

SILVANA CIRILLO

ZAVATTINI
IN
PRIMA
LINEA



Una volta uno studente mi chiese: qual è l'elemento caratterizzante tutte le attività di Zavattini, il *quid* che le distingue? Io risposi con immediatezza: la modernità. Sappiamo tutti che in 50 anni di intensissima vita culturale italiana, piena di eventi, svolte e cambiamenti, di trasformazioni e trasformismi, di batoste e riprese, la postazione di Cesare Zavattini, come artista e come intellettuale, è stata sempre in prima linea. Za ha mostrato una capacità unica di cogliere ancora in embrione la fisionomia del nuovo e le tendenze del cambiamento, di intuire con grande anticipo le potenzialità dei nuovi linguaggi come dei vari mezzi di comunicazione, divenendo modello e maestro per intere generazioni di giovani artisti.

Modernità sì, dunque, ma non bastava, né era sufficiente far riferimento genericamente al suo "sperimentalismo", per dare ragione dell'aspetto rivoluzionario della sua arte. E allora? Allora non mi restava che una sola altra definizione, comprensiva delle prime due: avanguardia. Zavattini si è distinto per il suo essere stato sempre all'avanguardia.

Pur senza aderire ad alcuna poetica di gruppo o programma collettivo, infatti, all'inizio meno consapevolmente, man mano sempre più scientemente, la prospettiva e le scelte stilistiche di Zavattini, che ne hanno fatto subito un vero e proprio caso letterario, appartengono all'area dell'avanguardia e sono molto vicine alla poetica surrealista. D'altronde l'artista si formò in ambienti così vivaci e stimolanti – dalla Roma frizzante di cinema e di varietà, ove arrivò adolescente, alla Parma umorale e ribelle; dalla Firenze solariana ed europeista alla Milano proiettata verso le più moderne tendenze d'oltralpe – che non poteva, lui già di per sé così fantasioso e immaginifico, non essere orientato verso quelle strade sperimentali e ribaltatorie, che avrebbero cambiato il volto dell'intero nostro '900. La leggerezza e l'effervescenza delle trovate, il coraggio delle scelte linguistiche, il rifiuto dei limiti imposti da qualunque genere predeterminato, a partire da quello romanzesco naturalista, la fiducia accordata all'immaginazione, l'umorismo sono lo specchio di un'epoca di stravolgimenti e svecchiamento, di cui Za ha colto immediatamente lo spirito ed è stato testimone e protagonista.

D'altronde, però, quando esplose il caso Zavattini (negli anni '30, cioè) si era in pieno regime, quando, esclusa l'eredità futurista, nessuna avanguardia o "arte degenerata" (per usare la formula tanto cara ai vicini di casa) era ufficialmente ammessa. Tantomeno quella surrealista, che proponeva modelli sociali e umani assolutamente agli antipodi di quelli allora vincenti: che, come sappiamo, si fondava ideologicamente sulla rivoluzione e sull'internazionalismo comunista; inseguiva libertà e uguaglianza attraverso la psicanalisi; caldeggiava desiderio e gioco e irrideva bisogno e produttività; difendeva i folli e i sognatori, boicottava le istituzioni (Famiglia, Patria, Stato in primis) e i falsi valori, i superomismi e i primati da facciata; disdegnava il bello stile e progettava di cambiare l'uomo (con Freud) e il mondo (con Marx). Ciò non toglie che l'eco del Surrealismo francese, preparata dalle fanfare dadaiste

¹ Cfr. Silvana Cirillo (a cura di), *Zavattini parla di Zavattini*, Bulzoni, Roma 2003, p. 78.

² Gianfranco Contini antologizzò i seguenti racconti tratti da *Io sono il diavolo: Al caffè. Racconto di Natale. Dal medico, Ballo a A.* L'antologia è uscita in Italia col titolo *Italia magica*, Einaudi, Torino 1988.

