

Tra i vari “don Antonio” di Cesare Zavattini

(*La seconda parte di questo articolo: “Don Antonio: analisi di un soggetto” è ricavata da un mio precedente lavoro pubblicato su «Cabiria. Studi di cinema», n. 175, settembre-dicembre 2013)



Maria Carla Cassarini

Che cosa induce uno scrittore o un artista, che sia un cineasta o un altro esponente delle arti visive, a interessarsi della figura del prete e a farne un soggetto della propria opera? All'interno di una tradizione culturale cristiana - qual è quella che ancora dominava nell'Europa del Novecento, almeno fino ai primi anni Sessanta -, la scelta di concentrarsi sulla figura del prete (nella Chiesa cattolica sacerdote consacrato al culto divino e alla cura delle anime), quando non risponde a intenti biografici, può ascrivere ai motivi più vari, quanti sono quelli che ispirano i criteri selettivi di ogni autore; tuttavia, se in alcuni casi può attingere a un desiderio di completare la descrizione di un ambiente sociale o a una poetica legata ai ricordi d'infanzia, in altri sembra determinata da istanze esistenziali più profonde. Ad esempio, a una visione della vita che si radica in un continuo confronto critico tra la perfezione di Dio e la fallibilità dell'uomo e, sul piano morale, tra il dover essere e l'essere: un assillo che ha perseguitato l'uomo fin dall'antichità. Le creazioni che derivano dalle diverse opzioni sono molteplici: talvolta rivolte ad approfondire la psicologia del personaggio attraverso analisi più o meno indulgenti, talaltra contaminate da un immaginario che si slancia nell'utopia, oppure limitate alla satira di costume, quando non al bozzettismo o alla coreografia. Ma proseguendo su questo passo si rischierebbe solo di restare su un piano molto generico e banale. La rassegna, infatti, potrebbe essere lunghissima e delle più disparate senza la possibilità di individuare termini di reciproco confronto: Bernanos, Guareschi, Bresson, D. Fabbri, Chesterton, Fellini, Chagall, Rossellini, Piccon, Sciascia, Manzù, Cronin,... tanto per citare alla rinfusa i primi autori e artisti dello scorso secolo, che giungono alla memoria, senza alcun impegno nella ricerca. *Video meliora proboque, deteriora sequor*¹, osservava Ovidio e, *mutatis mutandis*, Paolo di Tarso nella *Lettera ai Romani* ribadiva più tardi quel turbamento, quasi parodiandone in greco l'espressione latina. Da un osservatorio del tutto laico, Cesare Zavattini sembra tormentato dallo stesso dilemma morale, che trasferisce poi da un ambito strettamente personale a quello umano e sociale. «Ammetterò che una volta dipingevo i preti e con un po' di malizia non per il mio anticlericalismo (sono l'ultimo anticlericale in Italia dopo Verdi, si parva licet) ma semplicemente perché disegnare un prete era facile. La veste copre l'anatomia. Che dopo, qualunque cosa si scelga, si finisce col mettere in un

1 *Vedo il bene e lo approvo, ma dal male mi faccio trascinare.*

prete, in una pera o in una propria faccia, volontariamente e involontariamente, solo quello che si ha, è un altro discorso. Ci si denuncia sempre anche limitandosi al neo, tutto nero»². I preti che compaiono nell'opera di Zavattini (dai soggetti ai racconti, ai dipinti) costituiscono una componente non casuale della sua poetica, benché non abbiano un ruolo univoco e a seconda dei casi assumano significati differenti. A volte appaiono nei suoi quadri come elemento quasi imprescindibile di un ambiente di provincia, spesso quella padana (siamo nel periodo tra il '40 e il '50). Allora uno sguardo di simpatia, che lascia sfuggire un ironico ammicco, accompagna quei tratti essenziali di esseri umani defettibili, con le stesse debolezze di tutti gli uomini (“il tragitto che la tua mano segue per ricavare una stola o una tiara più lo percorri e più ti intieri e ti instoli”)³. Si pensi ai vari suoi quadri dai titoli dimessi: *Prete che suona con vaso di fiori*, *Prete al tavolo*, *Due preti in barca*, *Prete con bitter e selz*, e via dicendo. Sembrano far parte di un viaggio a ritroso nella memoria, che l'autore compie per recuperare sensazioni infantili e conferire suggestioni a un confronto tra passato e presente: come il ricordo di quando si vestiva da chierico e saliva all'altare a “servire la messa” o partecipava reggendo la candela a uno dei funerali e funeralini più volte rievocati nei suoi racconti e nelle sue pitture. A partire dagli anni '50 e in progressione maggiore dopo il 1960, tanto nei suoi dipinti quanto nei suoi lavori letterari e nei suoi progetti cinematografici, si accentua la riflessione critica sulle contraddizioni di una società che si ritiene cristiana ma che nei fatti ha “tradito Cristo”. Del resto non risparmia l'accusa neanche a se stesso (§ *L'autoritratto con cappello da prete* - 1963 - e la relativa dedica a Mario Verdona)⁴. Anche visivamente i suoi presbiteri si fanno autoritari: sono spesso prelati, calzano tricoroni e mitre; alcuni sono raffigurati con abito talare e croce in oro: *Prete d'oro*, *Crociata*, *Papa e prete*... Per approfondire queste tematiche, concludendo poi con un soggetto di Zavattini risalente agli anni Cinquanta e mai realizzato, occorre però procedere con ordine. Pertanto, si intende seguire un percorso che dia conto - pur nei limiti di un articolo che non

2 C. Zavattini, *Autopresentazione*, Mostra personale presso la “Galleria Tominelli”, Roma e Milano 1970 (riportato nel *Catalogo: Racconti a colori*. Cesare Zavattini pittore, a cura di Michela Scolaro, realizzato nel 2012 in collaborazione con Archivio Cesare Zavattini - Biblioteca Panizzi e Musei Civici di Reggio Emilia, Ibc Regione Emilia-Romagna).

3 C. Zavattini, *Diario cinematografico*, in: *Idem, Opere. Cinema*, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Edizioni Bompiani, 2002, p. 443.

4 Silvana Cirillo, *Za l'immortale. Centodieci anni di Cesare Zavattini*, Roma, Edizione Ponte Sisto, 2013, p. 84.

pretende di essere esaustivo - del significato che nell'opera zavattiniana assume questa componente religiosa, benché il pensiero dell'autore si mantenga sempre cauto e distaccato nei confronti di qualsiasi etichetta formale. Nel 1949, scrivendo a Padre Morlion che lo aveva invitato a tenere un corso di cinema all'Università “Pro Deo”, Zavattini precisava:

«Lei sa che idee fondamentali mi separano dal cattolicesimo. Come posso assumere il ruolo di insegnante in una scuola eminentemente cattolica? Lei sa che io sono ignorante ma non al punto di non avvertire l'incompatibilità della cosa. Lei dice che sono cristiano. Magari. Vorrei essere cristiano. [...] Io ho i miei conflitti interni, ho tante incertezze, mi sento spesso sperduto, ma non ho dubbi quando divido l'umanità in due categorie, i ricchi e i poveri, i sopraffattori e i sopraffatti. Le sinistre sono per i poveri e i sopraffatti. Con tutti gli errori e le esagerazioni che si vuole. Errori che talvolta mi spaventano.



