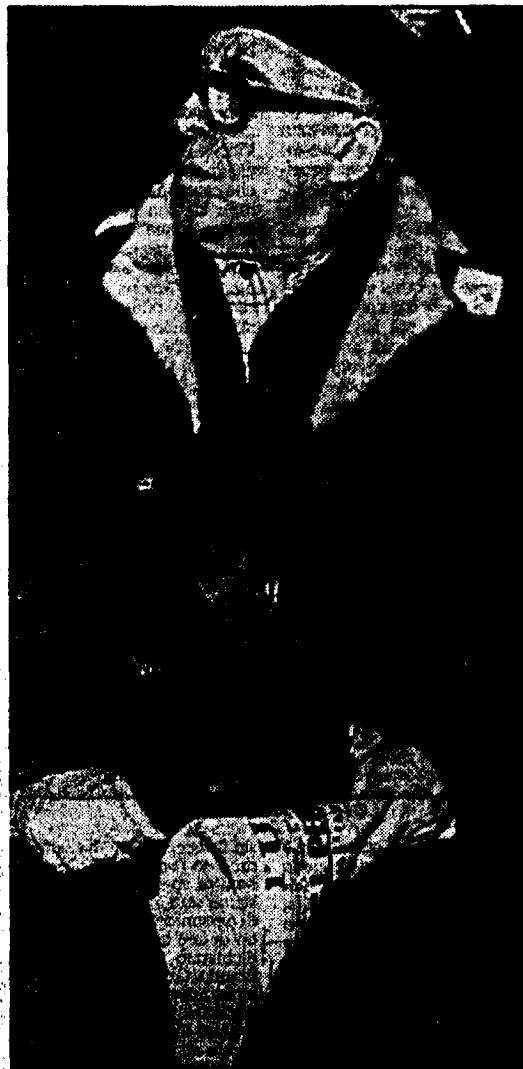


A un anno dalla morte

di sceneggiatura per «Roma ore 11», la irripetibile stagione del neorealismo, le mille idee di un artista funambolico. E Parigi lo ricorda con un'importante mostra al Beaubourg

Un omaggio al grande Za nel racconto di Giuseppe De Santis. Il lavoro



Qui accanto e sotto, tre immagini di Cesare Zavattini (a destra, sul set di «La verità assoluta»); a centro pagina, Luca Boscà e Lea Padovani in una scena di «Roma ore 11», diretto da De Santis e scritto assieme al grande Za

una poesia divenute oramai assai rare nel panorama introverso e contraddittorio dei nostri film.

C' è un momento nel bellissimo reportage cinematografico che Anasano Giannarelli ha girato durante le riprese de *La Verità assoluta*, unico film da regista di Zavattini, che dice su di lui più di quanto non possano dirci tanti scritti e discorsi sulla sua personalità di sceneggiatore e di autore di cinema. È il momento in cui l'operatore (Arturo, suo figlio) gli consegna nelle mani una macchina da presa portatile per fare in modo che Za possa mettere a punto un'inquadratura che è nella sua mente, ma che risulta difficile da spiegare a parole.

È la prima volta che Za lo fa, che mette, come si dice in gergo, *l'occhio nel buco*, della macchina da presa s'intende. E si assiste, allora, a qualcosa di incredibile per uno sceneggiatore di professione: non riesce a vedere niente dentro l'occhio della cinepresa. Proprio niente: è come un cieco.

«Non vedo, non si vede!», continua a ripetere intanto a sé, pur avendo fissato ben bene, incollato quasi, il suo occhio in quell'altro oc-

Vola ancora l'aereo Zavattini

Attorno ai grandi intellettuali circolano sempre una serie di leggende. Si dice, ad esempio, che Za non dormisse mai, che soffriva di terribile insonnia, sino al punto di restare sveglio per due o tre giorni di seguito: lo sono in grado di ammentare almeno quozzo delle tante leggende che lo riguardano.

«Za dormiva?», è esagerato. Forse anche più di quanto non gli fosse necessario. Ma non dormiva nel suo letto. Dormiva altrove, abbondantemente. Luoghi privilegiati dei suoi lunghi sonni erano le sedute di sceneggiatura, specie quelle frequentate da più di uno o due collaboratori, come, ad esempio, è stato per tutti i miei film ai quali Za ha dato il suo elevatissimo apporto. Soprattutto domandot Mi spiega.