(non dimentichiamo che perfino Charlie Chaplin era stato annoverato con orgoglio da Dada tra le sue fila), mediata dalla poetica metafisica, amplificata dai numerosi viaggi a Parigi di artisti e scrittori, che ne ritornavano invaghiti (da De Chirico a Savinio, da Ungaretti a Delfini a Bontempelli...), giunse possente fino a noi: pertanto non furono pochi gli scrittori che condivisero tale poetica senza gridarla ai quattro venti e non sempre consapevolmente e che, come disse bene il critico Gianfranco Contini, finirono per produrre "del magico senza magia e del surreale senza surrealismo." Fra questi anche il nostro Zavattini, che confessava:

C'era una attitudine di natura molto a monte che entrava non meglio definita negli ambiti dell'ironia, del non senso, del paradosso, senza che io la coltivassi con la coscienza del genere. [...] inventavo situazioni, comportamenti alla radice dei quali c'era una predisposizione a vedere più le contraddizioni nelle idee, che nelle cose.¹

Contini nel 1946, facendo un bilancio della letteratura fantastica nei primi decenni del secolo, antologizzò nella sua *Italie magique* alcuni di quegli artisti che a suo giudizio erano i più rappresentativi di una sorprendente Italia letteraria pressoché sconosciuta ai più, e li definì affettuosamente "balordi e umoristi"². Se vogliamo, proprio in quella "balordaggine" che diede vita ad una complessa "poetica della meraviglia"; e in quell'umorismo, da Zavattini coniugato in tutte le sue forme, troviamo il marchio inconfondibile dello stile zavattiniano e del suo particolare surrealismo. In realtà a Zavattini, sin dal primo libro, *Parliamo tanto di me*, che divenne subito un evento letterario, qualunque etichetta stava stretta: i suoi paradossi, i suoi giochi di parole e di numeri (la famosa *Gara di matematica*, per esempio) ma ancor più le gag malinconiche e le clownerie drammaticamente stranianti; quel modo particolarissimo di tramutare lo scherzo chiassone in meditativa amarezza, di coniugare dolore e controdolore; le digressioni filosofiche affidate a poveri cristi senza né arte, né parte, né identità, né addirittura nome, non avevano uguali nella nostra letteratura e richiedevano un approccio di lettura diverso. L'unica collocazione accettabile dunque, per uno scrittore come Zavattini era proprio a fianco di compagni di strada, liberi e sciolti, quali Landolfi, Delfini, Bontempelli, Morovich, De Libero, Savinio, che si presentavano, tutto sommato, come gli artefici di un singolare e variegato surrealismo nostrano, liberamente interpretato: addomesticato, ammorbidito, non in gruppo, né in esplicita rivolta – date le circostanze storiche – ma pur sempre polemico, trasgressivo, sognatore, umoristico e linguisticamente sperimentale, senza dover necessariamente rispettare il dettato automatico che fu il marchio della prima fase del movimento francese.

Il surrealismo, come sappiamo, non ebbe una sola anima né una sola faccia: si può dire che quello zavattiniano rappresenti il punto di congiunzione tra le due anime estreme del materialismo surrealista: quella più dialettica, pacificatrice e onirica di un André Breton, quella più radicale e perversa di un George Bataille. Così, se nei capitoletti di

³ Cesare Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano 1967, pp. 408-409.

Parliamo tanto di me (1931) e di *Totò il buono* (1942) il surrealismo di Za è giocoso, sognatore, un po' malinconico: "ludicamente" folle; in gran parte di *I poveri sono matti*, (1937) nei racconti di *Io sono il diavolo* (1941) e in *Ipocrita 1943* (1954) esso si fa assurdo, aggressivo, sofferto: "tendenziosamente" folle.

È un surrealismo che si respira nell'aria, che Za assimila senza neanche accorgersene – complici anche il cinema muto, con Buster Keaton e con Charlie Chaplin, i trasformismi dell'adorato teatro di varietà, con Petrolini, Fregoli; l'arte tutta "sospesa per aria" e la gestualità surreale di Totò; il novecentismo magico bontempelliano – ma che si rivelerà particolarmente idoneo a esprimere la sua "poetica delle meraviglia" e il suo curiosissimo interesse per la psicologia; che si presterà a dar volto a immagini aeree e liriche, di leggerezza quasi charlotiana, come a scene e comportamenti impastati di collera nera e di assurdo, più vicini all'incubo che al sogno, alla maniera di Bataille: le une e le altre suscitavano l'attenzione e l'apprezzamento a Za di numerosi psicanalisti contemporanei, che gli dedicarono molte pagine su riviste specialistiche e definirono la sua letteratura "Psicanalisi pura".