Non vedo spiragli di luce. Le destre sono coi ricchi, coi sopraffattori. Quel Cristo che io cerco è con le sinistre. [...] Lo so che quelle mie parole sono ovvie grossolane, troppo semplici. Ma sono il mio pensiero. Sono il pensiero di tanti di oggi e di ieri. Una Chiesa di sinistra cambierebbe il mondo. Una Chiesa di destra è assente dal cammino verso la giustizia e la uguaglianza. Molti di voi sentono questo, la Chiesa è piena di compiti verso la nuova vita - ma il Vangelo continua a essere spiegato nelle chiese solo per impaurire, per attendere, per mortificare. I ricchi non andranno in paradiso, ma su questa terra sono protetti dalla Chiesa. La rivoluzione si chiamerà Lenin o un altro nome perché non si è voluto che si chiamasse Cristo. Nel Vangelo c'è tutta la implacabile forza che c'è nelle sinistre di questo secolo. E ancora dico cose ovvie. Credo in Dio, ma Dio è coi poveri e per poveri intendo quelli che noi umiliamo non essendo poveri; le mille specie di poveri.»⁵ Benché scritta a distanza di pochi anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, la lettera di Zavattini contiene già in rapida sintesi tutta la tematica che sta alla base della

segue a pag. successiva

5 C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, 1ª ed. Milano, Gruppo Edit. Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1988; ora in: *Idem, Opere. Lettere*, a cura di Silvana Cirillo e Valentina Fortichiari, intr. di Vincenzo Cerami, Milano, Ed. Bompiani, 2005, pp. 190-191

segue da pag. precedente

sua critica alla società del Novecento; pertanto si pone anche come chiave di lettura che aiuti a chiarire i frequenti riferimenti ai "pretti" nel pensiero e nell'opera di uno dei principali esponenti in Italia della cultura multimediale di quel secolo oltre che del neorealismo.

Partendo dalla Bassa

Un paese di Cesare Zavattini e Paul Strand, edito per la prima volta presso Einaudi nel 1955, è certo un libro che ancora oggi mantiene tutto il fascino di un racconto di vita autentica. Anche se ormai costituisce il documento di un passato che appare lontano, non sono pochi gli spunti per uno sguardo sulla realtà presente. Nei propositi di Zavattini doveva costituire il primo di una serie di volumi per la collana «Italia mia» (dal titolo omonimo del soggetto cinematografico risalente al 1951)⁶, ma rimase senza seguito. Secondo il progetto elaborato da Zavattini con la casa editrice torinese, la collana avrebbe dovuto raccogliere, a cura di vari esponenti del cinema neorealista, una ricca documentazione fotografica e didascalica che raccontasse in modo significativo le diverse parti dell'Italia in quel primo decennio del secondo dopoguerra. Il "paese" preso in esame è Luzzara. Lo scrittore, dopo avere sbrogliato la matassa dei ricordi, si sofferma a intervistarne la popolazione, che Paul Strand ha fotografato nel corso di alcuni sopralluoghi. Si delinea così una rappresentazione dal vivo dove ogni assolo rimanda a una massa corale, mentre il grande maestro della fotografia conferisce a quelle testimonianze il tocco della sua arte. Per Zavattini, Luzzara è il polo intorno a cui ruotano sentimenti affettivi contrastanti ma è anche "luogo dello spirito" - sottolinea Giorgio Boccolari⁷ -, non solo perché lì lo scrittore e cineasta è nato e ha vissuto parte della sua infanzia e adolescenza, ma perché in quel territorio padano affondano le radici culturali del suo immaginario. Non importa se poi la sua vita a Luzzara fosse fatta di andate e ritorni, di lunghe assenze, di incomprensioni con tanta gente del posto. Annota lo stesso Zavattini, divertendosi a stendere una sorta di ironica autobiografia nell'introduzione al catalogo della sua "prima mostra antologica" di pittura, curata da Franco Solmi a Sant'Alberto (Ra) nel 1976:

"Z. ha riempito la testa agli italiani col suo attaccamento a Luzzara, alla Bassa, ma per la verità ama anche ogni luogo ove ha vissuto, e assai più serenamente: otto anni a Bergamo, tre nella ciociara

6 Il progetto del film *Italia mia* fu più volte ripreso con vari registi (da De Sica a Roberto Rossellini fino a Francesco Maselli, Michele Gandin, Fabbri e Vasile) e abbandonato. Ne furono realizzati solo alcuni spunti, come quello dei mutilatini o della Stazione Termini.

7 Giorgio Boccolari, «La Basa» Indagine su un rapporto umano e artistico di insolita intensità e importanza, in: AA.VV. *Cuore Padano. Cesare Zavattini e la Bassa*, a cura di Giorgio Boccolari, Alberto Ferraboschi, Roberta Ferri, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi/Duck Edizioni, 2016.

Alatri, sette a Parma, uno a Firenze, dieci a Milano e poi dal 1940 fino a oggi a Roma sempre con l'idea fissa di Luzzara, luogo di pena fin dall'infanzia e luogo di rivalsa assurda, essendosi tardivamente Z. accorto, come il personaggio di un suo racconto, che non c'erano più da anni le persone e le situazioni del suo lungo risentimento⁸.

Come in *Un paese*, anche nella pittura e in molti soggetti di Zavattini sfilano i personaggi della sua terra, rivissuti, rielaborati alla luce di tanti altri uomini, donne, bambini, incontrati percorrendo ambienti e luoghi differenti, per così dire universalizzati in nome di quel principio genetico, di quell'umanità, che li accomuna tutti, quando le culture oppressive dei pochi, come egli sostiene, non intervengono a dividerli. Infatti, osserva ancora lo scrittore: "Non è meraviglioso l'uomo di cultura, è meraviglioso l'uomo. Anzi l'uomo di cultura impalla spesso la meravigliosità dell'uomo, dando alla specificità più valore del sostantivo. È tutta una cultura che da migliaia d'anni comanda così. Coi risultati che sappiamo, fondati sulla interpretazione dei pochi nei confronti dei fenomeni che riguardano i molti. Mi rendo conto che ciò puzza di demagogia ma la mia coscienza non è convinta d'altro"⁹. A evitare fraintendimenti, va osservato che in questo ambito, come in altri suoi scritti (*Non libro più disco, La veritàaaa, La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, per citarne alcuni), Zavattini usa il termine "cultura" in senso spregiativo, intendendo il retrivo e pervicace abbarbicamento a concezioni aprioristiche, conservate e diffuse come strumento di potere per il vantaggio dei "pochi" e depositate nello stesso linguaggio verbale. E quei "pochi", in un primo momento identificati prevalentemente nei "plutocrati", nel prosieguo della riflessione zavattiniana vanno a costituire un insieme che si allarga man mano a comprendere tutti coloro che sfruttano una posizione di vantaggio per dominare sugli altri, compresi gli intellettuali e i preti. "Ciò che conferma l'inermità della cultura è il ripristino di una verticalità diruta per la quale lei è qui come in un carcere. [...] La cultura riapparirà con le sue medaglie e i suoi inganni", afferma in *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*.

Un mantra che impronta di sé tutta la sua opera, come la coscienza disincantata delle inquietudini e delle contraddizioni che affliggono la società del Novecento e non solo quella italiana, perché secondo Zavattini, a parità di condizioni, ovunque si rintracciano le stesse reazioni umane. Culture sedimentate e consolidate dallo strapotere dei "pochi" hanno contaminato la vita dei molti, così che i poveri di *Miracolo a Milano* non sono in fondo diversi, nel loro istinto di sopraffazione, dai Mobbi che li dominano. Si può dire che l'attività multicentrica di Zavattini si rivolga costantemente a una critica sociale - che non di rado si camuffa dietro la gag o il paradosso -

8 Cesare Zavattini, *Notizia su Zavattini in generale*, in: Franco Solmi (a cura di), *Cesare Zavattini. Prima Mostra Antologica*, Edito da "S. Alberto, un paese vuole conoscersi", Bologna, Ed. Bora, 1976, p. 19.

