

CECILIA RICCIARELLI
DIEGO MALQUORI



IL
NEOREALISMO
CUBANO
DI ZAVATTINI

RIFLESSIONI SU
UN'IDEA
DI ZAVATTINI
REALIZZATA
NELLA CUBA
DI OGGI

Bisogna girare un film che sia crudo, sincero, ma allo stesso tempo artisticamente efficace. Un'Avana forte, pittoresca e rivoluzionaria, in cui si fondono la storia, il presente e si presagisce l'avvenire.¹

¹ Cesare Zavattini, "L'Officina cubana", «Bianco & Nero», n. 6, 1999, p. 88. La citazione fa parte delle note trascritte dalle sessioni di lavoro con i giovani cineasti cubani nel dicembre 1959, raccolte nel *Fondo documental Zavattini* presso l'ICAIC e pubblicate in Italia in «Bianco & Nero», cit., pp. 63-101.

² In quegli anni frequentarono il Centro Sperimentale di Cinematografia altri cineasti o scrittori latinoamericani, che in seguito rielaborarono l'eco di quel movimento cinematografico nei loro rispettivi paesi; è il caso dell'argentino Fernando Birri, del colombiano Gabriel García Márquez (entrambi crearono poi a Cuba la *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* e la *Escuela Internacional de Cine y Televisión*), o del brasiliano Nelson Pereira Dos Santos.

Nel panorama cinematografico mondiale il periodo fra gli anni '50 e '60 rappresenta un momento di rottura con il passato e di effervescenza rinnovatrice. A Cuba, questa effervescenza culturale coincide con una rivoluzione sociale e politica. È un momento esaltante da molti punti di vista, e il cinema ne è una delle sue espressioni. La rottura con il passato è totale, la ricerca di una identità culturale come popolo si afferma nettamente, e l'adesione politica al processo rivoluzionario ne consegue in modo naturale. Il cinema cubano segue una traiettoria parallela alla rivoluzione, si nutre della sua forza rinnovatrice e si impegna a contribuire ad essa.

All'inizio della rivoluzione ogni cosa era significativa. Era sufficiente uscire con una cinepresa per scovare dei temi, degli eroi anonimi, dei cambiamenti sociali evidenti che potevano essere portati sullo schermo. Il cinema cubano si proponeva di mettere in rilievo la propria identità culturale e di comprendere la natura degli importanti cambiamenti che attraversavano l'intera società. Questo atteggiamento di fronte alla realtà contribuì indubbiamente ad avvicinare il nuovo cinema cubano ad un'estetica di tipo neorealista. D'altra parte, i giovani cineasti cercavano nelle tradizioni cinematografiche più vicine, artisticamente ma anche culturalmente e politicamente, le basi sulle quali costruire la propria visione cinematografica. L'influenza del Neorealismo, per il suo stretto legame con la realtà, per il rifiuto di elementi spettacolari e per la povertà dei mezzi utilizzati, risultò perciò immediatamente evidente.

Tuttavia, la relazione del cinema cubano con il Neorealismo ha origine molto prima dell'inizio della rivoluzione. All'inizio degli anni '50, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa avevano frequentato a Roma il Centro Sperimentale di Cinematografia². In quegli anni ebbero modo di conoscere molti dei maestri del Neorealismo, ma soprattutto incontrarono nel loro cammino Cesare Zavattini, che in quel momento aveva appena terminato di scrivere *Miracolo a Milano* e *Umberto D.* Era il momento di massimo splendore del Neorealismo italiano, capace non solamente di influire sulle cinematografie di tutto il mondo ma di rappresentare una forza rinnovatrice nella vita culturale dell'epoca.

Eravamo arrivati in un momento meraviglioso. Avevamo la possibilità di vivere in un ambiente dove si discuteva molto, dove si pensava che la vita si potesse trasformare. Era un'Italia molto vitale, c'erano grandi concentrazioni pubbliche per discutere di politica. Mi ricordo quante volte andammo a piazza del Popolo ad ascoltare Togliatti. [...] Lì realmente crescemmo, scoprimmo Cuba, scoprimmo l'America Latina, scoprimmo quale era un cammino cinematografico adeguato alle nostre possibilità e alla nostra realtà. Quello che ci colpiva del Neorealismo era il fatto di non aver bisogno di grandi scenografie, di grandi effetti speciali, di grandi stelle, di nulla che costasse troppo; l'unica cosa necessaria

³ Julio García Espinosa, intervista con gli autori, giugno 2000; cfr. anche Cecilia Ricciarelli, *Le cinéma cubain après la révolution*, tesi di dottorato, Università Sorbonne Nouvelle, Paris III.