Ma soffermiamoci velocemente su questa poetica: essa è un po' la chiave di lettura del linguaggio zavattiniano, compreso quello cinematografico, ingiustamente compresso nelle strettoie di un neorealismo canonico insufficiente a contenerlo. D'altronde lui stesso definiva i suoi soggetti "favole moderne".

Non per niente voleva portare la macchina da presa ovunque, perché ovunque c'è qualcosa di meraviglioso da conoscere, aldilà di facili pregiudizi e spocchiose gerarchie:

Ritornare all'uomo come all'essere tutto spettacolo... Piazzare la macchina da presa in una strada, in una camera, vedere con pazienza insaziabile, educarci alla contemplazione del nostro simile nelle sue azioni elementari. Rinunceremo allora [...] agli infiniti sotterfugi alla Méliès. La meraviglia deve essere in noi, esprimersi senza meraviglia: i sogni migliori sono quelli fuori nebbia, che si vedono come le nervature delle foglie.³

"Il banale non esiste" – dichiarava sovente Za, e chiamato a rispondere del suo particolare surrealismo spiegava: "Direi che sono surrealista, nel senso che mi sposto dalla realtà tradizionale, non per cercare quello che non c'è, ma per cercare quello che c'è e che la realtà tradizionale nasconde." Ed è un po' come quando Alberto Savinio scriveva: "Il sistema surrealista consiste nel superare quella realtà convenzionale, sfocata, spesso fittizia che i più scambiano per la sola e portare alla luce quell'altra, non intorbidita da abitudini o censure, che solo l'occhio del poeta riesce a penetrare" (*Torre di guardia*).

I suoi paradossi non sono che verità di fatti e di parole prese talmente alla lettera, o rivisitate dopo così tanto tempo, da venire rovesciate di senso. Il modo di enunciare è fantastico, la storia è reale: ma diventa più impalpabile e stupefacente perché inserita in un'architettura delle dimensioni capovolte, in una geometria del ribaltamento delle

⁴ Cesare Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cap. III.

⁵ Secondo Zavattini il "romanzo è la valorizzazione di una persona, la valorizzazione di un caso, di una data, di un periodo storico... tutto questo con delle serie giustificazioni, ma anche con l'insidia di rendere gerarchico un accadimento, un protagonista." (cfr. Silvana Cirillo, cit., p. 37).

⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷ André Breton, *Point du jour*, Gallimard, Paris 1934, p. 7.

regole e delle categorie precostituite (ove il minuscolo è nobilitato, il tempo personalizzato) e a un tempo nella linearità di soluzioni così a portata di mano, da sembrare quasi impossibili:

Gli anni, a saperli gustare non sono pochi... Io peso la giornata, la divido in ventiquattro ore e bado al quarto. Sa quante cose si fanno in un'ora? Una cenetta, una fumata, due passi... Quando mi pare che il tempo scorra troppo veloce, divido l'ora in minuti primi, e talvolta in minuti secondi, tremilaseicento minuti secondi...⁴

Non solo così si esorcizza il dramma del tempo e si frappa spazio tra sé e la morte, come confesserà farfugliando il protagonista chiacchierone di *Ipocrita 1943*, (tra le categorie di spazio e tempo si registra un interscambio continuo), ma si riesce a riempire di tanti epifanici eventi l'intervallo tra il tic e il toc della giornata e a dare un senso all'omnia vanitas esistenziale, che è il vero rovello dell'uomo del '900.

Zavattini ha sempre riflettuto molto e con grande acume critico sulla sua poetica. Nell'intervista confluita nel volume *Zavattini parla di Zavattini*, svelandomi i segreti del suo laboratorio di scrittura, mi disse:

Le parole "meravigliosità", stupore vogliono proprio indicare il prezzo di denuncia che ciò che contattiamo è più importante di quanto siamo soliti credere e affermare. Noi ci meravigliamo ancora troppo poco della realtà: non la si conosce realmente se non provoca stupore. [...] Mi sono trovato di fronte a cattedrali di cultura, teorie, principi che credevano di aver risolto tutto, tutto... Ma a poco a poco una mia, prima sotterranea, poi più congegnata trasgressione a questa cattedrale è arrivata al punto, all'inizio, di rifiutare il romanzo⁵, capolavoro degli eroi, poi a sviluppare una sempre maggiore identificazione di me con gli altri, fino al rifiuto della Letteratura, della Storia.⁶

