

Il lavoro dell'essere donna secondo Cesare Zavattini

Storie di sesso e identità femminili nel cinema
italiano

Maria Doina Mareggini



Milano University Press

Maria Doina Mareggini

Il lavoro dell'essere donna secondo Cesare Zavattini

**Storie di sesso e identità femminili
nel cinema italiano**



Milano University Press

Il lavoro dell'essere donna secondo Cesare Zavattini. Storie di sesso e identità femminili nel cinema italiano / Maria Doina Mareggini. Milano: Milano University Press, 2026.

ISBN 979-12-5510-337-0 (print)

ISBN 979-12-5510-334-9 (PDF)

ISBN 979-12-5510-339-4 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.278

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2026

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in libreria ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

Nascita del volume	9
Ringraziamenti	15
Note al testo	17
1. L'Italia e il Cinema	19
1.1 La Storia e il Cinema di Zavattini	23
1.2 Film di denuncia sociale	26
1.2.1 <i>Roma ore 11</i>	27
1.2.2 <i>Bellissima</i>	30
1.2.3 <i>Il boom</i>	32
1.3 Corpi e codici	33
1.3.1 Violenza contro le donne	34
1.3.2 La "Legge Merlin"	35
1.3.3 Divorzio	36
1.3.4 Uxoricidio	38
1.3.5 Aborto	40
1.3.6 Principio di pari dignità	42
1.4 La femminilità raccontata da Zavattini	44
1.5 La marginalità femminile	46
2. Abbracciare Zavattini	51
2.1 Cesare Zavattini	51
2.2 Il neorealismo di Zavattini	52
2.3 Questioni di sguardo	55
2.4 I soggetti cinematografici	59
2.5. Modus operandi	61
2.5.1 Applicazione del metodo	65
2.5.2 Un caso per tutti: <i>Roma ore 11</i>	72
2.6. Il racconto corale	77

2.7 Il viaggio alla scoperta dell'individualità	79
2.8 Leggere Zavattini	87
3. Sessualità	99
3.1 Sessualità e lavoro	101
3.2 Amore	103
3.2.1 Infatuazione	108
3.2.2 Desiderio sessuale	115
3.2.3 Nudità	119
3.2.4 Impossibile	122
3.2.4.1 L'unicum dell'omosessualità	128
3.2.5 La fuga d'amore	129
3.2.6 Ti amo da morire	134
3.3 Violenza	140
3.4 Gravidanza	148
3.5 Aborto	155
3.6 Maternità	157
3.7 Non ti amo più	164
4. Lavoro	173
4.1 Stereotipi di genere	176
4.1.1. Nella scelta lessicale	178
4.1.2. Nel linguaggio audiovisivo	179
4.2 Lavoro sessista	182
4.3 Lavoro di cura	185
4.4 Supremazia femminile	192
4.4.1 Ridicolizzazione della virilità	197
4.5 Prostituzione	201
4.6 Industria dello spettacolo	206
4.6.1 Il sogno disatteso	208
4.6.2 Spettacolarizzazione del corpo	210
4.7 Zavattini ai tempi delle "Maggiorate"	213

Appendice	221
5 di "quelle"	221
<i>Agenzia volpe</i>	221
<i>Amore e chiacchiere</i>	222
<i>Anna B.</i>	222
<i>Bellissima</i>	222
<i>Bellissimo</i>	223
<i>Boccaccio '70 (Episodio "La ruffa")</i>	223
<i>Capriccio all'italiana (Episodio "La gelosa")</i>	223
<i>Come un viaggio di nozze</i>	224
<i>Controsesso (Episodio "Cocaina di domenica")</i>	224
<i>Dall'amore all'odio</i>	225
<i>Darò un milione</i>	225
<i>Divorzio sì</i>	225
<i>Dove va tua figlia?</i>	226
<i>Due giorni di follia</i>	226
<i>Gli innamorati del Po</i>	227
<i>I girasoli</i>	227
<i>I misteri di Roma</i>	227
<i>Idea per un soggetto con Alberto Rabagliati</i>	228
<i>Ieri, oggi e domani (Episodio "Mara")</i>	228
<i>Il boom</i>	228
<i>Il cappotto</i>	229
<i>Il giro del mondo</i>	229
<i>Il paese Europa</i>	230
<i>Il tetto</i>	230
<i>Italia mia</i>	230
<i>L'amore in città (Episodio "Storia di Caterina")</i>	231
<i>L'amoroso riscatto</i>	231
<i>L'oro di Napoli (Episodio "Il Funeralino")</i>	231
<i>La ciociara</i>	232
<i>La maga di Napoli</i>	232
<i>La vita è lunga</i>	233
<i>Ladri di biciclette</i>	233
<i>Le bambole</i>	233
<i>Le italiane e l'amore</i>	234
<i>Le Streghe (Episodio "Una sera come le altre")</i>	234

<i>Lo chiameremo Andrea</i>	234
<i>Miracolo a Milano</i>	235
<i>Prima comunione</i>	235
<i>Quattro passi tra le nuvole</i>	235
<i>Roma ore 11</i>	236
<i>Scampolo si sposa</i>	236
<i>Sette città</i>	237
<i>Sette volte donna</i>	237
<i>Siamo donne (Episodio "Tsa Miranda")</i>	237
<i>Stazione Termini</i>	238
<i>Storia di un grande amore (Maria e Corrado)</i>	238
<i>Suor Camilla</i>	238
<i>Suor Celeste e Miss Dorothy</i>	239
<i>Umberto D.</i>	239
<i>Un marito per Anna Zaccheo</i>	240
<i>Un mondo nuovo</i>	240
<i>Una bambina si ribella</i>	240
<i>Una donna del Po</i>	241
<i>Una donna moderna</i>	241
<i>Via Emilia</i>	241
<i>Viaggio sul Po</i>	242
Filmografia	243
Film	243
Soggetti non realizzati editi	244
Soggetti non realizzati inediti	244
Bibliografia	245
Sitografia	257

Nascita del volume

Ogni ricerca nasce da un'urgenza, da una domanda che insiste e non lascia scampo. L'ideazione di questo libro affonda le proprie radici nel percorso di dottorato che ho intrapreso nel 2019, quando la necessità di comprendere il rapporto tra figure femminili e mondo del lavoro rappresentato nel cinema italiano mi ha condotto a un luogo ben preciso: l'Archivio Cesare Zavattini, oggi custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. È qui che la mia indagine ha preso forma, sorvegliata dalla costante guida e ala protettrice del mentore professor Nicola Dusi, immersa tra faldoni, dattiloscritti, fogli sparsi, correzioni manoscritte, appunti e carteggi che restituiscono non soltanto il gesto dello scrittore e soggetto, ma anche la sua capacità di farsi interprete della società italiana lungo un arco temporale cruciale, dal dopoguerra agli anni Ottanta.

L'intenzione iniziale non è stata tanto quella di stilare una storia esaustiva dell'opera zavattiniana, quanto piuttosto di compiere un percorso di scavo, simile a quello dell'archeologo, che porta alla luce frammenti apparentemente marginali, ma fondamentali per comprendere il quadro complessivo. In questo senso, i soggetti¹ non realizzati sono un terreno di indagine privilegiato: testi in potenza, mai giunti a diventare film, ma capaci di restituire i nuclei narrativi, le intenzioni, le intuizioni dello scrittore prima che venissero filtrate dal lavoro del regista, della produzione o dalla censura. Non mi interessa distinguere nettamente tra ciò che era stato realizzato e ciò che era rimasto inedito; l'attenzione si concentra sul processo creativo in sé, sul "film su carta" che spesso rivela e nasconde più di quello che viene effettivamente girato e distribuito.

Nell'affrontare quelle carte, la mia domanda principale è stata fin da subito: quali tracce di presenza femminile emergono in quelle pagine dattiloscritte e nelle annotazioni a margine? Non si tratta soltanto di cercare personaggi femminili in senso stretto, ma di cogliere come Zavattini concepisse l'identità femminile nelle sue molteplici sfaccettature: madre, figlia, moglie, sorella, amante, bambina, lavoratrice, suora, prostituta. Ogni soggetto apre una prospettiva nuova, eppure un filo rosso sembra legare queste rappresentazioni: la donna come

1 Con il termine "soggetto cinematografico" si intende una forma di scrittura preliminare che delinea l'idea narrativa di un film, i suoi personaggi, le situazioni principali e l'orizzonte tematico, senza ancora articolarsi nella struttura dialogica e tecnica propria della sceneggiatura. Il soggetto occupa una posizione iniziale all'interno del processo creativo cinematografico e può conoscere sviluppi successivi – scaletta, trattamento e sceneggiatura – oppure rimanere allo stadio progettuale. Proprio per questa sua natura aperta e non definitiva, il soggetto costituisce un luogo privilegiato di osservazione del pensiero dell'autore, consentendo di cogliere intuizioni, ipotesi narrative e nuclei tematici che talvolta vengono rielaborati, attenuati o trasformati nelle fasi successive della scrittura filmica.

luogo di tensione sociale, come figura che porta in scena le contraddizioni del suo tempo.

L'opera di Cesare Zavattini è stata indagata nel corso dei decenni da prospettive molteplici: come teorico del neorealismo, come sceneggiatore, come intellettuale militante, come osservatore della realtà italiana, ma anche attraverso testimonianze di amici, collaboratori e appassionati che ne hanno restituito il profilo umano, culturale e artistico. Questo volume si inserisce in tale tradizione critica, ma adotta consapevolmente una lente di lettura specifica che, fino a oggi, è rimasta marginale, ovvero lo studio sistematico dei personaggi femminili all'interno dei soggetti non realizzati. Le interpretazioni qui proposte non pretendono certo di esaurire la complessità dell'opera zavattiniana, ma si configurano come chiavi di lettura maturate nel corso di un lungo percorso di ricerca, sviluppato negli ultimi sette anni attraverso l'analisi ravvicinata dei testi, il confronto con le fonti d'archivio e il dialogo con la critica esistente. Salvo rare eccezioni, che vengono esplicitamente segnalate e discusse nel corso del volume, Zavattini non propone soluzioni definitive mai, preferisce mettere in scena un problema, mostrarne le contraddizioni, lasciarlo agire nella trama e nei personaggi, piuttosto che dichiararsi apertamente a favore o contro una determinata istanza. È proprio questo spazio di sospensione, di interrogazione e di ambiguità che rende possibile una lettura critica dei suoi testi. Analizzare i personaggi femminili ci porta allora ad osservare come le tensioni sociali, morali e politiche attraversino i corpi e le vite delle donne, trasformandole in luoghi privilegiati di conflitto e di senso, senza che l'autore intervenga mai a stabilire una verità univoca.