9 C. Zavattini, *Idem*, p. 22.

con l'intento di sollecitare una presa di coscienza in vista di un cambiamento radicale del pensiero prima ancora che dei comportamenti. Questi ne costituirebbero la conseguenza necessaria. Si tratta di uno dei principali fili conduttori che attraversano i suoi soggetti cinematografici, come i suoi dipinti, i suoi racconti e raccontini, il suo diario, il suo teatro, le sue interviste e riflessioni, fino a quella sorta di epitome costituita da *La veritàaaa* (dal soggetto al film)¹⁰. Dunque, secondo lo scrittore emiliano, un pensiero mutilato pervade la società contemporanea, penetra nella stessa Chiesa quando questa, allontanandosi dal Cristo evangelico, considera la verità come l'autoaffermazione di un traguardo conclusivo e non come via dove ogni tappa è certezza di un cammino compiuto e insieme "sintesi aperta allo sviluppo ulteriore, una pausa necessaria per raccogliere le forze e andare oltre" - per usare le parole di Maurizio Grande, nella sua introduzione a *La veritàaaa*¹¹. Anche nella Chiesa, si annida infatti per Zavattini un potere inquinante e subdolo, che agisce a livello subliminale. È quello esercitato da quei preti fissati come monumenti su uno *statu quo* di sinecure, forti di un privilegio che consente loro di "sciogliere e legare", di condannare almeno a una morte spirituale (quando nei suoi dipinti non si rievocano addirittura le *Crociate* in nome della fede), quasi ritenessero di possedere "l'infallibilità di Dio", come il padre Fabietti di un suo vecchio soggetto irrealizzato (*Angeli neri*). A tale schiera appartengono tutti coloro che considerano le cariche ecclesiastiche come tappe di una carriera gerarchica e non come un servizio reso a Dio e alla comunità. Anche Padre Riccardo Lombardi, il famoso predicatore gesuita definito da Angelo Ozzola "il microfono di Dio", suscita in Zavattini qualche sospetto¹². Quando nel 1945 con Salvo D'Angelo, Mario Soldati, Diego Fabbri e Sirio Musso, intenzionati a girare una serie di film catechistici per conto della Orbis e a portare sullo schermo i sermoni del padre gesuita, partecipa a un incontro privato con lui, ne rimane sconcertato. E mentre si esprime con simpatia nei confronti di Fratello Leone con il quale ha preso contatti per il film catechistico *Chi è Dio?*¹³, diretto da Mario Soldati ("è un piemontese come Soldati, asciutto, dalla voce affettuosa"), a

segue a pag. successiva

10 § Anche C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 443 e ss.

11 C. Zavattini, *La veritàaaa*, a cura di Maurizio Grande, Milano, Gruppo Edit. Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1983; 1^a ed. "Tascabili Bompiani", 1983, p. 51.

12 Maria Carla Cassarini, *Apostolato evangelico tra bagni di folla e catechesi cinematografica negli anni del secondo dopoguerra*, in: *Idem*, Ignazio di Loyola di Robert Bresson: cronaca di un film mai nato, «Ciemme», a. 36, n. 152-153, agosto 2006.

13 Si rimanda al dettagliato resoconto di Marco Vanelli, nel suo libro *Chi è Dio?*, pref. di Adriano Aprà, Recco - Genova, Le Mani Edizioni, 2013.

segue da pag. precedente

proposito del teologo della Compagnia di Gesù, il 12 luglio 1945 annota sul suo Diario: «Non sbagliava mai, la sua esattezza mi insospettiva. Egli sceglieva, dicevo tra me, la parola monte perché nel periodo suona meglio di montagna. È onesto modulare la voce, cercando di rendere incantevole il racconto? [...] Io continuavo a domandarmi come stavano veramente le cose dentro a quel servo di Dio: si può guardare un uomo, studiando la sua sintassi, contando i suoi denti, ma non sapere se è sincero o non è sincero»¹⁴.

Ben diverso il suo sguardo su don Gnocchi, don Zeno, don Milani (e non sono i soli preti da lui ammirati), che per il grande cineasta e scrittore hanno portato il Vangelo nella propria vita prima ancora che nell'esistenza dei tanti beneficiati dalla loro opera; sempre alla ricerca del prossimo più che di belle prediche, al pari di quel padre Damiani, che vuole convertire il confratello Fabietti, assassino per motivi politici, e lo fa a prezzo della propria vita. Poiché, afferma Zavattini in una sua lettera riguardante il soggetto sopraccitato: «Dall'uccidere nascono i martiri della storia, dal non uccidere i martiri del cristianesimo»¹⁵. Nel film mai prodotto *Italia mia*, egli avrebbe voluto inserire un episodio sulla comunità di don Zeno Saltini, che a Nomadelfia «ha messo sui campanili altoparlanti per trasmettere canzoni intanto che la gente suda sui campi, per alleviare la fatica»¹⁶.

Riporta nel suo Diario su «Cinema Nuovo» il 12 luglio 1952:

«Conosco don Zeno al capezzale di Scotese malato. Dice che crede nel cinema e mi guarda fisso con gli occhi molto sicuri, leali, è pronto a fare l'attore anche lui, dice che non c'è bisogno di tante storie, basta prendere quello che succede a Nomadelfia dalla mattina alla sera, e se proprio ci vogliono delle storie complicate, non ne mancano. Assomiglia a Pestalozzi ma in bello, qualche cosa di Pestalozzi c'è anche nella sua anima, infatti parla dei ragazzi di Nomadelfia con la speranza che Pestalozzi metteva nella descrizione degli orfani di Stans»¹⁷. [...] Arrivò

14 C. Zavattini, *Diario cinematografico*, cit., in *Idem, Opere*, Cinema, cit., pp. 105-106; inoltre § Marco Vanelli e altri (a cura di) *Benedetta Celluloide! L'esperienza Orbis-Universalis negli anni del Neorealismo*, «Ciemme», n. 138-139, dicembre 2001-marzo 2002, pp. 102-103.

15 Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.

16 C. Zavattini, *Come spero di fare Italia mia*, «Rassegna del film», n. 13, aprile 1953, p. 22.

17 Si riferisce a Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), il grande pedagogista svizzero che si batté per un rinnovamento radicale dell'educazione nelle scuole in nome di un maggior contatto con l'esperienza attraverso l'osservazione e la raccolta dei dati (da confrontare tra loro e ordinare secondo il metodo induttivo), criticando le scuole a lui contemporanee dove si privilegiava l'astrazione. Egli stesso educatore, aveva fondato nel 1799 a Stans una scuola per orfani che dovette chiudere solo sei mesi dopo a causa della seconda guerra napoleonica. Continuò tuttavia a dedicarsi all'educazione dei bambini, soprattutto ai meno abbienti, insegnando in istituti propri (a Burgdorf, Münchenbuchsee e infine a Yverdon che chiuse nel 1824) secondo un metodo ispirato a quello materno e

in una notte di pioggia in un paesino, della Calabria, mi pare, tutti dormivano, entrò in chiesa per la porta mezzo sgangherata, pioveva forte e pioveva dentro la chiesa. Si attaccò alle campane, la gente corse fuori in camicia e lui disse che era il nuovo curato e che dovevano vergognarsi di dormire all'asciutto quando lì ogni cosa si infracidava.»¹⁸