Me, gli altri, me con gli altri: ovvero il principio di uguaglianza; ovvero l'uomo qualunque, l'uomo senza qualità, l'uomo senza identità, né nome (che nomi sono mai Rab, Suc, Net?); i piccolo-borghesi frustrati, i poveri matti sognatori, i poveri diavoli repressi, gli ingenui baracchesi, l'io io io di *Ipocrita 1943*, gli stessi anonimi personaggi che André Breton voleva portare sul palcoscenico di un teatro ideale, gridando agli autori onniscienti: "Parlate per voi, parlate di voi, mi insegnerete molto di più. Io non vi riconosco il diritto di vita o di morte su degli pseudoesseri umani usciti armati o disarmati dal vostro capriccio. Limitatevi a darmi i vostri ricordi... provatemi che voi non avete disposto per nulla dei vostri eroi".⁷

Se è vero, dunque, che il banale non esiste, che la realtà è tutta una sorpresa di imprevedibili epifanie, purché le si sappia leggere, allora i piccoli eroi di *Totò il buono* sono stati creati per additare tutti indistintamente la meravigliosità intrinseca nel più piccolo evento quotidiano: lo stupore davanti al tramonto, che la signora Lolotta condivideva con gli amici e che nel film *Miracolo a Milano* diventa addirittura un piccolo spettacolo a pagamento; la festa e il corteo che Totò inscena in onore dell'acqua, come se ne scoprisse solo allora tutta la preziosità; la contemplazione stupita dei disegni che il vento riesce a improvvisare con le

⁸ "L'uomo se conserva un tanto di lucidità, non potrà non rivolgersi verso l'infanzia che, per quanto mas-sacrata grazie allo zelo di chi lo ha ammaestrato, gli appare pur sempre piena d'incanto. Qui l'assenza di ogni rigore noto gli lascia la prospettiva di più vite vissute simultaneamente." (André Breton, *1° Manifesto del Surrealismo*).

nuvole: in altre parole la poesia dimenticata della quotidianità. E la capacità di coglierla di cui è dotato l'occhio vergine dell'infanzia.

Anche la scelta del racconto breve non è casuale, ma è in perfetta consonanza con la posizione di antagonismo nei confronti della grande letteratura romanzesca ottocentesca, assunta dagli scrittori più profondamente novecentisti, come abbiamo appena sentito affermare dallo stesso Za. La formula fulminante del racconto breve diventa il canale privilegiato per esprimere, attraverso umori, pulsioni, gesti e sogni di personaggi ridotti e infantili (proprio come quelli di cui parla Breton nel *1° Manifesto surrealista*⁸), irrequietudini, rifiuti e prese di distanza dell'intellettuale di avanguardia. "Per me la vita è antiromanzo. Vorrei ridurla in una nota" diceva Za negli anni trenta e Breton nello stesso periodo affermava: "La virtù della parola mi sembrava dipendere dalla facoltà di abbreviare in modo impressionante l'esposizione di un numero esiguo di fatti, poetici o altri, di cui mi facevo sostanza".

Nella misura breve, dunque, si esprime meglio la voce dell'inconscio e del rimosso, così come nel sogno o nel lapsus e, ancor più, nel motto di spirito. Non è difficile capire, allora, che la simpatia immediata di Za per il genere fantastico/umoristico, non nasceva per caso, ma si sintonizzava perfettamente con le sue corde ribelli e insofferenti da sempre:

Dopo le prime prove mi sembrò di capire che l'ironia era innanzitutto una componente della libertà. Il discorso laico iniziato nel Risorgimento voleva dire responsabilità. L'ironia, l'umorismo dovevano tendere ad un recupero di quel discorso...

Lo stesso umorismo, intessuto di non-sense e di assurdo, di tragico e di comico, tendenzioso, dissacratorio, deautomatizzante, eminentemente intellettuale con cui le avanguardie avevano inferto uno scossone salutare ad atteggiamenti e tecniche ormai superati. Il racconto comico/surreale, attraverso gli eccessi dell'immaginazione, la spregiudicatezza nell'inventare personaggi, strutture e storie antinaturalistici, il relativismo prospettico ed etico, si fa espressione sfumata, ma tutt'altro che evasiva, della crisi di valori e certezze che investì tutti i campi artistici e scientifici di quel lungo primo '900, all'interno di una classe abilmente massificata e di un regime autoritario che la sosteneva.