Tutto questo si traduce nel lavoro in archivio, che significa confrontarsi con la materialità dei documenti. Ogni cartella, ogni foglio, porta con sé un contenuto, un segno tangibile di chi l'ha maneggiato, scritto, corretto e ricorretto più volte. Gli archivi «contengono e custodiscono una quantità di materiale, quasi sempre sconosciuto ai più, a volte inedito, e immensamente prezioso» (Barbarossa 2008). La prima impressione è stata quella di trovarsi davanti a un corpo vivo, stratificato, mutevole. Non è un repertorio chiuso, bensì un organismo che richiede cura, attenzione e capacità di ascolto, capacità che è maturata con me, nel tempo. L'Archivio Zavattini è arrivato alla Biblioteca Panizzi nel 1992, dopo un lungo e complesso processo di trasferimento e di inventariazione. Si tratta di un fondo imponente, suddiviso in sedici serie e settantatré sottoserie, che conserva più di diecimila pagine di soggetti, sceneggiature, trattamenti, note di lavorazione e materiali preparatori². La sezione che mi interessa maggiormente è quella dedicata ai lavori cinematografici, pagine in cui Zavattini deposita le sue idee embrionali, le abbozza, le trasforma, le adatta alle esigenze produttive.

2 Informazione reperibile in un documento redatto da Giorgio Boccolari, che evidenzia minuziosamente il contenuto dell'archivio. Il suddetto documento è disponibile e consultabile all'indirizzo <https://www.cesarezavattini.it/allegati/Zavattini/acz.pdf>.

La scrittura del soggetto non è mai definitiva, ma un laboratorio aperto in cui prendono forma possibilità molteplici.

Un ulteriore elemento che attraversa trasversalmente i soggetti zavattiniani riguarda le diverse condizioni in cui questi testi prendono forma. Zavattini scrive talvolta per impulso personale, seguendo un'urgenza tematica o un'intuizione narrativa; altre volte risponde a commissioni precise, oppure viene chiamato in extremis per intervenire su sceneggiature problematiche, nel tentativo di risolvere nodi narrativi o produttivi. Questa eterogeneità di contesti influisce profondamente sulla fisionomia dei personaggi e sulle scelte narrative, rendendo ogni soggetto il risultato di un equilibrio variabile tra ispirazione, necessità e compromesso. Anche la scelta dei nomi dei personaggi si inserisce in questa logica. Nomi come Mario, Maria o Antonio ricorrono spesso per designare figure ordinarie, quasi anonime, personaggi-qualsiasi chiamati ad incarnare una condizione collettiva più che una psicologia individuale. In altri casi, invece, i nomi dati ai propri personaggi rinviano esplicitamente agli attori e alle attrici immaginati per l'interpretazione, infatti Zavattini scrive pensando a corpi, volti e voci precise, modellando i personaggi sulle caratteristiche degli interpreti desiderati. È il caso, ad esempio, di Gina e Silvana nel soggetto *Le bambole*, dove i nomi rimandano apertamente a Gina Lollobrigida e Silvana Mangano. Questa pratica, come altre che vedremo, rivela una scrittura proiettata verso l'immagine, in cui il personaggio non è solo una funzione narrativa, ma una figura incarnata, pensata fin dall'origine in dialogo con l'attore o l'attrice che dovrebbe darle vita.

Il valore scientifico di questi documenti non si esaurisce nel loro essere testimonianze letterarie, anzi, essi permettono di leggere in controluce la storia sociale e culturale dell'Italia del secondo dopoguerra. Spesso, nelle pieghe della trama, Zavattini lascia affiorare una critica diffusa e non ideologica che investe l'intero assetto sociale, dalla guerra ai rapporti di potere, dalla religione alle disuguaglianze economiche, fino agli stereotipi di genere, allo sfruttamento e alla violenza domestica. Si tratta di allusioni non per forza dichiarative, che non assumono la forma della denuncia esplicita, ma agiscono per sottrazione, per scarto o per silenzio, risultando tuttavia riconoscibili e incisive. Studiarli significa dunque decifrare un linguaggio duplice: da un lato la costruzione narrativa, dall'altro la testimonianza di un contesto storico. Ed è proprio in questa direzione che si colloca il mio lavoro, che interroga i soggetti come testi capaci di restituire non solo le intenzioni dell'autore, ma anche l'immagine di una società in trasformazione. In particolare, l'attenzione è rivolta alle figure femminili, individuando nei soggetti non realizzati uno spazio privilegiato per osservare come la donna venisse pensata, raccontata, rappresentata, collocata nella trama dei rapporti di potere e di lavoro. Studiare un film su carta significa assumere un punto di vista diverso da quello abituale. Quando un film arriva in sala, ciò che lo spettatore vede è già il risultato di una lunga serie di mediazioni, tra cui le decisioni del regista, i vincoli produttivi, le scelte degli attori e gli interventi

della censura. Quello che rimane invisibile – e che il lavoro d'archivio consente di far emergere – sono le intenzioni iniziali, le ipotesi narrative, i nodi tematici che il soggettista aveva pensato e che talvolta si perdono nel passaggio alla sceneggiatura definitiva o nella realizzazione filmica. Il processo creativo non si esaurisce nel soggetto. In molti casi Zavattini elabora più varianti, passando dal soggetto al trattamento, dalla scaletta alla sceneggiatura. Ogni trasformazione è una riscrittura che aggiunge dettagli, ma anche un terreno in cui si consumano tensioni tra autorialità e collettività. Analizzare queste diverse fasi significa seguire il percorso del film prima della sua nascita, osservarne le biforcazioni, i cambi di rotta e le idee scartate. È come guardare l'ombra di un film che avrebbe potuto essere, e che invece non è stato.

Sin dall'inizio della mia ricerca, ciò che mi ha guidato è stata la volontà di rintracciare le figure femminili in queste scritture. Non mi sono accontentata di osservare il contesto lavorativo o sociale in generale, perché volevo capire in che modo le donne vi erano state collocate, come venivano pensate e narrate. La mia ricerca è stata dunque orientata da una domanda di genere, che attraversa le molteplici declinazioni dell'esperienza femminile: la maternità, il legame fraterno, il ruolo coniugale, la filiazione, l'infanzia, la relazione amorosa, la condizione di vittima e quella di lavoratrice. L'archivio restituisce un mosaico di figure che non sono univoche, ma attraversate da contraddizioni, segni di emancipazione e di subordinazione, spazi di possibilità e limiti invalicabili.

Il dato interessante è che, spesso, la donna diventa il vero luogo di tensione narrativa. Nei soggetti zavattiniani è attraverso la figura femminile che si mettono in scena i conflitti del tempo come la difficoltà di accedere al lavoro, la discriminazione, il peso delle convenzioni sociali, la violenza domestica, la maternità non riconosciuta, il desiderio di indipendenza. Laddove il protagonista maschile appare talvolta neutro, quasi funzionale allo svolgimento della trama, la donna porta con sé la densità della contraddizione storica. Non sorprende, quindi, che i soggetti non realizzati contengano riflessioni sul ruolo della donna, riflessioni che forse risultavano troppo scomode per poter arrivare sugli schermi negli anni Cinquanta.

Il lavoro quotidiano in archivio è fatto di gesti ripetuti, quasi rituali. Aprire un faldone, sfogliare con cautela le cartelle dattiloscritte, annotare un titolo, registrare una correzione a margine, distinguere tra varianti e variazioni. All'inizio sembra un'attività puramente meccanica, ma ben presto ci si accorge che dietro ogni riga si cela una scelta, un segnale, un'intonazione che può manipolarne l'interpretazione. Per orientarmi in quella mole imponente di materiali, è stato necessario costruire uno strumento di lavoro: un database che permettesse di schedare i documenti in modo sistematico³. Non un esercizio di catalogazione

3 Il database è visibile e consultabile al seguente link: <https://edizionenazionale.cesarezavattini.it/biblioteca/>.

fine a se stesso, ma un modo per tradurre in tracce leggibili la complessità dell'archivio. Ho organizzato le schede secondo ventisei campi: titolo, collocazione, numero di cartelle, presenza di varianti, stato della stesura (soggetto, trattamento, sceneggiatura), note manoscritte, riferimenti bibliografici, eventuali pubblicazioni, e così via. Il risultato, alla fine, è stato un foglio di calcolo all'interno del quale ciascuna riga corrisponde ad un'opera. Si tratta di una "datificazione" dell'archivio, che mi ha consentito di comparare testi diversi, di individuare ricorrenze, di rintracciare nuclei tematici. Naturalmente, nessun database può restituire la complessità e la stratificazione di un documento originale – si pensi alla carta, alle correzioni a penna, agli inserti improvvisi, che hanno un valore in traducibile in cifre – ma può rappresentare un ponte, un supporto indispensabile per non perdere l'orientamento, diventando così non soltanto un dispositivo archivistico, ma anche una lente interpretativa.

L'aspetto più sorprendente è che leggendo questi soggetti, uno dopo l'altro, si delinea un paesaggio coerente. Zavattini, pur cambiando storie e contesti, torna ad interpellare la figura femminile come nodo narrativo capace di portare in superficie tensioni sociali anche quando non è la protagonista assoluta. Nei suoi testi incontriamo donne bambine, madri sole, vedove, ragazze in cerca di lavoro, mogli oppresse, compagne disilluse, ma anche prostitute, lavoratrici precarie, figure marginali costrette a negoziare quotidianamente la propria sopravvivenza. Accanto a queste, emergono personaggi più sfuggenti e ambigui, come cartomanti, ballerine o indovine, che incarnano forme alternative di sapere, di autonomia e di resistenza simbolica all'ordine sociale dominante. È proprio a partire da questa ricerca sistematica che ho constatato come la donna rappresenti, per Zavattini, una sorta di prisma attraverso il quale osservare la società. Ogni volta che una figura femminile entra in scena, il racconto si carica di implicazioni più ampie: il lavoro e la sua precarietà, il corpo e la sua esposizione, la famiglia e le sue gerarchie, l'amore e le sue illusioni. In questo senso, l'archivio si è rivelato una miniera, un deposito di testi dormienti, uno spazio in cui il passato continua a parlare attraverso le parole che Zavattini ha lasciato in sospenso, pronte per essere riprese e rielaborate. Lavorare su questi documenti significa, giorno dopo giorno, intrecciare la voce del soggettista con le mie domande di ricerca, costruire un dialogo tra due tempi diversi ma uniti da un filo rosso: quello della condizione femminile osservata e restituita in una forma narrativa, che non smette di interrogare anche il presente.

Ringraziamenti

Questo libro è frutto di anni di ricerca, passione, dedizioni e sacrifici che, però, ho avuto la fortuna di condividere con molte persone.

