseria per la semplice ragione che è una delle realtà più vive del nostro tempo [...]. Credere o fingere di credere che con una mezza dozzina di film sulla povertà il tema sia stato esaurito [...] è un grosso sbaglio. [...] Il tema della povertà (ricchi e poveri) è un tema a cui si può dedicare tutta la vita. Si è appena cominciato. [...] Una delle chiavi di volta del mondo di oggi è lì: nel tema "ricchi e poveri". E se i ricchi hanno arricciato il naso [...] per *Miracolo a Milano*, abbiano un po' di pazienza. *Miracolo a Milano* non è che una favola. C'è ben altro da dire. E tra i ricchi, mi ci metto anch'io. Quello che c'è in noi di ricco non è solo la ricchezza come denaro (il denaro non è che l'aspetto più vistoso e apparente), ma ogni altra forma di sopraffazione e di ingiustizia.²

Il viaggio nei mondi possibili, in cui si inseguono e si sovrappongono il quotidiano e l'eccezionale, è la fondo dell'intera attività dello scrittore di cinema dai grandi film del dopoguerra ai temerari progettabilancio dell'ultimo periodo, vertiginosi scandagli nelle profondità dell'io, dove l'intero universo è racchiuso in un istante di vita. Sin dalle prime battute, **Sciuscià** con il ragazzo a cavallo – “sembra un monumento di cenci che gli avvolgono perfino il capo come a un arabo. Il cavallo è piuttosto magro e fiacco ma al ragazzo sembra di volare” – suggerisce il secondo piano del racconto, l'apertura al mondo delle pulsioni profonde, al sogno, al desiderio, alla fantasia. Quando vanno dalla cartomante, si dimenticano la loro missione, tutti presi dalle “cose meravigliose” che intravedono nelle parole della vecchia. Senza il sottotesto del sogno a occhi aperti, senza l'apertura al meraviglioso, la cruda rappresentazione dell'infanzia tradita dagli adulti sarebbe insostenibile.

La forza del soggetto è notevolissima, come la sua capacità di rivelazione. Il soggiorno nell'istituto di rieducazione riflette il mondo di fuori, il trauma della guerra e le incertezze del dopoguerra, ma insieme scandisce in modo implacabile la progressiva cognizione del dolore che attraversa il rapporto tra i protagonisti, dallo sfiorire dell'amicizia alla tragedia finale. Sin dall'inizio è abilissimo nel suggerire il punto di vista dei bambini, dell'occhio incontaminato che vede più e meglio degli altri, ma nello spazio claustrofobico dell'istituto l'indifferenza e l'ostilità degli adulti stravolgono un po' alla volta la vitalità dei ragazzi in una sorta di sistematica, ineluttabile decostruzione: “Il film finisce con un ultimo atto di accusa fatto dai grandi contro i piccini. I piccoli, che abbiamo visto per tutto il film procedere soli senza che mai l'occhio dei grandi si sia fermato su di loro per cercarne il nome, il cuore”.

Se il soggetto di **Sciuscià** è buttato giù di getto per sbloccare l'impasse dei soggettisti in carica, quello di **Ladri di biciclette** risale al momento in cui la sceneggiatura è stata, attraverso numerose riscritture, sostanzialmente definita. Il blocco narrativo più compiuto è quello più lungo e complesso della ricerca della bicicletta e del viaggio che Antonio e il figlio Bruno compiono dentro la città, da piazza Vittorio a Porta Portese, dalla messa del povero alla scena del fiume, dalla visita alla Santona all'incursione nel quartiere dei ladri, via via, fino al tentativo di furto davanti allo stadio. Sono i momenti in cui più evidente si fa l'orizzonte epistemologico della frantumazione e della disseminazione a cui rimanda la nuova drammaturgia neorealista. Si afferma in modo esemplare e paradigmatico nell'agitata erranza che attraversa da una parte all'altra lo sfondo della città indifferente, nella abile geografia del racconto, capace di far lievitare gli esterni più anonimi e al tempo stesso di attenuare il fascino ridondante degli scorci più suggestivi. Solo addentrandosi nella storia interna del film, dalla sceneggiatura che tesaurizza i minuziosi e reiterati sopralluoghi all'avventura della lavorazione svolatasi prevalentemente *en plein air* nello scenario vivacissimo della città, si potrebbe cogliere fino in fondo la straordinaria ricchezza e la singo-

lare modernità del soggetto, in cui si avvertono gli echi dell'appassionata riflessione zavattiniana sul cinema del durante, sull'ambizione di raccontare ciò che sta accadendo.