Quando nel gruppo si accendevano inferocite e tumultuose discussioni attorno a un risvolto psicologico, a una frase di dialogo, a un nodo narrativo, Za calava, senza darlo a vedere, e forse senza accorgersene neppure, in un sonno profondo, saporoso, e spesso non privo di raiuchi ma soffici sbilli e di un lieve grugnito.

Lui dormiva e noi continuavamo a lavorare, allontanandoci magari di qualche metro, e a volte smorzando la voce per non disturbarlo, al corrente (come recitava la leggenda) che in casa, nel suo letto, non gli era facile immergersi in una tale quiete, confortato - come ci diceva lui, dopo - dal coro di voci dei nostri colloqui, ora sussurrati, ora appena accennati attraverso segni e gesti con bocca e mani, tanto da sembrare un consesso di sordomuti.

Poteva dormire per ore e ore. Una volta, ricordo, trovando inopportuno di continuare a parlarci in quel modo, lo lasciammo addormentato su una poltrona e uscimmo a lavorare per un'intera pomeriggio passeggiando in silenzio nel suo risveglio. Ed era qui che accadeva il miracolo. Il suo ritorno alla luce, in mezzo a noi, assumeva i contorni di un segreto che, con il tempo e con la nostra assuefazione alle sue necessità di riposo, ci accorgemmo che nascondeva quasi un misterioso metodo di lavoro, il suo metodo di lavoro. Perché quando Za si svegliava noi eravamo costretti a raccontargli tutto quanto avevamo detto, fatto o scritto. Per cui accadeva che proprio nella ripetizione e nel racconto del lavoro da noi svolto, mentre lui dormiva, scoprimmo le note stonate di un certo dialogo, i concetti mai espressi da un personaggio, gli modi narrativi imprecisi o affrettati, la banalità di un sentimento, o la retorica di una frase. Allora Za si infilava, di volta in volta, a suggerire questa o quella correzione, questa o quella diversa espressione, dettando magari all'istante questo o quel modo più credibile e più poetico di una situazione già prefissata. Erano accensioni illuminanti che gettavano improvvisamente un fascio di luce su ogni cosa, avvolgendola e impellibile da lasciarci ogni volta sbalorditi. Era come se si fosse addormentato per pensare e riflettere più profondamente al film, alle sue scene, ai suoi risvolti, ai suoi dialoghi. Insomma un «sonno» quello di Za, come un grande contenitore di pensieri e di riflessioni, un «sonno» per riposare ma anche per fantasticare, un «sonno creativo», per dirla con Freud.

È nata così, tra un sonno e una veglia, tutta la sceneggiatura di *Roma ore 11*, per citare uno dei miei film ai quali Za ha dato il massimo del suo contributo in tutta la nostra appassionata collaborazione.

Una volta mi disse: «Ce l'ho con te...» e prese improvvisamente un atteggiamento severo e duro con quel suo faccione schiacciato, che a me ricordava sempre quei pupazzi stravaganti e sconnessi di zucchero filato, di colore rosso e verde, in

venta nelle fiere di paese della mia Ciociaria. Za aveva la stessa simpatia di quei pupazzi e te lo sarei assaporato come uno di loro, per il piacere, la gioia che ti comunicava sempre il suo volto al solo guardarlo. Qualsiasi atteggiamento assumesse con quel faccione era difficile prenderlo sul serio all'istante.

«Che ti ho fatto?», gli feci ridendo con la certezza che non poteva esserci niente di preoccupante dietro quella sua frase.

«Ho vissuto tutta una vita in mezzo alle mondariso, sono nato dalle loro parti, le vedo partire per la risalita ogni volta a maggio e tornare al primi di luglio dopo quaranta giorni di mondo. So tutto di loro. E tu non mi hai chiamato a lavorare con te per *Roma ore 11*. Non sai cosa ti sei perso. Peggio per te...». Aveva certamente ragione.