Ringrazio di cuore Livio Lepratto, collega e amico prezioso, compagno quotidiano delle lunghe giornate passate in archivio, dall'onestà intellettuale inarrivabile, che come un fratello maggiore si è sempre preoccupato di rincuorarmi.

Un ringraziamento sincero a Giacomo Tagliani, che ha creduto nelle potenzialità del mio lavoro, spronandomi a ripensarlo ed adattarlo da tesi di dottorato a pubblicazione dal taglio divulgativo. La sua ondata di aria fresca e vitalità mi ha accompagnata come un'ombra.

Ringrazio con occhi lucidi il professore Nicola Dusi. Non è possibile mettere in parole quello e quanto per me è stato e continua ad essere. Ricordo la prima stretta di mano nel 2016, con la sua promessa di "se vuoi, lavoreremo insieme". Da allora, così è stato. Senza un passo falso, mi ha guidata come Maestro, seguita, consolata. La sua costanza, passione, dedizione, correttezza e coerenza sono state la mia stella polare.

Ringrazio i miei genitori e Tudor, ogni giorno al mio fianco, contro ogni difficoltà e aspettative.

Un pensiero riconoscente va all'Archivio Cesare Zavattini, in particolare ad Alberto Ferraboschi, Roberta Ferri, Claudia Rabitti, Carmelo De Luca. Un ringraziamento necessario ed essenziale va anche al professor Mauro Salvador.

Infine, esprimo la mia immensa gratitudine all'Università degli Studi di Milano, che ha permesso la concretizzazione di questo volume, grazie al Premio Olmi. Ringrazio dunque la professoressa Nicoletta Vallorani e, in particolare, la gentilissima prof.ssa Barbara Grespi per l'attenzione, la disponibilità e il confronto costante nel corso della stesura.

Maria Doina Mareggini dedica questo libro, nonché il suo primo, ad Alessandro.

Note al testo

Questo libro non segue l'ordine cronologico delle opere, ma predilige un percorso tematico. I soggetti di Cesare Zavattini sono affrontati per nuclei concettuali, inseguendo i motivi ricorrenti e le ossessioni che attraversano la sua scrittura, più che la sequenza delle date. È una scelta che rispecchia il modo stesso in cui Zavattini concepisce il cinema: non una linea retta, ma un laboratorio aperto, fatto di varianti, ritorni e continue riscritture.

Ho preferito non seguire Zavattini anno dopo anno bensì restituire la vitalità dei suoi temi per scoprire i fili rossi che si intrecciano, le variazioni sul medesimo motivo, i bruschi scarti e le riprese inattese. Ed è proprio in questo intreccio che, a mio avviso, si rivela l'originalità dell'autore: per questo non ci sarà una divisione rigida tra soggetti realizzati e non realizzati, né tra testi editi e inediti. Ogni soggetto diventa un caso di studio, collocato all'interno di insiemi tematici coerenti.

L'attenzione si concentra soprattutto sui soggetti, lasciando così volutamente in secondo piano le successive espansioni in trattamento e sceneggiatura, siano essi rimasti sulla carta o divenuti film. Entrambi i casi, infatti, custodiscono un frammento della riflessione zavattiniana sulla società, sul lavoro e, soprattutto, sulla rappresentazione del femminile rendendo visibili anche quelle questioni che il cinema realizzato, spesso condizionato da vincoli produttivi e censori, è stato costretto ad attenuare, spostare o lasciare in sospenso, ma che nei soggetti trovano invece uno spazio di elaborazione più libero e diretto. Ho cercato di renderli visibili in tutta la loro ricchezza, accompagnandoli con rimandi al carteggio e alla documentazione originale conservata nell'Archivio Cesare Zavattini presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, dove questi materiali preziosi, accessibili solamente in presenza e su richiesta, aprono uno squarcio diretto sul processo creativo.

Le trascrizioni dei soggetti presentano già integrate eventuali correzioni e aggiunte manoscritte o dattiloscritte di Zavattini stesso.

Per facilitare la consultazione, in appendice si trovano i riassunti di tutti i soggetti analizzati nel volume, disposti in ordine alfabetico. A ciascun titolo corrispondono alcune note informative essenziali. Nei film a episodi, ho preso in considerazione soltanto le parti effettivamente scritte da Zavattini. È bene ricordare che le sinossi riportate in appendice si riferiscono ai soggetti, e possono quindi differire dalla trama definitiva dei film, in quanto ciò che qui interessa non è il film realizzato, ma il soggetto come oggetto di studio.

Questo volume nasce da una ricerca di dottorato, ma ha trovato una nuova forma grazie al Premio Ermanno Olmi, che mi ha offerto l'occasione di trasformare un lavoro accademico in un progetto di più ampio respiro, pensato

in chiave divulgativa. Dal 2019 collaboro con l'Edizione Nazionale delle Opere di Cesare Zavattini e alcuni dei soggetti analizzati sono già stati pubblicati nei primi due volumi dell'Edizione¹, ai quali ho contribuito con diverse schede critiche². A questi materiali si affianca anche il portale online dell'Edizione³, che rende consultabile alcune scansioni dei materiali presenti in archivio in formato PDF che si configurano come un'estensione digitale dei volumi a stampa.

Il volume si rivolge dunque non solo agli specialisti, ma anche e soprattutto a chi si avvicina per la prima volta a Cesare Zavattini. Non è necessario conoscerne nel dettaglio la carriera per seguire il percorso che qui propongo. Ciò che mi interessa è offrire una chiave di lettura diversa: attraversare i grandi nodi della sua scrittura – la marginalità, il lavoro, la condizione femminile, la spettacolarizzazione del corpo, la tensione tra realtà e finzione – e mostrarne la vitalità ancora attuale. Raccontare Zavattini in questo modo significa, per me, restituirgli voce e renderlo capace di parlare al nostro presente.

1 I due volumi sono, rispettivamente: ZAVATTINI C., (2022b), *Soggetti cinematografici mai realizzati*, (a cura di) DUSI N., SALVADOR M., Venezia, Marsilio; ZAVATTINI C., (2025), *Soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati per il cinema*, (a cura di) DUSI N., LEPRATTO L., Venezia, Marsilio.

2 Per il volume *Soggetti cinematografici mai realizzati*, contributo scientifico per le schede: *La donna del Po*, *Il giro del mondo*, *Primo amore*, *Sette città*, *Viaggio sul Po*, *Le bambole*, *Storia di un grande amore (Maria e Corrado)*, *Divorzio sì*, *Due giorni di follia*, *La maga di Napoli*, *El año maravilloso*, come evidenziato a pagina XXXVIII dell'introduzione. Per il volume *Soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati per il cinema*, contributo scientifico per le schede: *Il marito povero*, *Siamo donne*, *La lunga calza verde*, *I misteri di Roma*, *Sette volte donna*, *Una sera come le altre (Le streghe)*, come evidenziato rispettivamente a pagina 2, 94, 228, 392, 453, 491, 500.

3 <https://edizionenazionale.cesarezavattini.it/>.

1. L'Italia e il Cinema

La proposta che Zavattini avanza negli anni '30 [è] di un film non affabulatorio, fondato sull'incontro tra l'istanza documentaria e le forme, nonché le presenze, del teatro di varietà, va nella direzione di un cinema che non rispecchia la realtà, ma riflette su di essa nel momento in cui la ricrea e contemporaneamente espone i metodi di questa riflessione, volgendola in metadiscorsività. La piega riflessiva è, del resto, il primo connotato di Zavattini scrittore, e non scompare mai (Parigi 2006: 36).

Con questa citazione di Stefania Parigi voglio aprire la riflessione che porterò sul cinema, su Cesare Zavattini e sul suo modo di costruire i personaggi femminili nella sua filmografia, che riguarda i soggetti cinematografici che gli sono stati commissionati, che ha scritto di getto perché ispirato, che sono diventati film o che ha abbandonato, rimanendo così irrealizzati. Studiare Cesare Zavattini significa tentare di misurarsi con un autore poliedrico, che ha fatto del cinema un vero e proprio linguaggio; non soltanto quindi un'arte, ma una tecnica. La sua opera, vastissima e versatile, non può di certo essere ridotta alla semplice scrittura di sceneggiature: Zavattini ha usato il cinema come dispositivo di conoscenza, come strumento per interrogare il reale e per dare voce a chi non ne aveva.

Zavattini avrebbe dovuto essere regista e produttore di se stesso, mentre il cinema chiedeva a Zavattini un disimpegno che il lato "di mestiere" della sua poliedrica personalità non faticava a soddisfare, ma che non rispondeva ai suoi approfondimenti, alle consapevolezze raggiunte. Il cinema, comunque, è stato per Zavattini essenzialmente manifestare e sviluppare, con una tecnica nuova e diversa rispetto ai libri, molte tematiche, idee, figure, già rappresentate altrove (Gambetti 2009: 127).

Scrittore, giornalista, pittore, poeta, soggettista, è stato soprattutto un intellettuale capace di tradurre le contraddizioni della società italiana in forme narrative nuove, profondamente radicate nel presente, nella dimensione cinematografica del «durante» che «si realizza nella performance della ripresa» (Parigi 2006: 38). La scelta di soffermarmi su Zavattini non è casuale. La sua scrittura filmica, e ancor di più il suo metodo, rivelano una visione radicalmente innovativa, ovvero l'idea che il cinema non debba inventare mondi altri, ma pedinare la realtà, osservarla, e restituirla con fedeltà e rispetto. La pratica del cosiddetto pedinamento è divenuta una delle cifre del neorealismo, corrente di cui Zavattini è stato il principale teorico e promotore e, in questo senso, la sua opera si colloca al crocevia tra linguaggio e società, tra estetica e politica, tra creazione artistica e documento, talvolta documentario e storico.