Il soggetto di **Umberto D.**, che per arrivare alla realizzazione deve superare le consuete difficoltà produttive dei film difficili, risale a qualche anno prima, sulla base di una lunga incubazione in cui la figlia del protagonista fa in tempo a scomparire per lasciare il posto alla padrona della pensione, e la donna di servizio riprende personaggi e situazioni in cui lo scrittore s'è imbattuto di persona. Il rapporto con il cane – il primo titolo era *L'uomo e il cane* – è fondamentale, fa da filo conduttore sin dalla presentazione del personaggio:

Umberto ha un cane e la signora Antonia odia il cane perché odia il padrone. È un cane bastardo, attaccatissimo a Umberto. Umberto gli vuole bene come a un figlio. Alla sera Umberto si siede vicino alla finestra e il cane si accovaccia ai suoi piedi. La finestra dà sopra tetti, ballatoi, terrazze e una grande cupola. È la cupola di un cinematografo. Quando la cupola si apre, vengono fuori i suoni, le voci della *Settimana Incom* o del film.

Il rapporto con il cane contrassegna gli snodi essenziali del racconto, da quando si fa ricoverare all'ospedale e raccomanda il cane alla serva a quando, rientrato a casa, lo sente abbaiare dentro un sacco mentre un ragazzo lo sta portando al fiume per ordine della padrona. Da quando va in trattoria per prendere gli avanzi per dargli da mangiare, il cane mangia tutti i giorni, a quando si vorrebbe suicidare con il gas e il cane raspa contro la porta e gli salta addosso festosamente. Dall'agghiacciante sopralluogo al canile municipale agli inutili tentativi di liberarsene ai giardini pubblici, dove la bambina lo vorrebbe ma la domestica no. Fino al tentativo finale di buttarsi sotto a un treno, in cui il ruolo della bestiola è decisivo.

La forza del soggetto sta nella insostenibile tristezza che lo pervade, nel muro che separa Umberto dal mondo che lo circonda, dalla implacabile coerenza con cui tutte le componenti del vissuto quotidiano – gli altri pensionati con cui protesta, la padrona di casa, la servetta, il cinematografo di cui gli arrivano i suoni, l'equivoco via vai della pensione, l'ambiente dell'ospedale, i tentativi di chiedere un prestito – mentre sembrano relazionarlo agli altri, stabilire in qualche modo dei rapporti interpersonali, si rivelano in realtà altrettanti meccanismi di esclusione che contribuiscono a rinchiudere il protagonista in se stesso, nella sua invalicabile solitudine. Spicca nei soggetti del periodo *Tu, Maggiorani*, che ripercorre con toni scarni e essenziali la storia di Lamberto Maggiorani, l'operaio della Breda che dopo una cinquantina di provini insoddisfacenti era stato scelto come protagonista di **Ladri di biciclette**, impegnandosi, una volta finito il film, a tornare al lavoro senza pensare più al cinema. Ma l'anno successivo, in un momento di recessione è tra i primi a essere licenziato. Non sa dove sbattere la testa. Non si arrende all'idea che nessuno voglia saperne di lui, che nessuno nel mondo del cinema lo possa aiutare con una piccola parte, giusto

qualcosa per tirare avanti. Possibile che non valga niente? Eppure le porte del cinema restano chiuse per il disoccupato di **Ladri di biciclette**, che pensa di rivivere come in un incubo la storia del celebre film. Il racconto ripropone le peregrinazioni dell'operaio per le vie della città che lo aveva visto protagonista per un giorno. È stanco e smarrito. Passa davanti a un cinema dove proiettano **Ladri di biciclette**. Non vorrebbero farlo entrare, anche se è il protagonista. Ma finalmente entra e rivede il film. Si commuove, poi torna fuori, in mezzo alla gente che non si accorge di lui. La gente esce dal cinema, qualcuno si alza il bavero del cappotto, tutti si avviano verso le case riscaldate, dimenticando quello che hanno visto. La moglie, disperata perché non trova più il marito, va da De Sica e gli racconta tutto. Salgono su un'automobile e vanno alla ricerca di Maggiorani.

Il finale alza i toni fino a fare del protagonista il simbolo dei tanti eroi cinematografici che nel dopoguerra hanno cercato inutilmente la solidarietà degli uomini. Il soggetto è straordinario, uno dei più belli delle moltissime storie, e antistorie, che Zavattini ha scritto per il cinema e sono rimaste irrealizzate. Anche in **Bellissima**, il soggetto richiesto da Luchino Visconti, aveva espresso tutta la sua disincantata amarezza per le "favole" del cinema. Ma in *Tu, Maggiorani* va più a fondo. Il suo atto d'accusa nei confronti dell'istituzione cinematografica è più radicale, più estrema la sua condanna delle false illusioni, delle confortanti bugie del cinema tradizionale. Forse per questo è rimasto sepolto tra i soggetti nel cassetto, che i produttori non hanno mai voluto prendere in considerazione.