Con don Carlo Gnocchi, lo scrittore e cineasta ha avuto occasione di collaborare per il cinema. Infatti, nel 1952 condusse insieme a Vittorio De Sica - e va detto con impegno preponderante¹⁹ - la supervisione del cortometraggio *I bambini ci giocano* per la regia di Nicolò Ferrari. Si trattava di un documentario, voluto dal «papà dei mutilatini», allora presidente della Pro-Juventute, perché fosse distribuito nelle scuole, nei locali parrocchiali e nei luoghi di aggregazione giovanile, per la salvaguardia dell'infanzia nei confronti degli esplosivi bellici ancora disseminati sul territorio italiano dopo la guerra. Zavattini sembra averlo concepito come un abbozzo di film-inchiesta, realizzandovi in parte un episodio progettato per *Italia mia*, in seguito rintracciabile anche nel film *I misteri di Roma*. «Molti mutilatini sono a Roma nei locali della ex GIL al Foro Mussolini. La guerra è lontana, ma eccome qui i segni più vivi per noi italiani. Questi sono infatti i ragazzi rovinati dagli ordigni di guerra che ancora si trovano sparsi qua e là in ogni parte d'Italia che è stata tutta un campo di guerra. Un'anima generosa (don Gnocchi) li ha raccolti e sono qui che giocano, questi ciechi, una loro appassionata partita di calcio con il pallone munito di una specie di campanello, come gli altri ragazzi. Seguiamo la commovente partita dettagliandola minutamente, ci sono quelli bravi e quelli non bravi, cioè quelli che girano a vuoto cercando il pallone»²⁰.

Ciò che turba Zavattini non è tanto l'errore umano, determinato da quella fragilità in cui tutti possono inciampare, ma la supponenza di chi ritiene di possedere ogni verità su Dio, trionfo di una «sapienza umana» che non è quella di Cristo, e su quella base, ponendosi al di sopra della stessa legge evangelica, si fa forte di un potere sociale che si tramanda da secoli. Si tratta di una considerazione scomoda, di un richiamo alla coerenza che ha trovato i suoi portavoce anche all'interno del mondo cattolico, ma che soprattutto in *Non libro più disco*, in *La notte che ho dato uno schiaffo a*

alla «vita integrale dei rapporti familiari». Pertanto attrasse l'attenzione dei pedagogisti di tutta l'Europa, influenzando nel 1800 le idee delle nuove generazioni di insegnanti.

18 C. Zavattini, *Diario*, «Cinema Nuovo», a. I°, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 8. § Anche: *Due preti* - 8 agosto 1948, in «Bis», n. 25, 31 agosto 1948, riportato in: C. Zavattini, *Diario cinematografico*, in: *Idem, Opere*, Cinema, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Edizioni Bompiani, 2002, pp. 102-103.

19 Lo testimonia una lettera di ringraziamento inviata da don Gnocchi a Zavattini dopo la realizzazione del film.

20 C. Zavattini, *Come spero di fare Italia mia*, «Rassegna del film», n. 13, aprile 1953, p. 26; § anche *Lettera a Rossellini*, Roma 16 dicembre 1952, in: *Maria Laura Gargiulo, Cesare Zavattini*, Pref. di Mino Argentieri, Roma, Edilazio, 2010, p. 80.

Mussolini o ancora in *La verità* assume il tono provocatorio, fino alla voluta trasgressione nel linguaggio, di chi intende scuotere, non scandalizzare. Si tratta, infatti, di una preoccupazione che risale ai primordi del cristianesimo, nonostante che Zavattini si esprima dal punto di vista tutto laico di un osservatore che si sente coinvolto nella società di cui fa parte e che si autodefinisce «cristiana». San Paolo a suo tempo l'aveva manifestata nelle sue *Lettere* (in particolare § *Lettera ai Corinzi*) - che Zavattini in più luoghi mostra di conoscere - trovando poi eco nei Padri della Chiesa, tra cui Gregorio di Nissa, che nelle *Omellerie sulle beatitudini* sottolinea come non sia la conoscenza di tante cose su Dio a rendere beati ma «l'aver Dio in sé». Pertanto se Zavattini detesta gli ori e i segni di distinzione gerarchica - che rammentano quelli dei sacerdoti egiziani nell'*Aida* -, perché ogni giorno tradiscono la vera chiesa di Cristo, nei veri pastori di anime come don Carlo Gnocchi egli ritrova la vera coerenza evangelica: «A Ostia da un balcone vidi un prete che parlava davanti a una cabina in mezzo a centinaia di cabine vuote col mare invernale alle spalle, da quella uscì una suora, i due vennero verso la strada, li affrontai col cannocchiale, se ne accorsero, rallentarono il passo per una frazione di secondo, si misero a gestire per districarsi dalla mia insistenza, finché non loro ma io feci tre passi indietro come un colpevole, sulle gradinate dell'Arena a Verona offendevo i sacerdoti dell'*Aida* carichi di ori, muovetevi più sciolti, storti magari, ma a mia somiglianza, con uno spillone ne trapassavo le troppe vesti e correvano via con un balzo da cartone animato; davanti a don Gnocchi non aprii mai bocca, il mio discorso sarebbe stato posticcio a confronto del suo che aveva la sola sintassi possibile, risolta per grazia nel ventre materno; di quei suoi occhi puliti che avrebbero potuto fissare chiunque per ore lasciò la cornea a chi ne avesse avuto bisogno, io non lo farei per non rinunciare nemmeno a una assurda speranza. Mi è facile disegnare un prete con tante variazioni: la linea ha una sua propria legge, di cui tu sei uno degli innumeri relatori, al di fuori delle sostanze esiste quindi un mero destino tecnico? Sediamoci sulla riva per aspettare che passi il diverso ma non si farà mai tanto diverso da non lasciarne anche per quelli che verranno dopo (però il tragitto che la tua mano segue per ricavare una stola o una tiara più lo percorri più ti intieri e ti instoli)»²¹. Ci si può chiedere perché, in un arco di tempo che dalla seconda guerra mondiale in poi si protrae fino agli ultimi anni della sua vita, tra i dipinti di Zavattini compaiono non pochi confessionali, non di rado fiancheggiati da una «catena di pentiti» (*Confessionale* - 1943, *Vescovo, prete e confessionale* - 1960, *Confessionale* - 1975, *Confessionale con bandiera* - 1975...). Dalla lettura delle sue opere il loro significato sembra acquistare almeno una duplice valenza. In alcuni casi a essere preso di mira è il prete, o per meglio dire il prelati (*Figura rossa di profilo* - anni '40, *Vescovo, prete e confessionale* - 1960),

segue a pag. successiva

21 C. Zavattini, *Diario cinematografico*, Milano, 1ª ed. Valentino Bompiani, 1979, ora in: *Idem, Opere*, Cinema, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Edizioni Bompiani, 2002, p. 443.