⁴ José Massip, intervista con gli autori, giugno 2000.

erano buone storie, storie raccontate con onestà. Inoltre, il Neorealismo italiano era un cinema che mostrava i perdenti, e non i trionfatori. E poiché anche noi in quel momento eravamo dei perdenti, sentivamo un'empatia molto forte con quel cinema.³

In quegli stessi anni venne creata all'Università dell'Avana l'associazione "Nuestro Tiempo", un'associazione artistico-culturale che si opponeva alla dittatura di Batista e al colonialismo nordamericano. Vi faranno parte molti fra gli artisti e gli scrittori più brillanti dell'isola, come Alejo Carpentier, Edmundo Desnoes e Guillermo Cabrera Infante, insieme a un gruppo di giovani che in seguito daranno vita al nuovo cinema cubano, come José Massip, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa e Alfredo Guevara.

"Nuestro Tiempo" viveva in quegli anni in un precario equilibrio tra la legalità e la semi-clandestinità. Durante tutto quel periodo, gli intellettuali che si riunirono intorno a questa associazione ebbero modo di maturare una propria visione sul ruolo della cultura in una società sottosviluppata, gettando le basi del lavoro che li attendeva una volta abbattuta la dittatura. Erano coscienti del contesto sociale di sottosviluppo, di analfabetismo e di insufficiente educazione del popolo cubano. Il cinema veniva perciò considerato come uno dei mezzi più appropriati per assumere un ruolo culturale attivo nella società, per la possibilità di raggiungere un gran numero di persone di tutte le classi sociali.

Nel 1953, durante una visita in America Latina, Cesare Zavattini venne invitato da "Nuestro Tiempo" per partecipare ad un dibattito sul Neorealismo in occasione di una settimana dedicata al cinema italiano. Zavattini era considerato come un vero maestro, come cineasta ma anche come intellettuale profondamente impegnato nella realtà politica del suo paese. La sua visita creò un'enorme effervescenza in quel gruppo di giovani, che vedevano in lui un modello al quale ispirarsi in un cammino che appena iniziavano a percorrere. Come ricorda José Massip,

Non si può certo dire che fossimo già dei cineasti, perché il cinema iniziò nel 1959, con giovani senza esperienza, senza formazione... apprendemmo strada facendo. Avevamo delle basi teoriche, avevamo studiato molto, appartenevamo a "Nuestro Tiempo", che era un centro intellettuale di artisti – di artisti rivoluzionari –, avevamo il cine club, discutevamo... E realizzammo solamente un film, che fu sequestrato dalla polizia.⁴

Negli anni che seguirono quella prima visita, "Nuestro Tiempo" moltiplicò le pubblicazioni sul Neorealismo, traducendo articoli italiani e scrivendo nuovi saggi sul tema. Nel 1955, sotto la direzione di Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, quel gruppo di giovani realizzò clandestinamente *El Mégano*, un documentario dedicato agli uomini che lavoravano nelle miniere di carbone. Era un film dichiaratamente zavattiniano; nell'invito alla prima proiezione del film, all'Università dell'Avana, veniva presentato come il primo saggio di cinema neorealista a Cuba.

El Mégano non sopravvisse alla sua prima esibizione; fu sequestrato dalla polizia, che manifestò in questa censura l'atteggiamento del

⁵ José Massip, lettera agli autori, dicembre 2001.