La prima idea di *Italia mia*, uno dei suoi progetti più importanti e travagliati, risale alla primavera 1951, mentre sta ancora lavorando alla sceneggiatura di **Umberto D.**, che di lì a poco De Sica comincerà a realizzare. Il primo abbozzo si viene continuamente modificando attraverso cambiamenti e varianti. Se l'arco temporale, che in un primo tempo riguarda la vita quotidiana del popolo italiano dal 1900 al 1950, viene subito circoscritto dalla seconda guerra mondiale all'inizio degli anni '50, non muta lo spirito dell'impresa, del "film senza copione, ma che si crei di volta in volta immediatamente per mezzo dei nostri orecchi e dei nostri occhi a contatto diretto con la realtà". Si tratta di rinunciare all'immaginazione per avvicinarsi alle cose, di ridurre lo spazio tra la vita e lo spettacolo, perché "la vita ha già, in sé, un suo poetico moto e una sua meravigliosa energia". Solo allora è possibile sentire "il grido della realtà". Nelle successive rielaborazioni si definisce ancora più esplicitamente la rinuncia assoluta ad ogni forma di preventiva programmazione, tipica del soggetto tradizionale. Si viene delineando – dal progetto irrealizzato di *Italia mia* a **Storia di Caterina**, che diventa un episodio di **L'amore in città** – l'orizzonte di una nuova concezione del cinema che radicalizza l'utopia neorealista attraverso l'inchiesta, il documento, il film-lampo che puntano sulla capacità di cogliere l'evento in quanto ha di essenziale e l'assoluta rapidità dell'approccio, final-

mente affrancato dai condizionamenti dello spettacolo cinematografico.

Se nei confronti dei precedenti soggetti scritti per De Sica, **Umberto D.** aveva rappresentato il momento di estrema rigorizzazione del racconto sempre più spoglio e essenziale, mentre si accentuava lo sguardo fenomenologico sui personaggi e sul mondo, *Il tetto* sembra proseguire ulteriormente il processo di scarnificazione fino al fatto elementare del bisogno della casa. Non solo l'idea nasce dall'esperienza vissuta, dall'incontro con i coniugi Zambon e il loro drammatico problema, ma si avverte che il programma estetico e morale del film-inchiesta, mai completamente abbandonato, incide profondamente nella elaborazione del soggetto. Il soggetto definitivo è straordinario nella sua esuberanza analitica e documentaria, risultato di numerose riscritture a partire dall'abbozzo iniziale, e della messa a punto dalla amplissima documentazione, costata mesi e mesi di visite a borgate e cantieri, interviste a muratori, funzionari, guardie, persone che si sono costruite la casa da sé. Mentre i quaderni di appunti si riempiono di episodi, di dialoghi colti dal vero, di battute, di articoli di legge, di frasi di gergo, di termini tecnici, di cifre relative ai prezzi dei mattoni e alle paghe degli operai edili, il film di carta comincia a prendere la sua fisionomia.

Nonostante la dimensione della progettualità sia ricorrente nell'intera soggettistica zavattiniana, alcuni degli innumerevoli testi scritti per il cinema non sono veri e propri *soggetti* ma piuttosto *progetti*, singolari *work in progress* sempre aperti alle integrazioni, ai rifacimenti, alle varianti. Il carattere programmatico – il loro significato sul piano della poetica o addirittura dell'autorialità – sembra prevalere sullo stesso svolgimento analitico che vengono volta a volta assumendo nell'ampio ventaglio delle ipotesi realizzative, spesso destinate a restare soltanto virtuali. Il caso di *Italia mia* è esemplare al riguardo. Si è già sottolineata l'importanza del progetto, in cui confluiscono idee, spunti, tensioni, strategie del nuovo orizzonte cinematografico in formazione all'insegna della "fame di realtà", ma non si è insistito abbastanza sulla sua attitudine propositiva e irradiante. Sulla sua capacità di sopravvivere e di affermarsi nonostante le incomprensioni e i dinieghi. Nella misura in cui resta irrealizzato, svolge in tutti gli anni '50 e oltre il ruolo di punto di riferimento paradigmatico, di fecondo stimolo di nuove esperienze e iniziative, che nascono per gemmazione dal progetto accantonato ma ancora vivo e vitale.