Ma ciò che non sopportava, in realtà, era che ci fosse stato in quegli anni, tra il '50 e il '51, un grande successo internazionale del cinema italiano, come *Roma ore 11*, che non portasse anche il suo nome. Era un modo infantile di volersi appropriare di tutto. Se gli raccontavi lo spunto di un soggetto, l'idea di un film, persino di un articolo, ti diceva subito che la stessa cosa lui l'aveva pensata almeno una decina di anni prima. Era generoso con tutti, era l'uomo più generoso che io ho conosciuto nel cinema italiano. Ma lo era prima di tutto con se stesso.

Ad Angelo Rizzoli, produttore (per puro caso) di *Ladri di biciclette*, che gli chiedeva di cambiare il finale pessimista del film, con quell'operaio che torna a casa sconfitto e rattristito, di nuovo disoccupato, e che alla lettura del soggetto gli disse: «Ma non si potrebbe trovargli un posto a questo operaio alla fine?». Zavattini rispose: «Ma glielo trovi lei un posto, commendatore. Non sono mica io che glielo devo trovare!».

Raccontandomi l'episodio, infuriato, concludeva: «Che pretese!».

Andavo spesso a trovarlo, ma non quanto avrei voluto, per raccontargli dei miei progetti. Mi faceva sedere, mi offriva pasticcini, da bere, e per due ore parlava solo lui, raccontandomi trame, scene, dialoghi di film straordinari e mai scritti. Era l'uomo del soggetto cinematografici contenuti magari in dieci righe, mezza pagina al più. Eccone uno: un modesto impiegato di città esce dal portone

di casa indossando un cappotto nuovo. Qualcuno dall'alto dell'abitato, un grande agglomerato umano, gli getta un grosso e maturo pomodoro addosso che va a schiacciarsi contro il cappotto. E scompare, senza esser visto.

Za faceva una pausa lunghissima, carica di significati non espressi, da grande attore di scuola stanslavskiana, attendeva che io gli rivolgevo la domanda: «Bene! E allora?». Rideva soddisfatto, guardava a destra e a sinistra prima di parlare, alla De Niro. Poi, tartagliando in quel modo tutto suo di tartagliare che più di una volta lo ho pensato fosse un modo di parlare per accrescere di fascino personale la sua narrazione, riprendeva: «Bravo! È l'uomo del cappotto nero nel palazzo, nevero, come un leone imbestialito, deciso a trovare il colpevole. Un palazzo, capisci, con un grande cortile, con tre o quattro scale. Scale A, scala B, scala C... Noi andiamo con lui e scopriamo tutto quello che di buono, di marcio, di cattivo, di generoso si nasconde dietro le mura di quell'abitato. E se il colpevole che ha lanciato il pomodoro non si trova, non importa: noi intanto siamo entrati con la macchina da presa in tante case per acciprizzare tante piccole storie che possono contenere tante grandi verità...».

Dopo tanti racconti, tante idee come queste, continuava a sommergermi di parole, di fatti, di parentesi, di punti e virgola, sceneggiando, dialogando, trovando titoli. Qualche volta, anzi, un'idea nasceva solo da un titolo che gli piaceva, come è stato per il suo libro *La notte che schiaffeggiò Mussolini*. E lo riuscivo mai a raccontargli di me, dei miei progetti. Era difficile interromperlo, se non quando lui stesso faceva in modo che questo accadesse per provocare una domanda che gli offrisse lo spunto per continuare a parlare, a inventare, a riempirti di paradossi ma anche di saggezza, di poesia e di contenuti, di lezioni di vita e di umanità. Ti caricava di gioia, di voglia di lavorare, di stare al mondo. Si imparava più da lui in quelle due o tre ore che in anni di qualsiasi altro apprendistato cinematografico.

Quando arrivava il momento di andarsene, mi accompagnava alla porta e mi diceva, senza alcun pudore: «Ma non hai parlato, non mi hai raccontato niente di te!...». Tentavo immediatamente un appello. Ma lui subito: «La prossima volta parli solo tu. Io ti

GIUSEPPE DE SANTIS

ascolterò in assoluto silenzio. Promesso! Promessa che non manteneva mai, naturalmente.