⁶ Julio García Espinosa, intervista con gli autori, giugno 2000.

potere all'epoca di Batista: "Non permettiamo nulla che mostri la povertà"⁵. Pochi anni dopo, all'indomani della vittoria delle forze rivoluzionarie, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e José Massip recuperarono il negativo dagli archivi dell'ufficio d'attività anticomuniste, un ramo dei servizi segreti militari. Immediatamente ne fecero diverse copie che furono esibite in tutto il paese. Grazie a *El Mégano*, quei giovani di "Nuestro Tiempo" vennero perciò considerati i pionieri del nuovo cinema cubano, sebbene il valore della loro opera prima fosse più politico che artistico. Come ammette Julio García Espinosa,

Se lo avessero bruciato sarebbe passato alla storia come un grande film... Quando trionfò la rivoluzione lo mostrammo al Che – per noi questo film era una specie di lasciapassare come registi rivoluzionari -. Il Che lo vide e ci disse: "...e Batista si spaventò tanto per questa cosa?" Per noi fu una doccia fredda. Però in parte aveva ragione, perché quando una cosa esce dal suo contesto perde corrosività. Eppure, se spaventò Batista è perché c'era un germe di verità [...]. È un film realmente modesto, ma allo stesso tempo dimostra che quando è presente una dose di verità, seppure minima, questa è sempre corrosiva.⁶

El Mégano diede luogo ad un costante riferimento a Zavattini, al punto da venir considerato da alcuni non più come un maestro "esterno", ma come uno dei precursori del nuovo cinema cubano.

La seconda visita di Zavattini a Cuba ebbe luogo nel 1956, grazie all'invito di Barbachano Ponce, un mecenate messicano interessato ad un progetto del maestro italiano. Zavattini era in quel momento in Messico per scrivere la sceneggiatura di *México mío*, una riedizione del suo *Italia mia*. Ponce pensava che fosse possibile sviluppare lo stesso progetto anche a Cuba, e organizzò a tal fine un incontro con il gruppo di "Nuestro Tiempo". Ma a Cuba non c'erano in quel momento le condizioni per realizzare un film di carattere neorealista. La guerra di liberazione era iniziata quello stesso anno e all'Avana la repressione della polizia era violenta e soffocante. *Cuba mía* rimase una delle molte idee non realizzate che Zavattini lasciò a Cuba.

Nel dicembre del 1959, quando già aveva trionfato la rivoluzione, Zavattini tornò per l'ultima volta. Alfredo Guevara, uno dei giovani che avevano partecipato all'incontro del 1953 e che in seguito fu costretto all'esilio, era adesso il presidente dell'Istituto Cubano di Arte e Industria Cinematografica, la prima istituzione culturale creata dal nuovo governo rivoluzionario. Immediatamente invitò Zavattini, proponendogli di scrivere la sceneggiatura di un film sulla lotta armata contro Batista.

Come ricorda José Massip, la sua visita non costituiva solamente la continuazione di una intensa relazione artistica, ma era ormai un evento "necessario e inevitabile". Era sotto la sua guida che quel gruppo di giovani intellettuali intendeva gettare le basi del nuovo cinema cubano.

Zavattini veniva come un maestro, nel vero senso della parola. Noi cercammo di apprendere il più possibile; sebbene la nostra formazione come cineasti non fosse così grande, la nostra maturazione come intellettuali, come crea-

⁷ José Massip, intervista con gli autori, giugno 2000.

⁸ José Massip, lettera agli autori, dicembre 2001.

⁹ Il riassunto di Zavattini è riportato in José Massip, "Cronaca Cubana", «Bianco & Nero», n. 6, 1999, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*

tori – molti di noi eravamo poeti, scrittori... – ci permetteva di comprendere Zavattini. [...] Le sue idee erano presenti in noi, nell'idea di come dovesse essere il cinema cubano. Lavorare con lui fece sì che tutta la prima fase del cinema cubano avesse un carattere realista, un carattere neorealista. Fu un cinema che penetrò molto nella realtà di questo paese, che ci stimolò a conoscerlo, a riscoprirlo, non solamente per noi, per tutti i cubani. Questo non era mai accaduto prima; iniziò nel 1959, con il suo arrivo.⁷

Nei tre mesi che passò a Cuba, più che scrivere con le sue mani la sceneggiatura del film, Zavattini guidò un gruppo di sceneggiatori nel lavoro di selezione, di analisi critica e di sviluppo di diversi soggetti. Fu un vero laboratorio di creazione, nel quale nacquero, si svilupparono o vennero abbandonate un gran numero di idee.