segue da pag. precedente
 quando questi all'umile stato di servo preferisce l'esercizio di un potere spirituale che gli conferisce un'autorità perfino dispotica. In modo più frequente, il confessionale sembra configurarsi come l'espressione terrena di un *reddes rationem*, evocato da Zavattini anche nelle sue poesie dialettali (*Li provi, Che salt*), oltre che in storie per i fumetti Mondadori come *Un uomo contro il Mondo* (1947) e nei suoi soggetti²². Allora il dito sembra puntare sulla processione ipocrita di una società di gregari già pronti a ricalcare la routine, sottomessi all'ideologia del tornaconto e suoi gerarchi nel medesimo tempo (§ *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*). Un tema affrontato, sebbene con altro risvolto, anche da Fabio Carpi e Nelo Risi nel loro soggetto per film a tre episodi dal titolo indicativo *I gregari*²³. Lo stesso scrittore non si esime dall'associarsi a quella folla di pseudo-penitenti, con i quali condivide la fragilità umana, ma sui quali, come Antonio che si toglie il "camiciotto del pazzo", ritiene di emergere in nome di un desiderio di autenticità, di quello svelamento del "non pensiero" nel quale tutti sono calati. «In novembre ero sotto i portici [...], stavo mettendo anche allora la chiave nella toppa, l'arciprete con la cotta bianca e la stola nera e gialla andava insieme al curato, con due chierici davanti a prendere una morta di ottantacinque anni. Credevo che in questi casi i preti non vedono niente intorno, vanno dritti e non sbagliano mai l'indirizzo, mi levai il basco e avevo la faccia seria, anche gli altri, quando l'arciprete si voltò verso di me dal mezzo della strada e con la sua voce da salmo, gridò, perché era piuttosto lontano, in dialetto: «Cesare, si muore, ricordati che si muore»²⁴. C'è un altro tipo di consuntivo cui sembrano essere chiamati quanti si ritengono portatori del Vangelo: il porsi davanti al Crocifisso, il confrontarsi con Lui. Il Cristo *patiens*, l'Ecce Homo evocato in numerose pitture e opere zavattiniane, costituisce il punto di riferimento col quale essi devono fare i conti. La croce diventa il metro con cui sembrano invitati a misurarsi tanto i preti che fiancheggiano la croce come i due ladroni sul Golgota

22 Tra i soggetti che si richiamano alla necessità di una redenzione collettiva, di un cambiamento radicale dello stesso pensiero, si possono ricordare: *Basta una canzone*, scritto in collaborazione con Alessandro Blasetti, Ennio Flaiano e Mino Maccari, in cui si immagina una schiera di angeli che al suono di trombe giunga sulla terra ad annunciare: «Signori, sono le nove comincia il diluvio universale» (la traccia fu ripresa per *Il Giudizio universale* realizzato nel 1961 da Vittorio De Sica); inoltre: *Buoni per un giorno*, *I tre buoni*, *L'ultimo buono*, *La fine del mondo*, *Tre giorni sono pochi*, realizzato nel 1953 per la regia di G. W. Pabst col titolo *La voce del silenzio*; e ne sono stati citati solo alcuni.

23 Il primo episodio, *Il prete*, fu pubblicato su «Cinema Nuovo», a. V, n. 94, 15 novembre 1956, pp. 265-267. Vi si analizza anche l'altra faccia positiva del concetto di "gregario", come riferito a colui che si sacrifica per il bene di una comunità, che china il capo per sottoporsi umilmente a una regola collettiva e paga di persona.

24 C. Zavattini, Io. *Un'autobiografia*, a cura di Paolo Nuzzi, Torino, Einaudi, 2002, p. 199; § nello stesso testo anche dati bibliografici relativi.

(*Croce rossa tra due preti* - 1950-55, *Crocifissione con preti* - 1962, *Crocifissione e due preti* - 1962), quanto la gran parte dei benpensanti che hanno eretto sulla corruzione intere città e con altrettanta indifferenza sono pronti a cederle alla distruzione, incuranti della morte di tanti uomini vittime dei loro soprusi, perennemente invischiati in una "cultura di guerra" (che non è solo quella combattuta con le armi), secondo la definizione di Zavattini (*Massacro* - 1975, *Colosseo*, *San Pietro*, *preti e impiccato* - 1974, *Paesaggio urbano con autoritratto, natura morta e crocifissione* - 1975). Ma lasciamo quest'ultimo argomento, dato che ha bisogno di ben altro spazio perché lo si possa approfondire. Sul peso di un rendiconto finale riflette un soggetto cinematografico poco noto di Cesare Zavattini, risalente agli anni Cinquanta: *Don Antonio*, pubblicato su «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo»²⁵, ma mai portato sullo schermo.

Don Antonio: analisi di un soggetto

In base alla catalogazione dell'Archivio Cesare Zavattini presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, altra denominazione di questo soggetto è *Il prete goloso*. Su «Cinema», in *Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo*²⁶, Aldo Paladini lo riporta tra i soggetti del '49-'50 con il titolo *La gola*, sintetizzandone il contenuto: «un prete della campagna emiliana lotta contro il peccato della gola con la stessa drammaticità con cui si può lottare contro il peccato della carne»; quindi aggiunge alcune note circa i criteri che il soggettista intende seguire nel realizzarlo: «prevede un uso della macchina da presa affatto introverso, nitido e capillare, come se il soggettista desiderasse sostituire all'obiettivo la lente del microscopio». Zavattini, che da tempo sta rimuginando l'idea di puntare la macchina da presa sugli aspetti meno banali dell'esistenza individuale, si propone qui un'indagine della realtà che si inoltri all'interno della psiche umana, bandendo ogni pregiudizio e sempre con l'intento di non arenarsi nella procedura inquisitoria ma di avanzare verso l'uomo, di farlo conoscere in tutti i suoi aspetti, compreso quello religioso, per indurre ad amarlo se non altro per quella sua umanità partecipata da tutti, "meravigliosa" quando il potere non la contamina; perché «guai se questo diventa un gioco fine a se stesso e non c'è sotto un colore di partecipazione, di costruzione, di vita e non di morte, insomma»²⁷. Lo scrittore annota nel 1949: «Questa specie di domestico giudizio universale, senza trombe, senza interventi celesti, a quattr'occhi, aperto dal nostro cinema subito dopo la guerra, non può essere interrotto, sarebbe la fine del cinema, della stessa democrazia, se fosse

25 Anno V, n. 72, 15 maggio 1954, p. 4.

26 Anno V, n. 85, 2 maggio 1952, p. 224 (quinta puntata di *Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo*).

27 C. Zavattini, 15 dicembre 1953, in: Id. *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Mursia, Milano 1991, p. 121; ora in Id., *Opere. Cinema*, a cura di V. Fortichiari e Mino Argentieri, prefazione di G.P. Brunetta, Bompiani, Milano 2002, p. 182.