In un'epoca in cui l'artista non si riconosce più, in una società in cui vince il Dio danaro, in cui lievitano frustrazioni, odii, rancori, strettoie mentali ed esistenziali, che solo una vigile ragione e un ferreo buonsenso sanno mascherare opportunamente in un precario equilibrio sociale e morale, Za da un lato riporta ludicamente il suo uomo a immaginare, sognare e ridere, dall'altro gli restituisce l'ebbrezza del desiderio, la semplicità del corpo, la spregiudicatezza dell'inconscio e attraverso essi compie la sua particolarissima rivoluzione. Per i piccolo-borghesi come lui e per i suoi personaggi inventa, dunque, un risarcimento semplice e insieme sofisticato: difende utopisticamente (l'utopia è uno dei segni che contraddistingue da sempre l'avanguardia) il diritto al sogno, al gioco, alla follia:

⁹ Esempio più eclatante in tal senso è la comunità di *Totò il buono*, la stessa che vivrà poi in *Miracolo a Milano*, nuovo manipolo di poveri matti, semplici, infantili nello sguardo, ingenui nei desideri e nei sogni, elementari nel linguaggio e pronti a difendere, anche inconsapevolmente, la propria visione del mondo, il proprio diritto alla fantasia. Una solidarietà che nasce da un'equa distribuzione della povertà, ma anche dalla comune capacità di gioire con poco e di arrangiarsi e sopravvivere, usando le risorse più imprevedibili e assurde, pur di non rinunciare alla propria libertà collettiva e personale e pur di non trasformare il lavoro, da semplice mezzo di sussistenza, in ossessivo impegno per il superfluo guadagnare.

¹⁰ Cfr. Renzo Paris (a cura di), *L'immaginazione e il partito*, Iota libri, 1972, p. 111.

¹¹ Cesare Zavattini, *Il compleanno*, in *Io sono il diavolo*, Bompiani, Milano 2003, p. 15.

¹² Cesare Zavattini, *Risveglio*, *ibid.*, p. 65.

¹³ Cesare Zavattini, *In questura*, *ibid.*, p. 43.

quali rivendicazioni contro quella specie di oppressione che le classi dominanti hanno inflitto alle classi subalterne, obbligandole al grigiore della sussistenza pura e semplice. Il riscatto degli umiliati e offesi non passa solo attraverso l'acquisizione dei beni materiali, ma anche attraverso l'esercizio tonificante della follia.⁹

Un po' come la pensavano in quegli stessi anni Magritte e Breton che, anch'essi con una buona dose di utopia, affermavano a nome di tutti i surrealisti, che per cambiare la realtà, anche quella sociale, bisognava "toccare gli uomini, fargli intendere parole insospettite, spezzare il loro pensiero, portarli a credere che tutto è sempre possibile". E che "la rivoluzione si prepara a conquistare per tutti gli uomini il diritto, non solo al pane, ma alla poesia"¹⁰. Zavattini sa che in una siffatta società, quando ciò che viene rimosso sfugge anche per un istante al controllo di un'esistenza vissuta nei limiti imposti dall'etica del lavoro (e della produttività), in quell'istante esplose irrefrenabile il "doppio" dell'onest'uomo che per troppo tempo ha represso un'energia vitale latente. È allora che si scatenano mostri e sogni proibiti. È allora che il sogno diventa incubo, l'umorismo grottesco, è allora che l'onest'uomo si sdoppia, si triplica, vive più vite simultaneamente; diventa animale e vegetale, vittima ed eroe, figlio e padre, come era avvenuto per Bat, il protagonista de *I poveri sono matti*, sbalottato tra ufficio e famiglia, tra bozze, panini, scrivanie; Bat che guarda in alto e conta le nuvole e le stelle, abbassa gli occhi e conta, ansante, i soldi per il panino e per la serva. O come accade alle tante comparse dei racconti di *Io sono il diavolo*, che al culmine del rigetto di se stessi come esseri alienati e omologati, reagiscono reificandosi, riducendosi a corpo, materia, e frantumandosi pezzo a pezzo: rompendo la compattezza dell'individuo cosiddetto armonico, il modello umano stereotipo, irridendo il ruolo dell'individuo come soggetto storico e soggetto letterario, ovvero dell'eroe, e ripropo- nendosi sotto altre forme e linguaggi:

Basta con i minuziosi continui rimorsi, mi ferma una voce o il cappello del birraio e i piedi affondano: l'intera vita è passata così e io voglio commettere un crimine purché senza esitazione. Temo che non vi riuscirò. Qualcosa si rompe in me con scoppi luminosi da tempo, mi disgrego, abbandono ad una ad una le parti del corpo non più mie, mi sono raccolto in una spalla, la sola che riconosco¹¹ // Le gambe suscitavano desiderio. Paolo pensò di staccarle e subito le vide inanimate in un prato come un rudere¹² // Vittorio aveva improvvisamente paura degli uomini. So... che il mio occhio azzurro muove l'invidia di quel doganiere, guardatelo, vuole la mia morte a causa dei fianchi di Amelia¹³,

e, intanto, gli scoppia una seppia nello stomaco e il liquido nero diventa la sua imprevedibile personalissima difesa.

Quasi sempre alla base dei processi di reificazione o di metamorfosi si nasconde il complesso di castrazione, la paura di non poter essere quello che si è nel profondo, il rifiuto di modelli umani integri e integrati, falsi e razionali imposti dalla società all'individuo per incanalarlo in un preciso ordine socio-culturale, a scapito della sua creatività im-

¹⁴ Cesare Zavattini,
"Prefazione", *ibid.*

¹⁵ Cesare Zavattini,
A tavola, ibid., p. 45

maginativa. L'artista surrealista, da Salvador Dalí a Max Ernst a René Magritte, reagisce frantumando volontariamente l'uomo con tutta la sua falsa armonia esteriore, riducendolo a semplice materia, quando non ad animale, e giocando con i suoi pezzi. Lo stesso ha fatto Zavattini con i suoi personaggi: gli ha assegnato il nome di diavoli e gli ha elargito gesti, fattezze e smorfie di poveri uomini: uomini in preda a pulsioni, tic, desideri, ossessioni, sogni, ribellioni, paranoie, lapsus cui la vita di ogni giorno li costringe e a cui essi rispondono ritagliandosi la libertà anarchica e assolutamente imprevedibile dei propri sensi. Tutti i sensi, vista, palato, sesso.

Quando passò nel corridoio una ragazza dal seno vistoso l'uomo la fissò con l'occhio aperto per riaddormentarsi subito. Hai inghiottito quel seno – disse il giovane... Il signore grosso si svegliò, bevve con un gran sorso una bottiglia d'acqua, il giovane vide l'acqua scendere attraverso la trachea nello stomaco e diffondersi nell'intrico delle vene e inumidire l'immagine dei seni.¹⁴

Fino a vivere la realtà attorno, al pari che nei quadri di Dalí, come materia viva e commestibile e a fare dell'occhio uno strumento prensile e onnivoro, prolungamento esterno di appetiti sotterranei e ben più profondi:

Gli occhi di Artemio correvano da una notizia all'altra avidi di fatti come di cibo; tutto entrava nel corpo esile di cui in quell'ora sentiva illimitati i confini: la processione nell'est, i nomi, i numeri, le strade. Mangiava adagio e grave in mezzo alla prole, insospettato dei mutamenti che alle cognizioni di ciascuna notizia il suo corpo subiva diventando acqua, o grida di militari o donne in deliquio.¹⁵

Ma anche le angosce inconfessate, i desideri repressi, le paranoie, le gelosie, le fobie, i sogni, alla ricerca di linguaggi diversi, possono prendere la forma di tracce mnestiche, di lapsus, di sintomi o fisicizzarsi e assumere la sagoma liberatoria o proiettiva di animali o materializzarsi sinestesicamente in colori, odori, sapori. Non solo nel mondo onirico, sogno o incubo che sia, si manifesta la bestialità, ma anche nella vita e nei gesti di ogni giorno: fatale e autentica controparte bassa alle forme più alte della vita animale. Zavattini abbassa il tiro e ricorre a tratti animaleschi per rappresentare in maniera più autentica e con forte evidenza espressionistica, le parti più nascoste del suo uomo.

Prendiamo come esempio un brano che racchiude tutti gli elementi citati.