Gli ho parlato a lungo soltanto un anno prima che morisse. Era diventato bellissimo, qualcosa come Van Gogh, con una barba incolta, tutta grigia, e due occhi spalancati e luminosi, ancor più colmi di quello stupore incantato che fanno i bambini di fronte al mondo che vedono nascere e crescere intorno a se stessi: era il suo stupore di sempre, quello che gli permetteva di avvicinarsi alla realtà come se la scoprisse per la prima volta, e che era anche il grande segreto della sua arte.

Quella volta taceva e ascoltava. Ascoltava e taceva. Ma credo che non fosse già più in mezzo a noi. Era già in un altro mondo, in compagnia di chissà quali altri fantasmi della sua creazione, dopo i tanti che ci ha lasciati da custodire gelosamente, per la gloria del suo inesauribile ingegno. È stato certo il più grande sceneggiatore che il cinema italiano abbia dato al mondo cinematografico internazionale.

Voleva mettere il passaggio di un aereo nella sceneggiatura di *Roma ore 11*, un film da me diretto e ispirato a un fatto di cronaca che riguardava la grave situazione di crisi nel mondo della disoccupazione femminile: un annuncio economico per la ricerca di una dattilografa che si era trasformata nel crollo di una scala, a causa dell'ingente numero di ragazze convenute tutte insieme per un unico posto.

Era il 1952. Za diceva: mentre le ragazze attendono sulle scale di fare la prova di dattilografia, nel cielo, sulle loro teste, passa un aereo con un boato fragoroso. È un momento di intensa riflessione. Un ricordo, il ricordo di una guerra passata ma anche dei pericoli di un'altra, nel futuro di quelle ragazze. Za non desiderava che l'aereo si vedesse, ma che se ne sentisse solo il fragore assordante. Perché avevamo già scritto tutto e la sceneggiatura era ormai stampata, gli dissi che non era necessario inserirlo sulla carta, e che non si preoccupasse perché me ne sarei ricordato nel girare il film. Si trattava in fondo, solo di un suono e di un effetto sonoro.

chelo del mezzo meccanico che deve restituire l'inquadratura che ha in mente. Finché rinuncia, umiliato, o fingendo umiliazione. Che cosa accadeva?

Era possibile che Za non vedesse, ma era possibile anche che Za fingesse di non vedere, messo di fronte, improvvisamente, ad una verità per lui sino allora forse misteriosa, eppure del tutto naturale per un regista di professione. Lui, in quanto sceneggiatore di professione, di professione regista, vede normalmente attraverso il mirino della macchina da presa. Perché attraverso il mirino c'è la traduzione in un'immagine, o in una serie di immagini, di un pensiero, di un sentimento, di un gesto di un personaggio: mentre attraverso l'occhio della mente si concepisce prima dell'immagine, si è, come a dire, nel ventre dell'immagine, ancora prima che l'immagine prenda corpo, e venga alla luce.

L'occhio della mente di uno sceneggiatore, nel momento della creazione, è più planetario di quello di un regista. È come il grande, unico occhio di Politeimo, è abnorme, vede più in lungo e più in largo di quanto non veda l'occhio della macchina da presa. Vede il mondo in tutta la sua completezza, in tutta la sua complessità, qualche volta nello stesso momento in cui gli eventi si determinano, e spesso li anticipa. L'occhio della macchina da presa, invece, vede per frammenti, per particelle, isola una verità; e per ottenere che quella verità sia attraversata da altre verità, ha bisogno di più segmenti, di più immagini, in una parola di più inquadrature. Il regista deve rinviare insomma al magico momento del montaggio l'attesa di poter raccogliere tante verità messe insieme per esprimere una sola, il suo intero pianeta, nell'accostamento, finalmente definitivo, dei suoi tanti frammenti. L'occhio della mente dello sceneggiatore non può quindi vedere attraverso una *loupe* ciò che ha già visto, in modo più articolato e differenziato, del tutto definito e compatto, durante l'elaborazione fantastica della sceneggiatura a tavolino.