risucchiato dalla vita vecchia; c'è la spinta ad interressarsi degli altri non più secondo la sintesi narrativa del passato, ma con l'analisi che porta al riconoscimento della esistenza e della pena degli uomini nella loro reale durata. L'uomo è lì davanti a noi e lo possiamo guardare al rallentatore per accertare la concretezza di un suo minuto di presenza che ci indicherà perciò come altrettanto concreto il nostro minuto di assenza»²⁸. Il titolo *La gola* indurrebbe a ritenere che il soggetto sia stato pensato, quanto meno nella sua prima idea, per il film *I 7 peccati capitali*, progettato dal Centro Cattolico Cinematografico (per la casa cinematografica Orbis) fin dal 1944 con il contributo di Zavattini e realizzato poi, con altri sceneggiatori, nel 1952 da una coproduzione italo-francese costituita dalla Franco-London-Film e dalla Film Costellazione (società cattolica fondata nel 1949 da Diego Fabbri, suo direttore, Turi Vasile e Mario Melloni, futuro corsivista de «L'Unità» con lo pseudonimo di «Fortebraccio»), che con questa pellicola inaugura la sua attività. Il film è suddiviso in sette episodi, diretti ciascuno da un regista diverso: *Avarizia e Ira* (Eduardo De Filippo), *La superbia* (Claude Autant-Lara), *La gola* (Carlo Rim), *La lussuria* (Yves Allégret), *L'invidia* (Roberto Rossellini), *La pigrizia* (Jean Dréville), un "episodio di collegamento" (Georges Lacombe) interpretato da Gérard Philipe e ambientato in un lunapark, che funge da cornice di tutto il film, dove compaiono sette fantocci-bersaglio e, guarda caso, un frate a tavola, che rappresenta "la gola" (ma senza alcun legame con l'episodio realizzato); infine, solo per l'edizione francese, più lunga di 23', un "ottavo peccato" (Georges Lacombe), dal titolo non altrimenti specificato; lo si potrebbe definire "la malizia", in quanto, secondo la spiegazione di Gérard Philipe, è «il peccato sconosciuto; il peccato di immaginazione» e consiste nel fantasticare il male, vedendolo anche dove non c'è. Non sfugge l'analogia con quanto osserva don Antonio nel soggetto zavattiniano: «all'inferno ci andranno loro, perché c'è malizia in quello che dicono». Zavattini accenna già a una sua probabile collaborazione a *I sette peccati capitali*, scrivendo a Bompiani nel febbraio 1944, mentre Roma è sotto i bombardamenti aerei, la sua famiglia si è rifugiata a Boville e lui ha appena terminato la sceneggiatura di *La porta del cielo* per la regia di Vittorio De Sica:

Se il diavolo non ci mette le corna, dovrei cominciare con Fabbri e Viola, entro 5-6 giorni, un soggetto - e poi sceneggiarlo - sui 7 peccati capitali, così che mi darebbe lavoro e pane per 2 mesi. Posso chiamarmi uno dei più fortunati (è sempre il Centro Cattolico che muove questi lavori - come ti dissi, mi hanno dato un attestato molto bello per il mio modo di lavorare, insomma chi semina raccoglie), parlo qui di lavori "professionali", quelli che un giorno mi porteranno alla tomba perché il fegato creperà a veder andar via tanti giorni, senza che io scriva le cose che vorrei scrivere - si c'entra un po' la pigrizia e la presunzione di poterle scrivere come e quando voglio
 segue a pag. successiva

28 C. Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano 1967, pp. 34-35.

segue da pag. precedente
– invece non è vero – in parte si perde, qualche cosa²⁹.

Sono anni particolari anche per lo sviluppo della poetica zavattiniana. Parlando con Giacomo Gambetti, lo scrittore, infatti afferma: «Subito dopo il '43 io ho avuto una specie di eccitazione evangelica, perché mi pareva di aver capito che cosa diceva il Vangelo, cosa voleva dire il prossimo e nascevano delle mie credenze, c'era tutto uno sfondo morale che avevo poi dopo trasferito anche nel Neorealismo»³⁰. Intanto il progetto del film va avanti e se ne riparla a più riprese anche a guerra finita. Ancora nel 1949, Diego Fabbri ne allude a Zavattini in un telegramma spedito da Venezia-Lido il 26 agosto, durante il Festival, probabilmente dopo aver preso contatti per la sua realizzazione con il produttore Alberto Giacalone della Itala Film³¹: «Sprovvisto Sette peccati capitali. Stop. Spero ottenerli domani tramite Giacalone et spedirò subito. Saluti. Diego»³². Poi tutto passa di mano, all'insaputa di Zavattini, che ritiene di dover chiarire la cosa con Fabbri, ricordandogli, in una lettera scritta nel settembre 1951, la lunga fatica spesa a rielaborare per più di tre volte la proposta originale insieme a Carlo Musso³³ e, nella prima

versione, a Giulio Cesare Viola³⁴ (con entrambi Zavattini ha già collaborato per il C.C.C. e per Vittorio De Sica):

Caro Fabbri,
leggo che stai facendo I sette peccati capitali, cioè che realizzi quel progetto intorno al quale lavorammo insieme così lungamente subito dopo la guerra. Trovi sbagliato che io mi lamenti presso di te del fatto che non mi hai neanche detto: «Caro Cesare, sto realizzando eccetera, ecc.»? Bastava una telefonata. Poche imprese cinematografiche mi costarono tanto tempo e tanto impegno come quella de I sette peccati capitali. È vero? Tre versioni, e non infami, facemmo con te e con Musso e la prima, ahimè, anche con Viola: una con sette episodi staccati, poi sette episodi nel seno di un'unica storia, quella di una famiglia, poi la storia dei sette fuggiti dal carcere e qualche cos'altro ancora. Sviscerammo per mesi e mesi questo tema con tutto il fervore che meritava. Insomma, ho torto a scriverti questa lettera?³⁵.

Se la risposta di Diego Fabbri giunge con un certo ritardo per gli impegni con la Film Costellazione, che lo hanno assorbito, nondimeno rappresenta una conferma della collaborazione di Zavattini alla stesura delle molteplici versioni proposte all'inizio per *I sette peccati capitali*, anche se poi nell'edizione italo-francese risultano completamente cambiate. Così sottolinea, infatti, lo stesso Fabbri nella lettera inviata a Zavattini il 20 novembre successivo, quando la lavorazione del film è ancora in corso e manca ancora qualche tassello all'insieme:

Hai ragione: potevo naturalmente telefonarti e metterti al corrente dell'iniziativa che la Franco London Film e noi stavamo per realizzare proprio perché avevamo tempo fa lavorato assieme allo stesso argomento: *I sette peccati capitali*. Non l'ho fatto per semplice dimenticanza e perché la struttura del nuovo film era così lontana dal primo da farmelo considerare tutt'altra cosa.

Come forse saprai *I sette peccati capitali* nella edizione attuale constano di cinque episodi affidati ognuno a un diverso regista (Rossellini, De Filippo, Autant-Lara, Allégret, Noël Noël) ispirati a cinque storie prese dalla letteratura: *La superbia* è un

lettere anonime, 1945, di Mario Camerini; *La figlia del capitano*, 1946, di M. Camerini; *Fuga in Francia*, 1947, di M. Soldati; *Riso amaro*, 1948, di Giuseppe De Santis; *Il mulino del Po*, 1949, di A. Lattuada; *Il lupo della Sila*, 1949, di Duilio Coletti; *L'edera*, 1950, di Augusto Genina; *Romanzo d'amore*, 1950, di D. Coletti, e altri ancora, fino a *La risaia*, 1956, di Raffaello Matarazzo. Nel 1961 partecipa alla regia del film inchiesta *Le italiane e l'amore* progettato da Cesare Zavattini.

34 Giulio Cesare Viola (1886-1958), critico teatrale nei primi anni Trenta e redattore capo della «Nuova Antologia», è anche noto come drammaturgo, scrittore e sceneggiatore. È l'autore di *Prìcò*, il romanzo da cui è stato tratto *I bambini ci guardano* (1943) diretto da Vittorio De Sica – primo film del regista in cui Zavattini compare ufficialmente come sceneggiatore –, ha inoltre collaborato alla sceneggiatura di *Sciuscià* (1946), dopo averne steso un primo soggetto, sostituito poi da quello di Cesare Zavattini.