José Massip, che ebbe l'incarico di coordinare quel gruppo di scrittori, fu colpito dal metodo di lavoro del maestro. Un metodo – o un non metodo – che si avvicinava alla maieutica socratica, poiché Zavattini non imponeva la sua visione, ma lasciava che le idee dei suoi "discepoli" prendessero forma, per sottoporle poi ad un attento esame dialettico.

Zavattini ci fece testimoni, e in certo modo partecipi, di una delle forme più originali della creazione artistica, ciò che in seguito giunsi a qualificare in termini di esperienza socratica moderna. Ed è perché Zavattini cercava instancabilmente la verità nell'arte del cinema.⁸

Dopo aver ascoltato e analizzato le diverse proposte, venne accolta un'idea che il maestro intitolò *El joven rebelde*, la storia di "un bambino che un giorno scappa di casa e si incammina verso la Sierra Maestra per unirsi all'Esercito Ribelle, di cui ha sentito parlare come di una favola".⁹ Negli appunti raccolti durante le sessioni di lavoro, José Massip descriveva così quel progetto:

Quello che sembra più valido dal punto di vista poetico è il tema del giovane ribelle, perché permette di mostrare come fu la guerra di liberazione e anche la situazione del paese in quel momento, ricorrendo a un personaggio che possiede una naturale forza comunicativa in quanto partecipa alla guerra con l'ingenuità, la freschezza e la fantasia proprie dell'adolescenza.¹⁰

Julio Garcia Espinosa ebbe l'incarico di dirigere quel film. Era un grande onore per lui, vista l'ammirazione per Zavattini come cineasta e come persona. Eppure, ciò lo condusse ad un'inaspettata contraddizione sul piano artistico. Il maestro che avevano accolto a Cuba non era più il teorico del Neorealismo degli anni '40 e '50. Zavattini, nella sua ricerca di una nuova drammaturgia e di una diversa concezione del personaggio, si era già allontanando da quel passato, senza che quel gruppo di giovani ne fosse pienamente cosciente. Julio Garcia Espinosa diresse *El joven rebelde* senza riuscire ad evitare di sentirlo estraneo alla sua sensibilità artistica, e di lì iniziò il suo allontanamento – e in parte di tutto il cinema cubano – dall'estetica neorealista. Un allontanamento che nasceva forse dalla necessità di maturare una propria visione artistica basandosi sulla negazione di un modello precedente.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² *Memorias del subdesarrollo* (1968) di Tomás Gutiérrez Alea; *Lucía* (1968) di Humberto Solás; *La primera carga al machete* (1969) di Manuel Octavio Gómez.

In quei primi anni il nuovo cinema cubano avanzò in modo incerto, senza trovare un vero equilibrio tra il dramma individuale e l'epopea rivoluzionaria. Questa insoddisfazione non era che il riflesso del dibattito sulla politica culturale da seguire, centrato sulla posizione dell'artista e sulla funzione sociale dell'arte nell'ambito di una società rivoluzionaria. Tutto ciò dette luogo ad un'aspra lotta ideologica per rivendicare il diritto alla sperimentazione artistica e alla diversità sul piano estetico e tematico, contribuendo allo stesso tempo allo sviluppo di una identità culturale propria e di una nuova coscienza sul ruolo dell'arte. In quest'ambito trovava un'eco uno dei messaggi che Zavattini aveva voluto lasciare ai suoi "discepoli":

La necessità di uno "stile cubano" nel cinema non significa che tutti gli artisti cubani devono girare con lo stesso stile; ma che devono rispondere tutti a un'unità politica e umana.¹¹

È interessante osservare come i registi cubani hanno sviluppato questi presupposti teorici nei loro film. I risultati non sono omogenei. La libertà di espressione e l'audacia nella sperimentazione estetica hanno raggiunto livelli differenti, riflettendo la complessità di una società che ha subito un'accelerazione violenta nel suo sviluppo sociale e politico. Eppure, questa ricerca estetica e formale ha condotto alla realizzazione di opere di grande valore come *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía* o *La primera carga al machete*¹², dei film che hanno significato un importante cambio sul piano estetico e hanno definitivamente marcato il linguaggio del cinema cubano.