Voglio sì parlare di come Cesare Zavattini crea i suoi personaggi, cercando di toccare tutto quello che questa contraddizione può voler dire e comportare – e con contraddizione mi riferisco al fatto che un uomo insceni storie femminili – ma è fondamentale chiarire prima un punto: il cinema, in quanto tecnica, non ha un genere, non è maschile né femminile, non è maschilista né femminista. È un linguaggio audiovisivo, composto da inquadrature, montaggi, voci e silenzi, musica e rumori, capace di restituire al pubblico la realtà che lo circonda. La sua natura, che Zavattini definisce oltre che interiorizzare, è dunque neutra, e a determinare la percezione di genere delle storie è, in realtà, più lo sguardo di chi le riceve, piuttosto dello sguardo di chi le costruisce. Se il cinema italiano del Novecento appare in gran parte maschile, ciò dipende dalla preponderante presenza di uomini nelle industrie culturali, nei set, nelle produzioni e nelle istituzioni. La classe lavorativa del cinema era allora maschilizzata, questo sì, perché i ruoli tecnici, i vertici decisionali, gli stessi ruoli da regista o sceneggiatore erano ricoperti quasi esclusivamente da uomini. Ne deriva, dunque, che lo sguardo che si riflette sullo schermo è, più che maschilista in senso ideologico, un riflesso maschile filtrato attraverso prospettive di vita e di lavoro prevalentemente maschili. Ma il cinema neorealista, o per meglio dire il cinema di Zavattini, non prende posizione in questo dibattito, anzi, cerca il più possibile «di evitare gli stereotipi e i quadri di genere» (Brunetta 2009: 262): se in alcuni casi ci appare maschilista, è perché riflette un contesto sociale e un'opinione pubblica fortemente patriarcale. In altre parole, lo schermo non inventa stereotipi di genere, ma li registra e li restituisce. Il cinema mostra, traduce e amplifica ciò che la società provoca, ed è per questo che il cinema può diventare uno straordinario strumento per leggere le trasformazioni storiche e culturali. In esso non troviamo tanto una presa di posizione ideologica, quanto uno specchio, talvolta deformante ma sicuramente rivelatore, della mentalità collettiva di un'epoca.

In questa sede si mette a fuoco il Cesare Zavattini soggettista (e sceneggiatore) e per studiare la sua opera occorre indagare i soggetti cinematografici, realizzati e non, e questo significa andare oltre la superficie del film compiuto, ben più in profondità, per poter ri-costruire quello che è lo stadio embrionale del cinema: poche pagine dattiloscritte, appunti, bozze che racchiudono un'idea narrativa, un conflitto, un tema sociale. È il momento in cui l'autore produce idee «in modo torrentizio e spesso senza filtri selezionatori» (257) e trascrive un'intuizione prima che questa venga filtrata da esigenze produttive, compromessi economici, imposizioni censorie o scelte registiche. Come il lettore presto imparerà, molti soggetti non hanno mai visto la luce, ma la mancata realizzazione non li rende per questo meno interessanti. Anzi, al contrario, li arricchisce di un valore particolare, perché diventano documenti di ciò che il cinema avrebbe potuto essere e non è stato, testimonianze di linee narrative interrotte, di tabù non affrontati, di temi troppo scomodi per il pubblico o per le istituzioni. In quelle carte incompiute si trovano spesso opinioni coraggiose, riflessioni

acute, esperimenti che non hanno trovato spazio sul grande schermo ma che ci restituiscono, in filigrana, le tensioni culturali del tempo. Come mi è sempre piaciuto dire da quando è nata questa mia passione per Cesare Zavattini, si tratta di rileggere la storia d'Italia in controtuce, decostruire quei soggetti finzionali spesso nati da fatti realmente accaduti, per far riaffiorare una versione della nostra nazione che, forse, ci permette di spolverare quello strato di censura e dimenticanze che non ci fanno apprezzare appieno quel che ne è stato di questo paese. Studiare i soggetti zavattiniani, dunque, non significa soltanto analizzare un corpus parallelo di scrittura quanto restituire al cinema la sua dimensione più autentica: quella di linguaggio vivo, in continua trasformazione, capace di registrare e di reagire alla società.

Per portare a termine questo studio, si è resa necessaria la ricerca archivistica. L'Archivio Cesare Zavattini, conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, custodisce centinaia di soggetti, sceneggiature, appunti, diari, lettere e materiali preparatori alle fasi di scrittura per il cinema. Si pensi che sono duecentoventidue i soggetti depositati in archivio e soltanto sessantaquattro di questi sono stati realizzati, mentre i documenti del Fondo Cinema dell'Archivio Cesare Zavattini ammontano, nel complesso, a circa diecimila pagine che possono comprendere soggetti, sceneggiature, trattamenti, scalette, note di lavorazioni, documentazione e riferimenti bibliografici¹. Entrare in archivio significa, dunque, entrare nel laboratorio creativo dell'autore, osservare da vicino la genesi di un'idea, seguirne le metamorfosi, coglierne le varianti, le variazioni e le contraddizioni; significa, in un certo senso, provare ad entrare nella mente di Zavattini, che «non ci appare come un individuo, ma come un vero e proprio sistema, una classe di individui, capace da solo di modificare le caratteristiche del sistema stesso» (Brunetta 2009: 259). Eppure, l'archivio non è soltanto deposito di memoria; è anche uno strumento critico, permette di ricostruire come Zavattini abbia trasformato fatti di cronaca in trame finzionali, come abbia intrecciato osservazione etnografica ed invenzione narrativa, come abbia saputo trasporre le tensioni della società italiana in materiali pronti per il cinema. I soggetti non realizzati, in particolare, sono finestre aperte su ciò che la cultura dell'epoca non era pronta a vedere ma che, paradossalmente, stava già vivendo sulla propria pelle, ogni giorno.

Nella drammatica realtà del dopoguerra, il Neorealismo opta per la contemporaneità, trovando nel presente il contesto più efficace per condurre la propria battaglia civica [con] uno stile più libero, differente dai modelli elaborati (Tomasi 2003: 203).

1 Informazione reperibile in un documento redatto da Giorgio Boccolari, che evidenzia minuziosamente il contenuto dell'archivio. Il suddetto documento è disponibile e consultabile all'indirizzo <https://www.cesarezavattini.it/allegati/Zavattini/acz.pdf>.

La ricerca archivistica, dunque, non è un esercizio marginale, ma un atto politico e culturale, che restituisce voce a storie dimenticate, valorizza il lavoro degli sceneggiatori, spesso poi oscurato in ultima battuta dalla centralità dei registi, e ci consente di ripensare il cinema non come semplice spettacolo ma come documento, fonte, sguardo e agente storico. Studiare Cesare Zavattini, i suoi soggetti e il suo archivio non significa soltanto ricostruire un passato, piuttosto significa mettere a disposizione del presente una lente di lettura capace di svelare le radici delle nostre disuguaglianze, dei nostri immaginari, dei nostri desideri. Il cinema, con la sua capacità di riflettere l'opinione pubblica, ci mostra come eravamo e quanto di quella mentalità continua a persistere.

Il lavoro che qui si avvia non intende quindi aggiungere un tassello alla storia del neorealismo, né limitarsi ad una celebrazione di Zavattini. Mira invece a riconoscere il cinema come linguaggio, i soggetti come forme germinali di conoscenza, l'archivio come luogo in cui la memoria si fa strumento critico. È da questa triplice prospettiva – Zavattini, i soggetti, l'archivio – che prende forma il percorso di questo libro che, come anticipato, nasce dal desiderio di osservare l'opera di Cesare Zavattini dalla prospettiva particolare della rappresentazione femminile. Nei suoi film realizzati, come nei numerosi soggetti rimasti inediti, la donna non viene vista come elemento accessorio o pretesto narrativo. È, piuttosto, il punto focale attorno a cui si condensano i conflitti, le trasformazioni sociali, le tensioni tra individuo e collettività. Zavattini, pur scrivendo da uomo e all'interno di un contesto storico in cui le regole del vivere e del raccontare erano in larga parte definite da sguardi maschili, riesce a costruire figure femminili complesse, contraddittorie, capaci di agire e reagire, di incidere sul corso degli eventi, di negoziare spazi di autonomia. Questi personaggi, contrariamente a quanto si possa pensare, sono ben lontani dall'essere finzionali o costruiti, proprio perché Zavattini rifiuta quel modo di fare cinema «che narra e seleziona i momenti significativi dell'esistenza umana, che ricostruisce e interpreta le esigenze popolari» (Miccichè 1975: 218). Detto altrimenti, con le parole di Zavattini stesso,

nessun altro mezzo espressivo ha come il cinema questa originaria e congenita capacità di fotografare le cose che, secondo noi, meritano di essere mostrate nella loro quotidianità, che vuol dire nella loro più lunga, più vera durata (Zavattini 1979: 98).

Il percorso che l'opera zavattiniana segue attraversa un ampio arco temporale che va dall'Italia ancora segnata dalla guerra e dalla ricostruzione fino agli anni del boom economico e delle prime conquiste legislative in tema di diritti delle donne. In questa cornice, le protagoniste di Zavattini vivono esperienze che riguardano il lavoro, la maternità, la sessualità, la solidarietà tra donne, ma anche la marginalità, la precarietà e la resistenza quotidiana. Si muovono in

contesti popolari e urbani, attraversano ambienti inusuali e domestici, si confrontano con il desiderio e con il potere, con l'assenza di mezzi e con la capacità di reinventarsi. L'analisi qui proposta non separa mai il personaggio dal suo tempo. Ogni soggetto e ogni film vengono letti non solo per quello che dicono delle donne, ma per quello che rivelano dell'Italia che Zavattini osservava e raccontava, ovvero un paese che cambiava rapidamente, ma che manteneva (e talvolta ancora purtroppo mantiene) intatte molte strutture di disuguaglianza e molte aspettative legate al genere. La coralità di voci, l'attenzione al quotidiano e la scelta di dare dignità narrativa anche alle esistenze marginali sono elementi costanti della sua poetica, e costituiscono la chiave interpretativa di questo lavoro. Non si tratta, quindi, di un catalogo di storie o di un elenco di titoli, ma di un'indagine tematica e trasversale. Nelle prossime pagine, il lettore troverà un'esplorazione dei nodi concettuali che emergono dalla produzione zavattiniana in un viaggio che parte dal dettaglio per arrivare al quadro d'insieme, e che vuole restituire la varietà, la complessità e la forza delle figure femminili che popolano l'immaginario di Cesare Zavattini.

1.1 La Storia e il Cinema di Zavattini

Molti studiosi hanno considerato il ruolo storico del cinema come un terreno complesso e talvolta scivoloso, in cui i punti di contatto possono assumere forme diverse, ciascuna portatrice di potenzialità e criticità. È innegabile, però, che il cinema possa essere usato per divulgare e raccontare la storia, e che possa fungere sia da agente di storia, che da fonte (Mareggini 2025). Questa duplice natura del cinema permette di documentare la realtà, imprimendola su pellicola e, al contempo, di spettacolarizzare la creatività e l'immaginazione, proiettando gli spettatori verso mondi immaginari. In tal senso, il cinema non si limita più a rappresentare una mera forma di intrattenimento o evasione, ma può incidere sui sistemi valoriali di chi guarda, assumendo una funzione formativa.