Giulio C. si accorse tardi che gli piaceva il giallo (è possibile morire senza conoscere quali cose amarono i nostri occhi), era uscito in 50 anni ignaro che gli alberi hanno forme innumerevoli, che non c'è un colore nella mente dell'uomo introvabile sui muri o in un orto: e proprio nel suo orticello contò una volta trenta varietà di grigio. Camminava calpestando i ranuncoli o li falciava col bastone, voglioso d'immergersi sempre più in quel giallo, di sdraiarsi per vederli attaccati al vestito, al volto sudaticcio. Avrebbe volentieri abbracciato in mezzo a quel giallo certa Maria B.. Pensava: essa dice mi duole il seno come dice mi duole un dito. Il suo seno muove il sangue dell'intera contrada, e io la vidi abbottonarsi la

¹⁶ Cesare Zavattini, *I ranuncoli*, *ibid.*, p. 29.

¹⁷ Cesare Zavattini, *Vita quotidiana*, *ibid.*, p. 87.

¹⁸ Cesare Zavattini, "Incipit", *Ipoerita 1943*, Bompiani, Milano 2003.

camicietta con un gesto tanto semplice. Inoltratosi in un prato che si stendeva all'infinito strappò un mazzo di ranuncoli con le radici da cui grondarono piccoli insetti neri.¹⁶

L'uccello è il simbolo della libertà, della leggerezza, del mito del *puer aeternus*: i baracchesi di *Totò il buono* se ne volano via come uccelli, anche se senza ali, alla ricerca del famoso regno dove buongiorno vuol dire buongiorno ("Riportiamo le parole ai valori nascenti", proclamava instancabile Zavattini!); i poveri matti, al culmine dei propri sogni si vedono trasformati in puledri o cigni, ma tanti altri poveri diavoli sono infestati da bestie e insetti che si moltiplicano, come escrescenze parassitarie: moscerini, ragni, forbici, scorpioni, topi, che gli crescono dentro e attorno quali proiezioni esterne e grottesche di ossessioni o pulsioni represses, di vere e proprie manie, di desideri inconfessati, di segreti sensi di colpa:

Quella notte ebbi la sensazione, svegliatomi di soprassalto, che un moscerino fosse lì nell'ugola. Bevvi un bicchiere d'acqua e mi riaddormentai. Due giorni dopo da un buco della tappezzeria giallina uscirono proprio dietro il letto tre scorpioncini... Scompaiono nella polvere, nelle fessure, le forbici, i millepiedi, riappaiono al buio attraverso il nostro corpo e spesso faticano a liberare le esili gambette dai laghi del nostro sudore.¹⁷

Come abbiamo potuto capire, l'occhio è il vero soggetto della scrittura zavattiniana, e il verbo più ricorrente è vedere.

Chi non ricorda l'enorme occhio che apre il film di Buñuel, *Un chien andalou*? Chi non rammenta gli occhi di tutte le dimensioni e forme che scrutano l'ignoto nei quadri metafisici di Giorgio de Chirico e ancor più in quelli surreali di Alberto Savinio? L'occhio fecondatore di immagini e visioni, l'occhio arbitro di punti di vista e prospettive inedite, l'occhio che si fa telescopio o microscopio, che sdrammatizza o enfatizza; l'occhio che guarda dentro e fuori e oltre. Occhio come visionarietà immaginifica e, insieme, come paura della cecità e del buio, ovvero della censura che castra lo sguardo e la percezione, cioè la fecondità e la creatività immaginative:

Resterò quello che sono, non diventerà migliore il mio occhio che tira dentro le donne come la lingua del formichiere, poi la sua palpebra va su e giù con dolcezza, lo si direbbe ormai soddisfatto, invece si spalanca di colpo, ha bisogno di un'altra coscia. Diventato cieco sarei santo? Troppo gravoso il cambio, un braccio lo darei e gli occhi no. Se improvvisamente di notte mi viene la paura di essere diventato cieco, accendo precipitosamente la luce.¹⁸

L'occhio, parola chiave nella poetica onirica e visionaria dei surrealisti, lo è altrettanto, come si è visto, nella poetica e nel linguaggio zavattiniani. E allora è facile capire perché Zavattini ripeteva instancabile: "Il mondo è piccolo se vediamo piccolo".

Ma quanti sono capaci di liberare veramente il proprio sguardo e cogliere nel reale tutte le dimensioni insospettate che ci prospetta Za ?