L'influenza del Neorealismo è ancora presente, anche se quei film voltano in certo modo le spalle al modello cinematografico dal quale erano partiti. Una influenza che si tradurrà nella necessità di una riflessione sociale e di un'analisi critica della realtà, avvicinando spesso quel cinema al tipo di ricerca propria del documentario. Non a caso, uno degli elementi peculiari del cinema cubano di quegli anni è l'inserimento di elementi documentaristici nei film di *fiction*; la riflessione sulla realtà si fonde inevitabilmente con la realtà stessa.

I richiami fra il cinema di *fiction* e il documentario rimandano inevitabilmente al lascito di Zavattini fra i giovani cineasti cubani. Durante le sessioni di lavoro per lo sviluppo de *El joven rebelde* vennero affrontati diversi altri progetti, molti dei quali rimasero poi incompiuti. Fra questi, l'idea di un documentario sull'Avana, attraverso la quale si intuisse la realtà sociale dell'intero paese, racchiudeva molti degli elementi del Neorealismo zavattiniano. Racconta ancora José Massip:

La sua idea sul cinema, o su come egli pensava dovesse essere il cinema, ha molto a che fare con i suoi progetti, come *Italia mia*, *México mío*, *Cuba mía*, e anche con un documentario sull'Avana: che le impressioni cinematografiche non fossero superficiali, ma che rivelassero il vero carattere della gente che vive qui. Il vero carattere della città e di conseguenza del paese. La città è parte del paese, ma il paese è rappresentato in questa città, e la gente che vive nel paese è rappresentata dalla gente che vive

¹³ José Massip, intervista con gli autori, giugno 2000.

¹⁴ Cesare Zavattini, *op. cit.*, p. 89

¹⁵ *La Habana hoy, impresiones de una ciudad en 16 cuentos* (2001) di Cecilia Ricciarelli e Diego Malquori.

¹⁶ Cesare Zavattini, *op. cit.*, p. 90

in questa città. Per questo un documentario sull'Avana è un documentario su Cuba.¹³

La descrizione che ne fece Zavattini racchiude efficacemente l'essenza di quell'idea, rivelando allo stesso tempo il suo modo di osservare la realtà cubana:

Può essere un film composto da episodi della durata di 1, 2 o 3 minuti soltanto. Temi che io includerei in questo soggetto sulla città: Fidel durante un discorso (che può essere ai bambini). [...] Bambini bianchi, neri, mulatti e meticci che giocano a baseball. Una ragazza povera che canta assieme alla radio mentre pulisce il portone della sua casa. Un gruppo di rivoluzionari durante una lezione di alfabetizzazione. [...] La stazione degli autobus. Quelli che dormono in attesa della partenza dell'autobus, o di qualcuno, o perché non hanno un altro posto dove andare... Fare delle interviste brevi: Lei chi è? Dove va? Perché? Fare in modo che si senta la vita delle persone semplici. [...] Uno o due minuti dedicati al film che sta girando l'ICAIC. Il cinema che fiorisce in un paese che sta ricominciando da capo.¹⁴

Questo documentario, che Zavattini aveva intitolato *Habana, hoy*, lo abbiamo realizzato quarant'anni più tardi, grazie agli appunti di quelle sessioni di lavoro, ai ricordi ancora pieni di entusiasmo di José Massip, e all'importante contributo della fotografia di suo figlio Pablo Massip, anch'egli documentarista.¹⁵

A distanza di tanti anni e di una rivoluzione in parte già lontana, gli appunti e le idee lasciate da Zavattini non costituivano in sé un soggetto, ma hanno rappresentato un riferimento etico ed estetico indispensabile per il cammino che avevamo immaginato. Un documentario che non cercasse di spiegare o di giustificare la realtà di Cuba, né di ricomporre in una sola voce una qualsiasi idea già presente in noi. Ma un insieme di frammenti che partissero dal basso, dalle voci della strada, dai silenzi e dai dubbi della gente, dalle contraddizioni, dalla fantasia e dai sentimenti che si sono rivelati al nostro sguardo.