Per tanto tempo, e forse in parte ancora tutt'oggi, la storiografia ha mostrato diffidenza nei confronti del cinema come fonte attendibile. Ciò deriva da un paradigma di matrice positivista che attribuisce un valore assoluto al testo scritto, privilegiando il rapporto diretto tra ricerca, storia e parola scritta, escludendo dunque immagini e documenti visivi. L'esclusione del cinema nasce per il timore di una forte soggettività dell'autore di un film, ma il dibattito che ruota attorno alla veridicità o meno delle fonti scritte, piuttosto che visive, non è da ricercarsi tanto nel dualismo oggettività-soggettività, quanto nella numerosità degli autori. Il cinema è frutto di un lavoro collettivo, dove quella del regista non è che una voce fra molte altre. Ci sono gli sceneggiatori che tracciano la storia, il direttore della fotografia che stabilisce le inquadrature, il montatore che scandisce i tempi della narrazione, il compositore che imprime un tono emotivo attraverso la colonna sonora, e così via fino agli attori, che con la loro interpretazione diventano a tutti gli effetti co-autori dell'opera. Il cinema è dunque il prodotto di una

pluralità di sguardi e competenze, un lavoro collettivo che traduce in immagini ciò che la società ha già conosciuto e condiviso, offrendone una forma di autorappresentazione. È proprio questa corallità a renderlo una fonte legittima e insostituibile per chi voglia indagare la storia (Mattera 2013).

Se in passato la storiografia ha mostrato una certa diffidenza nei confronti del cinema come fonte, oggi questa posizione risulta ampiamente superata. Il film non viene più considerato soltanto come una rappresentazione del reale, ma come una forma attraverso cui una società osserva, interpreta e rielabora se stessa. Le immagini cinematografiche, pur costruite e mediate, restituiscono modi di pensare, valori condivisi, conflitti e aspettative che appartengono pienamente al loro tempo. In questo senso, il cinema non si limita a “raccontare” la storia, ma partecipa attivamente alla sua costruzione simbolica, offrendo allo storico uno strumento privilegiato per comprendere il rapporto tra immaginario, esperienza e memoria collettiva². Ecco perché è doveroso citare Giuliana Muscio, considerata in Italia la pioniera degli studi sulla sceneggiatura e sui testi preparatori, elementi imprescindibili nella costruzione di un film. Questo «ritardo nella riflessione storico-critica sul ruolo decisivo svolto dagli sceneggiatori nel nostro cinema» (Cantore, Masciullo 2022: 12) è da ricercarsi nella serie di luoghi comuni che prendono piede a partire dagli anni Quaranta, anni in cui ancora si diffidava dalla pianificazione del film su carta, mentre si esaltava l'improvvisazione e la libertà sia delle riprese che della messa in scena. L'approccio storico adottato proprio da Muscio legge la sceneggiatura «sia come metodo di lavoro e procedura produttiva, che come innovazione dei temi e dei modi del racconto cinematografico» (Muscio 2006: 114), un punto di svolta fondamentale. L'intento di tali studi è quello di rivolgersi tanto agli spettatori quanto ai critici e agli studiosi, con l'obiettivo di colmare un vuoto editoriale e restituire consapevolezza rispetto alla complessità del processo creativo che precede il film finito. È in tal senso che nel neorealismo

la sceneggiatura (anche come sollecitazione teorica) amplia la nozione stessa di scrittura, ne afferma le potenzialità sociali e politiche, oltre che artistiche, traducendo da una parte la necessità di continuità nel processo estetico e produttivo, dall'altra facendosi garante di una relazione esperienziale con il pubblico (Command 2006: 14).

E durante gli anni Cinquanta, fase di massimo sviluppo del neorealismo e di intensa attività per Zavattini, la sceneggiatura si configura sempre più come opera corale, elaborata collettivamente, secondo una «modalità fortemente

2 Per un approfondimento si rimanda ai seguenti testi: FERRO M., 1977, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard; ROSENSTONE R. A., 2006, *History on Film. Film on History*, Harlow, Pearson Longman. SORLIN P., 1977, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire du film*, Paris, Aubier Montaigne; WHITE H., 1987, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

compartecipativa» (Villa 2006: 144), che ricorda quanto contraddistingueva le botteghe artistiche del Rinascimento.

All'interno di questo corpo collettivo di sceneggiatori, spicca e si distingue proprio Cesare Zavattini, i cui soggetti non realizzati ci interessano in quanto testi para-letterari, ovvero un punto di incontro tra cinema, storia e letteratura. Si tratta infatti di scritture concepite per una possibile trasposizione audiovisiva che, per diverse ragioni, non hanno mai trovato compimento. In questa forma embrionale di sceneggiatura, riconducibile ad un testo "letterario" nel senso più ampio, è possibile leggere in filigrana la storia e far affiorare temi e figure che restituiscono le «unità di contenuto che quel testo allestisce» (Marsciani 2022: 105). I soggetti cinematografici, così come la loro eventuale traduzione in forma di sceneggiatura, si definiscono anche come «forma intermedia per eccellenza», una «sorta di semilavorato» (Tinazzi 2010: 67) che per sua natura resta incompiuto e destinato, almeno in parte, a permanere tale. La sceneggiatura è infatti un testo geneticamente provvisorio, costantemente esposto a revisioni, riscritture, tradimenti, fino a dissolversi di fronte al film compiuto che, a sua volta, ne prende il posto (De Sanctis 2013). La mancata realizzazione di un soggetto apre inoltre lo spazio per interrogarsi sulle ragioni di tale destino e, allo stesso tempo, consente di reinterpretare alcuni fenomeni socio-culturali dell'Italia dal secondo dopoguerra a oggi in chiave nuova e originale.

È doveroso introdurre uno sguardo teorico e poetico importante, che sarà da tenere a mente nella lettura di questo volume. Zavattini non intende la realtà come un dato oggettivo semplicemente riproducibile o come un insieme di fatti da raccontare cinematograficamente in maniera fedele. Al contrario, essa si configura come un intreccio di relazioni, un campo di forze in cui l'esperienza individuale si lega costantemente a quella collettiva, l'infinitamente piccolo all'infinitamente grande. Non esiste, dunque, una verità unica e stabile perché la verità che prende forma nel rapporto tra l'io e gli altri, nel dialogo continuo tra soggetti, contesti e immagini, si plasma e viene filtrata nel momento in cui viene osservata. In questo senso, Zavattini si configura come un osservatore e, al tempo stesso, come un viaggiatore dell'idea cinematografica, qualcuno che attraversa la realtà per interrogarla, mettendo continuamente in relazione esperienza vissuta e forma filmica. Anche l'immagine cinematografica si iscrive in questa logica: non aspira a restituire il reale in maniera veridica, ma si presenta come uno spazio relazionale e multidimensionale, capace di mettere in tensione punti di vista diversi. In questo senso, l'immagine assume una funzione testimoniale, intesa non come riproduzione neutra del reale, ma come presenza diretta e concreta di ciò che accade nel mondo, sempre mediata da un sistema filmico che filtra e organizza l'esperienza. Zavattini mira così a ridurre al minimo la distanza tra vita e spettacolo, si allontana dagli artifici e dalle "messe in scena" tradizionalmente intese, immagina una macchina da presa che si ponga di fronte alla realtà con la stessa semplicità di un gesto quotidiano: fermarsi, sedersi, guardare

ciò che accade. Questo non implica l'illusione di un'oggettività assoluta – il punto di vista è sempre situato e inevitabile – ma piuttosto il rifiuto di filtri retorici e di finzioni spettacolari che allontanano l'immagine dall'esperienza vissuta. In questa prospettiva, il cinema non è soltanto rappresentazione, ma diventa un atto di conoscenza e di vigilanza, una pratica capace di incidere sul modo di percepire il reale, una forma di rivoluzione dello sguardo, in cui l'esperienza si trasforma in cinema e il cinema, a sua volta, rimette in questione l'esperienza.

Non solo, dunque, è coerente da un punto di vista critico approfondire i soggetti non realizzati proprio di Zavattini, ma anche da un punto di vista storico; i suoi testi ci consentono di rileggere in contropunto uno spaccato della storia italiana dalla rappresentazione filmica della donna nel mondo del lavoro, alla storia politico-sociale dell'Italia del secondo dopoguerra. È particolarmente significativo concentrarsi su Zavattini anche perché egli stesso ha più volte riconosciuto le difficoltà del mestiere dello sceneggiatore, costretto a operare su materiali che restano in qualche misura segreti, inaccessibili, e inevitabilmente mediati dal regista che subentra e spesso finisce per appropriarsi della paternità dell'opera. Di queste problematiche Zavattini parla direttamente in più occasioni. Un esempio si trova nel *Fondo principale Cinema: Recensioni ai film, Il marito povero*, conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini, dove è custodita la copia di una lettera indirizzata da Zavattini a Lanocita il 12 dicembre 1946. Scrive Zavattini:

E qui dovrei scriverti pagine e pagine di lamento sui miei rapporti con il cinema, sul molto che credo di aver fatto e sul niente che mi resti in mano. [...] è la sorte degli scrittori del cinema in un paese dove la cinematografia è commercio prima che industria. Del resto, mi convinco sempre di più che il cinema si fa facendo il cinema e cioè la regia è il modo diretto di espressione nel cinema. Tutte le altre forme di collaborazione, specie il soggetto, sono al di qua del cinema, per tante ovvie ragioni. C'è quindi una figura più infelice del soggettista? Il suo è sempre un coito interrotto (ACZ Za C 22/1).

1.2 Film di denuncia sociale

Per Cesare Zavattini il cinema va oltre l'essere mero intrattenimento: è un linguaggio collettivo, uno strumento di comunicazione che deve parlare alla grande massa, portando sullo schermo i problemi reali e quotidiani, delle persone comuni. La sua ambizione, coerente lungo tutta la carriera, è quella di trasformare il film in un mezzo capace di suscitare consapevolezza, empatia e senso critico, senza rinunciare al racconto e alla dimensione emozionale. In questa prospettiva il cinema diventa il luogo in cui la vita quotidiana, con tutte le sue contraddizioni, fatiche e speranze, trova dignità di rappresentazione. Non si tratta solo di aderire ad un'idea di neorealismo, ma di spingerla oltre, in quella concezione zavattiniana di film come specchio delle trasformazioni sociali, capace di mettere in evidenza le ingiustizie, di denunciare le ipocrisie e di dare

voce a chi normalmente resta escluso dalla narrazione ufficiale. Da qui nasce la sua insistenza nel costruire soggetti e sceneggiature che non raccontano storie eccezionali, ma vite comuni, ordinarie, attraversate però da problemi universali quali il lavoro, la precarietà, il desiderio di riscatto, il peso delle convenzioni sociali e, perché no, una qualunque storia d'amore.