Questa era una delle tante, ma non ultima ragione, per cui Za non vedeva, o fingeva di non vedere, attraverso la *loupe* della macchina da presa. Ma quel momento, e quel suo stupore, lo stupore di un uomo che ha dato al cinema internazionale alcuni dei suoi più alti capolavori, improvvisamente stravolto, come un bambino, dal contatto con quel mezzo che ha espresso tanta parte della sua creatività e della sua genialità cinematografica, quello stupore di fronte alla rivelazione di una misteriosa impotenza, è un effetto di delirante commozione, di stupefacente magia, per lo spettatore addetto ai lavori o no. È carico di infiniti altri significati sui valori del cinema in quanto cinema, e del cinema in quanto schermo e riflettore di ogni intensa e complessa umanità.

Devo averglielo scritto in una lettera tanti anni fa. Credo che il film che più di tutti gli altri lo rappresenti, e che, in tutti i sensi, si identifichi di più con lui, sia *Miracolo a Milano*, non solo e non tanto perché, riallacciando i nodi delle sue radici letterarie, Zavattini ci dice ancora che i poveri sono matiti, ma anche e soprattutto perché Zavattini vi definisce una volta per tutte la sua scelta di campo, dopo una lunga e difforme carriera di autore cinematografico. Il miracolo più grande Zavattini l'aveva compiuto infatti su se stesso, attraverso un sofferto e appassionante cammino, passando dalla poetica del «parlarmi tanto di me» a quella del «parlarmi tanto di voi». Ma questo è un altro discorso. Sono assai lontani oramai gli anni eroici e felici di una gloriosa stagione: quando il cinema italiano era vicino alla gente. E Za ne era il suo più prestigioso profeta.

«E bene, benissimo!», gli feci. «Sono felice per te e bene per me: spero che ora mi perdonerai!».

Andai a vedere *Stazione Termini*, poco dopo. Attesi con ansia la scena tra Montgomery Clift e Jennifer Jones, nel vagone, al buio, mentre si coprono di baci da ogni parte. Prevengo di conoscere l'effetto che avrebbe prodotto l'aereo che doveva passare nel cielo. Ma, con mia grande sorpresa, anche questa volta l'aereo non venne. Persino De Sica se n'era dimenticato.

Non so quante altre volte ancora Za tentò di inserire quell'aereo in altre sceneggiature. Ma nessuno dei registi ai quali l'aveva raccomandato ebbe la sensibilità di inserirlo in un film. Ecco, e ora c'è dunque un aereo che vola ancora nel cielo del cinema italiano in cerca di qualcuno che lo raccolga, proprio come valore emblematico di una eredità che Zavattini ha lasciato a tutti i cineasti, sia di ieri che di oggi: un'eredità da scandire come fece il suo cinema nella ricerca di una verità e di

Roma ore 11 è il mio unico film, degli undici che mi è stato concesso di girare, accolto con un buon successo da tutta la critica cinematografica italiana, di solito non certo benevola nei miei riguardi. Alla proiezione organizzata per la stampa ci furono grandi applausi e abbracci da ogni parte. Solo Za rimase muto in un angolo della sala, senza dirmi una parola. Quando lo avvicinai cominciai a scuotere la testa in segno di disapprovazione e mi rimproverò: «Ti sei dimenticato dell'aereo, non l'hai messo come invece mi avevi promesso di fare! Bene, se tu non l'hai messo, me lo riprendo...». Era l'aereo, naturalmente, che lui intendeva riprendersi.

Era vero. Me n'ero dimenticato, senza volerlo. Un peccato di sensibilità. Ma il film aveva problemi più grandi di quelli di un passaggio di un aereo. Eppure per Za quell'aereo era tutto. Lo incontro qualche mese più tardi. Con grande gioia mi dice: «Sai quell'aereo, quell'aereo che tu non mi hai messo in *Roma ore 11*, che lo mi sono ripreso? L'ho piazzato nel nuovo film di De Sica *Stazione Termini*. Mentre i due amanti sono stretti in un abbraccio appassionato che potrebbe essere anche l'ultimo della loro vita, si ode nel cielo il fragore dell'aereo che per un attimo inserisce una nota di sconcerto nella scena d'amore...».

«E bene, benissimo!», gli feci. «Sono felice per te e bene per me: spero che ora mi perdonerai!».