35 Lettera dattiloscritta, indirizzata a Diego Fabbri e datata: Roma, 27 settembre 1951. Copia non firmata giacente presso l'Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

racconto di Cecov, *L'invidia da la Chatte* di Colette, *L'avarizia e la collera* un racconto di Hervé Bazin, *La lussuria* un racconto di Barbey D'Aureville, *L'accidia e la gola* un racconto di Carlo Rim. Circa i collaboratori alla sceneggiatura, tranne me, che coordino la versione italiana, sono tutti sceneggiatori francesi. [...] Per il resto, come ricorderai, l'idea originaria de *I sette peccati capitali* fu mia e ceduta come tale al Comm. Giacalone, dopo di che si passò con te e con Viola a elaborarne la struttura cinematografica, il che ci portò ad effettuare varie stesure. Come vedrai niente – purtroppo, mi permetto di aggiungere, in quanto molte delle nostre idee mi sembrano ancora vitali – è stato utilizzato del lavoro comune e ciò vada a parziale mia scusa per il silenzio che ho usato verso di te³⁶. Per il momento non si trova catalogata nell'Archivio Cesare Zavattini altra copia del soggetto se non quella stampata su «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», né notizie particolari a questo riguardo sono rintracciabili nelle raccolte già citate *Basta coi soggetti!* o *Uomo, vieni fuori!*; pertanto non è possibile avanzare ipotesi più sicure. Con *Don Antonio*, Zavattini ripropone quindi il tema affrontato in *La gola*, quasi a completare la sua trilogia di soggetti cinematografici («soprattutto [...] uno spunto di soggetto per film»), come avvisa la premessa al secondo di essi, riferendosi a tutti e tre), i primi due dei quali sono pubblicati a propria volta nel 1954 sulla rivista «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo»³⁷ e sono rispettivamente *La guerra* (un soggetto risalente ad alcuni anni prima, pubblicato anche in *Straparole* sotto il titolo *Il contadino – 1950*³⁸) e *Lo schiaffo* (secondo Aldo Paladini, che lo inserisce tra i soggetti del periodo '49-'50, un primo titolo è *Excelsior*, dal nome del grande albergo in cui dovrebbe svolgersi l'azione nel rispetto delle tre unità aristoteliche. Sarà poi utilizzato in una scena di *Il giudizio universale*, interpretata da Nino Manfredi nella parte del cameriere Antonio deciso a dare uno schiaffo al cliente che l'ha offeso e poi pronto a desistere da ogni proposito di vendetta per non perdere il posto di lavoro). Il passaggio da *La gola* a *Il prete goloso*, quindi a *Don Antonio*, sembra deporre per un graduale distaccarsi del soggetto dal suo scopo iniziale. Ma se i titoli cambiano, l'ottica con cui si svolge l'approccio all'uomo resta la stessa, tanto che lo stesso nome, don Antonio (tanti sono gli Antonio protagonisti di storie zavattiniane, cinematografiche e non, e perfino dell'opera teatrale *Come nasce un soggetto cinematografico* e ancora de *La Veritàaa*), sembra far appello a quella condizione umana che si rintraccia nelle sue diverse peculiarità in ognuno

segue a pag. successiva

36 Lettera inviata da Diego Fabbri a Cesare Zavattini, dattiloscritta, su carta intestata Film Universalis, datata: Roma, 20 novembre 1951, con firma autografa del mittente. Conservata presso l'Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

37 Rispettivamente nei nn. 65 e 70.

38 C. Zavattini, *Opere 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, introduzione di Luigi Malerba, Bompiani, Milano 1991, pp. 440-441. Rispetto al soggetto pubblicato su «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», quello riportato in *Straparole* presenta solo qualche variante di poco conto.

29 A Valentino Bompiani, Roma, 20 febbraio 1944, in: C. Zavattini, *Cinquant'anni e più...*, a cura di V. Fortichiari, prefazione di Gaetano Afeltra, Bompiani, Milano 1995, ora in: Id., *Opere. Lettere, Una, cento, mille lettere. Cinquant'anni e più*, a cura di Silvana Cirillo e V. Fortichiari, prefazione di Vincenzo Cerami, Bompiani, Milano 2005, pp. 719-720. Un accenno compare anche nella lettera a Valentino Bompiani, Roma, ore 12,15, 2 febbraio 1944: «Notizie: ho finito la sceneggiatura su *Loreto* che De Sica comincia domani a girare. Comincerò presto la sceneggiatura di un film sui gesuiti, e forse un altro sui 7 peccati capitali» (Idem, p. 718). Il primo film, diretto da Vittorio De Sica, è *La porta del cielo*, il secondo, *Angeli neri*, per la regia di Alberto Lattuada, non sarà realizzato.

30 Giacomo Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Gremese, Roma 2009, p. 106.

31 Nel 1938, a distanza di un ventennio dal tracollo della Itala Film (una delle maggiori case cinematografiche italiane, che sotto la direzione artistica di Giovanni Pastrone, ha realizzato nel 1914 *Cabiria*), con il film in doppia versione di Carmine Gallone *Solo per te – Mutterlied* (cantato da Beniamino Gigli e Maria Cerbotari), Alberto Giacalone inaugura sotto lo stesso marchio l'attività della Itala Film GmbH., casa di produzione italo-tedesca, con sede a Berlino, che dopo la guerra è trasferita a Roma dove continua la produzione fino al 1955.

32 Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Si ringrazia Arturo Zavattini per avere autorizzato la pubblicazione di questo e degli altri documenti qui riportati. Un particolare ringraziamento anche a Giorgio Boccolari, che ne ha reso possibile la consultazione.

33 Carlo Musso (1911-) ha collaborato alla stesura dello script di *La porta del cielo* e ha partecipato in più di un'occasione alle attività del C.C.C., spesso al fianco di Fabbri e Zavattini. Con Silvestro Prestifilippo, ha diretto *Carne inquieta* (1952), tratto dall'omonimo romanzo di Leonida Repaci. È stato aiuto regista di Mario Soldati in *Le miserie del signor Travet* (1944) e ha sceneggiato numerosi film (*Gente nell'aria*, 1942, di Esodo Pratelli; *La freccia nel fianco*, 1943, di Alberto Lattuada; *Due*

segue da pag. precedente

dei tanti personaggi "comuni" in cui Zavattini proietta anche una parte di se stesso, in quanto uomo soggetto alle stesse inclinazioni di tutti gli altri uomini. Come per Pudovkin³⁹, secondo il quale la macchina da presa deve recuperare la sua capacità (dimostrata nel cinema muto) di potenziare le nostre possibilità sensoriali al pari di un telescopio o un microscopio, anche per Zavattini si rende sempre più urgente utilizzare l'occhio del cinema per rivelare quella realtà che di norma sfugge alla nostra attenzione; senza pregiudicarla, tuttavia, ma analizzando comportamenti, espressioni, tic, riscontrabili in situazioni di routine, sia pure inseriti in una storia inventata, dove si mescolano elementi plausibili ad altri in cui il gioco del paradosso (come l'episodio dell'abbuffata) sembra divertirsi a calcare la mano. Un graduale e impercettibile passaggio si verifica così dal momento extradiegetico della premessa, in cui don Antonio e tutta la canonica sembrano essere osservati da un occhio esterno, a quello intradiegetico, dove il narratore-osservatore finisce con l'annullarsi nel proprio personaggio, il quale a propria volta media il punto di vista dei suoi due antagonisti. «Don Antonio è il parroco di un paese padano», esordisce questo racconto cinematografico, collocando il protagonista in un paese della pianura emiliana, nella terra dell'opportunità grassa, dove l'oro della gastronomia è lì a portata di mano, basta una passeggiata tra i filari dei pioppi. Ed è appunto questo il peccato di gola che sta per compiere il prete: cucinarsi a dovere una cenetta a base di uova al burro e tartufo che si «è andato a trovare proprio lui sugli arginelli del Po», il tutto annaffiato da un buon bicchiere di lambrusco, quello della cassetta regalatagli da un ricco possidente del luogo, a cui non ha detto «ricordati che devi morire». Ma a rovinargli la serata ecco "lo scaccino" che con la "serva" ha deciso di sostituire la sua coscienza, anzi di più, di fare la parte di Dio, mettendolo di fronte alle sue responsabilità di pastore d'anime e soprattutto di uomo. Perché decidere di chiudersi alle richieste di chi cerca aiuto proprio la notte di Natale per dedicarsi a un pasto ghiotto nel calduccio della canonica, mentre fuori infuria il maltempo e una vecchia muore senza che lui vada a confortarla con il Viatico (un'ultima consolazione umana prima ancora che ultraterrena), non è solo sottrarsi alle proprie responsabilità vocali, ma è innanzi tutto svincolare dal proprio impegno di essere umano. La lotta del prete con Dio, a cui il sagrestano e la perpetua pretendono di dar voce in modo sempre più martellante, si fa quindi drammatica. Non vale la ricerca di giustificazioni, poiché ogni tentativo di avanzare scusanti si carica della logica opposta: più don Antonio ci prova e più si avvolge nella fitta rete dei rimorsi. Inutile blandire o addirittura