Tre film in particolare rappresentano in maniera esemplare questo uso del cinema come denuncia sociale. *Roma ore 11*³ restituisce l'immagine corale di un paese in cui le donne cercano lavoro e trovano soltanto precarietà, competizione spietata e mancanza di tutele a discapito della loro incolumità. *Bellissima* mette in scena l'illusione dell'industria dello spettacolo, smascherando i meccanismi che alimentano i sogni delle famiglie, ma lasciano dietro di sé sfruttamento e delusione. *Il boom*, infine, racconta con feroce ironia le contraddizioni dell'Italia del miracolo economico, mostrando come la corsa al benessere costringa persino a sacrificare il proprio corpo pur di mantenere le apparenze. Attraverso questi film, Zavattini conferma il suo sguardo partecipe e critico che cerca un cinema che non si limiti a rappresentare, ma che intenda incidere la coscienza dello spettatore, accompagnandolo nel riconoscersi in quelle storie e ad interrogarsi sulla società che le ha generate. Proprio da questi tre titoli prende avvio la ricostruzione che segue, volta a ripercorrere la loro genesi e la scelta di portare sullo schermo eventi già noti al pubblico.

1.2.1 *Roma ore 11*

A giudizio di Zavattini il neorealismo è caratterizzato, innanzitutto, da uno "spirito d'inchiesta" che porta gli autori e gli sceneggiatori a misurarsi concretamente con le dinamiche fisiche e culturali del territorio in cui intendono girare e, anzi, a modulare il percorso del film sui dati direttamente ricavabili dall'esperienza sul campo (Parigi 2014: 218).

Questo spirito d'inchiesta sta alla base di *Roma ore 11*, un film che è una dichiarazione sulle donne, sul lavoro e sul dopoguerra nazionale, una difficoltà nella difficoltà, una presa di posizione e forte denuncia nei confronti dell'Italia di allora. Dal punto di vista cinematografico è una istantanea fedelmente ricostruita e restituita in chiave documentaristica, che rappresenta metaforicamente la difficile scalata sociale delle donne di quell'epoca.

Roma ore 11 si fa carico di raccontare un fatto di cronaca avvenuto nell'inverno del 1951. La mattina del 15 gennaio a Roma, in via Savoia, al numero

3 Per agevolare una lettura il più scorrevole possibile, il lettore troverà nel testo soltanto il titolo del film. Indicazioni più precise e sicuramente doverose, come l'anno di pubblicazione e i nominativi dei registi, sono disponibili in *Appendice*. Si rimanda, dunque, al paragrafo *Note al testo*. Per i titoli di film invece solamente citati e non approfonditi, quindi non presenti in *appendice*, si integrano nel testo informazioni relative al regista e all'anno di uscita del film stesso.

civico 31, si radunano circa duecento ragazze che desiderano sostenere un colloquio di lavoro, «sistemandosi in fila, come nei giorni di guerra per comprare il pane» (Meccia 2021). L'annuncio era stato pubblicato il giorno precedente sul quotidiano *Il Messaggero* e riportava: «Signorina giovane intelligente volenterosissima attiva conoscenza dattilografia miti pretese per primo impiego cercasi. Presentarsi in via Savoia 31, interno 5, lunedì ore 10-11 e 16-17». L'appartamento al numero indicato non si trovava al piano terra e per raggiungerlo occorreva salire una rampa di scale. L'afflusso imprevisto e massiccio delle candidate rese impossibile alla portinaia mantenere l'ordine: la folla si accalcò lungo le scale, che cedettero di colpo. Nel crollo, rimasero coinvolte settantasette ragazze; una di loro morì poche ore più tardi in ospedale. La vicenda, nonostante la sua drammaticità, fu presto rimossa dai giornali. Il 17 gennaio il pubblico di tutta Italia guardava

il servizio – commentato da Guido Notari, già voce della propaganda fascista – [che] esclamava: “Forse ciascuna pensava al paio di calze e alla borsetta che si sarebbe comprata con il primo stipendio. E invece hanno lasciato qui la loro vecchia borsetta. Erano uscite di casa dando l'ultimo tocco di rossetto, elettrizzate dalla speranza”;

dopo il 19 gennaio, i giornali smisero di occuparsi del caso (Mancino 2008).

In questo momento storico, il cinema viene concepito come uno strumento di comunicazione e di conoscenza, che sappia abbandonare gli stereotipi narrativi per la ricerca di argomenti più reali ed attuali. Il regista Giuseppe De Santis si interessa all'accaduto e, mentre a grandi linee prende forma l'idea di raccontare l'incidente con un film, invita ben presto a collaborare Cesare Zavattini «proprio nel tentativo di dare corralità alla vicenda da narrare, concentrandosi sulla messa a fuoco delle ingiustizie sociali», che suggerisce «la necessità di un'inchiesta per avere come base di partenza l'esperienza umana» (Pagni 2014), e dà ad Elio Petri l'incarico di condurre tale inchiesta fra le sopravvissute al crollo.

La prima preoccupazione di Zavattini è, quindi, costruire una trama finzionale che affondi le radici in una vera e propria inchiesta. Nella sua idea, il film sarebbe stato uno strumento utile ed indispensabile, dagli esiti imprevedibili, volto all'approfondimento del crollo di via Savoia e all'interpretazione, anche in corso d'opera, dei fatti realmente accaduti, che sarebbero così diventati una realtà di tutti. Per questo chiede a Elio Petri, allora giovane giornalista ventiduenne de *L'Unità*, di raccogliere le voci di chiunque fosse stato coinvolto, dalle ragazze rimaste intrappolate sotto le macerie ai passanti che avevano assistito ai primi soccorsi. L'inchiesta prende forma seguendo le tracce delle sopravvissute, con l'intento di comprendere non solo perché avessero deciso di presentarsi a quel colloquio per un impiego da dattilografa mal pagato, ma anche quali pensieri, ansie, paure e speranze le avessero accompagnate quella mattina. L'indagine vuole mettere in luce il loro stile di vita, riflettere in maniera quasi

documentaristica il ritratto di una società e di un'epoca, anche se raccontata sotto forma di narrazione. Si vogliono conoscere i dettagli quotidiani, per esempio le letture preferite o i gusti nel vestire, elementi che contribuiscono a far emergere l'individualità di ciascuna giovane. Il metodo di lavoro «promuove una ricerca collettiva sul campo fondata sulla “flagranza” dei rapporti tra il regista e i suoi materiali» (Parigi 2018: 220), un rapporto che vuole essere così veritiero che nella fase di raccolta d'informazioni volte alla stesura della sceneggiatura, su consiglio di Zavattini, viene pubblicato un annuncio di lavoro fittizio, simile a quello stampato sul quotidiano *Il Messaggero*, e fissato un appuntamento di colloquio per la prova di dattilografia. Silvia Pagni, attenta alla ricostruzione di *Roma ore 11* grazie allo studio del carteggio d'archivio, scrive:

Furono convocate delle ragazze per selezionare una dattilografa, che sarebbe poi stata impiegata durante tutto il lavoro di sceneggiatura. A questo annuncio, si presentarono circa settanta ragazze e, nei colloqui a cui furono sottoposte, si riuscì a cogliere quali fossero i loro pensieri e il perché avessero bisogno di un posto da segretaria. Anche in quell'occasione, molte erano le ragazze stressate dalla prova: c'era chi sveniva, terrorizzata dalla prova pratica alla macchina da scrivere, chi scoppiava a piangere per ottenere il posto di lavoro, spesso ragazze madri con figli da mantenere (Pagni 2014).

Dalle ricerche archivistiche condotte presso l'Archivio Cesare Zavattini emerge un breve ma estremamente significativo articolo scritto dallo stesso Zavattini, nel quale l'autore si rivolge direttamente al pubblico e ripercorre in prima persona lo svolgimento di quell'indagine preliminare. Il testo, intitolato *Non contaminare la realtà*, compare a pagina 20 del settimanale *Epoca* l'8 marzo 1952 e restituisce il senso profondo del finto colloquio di lavoro, concepito come atto di immersione nella realtà e come verifica etica, prima ancora che narrativa, del progetto cinematografico. Di seguito si riporta la trascrizione integrale dell'articolo, lasciando spazio alla voce di Zavattini e alla sua riflessione diretta sull'esperienza dell'inchiesta.

Voi sapete che il film di De Santis «Roma, ore 11» nasce da un fatto di cronaca veramente accaduto. De Santis e noi suoi collaboratori pensammo che bisognava raccontare quel fatto così come si era svolto in quella mattinata romana del 1951. Tutte le volte che questa realtà abbiamo dovuto contaminare ci è sembrato di commettere un tradimento verso il nostro prossimo. Ogni giorno che passa, tutti ci accorgiamo che invece di ispirarci soltanto a un fatto dovremmo sforzarci di ricostruire quel fatto con una preoccupazione quasi documentaria. Per questo noi volemmo, prima ancora di metterci a scrivere il copione, rivivere il primissimo atto di quell'avvenimento. Mettemmo un avviso nella quarta pagina di un giornale, uguale a quello che aveva richiamato in via Savoia le duecento dattilografe, con l'intesa fra noi che una di quelle ragazze che si sarebbero presentate avrebbe trovato il posto presso la casa produttrice del film.

Vedemmo arrivare nel luogo da noi prescelto in via Po la prima, poi la seconda, poi dieci, venti, quaranta ragazze. Vedemmo la prima giungere piena di ansia, vedemmo quella che non aveva il coraggio di entrare e quella che dopo la prova uscì piangendo, addirittura scappò via, e nessuno osò fermarla; vedemmo quella che tremava come una foglia prima di cominciare la prova; quella che diceva che suo padre era un modesto falegname che non poteva più lavorare a causa di una malattia e che lei cercava invano da mesi lavoro; poi quella diffidente poiché le avevano fatto delle proposte oscene pochi giorni prima in un altro ufficio.

Ciascuna aveva una storia e una protesta taciuta o espressa. Venivano dai quartieri popolari di tutta Roma; alcune avevano fretta per correre a fare la prova in un'altra parte della città e avevano in mano il giornale con gli indirizzi sottolineati nella quarta pagina.

Noi uscimmo da quell'esperimento con la convinzione che gli uomini del cinema, coloro che hanno nelle mani questo mezzo per comunicare, il più potente che esista oggi nel mondo, non dovrebbero che raccontare, con modestia, con umiltà, e con il coraggio necessario, questi fatti togliendoli dall'empireo del romanzo affinché siano di fronte a noi con le domande di quella nuova, profonda solidarietà che essi contengono.