Il film mancato diventa la collana di libri fotografici, anch'essa intitolata *Italia mia*, che sin dal 1952 propone a Giulio Einaudi. La preparazione della collana editoriale si intreccia con le prime, importanti trasferte straniere, in cui fioriscono numerosi progetti, rimasti spesso sulla carta. Nonostante i rifacimenti, sfuma il film su Van Gogh, a cui ha lavorato intensamente a partire dai sopralluoghi di qualche anno prima:

lo ammiro Van Gogh, o meglio lo venero, i suoi quadri sono i primi insieme a quelli di Gauguin che mi hanno dato un pugno sullo stomaco svegliandomi dal letargo. [...] Spero che vedendo i suoi luoghi, i suoi ogget-

³ Cesare Zavattini, *Opere. Cinema*, cit., pp. 149-150. Si tratta di una pagina del *Diario cinematografico* del 27 giugno 1953.

⁴ Cfr. Cesare Zavattini, *Opere. Cinema*, cit., pp. 915-916. Si tratta della lettera a Valentino Bompiani del 29 gennaio 1960. Il corsivo è dell'autore.

ti, e tanti suoi quadri, ascoltando dalla voce del figlio di Théo dei fatti di lui, sfogliando le sue carte, riuscirò a rintracciare qualche cosa di vero [...]. Il mio sogno sarebbe di riuscire a raccontarlo con tutta la libertà che solo la conoscenza sin dov'è possibile del vero può permettere.³

Il viaggio attraverso la Spagna – “seimila chilometri in automobile per vedere prima di scrivere” – è all'origine di *El pastor*, *Emigrantes*, *La capea*, *Soldado y criada*, *Las Hurdes*, i soggetti che fanno parte del progetto *Cinco historias de España*, avviato con Ricardo Muñoz Suay, Luis García Berlanga, Francisco Canet nell'estate 1954, assieme a *Festival de cine*, feroce satira dei festival cinematografici. All'anno successivo risale il viaggio in Messico, chiamato dal produttore Manuel Barbachano Ponce, in cui nascono *Mexico mio* e *El año maravilloso*. Se il secondo rievoca l'espropriazione delle compagnie petrolifere degli anni '30 vista come l'avvio dell'epopea nazionale, il primo è un viaggio dentro il paese latino-americano che rimanda al modello di *Italia mia*. Invitato da Alfredo Guevara, presidente dell'Istituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos, Zavattini è all'Avana dal dicembre 1959 al febbraio 1960 per collaborare alla creazione del nuovo cinema cubano. L'esperienza è esaltante. Nello scenario irripetibile di un paese all'indomani della rivoluzione ritrova il clima del dopoguerra e del neorealismo.

Nel corso di lunghe e quotidiane riunioni di lavoro, in cui si afferma il metodo socratico del maestro italiano, vengono abbozzati diciassette soggetti: *Cowley*, *Prensa amarilla*, *La invasión*, *El asalto al cuartel Moncada*, *Asalto a Palacio*, *Habana hoy*, *Romeo y Julieta*, *Qué suerte tiene el cubano*, *El pequeño dictator*, *Candido*, *Artistas cubanos*, *William Soler*, *El premio gordo*, *Color contra color*, *¿Quién es?*, *Tiempo muerto*, *Revolución en Cuba*. Quello che più lo appassiona è *Revolución en Cuba*, il viaggio-inchiesta di uno straniero dall'Avana a Santiago, di cui vorrebbe essere anche il regista. Ma il soggiorno cubano si interrompe bruscamente:

*Fra gli errori più gravi della mia vita di cineasta metto sempre l'aver interrotto la mia permanenza a Cuba [...] per tornare a Roma a sceneggiare **La ciociara**, di cui feci una buona cosa ma che differenza di destino se avessi avuto la forza, la coerenza, di concludere con *Revolución a Cuba* il mio seminario, diciamo così, che si stava svolgendo nel più perfetto dei modi (come attenuante, c'è che avevo un precedente impegno contrattuale con Ponti e morale con De Sica).⁴*

Le circostanze della brusca interruzione dell'esperienza cubana, motivata dall'impegno di sceneggiare *La ciociara*, confermano ancora una volta il pendolarismo di Zavattini tra le ragioni della committenza e le personali ambizioni creative del cineasta, tra lo sceneggiatore del cinema com'è e l'antisceneggiatore del cinema come dovrebbe essere. Il primo trova nel cinema il terreno adatto per sfogarvi l'esuberanza immaginativa maturata sin dai tempi del giornalismo popolare, arricchendo di titoli sempre nuovi la sua intemperante filmografia come in una personale gara di matematica. L'antisceneggiatore prende le distanze dal cinema com'è, congedandosi dalla soggettistica tradiziona-