In un progetto come questo, non è necessario elaborare minuziosamente una sceneggiatura, ma sarebbe avventato cominciare a girare senza avere perfettamente chiarito quali principi etici, estetici e rivoluzionari dovranno informare il film e dargli unità. È imprescindibile un'idea generale che ci serva da stimolo e da parametro selettivo. Infatti, l'elemento interiore, il senso del film, è più importante di ogni altra cosa. Il modo migliore di realizzare questo progetto è il più diretto, il più semplice, quello che riesce a penetrare più a fondo, allo stesso tempo, nella realtà di Cuba e dell'Avana.¹⁶

Con questo spirito abbiamo affrontato la sovrapposizione di mondi che è l'Avana, per proporre non l'*idea*, ma l'*odore* di questa città, in una successione di quadri uniti da una pulsazione ritmica d'insieme ma con un'autonomia stilistica e tematica tale da farne dei momenti disgiunti. Sedici frammenti, o variazioni, di un'unica partitura dedicata alla realtà di Cuba.

Nel prologo, in un gioco di richiami fra l'idea di Zavattini e il cammino che noi stessi stavamo percorrendo, José Massip ci racconta della

¹⁷ José Massip, intervista con gli autori, giugno 2000.

¹⁸ José Massip, intervista con gli autori, dicembre 2001.

¹⁹ Sempre a Cuba, Arturo Zavattini lavorò come operatore (insieme al direttore di fotografia Otello Martelli) in *Historias de la revolución* (1960) di Tomás Gutiérrez Alea. Oggi dirige l'Archivio Zavattini a Roma.

diversità di mondi che convivono all'Avana. È l'inizio di un capitolo, di un differente sguardo sulla realtà del suo paese, ma è allo stesso tempo il riconoscimento del ruolo che Zavattini ha avuto in quella realtà. In un certo modo, è una pagina che introduce e insieme conclude il nostro documentario:

[...] però è un documentario difficile, perché l'Avana è un mondo... Ricordate Macondo, in *Cent'anni di solitudine*: qui ci sono molti Macondo, ci sono molti piccoli paesi. L'Avana è un gran Macondo perché l'Avana è un mondo... Un mondo da scoprire, un mondo molto ricco spiritualmente. Un mondo che nel 1959 si stava risvegliando, si stava sollevando, cosciente dell'importanza della propria storia, per se stesso e per tutti. Zavattini contribuì a questo, contribuì a risvegliarci. Noi che iniziavamo a fare cinema, e che saremmo diventati futuri cineasti.¹⁷

La Habana hoy è stato presentato a Cuba al "23 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano". Alla prima proiezione era presente José Massip, che lo accolse con una certa emozione e con indubbio affetto. Le sue impressioni – e quelle del pubblico cubano in generale – erano per noi fondamentali per capire quanto eravamo riusciti a cogliere dell'idea di Zavattini. Ci disse che il nostro era sicuramente un punto di vista "esterno", ma non per questo meno autentico e sincero.

Quello che più mi ha colpito [...] è che mostrate la gente che sta lottando per sopravvivere, ma allo stesso tempo che sta lottando per il futuro, per le idee. Se non fosse per questo, il documentario non sarebbe completo. Tutta questa gente, includendo i bambini che giocano, la gente ammassata negli autobus, la gente che va alle manifestazioni, tutta questa gente è lì...¹⁸

L'altra voce per noi importante era quella di Arturo Zavattini, che aveva seguito il padre durante l'*atelier* cubano e aveva partecipato alla nascita di molte di quelle idee, incluso il progetto di *Habana, hoy*.¹⁹ Lo incontrammo a Roma, nello studio di Za, sotto lo sguardo degli innumerevoli ritratti con le cornici di mille colori. Ci disse poche parole, forse anche lui leggermente commosso. Sentimmo che in qualche modo ci eravamo avvicinati allo spirito di quell'idea. "In effetti, credo che avete realizzato quel progetto così come Za – anche suo figlio lo chiamava così – lo aveva allora immaginato." In quelle parole c'era il senso dell'idea che avevamo cercato di seguire, inevitabilmente sospesa fra Cuba e il Neorealismo.