corrompere per attirare dalla propria parte chi si erge a giudice: come in una *mise en abîme*, che ricorda l'*Immoraliste* di André Gide, il giudice è cosciente di quel gioco, e l'imputato sa che il giudice lo è. Il successivo precipitarsi nell'eccesso, mangiando e bevendo in libertà, bandendo ogni senso del limite, come forma di autoaffermazione, in realtà non offre alcuna via di uscita. Come Paolo, dopo la serata al lunapark nel soggetto *Il grande fiume*, don Antonio è gravato dalla nausea della propria trasgressione. Una colpa che lede l'uomo più che la legge di Dio e lo condanna alla solitudine. In modo analogo al protagonista di *Ipocrita 1943*, «un uomo ottenuto premendo il bulbo di un occhio», don Antonio avverte il dramma di una scissione interiore, di uno sdoppiamento tra l'essere e il voler essere, ma anziché risolverlo attraverso l'umiltà e la fede, seguendo da buon cristiano l'esempio di San Paolo, si lascia trasportare dall'idea del suicidio. Una soluzione, che si rivelerà poi una pseudosoluzione, a cui Zavattini più volte fa e farà riferimento nei suoi scritti (basti citare *Come nasce un soggetto cinematografico* o *La verità*), ma se ne trovano spunti sparsi sia nel suo *Diario Cinematografico*, sia in racconti, soggetti o sceneggiature, come in *La sposa non può attendere* ovvero *Anselmo ha fretta* o in *Miracolo a Milano* e alla quale ha dedicato tra gli altri il suo soggetto mai realizzato *La conferenza*, che merita una breve digressione. Un uomo sui trent'anni, mentre sta svolgendo una conferenza sulle tradizioni popolari, si interrompe per annunciare la sua decisione di suicidarsi, poiché non trova in se stesso che indifferenza e sfiducia, e ha perso ogni speranza di reperire sulla terra un solo fermento d'amore, l'unico scopo per cui valga la pena di vivere. Ma prima di uccidersi vuole discutere la sua scelta con i trecento uditori che affollano la sala. Ognuno, anziché esporre dialetticamente le proprie ragioni, interviene recitando se stesso in una sorta di improvvisata rappresentazione drammatica. Il soggetto si chiude con la decisione del conferenziere di tornare a vivere, poiché non «bisogna disertare: troppi sono i gridi di dolore che si alzano da tante parti della terra, e sono gridi di dolore di chi vuole vivere, non morire». Si tratta di un soggetto (all'inizio teatrale e poi cinematografico) sul quale si è già soffermata Stefania Parigi, pubblicandolo su «Bianco e Nero»⁴⁰, e che oggi compare nel volume di "Soggetti per il cinema editi e inediti", curato nel 2006 da Orio Caldiron, *Uomo, vieni fuori!*.

Scritto a più riprese nel 1947, il progetto attinge, tuttavia, a un racconto preesistente dal titolo *Usi e costumi della Val Padana*, elaborato in *Ipocrita 1943*. Per la decisione del protagonista di spiegare alla collettività, coinvolgendola nella discussione, i motivi che lo inducono a suicidarsi con un colpo di pistola davanti a tutti, sembra trarre spunto

da *L'idiota* di Dostoevskij (scrittore legato ai ricordi adolescenziali di Zavattini), dove il giovane Ippolito, stanco anche lui della mancanza di amore che constata quotidianamente intorno a sé e impossibilitato a sottrarsi al proprio destino di morte imposto dalla sua malattia, decide di esercitare la propria libertà nell'unico modo che ritiene possibile, sparandosi un colpo di pistola prima dell'alba davanti ai suoi amici riuniti a cena, non senza aver anticipato le proprie ragioni e osservato le reazioni degli astanti. Anche per Don Antonio il suicidio si profila come un mezzo per sottrarsi alla morsa dell'indifferenza. Quella di quanti non lo capiscono, quella della propria incapacità di amare e di ammetterlo con un *mea culpa*. L'idea di annegarsi nelle acque del Po, mentre i fedeli lo attendono per la messa, non rappresenta tuttavia una vera scelta per lui, che ha sulle spalle il peso di una parrocchia; è piuttosto un rifiuto imbello di addossarsi la responsabilità dei propri errori, affrontando con sincerità la propria coscienza. D'altra parte il suicidio richiede la forza della disperazione o una convinzione morale più profonda, e don Antonio non ha né l'una né l'altra e non è un temerario – certo non è paragonabile per altezza morale e spirituale alle figure di preti che Zavattini apprezza in particolare, come don Zeno Saltini e don Carlo Gnocchi, e sembra più vicino sul piano letterario a un Don Abbondio che non al più intraprendente, suo conterraneo, Don Camillo –, per cui non oppone troppa resistenza ai cacciatori, che, avvistatolo, si avviano a soccorrerlo in barca. Ma forse gli occorre più coraggio nell'affrontare lo sguardo della gente. È in questo atto finale di umiltà, in questo suo riconoscersi e farsi riconoscere nella propria pochezza e nell'avvio volontario al giudizio di Dio (e degli uomini) che sta il suo riscatto. Un soggetto, come si può notare, complesso. Dove "la gola" costituisce in fondo la colpa più lieve di fronte a quelle dell'ipocrisia (che anche il tartufo, per traslato, sembra richiamare), dell'indifferenza, dell'orgoglio, della stessa mancanza di fede, tutte espressioni di assenza di amore per gli uomini e per Dio. Eppure a guardare bene, non è solo don Antonio a caratterizzarsi per queste colpe: anche lo scaccino, pervaso da "malizia", e la serva – ipocrita come il suo compagno, quando si finge abbindolata dall'invito a cena – in fondo non sono poi tanto migliori di lui. È la condizione umana che comporta questo, pare concludere ancora una volta lo scrittore, che in una conversazione con Giacomo Gambetti così riassume il dramma di ogni uomo: «Cosa c'è di più tragico del riconoscimento della propria impotenza, del conflitto tra il volere e il non potere o il non saper volere? Che cosa c'è di più tragico di così?»⁴¹.

Maria Carla Cassarini

39 Vsevolod I. Pudovkin, *Un film universale*, «Teatro», n. 2, marzo 1946.

40 Anno LVIII, n. 6, novembre-dicembre 2002, pp. 28-31.

41 G. Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1986, p. 59.