le, destinata a entrare in crisi con la rimozione della storia e l'insofferenza per il soggetto, per dissolversi del tutto nella figura dell'autore in grado di stabilire un rapporto diretto con la realtà, nei modi dichiaratamente antinarrativi dell'inchiesta e del diario. La contraddizione di Zavattini, il suo irriducibile paradosso è stato di aver fatto convivere in se stesso – in un conflittuale doppio binario, non esente da interferenze, sovrapposizioni e contaminazioni reciproche – lo sceneggiatore e l'antisceneggiatore, il cinema com'è e il cinema come dovrebbe essere, senza riuscire, se non da ultimo, a fare il salto dell'autore. Se l'ambivalenza tra le diverse se non opposte concezioni del cinema si è già ampiamente manifestata nel ventennio precedente, negli anni '60 si ripropone in maniera ancora più conflittuale. Ma per Zavattini cavalcare la contraddizione implica anche la disponibilità nei confronti delle forme più diverse della narrativa per immagini, delle pratiche alte e delle pratiche basse, del romanzo e del fotoromanzo. La stessa collaborazione con De Sica, che può apparire sempre più demotivata in film illustrativi o sbagliati, non esclude la scommessa di chi sa di potersi misurare con il cinema-spettacolo sul terreno insidioso del successo commerciale, come conferma *leri oggi domani*, campione d'incassi della stagione.

Lo scrittore si dedica con la stessa partecipazione totale alle varie iniziative del periodo. Il suo metodo di lavoro procede per accumulo, riscrivendo più volte la prima stesura, aggiungendo note e riflessioni di ogni tipo, tornando poi a riscrivere un nuovo testo da cui comincia a togliere, eliminando tutto quello che non sembra più essenziale in vista della versione definitiva, destinata ad essere continuamente rimandata. Non fa eccezione nemmeno *I misteri di Roma*, uno dei gradi progetti a più voci in cui si esprime l'utopia cinematografica di uno scenarista che nelle imprese collettive, iniziate con *L'amore in città*, *Siamo donne*, *Le italiane e l'amore* e proseguite con l'esperienza dei "cinogiornali della pace" e dei "cinogiornali liberi", ripropone le contraddizioni dell'autore irrisolto e insoddisfatto nell'inventiva prodigialità di sempre nuove strategie vicarie. Non a caso la stesura di *I misteri di Roma* prende il via dalle proposte di una ventina di giovani registi – parte dei quali firma il film – per comprendere poi sedici versioni del progetto complessivo, riviste e corrette ma anche integrate e postillate da puntigliose note manoscritte. Non appena dall'impianto d'insieme si passa alle varie fasi operative, l'inchiesta sul terreno prevale sulla elaborazione a tavolino, per cui accanto a tre versioni della scaletta di massima, si trovano soltanto ottanta pagine di sceneggiatura, per lo più riconducibili al testo della voce *over* che commenta e raccorda i vari episodi.

Nell'ambito dei film irrealizzati ha un posto di particolare rilievo *La cavia*, che rimanda ai materiali elaborati nel corso di una lunga e complessa gestazione dall'ottobre 1961 all'aprile 1963. Se nel caso de *I misteri di Roma* la concretezza del film realizzato risolve e frena il lavoro a tavolino, a proposito de *La cavia* il fallimento del progetto, il rinvio del momento operativo e alla fine la sua mancata realizzazione sembra-

no moltiplicare i documenti in una proliferazione di appunti e di note, di chiose e di integrazioni che ripropongono il modello dell'accumulo in una sorta di vertigine cartacea, destinata a rimpiazzare surrettiziamente il passaggio dalla teoria alla pratica, dall'intenzionalità programmatica all'incontrovertibilità del fare. La mancata realizzazione – che produce una sorta di accanimento terapeutico in grado di tenere in vita il progetto, di offrirgli un'altra *chance* anche attraverso modifiche affatto marginali – non implica automaticamente un giudizio negativo, ma conferma piuttosto l'interesse e la vitalità, l'interna energia di un processo creativo rimasto allo stato di incompiutezza. I progetti irrealizzati offrono spesso un osservatorio privilegiato attraverso cui è possibile esaminare l'attività di sceneggiatori e registi, approfittando dell'inconsueta possibilità di spingere lo sguardo fin dentro il laboratorio segreto dell'autore.