Cesare Zavattini

Può sembrare una forma di provocazione, ma l'intento di questo studio è stato osservare le dinamiche dei comportamenti e analizzarli come materiali di laboratorio, attraverso un metodo quasi scientifico. Nonostante le immagini collezionate durante questo colloquio di lavoro simulato non siano poi state effettivamente inserite nel film finale, sono stati momenti fondamentali di osservazione e comprensione, come in una ricerca sociologica, della normale evoluzione sociale e passionale delle interazioni tra le candidate. La scrittura della sceneggiatura scaturisce da un processo collettivo e partecipato, consapevole dei propri limiti: Zavattini e i suoi collaboratori sapevano che un film apertamente politico non avrebbe trovato finanziamenti. Ciò non impedì però di concepire l'opera come un atto di denuncia, volto a riportare alla luce un fatto che le autorità e la stampa avevano rapidamente insabbiato.

1.2.2 *Bellissima*

Bellissima è un film drammatico uscito nelle sale il 28 dicembre 1951 (Pallavidino 2021). Diretto da Luchino Visconti e interpretato da una straordinaria Anna Magnani, prende forma a partire da un soggetto che conosce numerose varianti nell'arco di circa un decennio (Dusi, Di Francesco 2017a), alle quali Cesare Zavattini contribuisce nelle fasi finali. Rilevante non solo per la vicenda narrata ma per l'intera storia del cinema italiano, *Bellissima* è considerato un punto di svolta, un passaggio decisivo che sancisce la fine del neorealismo

cinematografico. Nel film compaiono figure che interpretano loro stesse, creando una sorta di tessuto autobiografico che intreccia realtà e finzione. Attraverso le disavventure di Maddalena, il sogno della protagonista si infrange contro la durezza del reale, generando conseguenze concrete che investono lei e la sua famiglia, fino a sconvolgerne radicalmente l'esistenza.

La riflessione meta-linguistica, anzitutto: i personaggi si muovono all'interno dell'apparato produttivo nazionale che fa da sfondo alla vicenda; la macchina da presa entra nei luoghi segreti di Cinecittà, ne ritrae i giardini, la piscina all'aperto, i teatri di posa, le cabine di montaggio, le salette di proiezione. A livello tematico il film anticipa l'affermazione dei miti dello spettacolo di massa: il mondo del cinema all'apparenza promette alle classi più umili una rapida scalata sociale grazie alla concezione illusoria dello spettacolo inteso come luogo dell'evasione e del riscatto (Jandelli 2013: 59).

Bellissima racconta il business del cinema dall'interno, mostrando come un film prenda forma passo dopo passo. È racconto che riflette sulla natura stessa del mezzo, in cui il mondo degli attori popolari crea un «universo di illusioni e aspettative frustrate, in individui che cercano la fama a tutti i costi» (Lasagna 2009: 51). È un'opera autoriflessiva incentrata «sul conflitto tra le illusioni luminose del cinema e l'opacità dolorosa dell'esistenza quotidiana» (Parigi 2020: 48), esplorando la tensione costante tra finzione e realtà. La storia finzionale raccontata è da intendersi in maniera duplice: da una parte la finzionalità del cinema stesso, la vera e propria messa in scena, l'impersonificazione dei personaggi e il dare fisicità, voce e volto a un racconto; dall'altra la finzione utopica, intesa come valore, il sogno di diventare un'attrice per assicurarsi un tenore di vita benestante e conoscere il divismo. In entrambi i casi si tratta di un simulacro, una credenza lontana dalla realtà, un agglomerato di funzioni immaginifiche riunite nella fantasticheria del cinema inteso come futuro sicuro sia a livello economico che personale; insomma, un costruito immaginario che si allontana dalla realtà concreta.

L'autoriflessività che caratterizza *Bellissima* non costituisce un unicum nella storia del cinema italiano. A distanza di soli due anni esce nelle sale *Siamo donne*, un film ad episodi dall'ampio respiro corale che «ci offre uno spaccato della società del tempo, contraddistinta dalla rinascita del cinema, non solo come industria ma anche come insostituibile e ritrovato passatempo, e da un nuovo, esuberante protagonismo femminile» (Mereu 2021: 66). Si tratta di un'opera collettiva, sia per la produzione che per la struttura narrativa, che si presta come caso esemplare della rappresentazione femminile sul grande schermo. Le donne raccontate in *Siamo donne* sono molto diverse tra loro, differiscono infatti sia per età che per aspirazioni e mestieri: da una parte, le giovani sognano di entrare nel mondo dello spettacolo; dall'altra, le attrici più mature portano in scena un episodio della loro vita privata. Proprio come in *Bellissima*, anche qui le aspirazioni si scontrano con le disillusioni e i rimpianti dell'età adulta. Nell'episodio

dedicato a Isa Miranda, ad esempio, si mostra la quotidianità faticosa di una madre di quattro figli che lavora fino a tarda sera per provvedere alla famiglia, a scapito della possibilità di realizzare le proprie aspirazioni personali. Al contrario, la diva che non ha conosciuto la maternità esprime il rimpianto di una scelta segnata da un mondo del lavoro che non ammette la conciliazione tra successo professionale e vita familiare. Entrambi i film mettono in relazione le esperienze di attrici esordienti con dive già affermate e restituiscono al pubblico una visione d'insieme che avvicina molto questi due gruppi sociali che vengono messi sullo stesso piano. Ne emerge una demitizzazione delle dive dell'epoca che le riporta ad una dimensione umana vicina a quella delle donne comuni, dei loro ammiratori e, soprattutto, delle ragazze che sognano di seguire le loro orme, e la rappresentazione delle dive fuori dal set, nelle loro case o nella preparazione al lavoro, contribuisce a questo processo di avvicinamento.

Anna Magnani, nei panni di Maddalena, diviene un modello di donna esemplare degli anni Cinquanta. Per la prima volta nel cinema italiano, *Bellissima* rompe gli schemi consolidati del divismo, mostrando una diva in chiave naturalistica, senza trucco, con abiti quotidiani e autentici (Biondi 2022). Il film di Visconti si colloca in un decennio, quello degli anni Cinquanta, segnato da una produzione ricca di titoli che pongono al centro «il mondo del cinema e più in generale quello dello spettacolo popolare» (Noto 2017: 220). In queste narrazioni, caratterizzate da un certo moralismo di fondo, il desiderio di successo nel mondo dello spettacolo – soprattutto quando riguarda personaggi femminili – conduce quasi sempre a disillusione, infelicità o, nel migliore dei casi, a un insuccesso.

1.2.3 *Il boom*

Se *Bellissima* mostra la crudeltà del sogno cinematografico, smascherando i meccanismi che alimentano illusioni destinate ad infrangersi, con *Il boom* Zavattini sposta lo sguardo su un'altra forma di illusione: quella legata al benessere economico e ai consumi del miracolo italiano. In entrambi i casi, l'obiettivo è rivolgersi direttamente all'opinione pubblica, suggerendo allo spettatore di non lasciarsi catturare dalle mode del momento o dalle false promesse di un futuro migliore. Se nel film con Magnani il sogno si traveste da opportunità lavorativa e da possibilità di ascesa sociale, nel film con Alberto Sordi prende invece forma la ricchezza facile e il desiderio di ostentazione. Zavattini smaschera da un lato il sogno del successo artistico, dall'altro quello del successo economico e invita lo spettatore a guardare con lucidità alle dinamiche di una società che rischia di trasformare la speranza in inganno.

Riporto di seguito una mia trascrizione della sceneggiatura desunta, ricavata direttamente dal film. Tra le varie peripezie del nostro protagonista Giovanni Alberti, impegnato a chiedere finanziamenti ad amici e imprenditori, spicca un significativo scambio di battute con il signor Bausetti, un industriale. Giovanni

si reca nel suo ufficio per proporgli quella che definisce “una iniziativa personale”, ovvero un progetto edilizio da realizzare in società con il commendatore, convinto che l'impresa possa fruttare profitti almeno cento volte superiori al capitale inizialmente investito. Bausetti, però, lo congeda bruscamente e con tono sbrigativo, replicando:

In piedi giovanotto, e arrivederci! Voi giovani d'oggi con queste idee volete guadagnare in un anno quello che noi abbiamo guadagnato in cinquant'anni. Ma lo sa che sono cinquant'anni che sgobbo io? E il pigiama me lo sono messo che avevo vent'anni, pensi un po'! Con questo “boom” perdetevi tutti la testa. Bisogna incominciare dalla gavetta.

Queste parole, che Giovanni ignora completamente, rispecchiano invece le preoccupazioni che Alberto Sordi, assieme a De Sica regista e Zavattini sceneggiatore, volevano trasmettere al pubblico italiano. L'intero film ruota attorno al sogno di raggiungere obiettivi irrealizzabili. Il protagonista altro non fa che giustificare continuamente le proprie azioni, anche quando sbagliate, e non riesce a liberarsi dalla dipendenza dal denaro facile, ricorrendo inesorabilmente a soluzioni inverosimili pur di continuare a vivere l'impalcatura di menzogne che si è creato. *Il boom* mette in scena dinamiche che riguardano la vita familiare e la quotidianità di Giovanni e Silvia, sua moglie, e ad eccezione fatta dei pochi momenti di intimità coniugale, collocati nella stanza da letto, il film si concentra sulla vita pubblica dei due.

La somiglianza nei desideri e nei bisogni, condivisa sia dai protagonisti che dai personaggi secondari, lascia nello spettatore un ricordo confuso. Nella sua memoria gli amici di Silvia non hanno nome né volto, incarnano un'intera classe sociale, in una forma di italianità stereotipata ma anonima, una ricchezza qualunque priva di individualità, dove sogni e aspirazioni si ripetono all'infinito. In questo contesto, anche lo scambio delle mogli è accettato come passatempo mondano e diventa un modo attraverso cui i mariti ostentano il loro status e benessere agli occhi degli altri, esibendo la propria posizione piuttosto che viverla davvero.

1.3 Corpi e codici

Raccontare la storia d'Italia attraverso il cinema significa osservare i mutamenti sociali e politici filtrati da un dispositivo artistico che, al tempo stesso, documenta e reinventa la realtà. Nel secondo dopoguerra, Cesare Zavattini ha saputo interpretare con lucidità questo doppio movimento; i suoi soggetti e le sue sceneggiature non si limitano a dare forma a narrazioni filmiche, ma nascono come veri e propri strumenti di indagine sociale, volti a denunciare ingiustizie e contraddizioni del presente. Zavattini utilizza le storie di donne, bambini e uomini comuni per costruire una memoria collettiva che non coincide

forzatamente con la storia ufficiale, ma con le vite quotidiane, le fatiche, le aspirazioni e i fallimenti di chi raramente trovava spazio nei registri ufficiali. Il seguente capitolo, dunque, ha l'intento di passare in rassegna i maggiori cambiamenti politici e sociali che riguardano la figura femminile nell'Italia contemporanea a Zavattini e che il nostro amato soggettista ha affrontato e toccato nei suoi soggetti, compresi quelli mai realizzati.