Il progetto è singolare. Se per un verso si riallaccia alla carica polemica dei grandi soggetti degli anni '50 come *Tu, Maggiorani* e *Bellissima*, in cui il tema dell'attore preso dalla strada e dei concorsi per volti nuovi innesca il processo al cinema, alle sue illusioni mistificanti, per un altro verso riprende la struttura dell'inchiesta che era stata al centro dell'esperienza neorealista e del progetto mancato di *Italia mia*. Il congedo dalle lusinghe dell'affabulazione, il rifiuto dell'immaginazione romanzesca si saldano all'adozione delle procedure dell'inchiesta, assunta nella dimensione più impietosa. La crudeltà, certo mai gratuita, diventa il paradigma epistemologico dell'immersione nel reale, l'asse di riferimento di un processo di osservazione e di studio. L'esplicita "scientificità" dell'impresa – individuabile nella stessa iniziale oscillazione del titolo tra *La cavia*, che rimanda all'esperimento in diretta, in corpore vili, e *A carte scoperte*, che richiama l'esigenza di mettere subito in chiaro le regole – consiste nel porre al centro dell'esperimento lo stesso protagonista con nome e cognome, chiamato ad essere la cavia di un esercizio giocato a carte scoperte, il punto di riferimento di un'indagine condotta sulla sua pelle senza infingimenti narrativi e indulgenze spettacolari. Se Caterina Rigoglioso è se stessa nella ricostruzione della sconcertante drammaticità dell'abbandono del figlio nell'intenso episodio di *L'amore in città*, Maurizio Arena si offre nel nuovo progetto come il soggetto-oggetto di una ricognizione a tutto campo, che riguarda la sua vita, il suo modo di essere e di comportarsi, la sua esperienza di attore e di uomo, la sua famiglia, i suoi amici, i suoi rapporti con le donne. Il senso di pietas implicito in *Storia di Caterina* si capovolge nella dimensione negativa dell'antieroe.

Quale film sarebbe stato *La cavia* se non fosse rimasto alla frustrante virtualità del progetto? La domanda è importante e riguarda il punto di vista attraverso il quale il film osserva protagonisti e situazioni e insieme il problema del linguaggio che intende adottare. Non sorprende che i materiali del progetto, anche le scalette più ampie e articolate, possano sembrare al proposito evasive, reticenti, inconcluse. Solitamente i

film di carta non sanno andare oltre. Ma non è azzardato ritenere che lo scrittore veda ne *La cavia* non solo la risposta al cinema d'intrattenimento dell'epoca, ma anche un'ipotesi di lavoro per la commedia italiana in incubazione. Gli estri beffardi, gli umori grotteschi, i tratti demistificatori della confessione in pubblico di un piccolo ma clamoroso mito divistico, di un povero-ma-bello deciso a andare sino in fondo mettendosi a nudo sullo schermo, fanno pensare che la nuova commedia italiana avrebbe dovuto essere secondo Zavattini amarissima e crudele, segnando definitivamente il passaggio dal neorealismo rosa al neorealismo nero.

Nello stesso clima si muove il corrosivo *Il boom*, scritto per De Sica sulla base di uno spunto irrealizzato del decennio precedente e già confluito assieme a molti altri materiali in *Come nasce un soggetto cinematografico*, il monologo in due tempi con cui nel 1959 aveva debuttato nel teatro. La sedimentazione nel tempo è il contrassegno del metodo di Zavattini, che si muove a suo agio nel recupero e nella riscrittura, nella rielaborazione e nell'aggiornamento di abbozzi precedenti, come un grande manipolatore che torna di continuo su se stesso e sui suoi temi ricorrenti, sulle proprie ossessioni d'autore. Negli anni '60 – a cui risale anche *Diario di un uomo*, che riprende spunti di qualche tempo prima – affondano le radici altri soggetti tra i più significativi dello scrittore, come *Diario di una donna*, che pur restando irrealizzato trova una formulazione definitiva all'inizio degli anni '70, e *La veritàaaa*, che dopo una lunghissima e complessa gestazione si concretizza soltanto all'inizio degli anni '80. Il motivo del diario che – con la scrittura in prima persona, la lettera, l'autoritratto, l'autobiografia – caratterizza sin dall'inizio la sua attività letteraria, diviene sempre più centrale e urgente anche nell'attività cinematografica.

Il progetto di *Diario di un uomo* si propone di raccontare una giornata qualsiasi di un uomo normale "coi suoi minuti pensieri, sentimenti volanti, accostamenti improvvisi, reazioni, contraddizioni, esclamazioni, gridi, cioè quella varietà d'incontri, di palpiti, di ramificazioni del pensiero, di confessioni lampo fatte solo a se stessi, di peccati e di delitti perfino immaginati e subito travolti da altre insorgenze". Sin dall'inizio, è esplicito il richiamo ai procedimenti letterari per tracciare il diagramma della vita quotidiana di un uomo. Soltanto la forma del film-diario sembra in grado di seguire il "tumultuoso affollarsi" di emozioni, di sensazioni, di impressioni, di reazioni, di contraddizioni, di visioni, di audizioni, di contatti, di spostamenti fisici e morali. Si tratta di cogliere, con il massimo di analiticità possibile, di rapidità di scorci cinematografici,

il tempo reale dell'uomo, il quale, il più comune, solo nel tratto di strada che lo può separare dalla sua casa alla piazza, ride, sorride, saluta, ascolta i suoi passi, desidera una donna, desidera una cosa, domanda un prestito o lo rifiuta, è rallegrato da un raggio di sole o depresso da un'ombra, scambia frasi di commento su un fatto storico o su un fatto di cronaca, fa un'esclamazione che riguarda il fascismo o un'espressione che

riguarda Dio, entra in una complessa questione di un amico, se ne fa un caso di coscienza, la scorda dopo un attimo attratto da un nuovo avvenimento che è soltanto un vigile che dà una multa o un titolo di giornale o un chiodo in una scarpa che gli fa pensare a un'infezione.

Diario di una donna, più volte rielaborato nel corso di oltre un decennio, è una delle storie borghesi più intense e originali dell'intera attività zavattiniana. Il soggetto è ispirato al diario segreto di Silvia R., una donna sui trenta sposata a un noto giornalista e scrittore, Carlo T., press'a poco della sua età: il diario va dal 1939 al 10 giugno 1940, il giorno in cui Mussolini annuncia al mondo che l'Italia entra in guerra:

Il racconto si svolge su due piani che si intersecano continuamente, quello reale, dalle ore sei circa del pomeriggio fino alla mezzanotte, quando gli aeroplani francesi fecero la prima innocua incursione su Roma; e quello più fantasticato del diario, cioè i pensieri di Silvia, i suoi sempre più arditi ma immaginari tradimenti contro il marito che non ama e non stima più. Carlo T. da fidanzato le era sembrato un uomo perfetto, poi a poco a poco aveva scoperto il suo carattere, nel quale si raccoglievano i più tipici difetti di un italiano, l'opportunismo, il conformismo, un egoismo feroce e mascherato di maschio che crede che tutto gli sia dovuto e soprattutto l'omertà della moglie per qualsiasi azione egli possa compiere al fine di raggiungere una situazione sociale preminente.

Il ritratto al femminile sembra proiettare il soggetto nell'attualità di un futuro che è già incominciato, ma non può rinunciare allo scenario sessuofobico e maschilista del fascismo come allo sfondo più idoneo e dialettico. Il motivo del diario è, ancora una volta, essenziale. Il racconto deve svolgersi come narrato dalla protagonista, facendo sentire dietro ogni fotogramma, "una costante vibrazione di confidenza", la "carica autobiografica", "il suo fiato caldo, appassionato, la sua immaginazione erotica". La storia intima della protagonista, la sua crisi personale non deve essere schiacciata dal contesto storico, pur importante, in cui affiora.

La veritàaaa – realizzato a ottant'anni come soggettista, sceneggiatore, regista e interprete – resta il suo primo e ultimo film di cineasta totale. Il progetto, che va in porto all'interno di un ripensamento complessivo del suo itinerario di scrittore e di cineasta, è elaborato, ripreso, modificato e aggiornato nel corso di un ventennio. Summa della riflessione poetico-politica di Zavattini, della sua appassionata tensione morale e della sua radicale *mise en question* delle forme inautentiche dell'esistenza, il film è anche la riproposta della frammentarietà come metodo euristico, poetica del non-film e utopia dell'anti-spettacolo, con tutti i baluginii ora geniali ora opachi di un gioco pirotecnico di sberleffi e di trasgressioni, di spiazzamenti e di ammiccamenti, di umoralità e di verbalismi che fanno parte integrante di un autore aperto sino all'intemperanza e insieme ossessivamente fedele alle sue ragioni di fondo. Singolare film testamentario, contraddittorio e vitalissimo, **La veritàaaa** è una sorta di sconcertante messaggio nella bottiglia in cui l'autore presta al personaggio del pazzo che evade dal mani-

comio il suo invadente protagonismo di intellettuale monologante, l'ipertrofia narcisistica di un io che cerca la complicità attraverso la persuasione dialettica e il coinvolgimento emotivo. Il problema del pensiero – “la storia dell'uomo è dominata dal pensiero di pochi”, bisogna recuperare il pensiero di tutti – si rivela come un modo personalissimo di mettere in scena il rovello della verità e l'ansia della pace, i grandi nodi dell'utopia zavattiniana, affidati al lucidissimo farneticare del personaggio che si finge o è pazzo, ma anche all'assillante ruminio intellettuale dell'autore che non si decide a chiudere e vagheggia, dopo la parola fine, un ultimo e risolutivo *post-scriptum*. La chiamata di cor-reità affonda le sue radici nel senza rete del protagonista, che fa del film una performance d'eccezione: Zavattini si rivela uno straordinario attore naturale che domina dall'inizio alla fine con l'autorevolezza, ingenua e sapiente, di chi abituato a stare dietro le quinte si trova improvvisamente sul palcoscenico: “Uomo, vieni fuori! Omo veni foras! Uomo vieni fuori! Vieni fuori, foras, foras, foras...”.

Negli anni '70, nella fervida operosità di Zavattini, l'attività letteraria sembra prendere il sopravvento sull'attività cinematografica. Se il decennio si apre con *Non libro più disco*, che recupera il rapporto con le provocazioni e gli sperimentalismi delle avanguardie e delle neoavanguardie, non si può dimenticare la folgorazione di *Stricarm in d'na parola*, la raccolta di poesie in dialetto luzzarese, né la disseminata e coinvolgente riflessione del racconto-saggio *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, uno dei suoi libri più segreti e rivelatori. Ma l'esuberanza zavattiniana rompe gli steccati e straripa negli altri mezzi di comunicazione, riprendendo l'indagine su Luzzara, avviata nel 1955 con Paul Strand, in *Un paese vent'anni dopo*, il libro fotografico con Gianni Berengo Gardin, in cui si interroga sui cambiamenti già avvenuti e sulle trasformazioni in corso. Si esprime anche nella tv con la collaborazione alla sceneggiatura di *Ligabue*, tratto dalla biografia in versi del pittore “meraviglioso come noi”, e nella radio, dove inventa e conduce *Voi e io, punto e a capo*, un capitolo importante che meriterebbe un discorso a parte. Nel cinema prosegue la collaborazione con De Sica – vi rientrano anche i soggetti comici scritti per Sophia Loren, da *Due giorni di follia* a *La maga di Napoli*, di cui il maestro di Sora avrebbe dovuto essere il regista – che conferma il doppio binario dello sceneggiatore, diviso tra lavori su commissione e progetti più personali. Sono anche gli anni del tentativo rimasto incompiuto di un film-testimonianza su *Il caso Moro* e dell'ossessiva rielaborazione di *La veritàaaa*, che, si è già detto, va in porto all'inizio del decennio seguente.

L'ultima cena, il progetto più significativo, tira le fila di idee, spunti, ipotesi, riflessioni che sono venute affiorando in un lungo arco di tempo a partire da *La conferenza*, abbozzato sin dal 1943 ma ripreso anche in seguito. Vi si ritrovano la suggestione del film in piazza, la tentazione del monologo sui rapporti tra sé e gli altri, l'urgenza della ricerca della verità, la necessità del bilancio individuale e collettivo, la pro-

vocazione dell'autoanalisi che, tra effrazioni e invadenze, avviene sempre sul luogo del delitto. Se numerosi temi e propositi sono confluiti in **La veritàaaa**, il progetto conserva l'intatta vivacità dell'incompiuto, del testo aperto, del processo ancora in fieri, idealmente suscettibile di modifiche e integrazioni. La struttura del racconto è incentrata sulla cena come convivialità istituzionalmente aperta alla discussione a più voci, in cui si ripropongono le grandi domande. La dinamica della rappresentazione non può fermarsi alla cena ma si allarga fino a coinvolgere l'intero paese, consentendo alla comunità di partecipare all'autoanalisi avviata dal gruppo di amici. La scelta di Luzzara nasce dalla esemplarità di un microcosmo che riflette il più ampio scenario delle vicende collettive attraverso la ricostruzione di momenti particolarmente significativi.

La scommessa più alta coincide con l'imitazione dell'ultima cena di Cristo, un percorso obbligato ma estraneo all'oleografia di maniera attraverso cui si viene approfondendo lo sguardo su se stessi nei termini di un'impietosa introversione. Lo stimolo del grande esempio moltiplica le domande e le risposte, le apparizioni e i gesti in un clima di misteriosa sospensione. Sorta di ideale riepilogo delle inchieste sull'uomo che dopo i grandi viaggi italiani e le fertili trasferte straniere degli anni '40 e '50 gli sembrano il compito più urgente e ineludibile di chi voglia misurarsi con i battiti più segreti della propria coscienza, *L'ultima cena* ci appare oggi – assieme alle spiazanti folgorazioni di **La veritàaaa** – come lo sproloquante testamento di Cesare Zavattini. Nell'incontenibile foga di un ultimo poscritto, ci consegna l'inedita rappresentazione, al tempo stesso radicalmente cristiana e laicissima, della cena tra amici nel paese-mondo di Luzzara, in cui il coraggio di andare fino in fondo, incidendo con chirurgica lucidità nel cuore del reale, si popola dei guizzi e dei fantasmi di un notturno padano d'incantevole freschezza.