1.3.1 Violenza contro le donne

Nel contesto italiano, la violenza contro le donne rappresenta da decenni un fenomeno allarmante, che i dati statistici restituiscono in tutta la sua gravità. Non è, purtroppo, azzardato sostenere che le donne costituiscano la maggioranza delle vittime di atti persecutori. La stragrande, se non la quasi totalità della popolazione femminile, ha subito⁴, o conosce direttamente qualcuna che ha subito un episodio di violenza, che sia fisica, verbale, psicologica o sessuale. Queste affermazioni ci obbligano ad interrogarci sull'efficacia del diritto penale come strumento di protezione concreta, e non soltanto formale, della donna di fronte alla violenza maschile.

Ripercorrere l'evoluzione normativa consente di comprendere come a lungo il nostro ordinamento non solo non abbia garantito una tutela adeguata, ma abbia addirittura contribuito a consolidare una condizione di inferiorità giuridica e sociale delle donne. Emblematico è il caso del Codice Rocco del 1930, che contiene alcune delle norme più apertamente discriminatorie della nostra storia recente. L'adulterio e il concubinato, ad esempio, erano puniti in maniera del tutto diversa a seconda del genere: per una moglie bastava un singolo episodio di infedeltà per finire sotto accusa, mentre al marito era concesso molto di più. Allo stesso modo, la violenza sessuale non veniva considerata una ferita alla libertà della donna, ma un'offesa al buon costume. Il cosiddetto "matrimonio riparatore" permetteva addirittura allo stupratore di evitare la condanna sposando la vittima, trasformando così la sopraffazione in un vincolo forzato. Persino lo stupro tra coniugi, se ritenuto "secondo natura", non era riconosciuto come tale e si riduceva ad un evento di percosse o minacce, come se il matrimonio legittimasse il diritto di possedere il corpo della moglie. A lungo ha resistito anche l'idea dello *ius corrigendi*, che concedeva al marito (e ai genitori verso i figli) un presunto "diritto di correzione", nonché uno spazio di violenza tollerata e giustificata, come se fosse un atto educativo o disciplinare. Ma il culmine della

4 Non va dimenticato che, nel contesto dell'epoca, picchiare la moglie era ritenuto un diritto del marito, purché entro limiti giuridici volutamente vaghi; e, se necessario per ricondurla all'obbedienza, persino un dovere. In qualità di capofamiglia, il marito, nonché padre e padrone, esercitava infatti il *ius correctionis*, ossia il diritto-dovere di correggere moglie, figli e servi anche attraverso le percosse. Questo potere rimase intatto fino al 1956, quando una sentenza della Corte di Cassazione ne sancì l'illegittimità (Cassazione penale, 22 febbraio 1956), ben otto anni dopo l'entrata in vigore della Costituzione, che aveva già proclamato la parità tra i coniugi.

discriminazione si raggiunge con i cosiddetti delitti d'onore, ovvero l'omicidio di una moglie o di una figlia sorpresa in una relazione considerata illegittima, quindi punita con pene ridotte, quasi a legittimare la violenza come strumento di controllo familiare e sociale. Solo all'inizio degli anni Ottanta queste norme furono finalmente abolite, dopo decenni di battaglie culturali e politiche. Era un cambiamento che non si poteva più rimandare, il segno di una società che iniziava a riconoscere, seppur con grave ritardo, quanto profonde fossero state le ingiustizie subite dalle donne.

Questi esempi, tratti dalla storia giuridica italiana, mostrano con chiarezza come la violenza sulle donne sia stata sì una questione privata o familiare, ma abbia anche trovato per lungo tempo legittimazione nelle strutture normative. Il percorso di emancipazione femminile passa dunque attraverso la progressiva conquista di diritti e tutele giuridiche, un cammino complesso che trova tappe decisive nella legge Merlin contro la regolamentazione della prostituzione, nella legalizzazione del divorzio e dell'aborto, nella riforma che ha abolito l'uxoricidio e il matrimonio riparatore. È in questa cornice che occorre collocare le successive riflessioni: ogni avanzamento normativo è conquista legislativa e testimonianza di un mutamento culturale che ha contribuito a ridefinire il ruolo della donna all'interno della società italiana.

1.3.2 La “Legge Merlin”

La cosiddetta *Legge Merlin*, entrata in vigore il 20 febbraio 1958, rappresenta uno spartiacque fondamentale nella storia giuridica e culturale italiana. Con la legge n. 75 vennero chiuse definitivamente le case di tolleranza, conosciute popolarmente come “case chiuse” per via delle finestre sbarrate per motivi di privacy e ordine pubblico, e si pose fine ad un sistema che aveva, fino ad allora regolamentato e di fatto legittimato la prostituzione. La riforma non rese illegale l'attività in sé, tant'è che la prostituzione rimase non punibile, ma l'obiettivo fu quello di colpire penalmente chi traesse profitto dall'attività altrui, ossia sfruttatori, tenutari e organizzatori. In sostanza, il legislatore concepì la prostituta come una vittima che necessitava di protezione, perché priva della piena capacità di scelta, dunque bisognosa di tutela. Per questo motivo furono introdotte norme severe contro chiunque favorisse, reclutasse o organizzasse la prostituzione.

Tuttavia, proprio queste disposizioni generiche mostrarono fin da subito alcuni limiti: da un lato la difficoltà di definire con chiarezza i confini delle condotte vietate, dall'altro la contraddizione di sanzionare attività collegate ad una pratica che, nella sua forma individuale, non era considerata illecita. Questo fu un tentativo di imprimere un mutamento culturale, spostando l'attenzione dalla donna, prima vista come complice, all'uomo che ne traeva vantaggio economico. È significativo che proprio in quegli anni Cesare Zavattini dedichi un soggetto come *5 di “quelle”* al tema, un racconto che mette in scena le conseguenze della

chiusura delle case chiuse, districando un dibattito destinato a rimanere vivo fino ad oggi, sospeso tra la volontà di proteggere e il rischio di marginalizzare ulteriormente, osservando le ricadute concrete sulla vita delle donne coinvolte e restituendo, con il linguaggio del cinema, la complessità di una riforma che voleva emancipare ma finiva anche per accentuare nuove forme di marginalità.

1.3.3 Divorzio

Gli anni Sessanta e Settanta sono estremamente problematici dai punti di vista politico, legislativo, storico e sociale, anni in cui il movimento femminista si pone l'obiettivo «di ottenere l'uguaglianza giuridica, sociale ed etica della donna ai fini della parità tra i generi» (Cavallo 2019: 41), ed è proprio in questo periodo che Zavattini idea il soggetto *Divorzio sì*. Non è difficile immaginare il motivo per il quale questo film non è mai stato realizzato: con ogni probabilità ha riscontrato difficoltà per quel riguarda la ricerca di finanziamenti per la sua concretizzazione. Quello di cui Zavattini tratta, il nucleo narrativo del divorzio, è un tema troppo caldo a livello politico-sociale, un tema talmente delicato che quando Roberta Mazzoni decide di inserire nel suo volume *Basta coi Soggetti!* la trascrizione del soggetto *Divorzio sì* (Zavattini 1979c: 261-269) non azzarda nessun commento al testo. Nonostante la pubblicazione risalga alla seconda metà degli anni Settanta, nonostante il clima culturale e sociale sia cambiato, e la legge sul divorzio abbia «superato il vaglio referendario» (Palmieri 2020: 172), la censura ancora opera a livello nazionale, ed è buona norma essere cauti ed astuti nel trattare materie e contenuti insidiosi. *Divorzio sì* viene ripubblicato ventisette anni dopo in Caldiron (Zavattini 2006: 209-298), dove l'autore scrive:

altro titolo, *Diritto di non amare*, depositato in Siae il 6 giugno 1969. “Scritto su commissione della romana Arvo film, il soggetto si ispira a un fatto di cronaca nera dell'epoca”. Sono gli anni, o meglio i mesi in cui si sta finalizzando la legge sul divorzio, in cui le polemiche sono tante e l'ostilità del mondo cattolico è forte (298).

Provo quindi a ripercorrere, velocemente, quali sono i maggiori eventi che hanno portato a questo cambiamento giuridico, per poterci calare nel contesto vissuto in prima persona da Zavattini.

Prima della legalizzazione del divorzio, «la morte di uno dei coniugi era già contemplata come (unica) causa di scioglimento del matrimonio civile dal Codice civile del 1865 (art. 148)» (Maniaci 2021: 67) e non vi è dubbio che la morte di uno dei due coniugi sia stata, «in termini statistici, la causa di scioglimento più diffusa» (Bonilini, Tommaseo 2010: 17), ma sarà necessario attendere fino all'ottobre del 1965, quando il deputato socialista Loris Fortuna presenterà un progetto di Legge sui casi di scioglimento del matrimonio. Alle origini della battaglia per il divorzio si colloca, in modo ineludibile, il contesto storico e sociale degli anni Sessanta: l'Italia del “miracolo economico” e la frattura del 1968,

con il protagonismo dei movimenti collettivi e giovanili di protesta, capaci di incidere profondamente sul sistema politico e istituzionale, e di trasformare, nel lungo periodo, la cultura politica e la mentalità collettiva. In questo decennio, il quadro politico e la società italiana sono attraversati da tensioni radicali, tant'è che nelle scuole, nelle università e nelle piazze i movimenti contestano l'ordine costituito, l'autorità e l'impianto gerarchico-verticistico delle istituzioni. In tale scenario, la famiglia italiana rappresenta l'indicatore più sensibile delle trasformazioni sociali nel passaggio dall'economia di guerra alla crescita impetuosa del boom economico. Più di qualunque altra istituzione, il nucleo familiare riflette i meccanismi e le contraddizioni del mutamento economico e sociale. Proprio all'interno della famiglia, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, esploderanno le fratture, i conflitti e le tensioni generazionali che segneranno in profondità la storia dell'Italia repubblicana (Mussini 2012). Al tempo stesso, essendo l'Italia un paese prettamente cattolico, il dibattito diviene forte ed acceso. D'altronde, l'unione religiosa della famiglia è un vincolo indissolubile, nonché uno dei principi basilari del credo cattolico, e Democrazia Cristiana e il Movimento Sociale Italiano, che consideravano la proposta come un primo passo verso la distruzione del concetto di famiglia e della stessa società italiana, si opposero con tutte le loro forze. Nonostante il terreno ostile, il 25 novembre 1969 Nilde Iotti chiede la parola nella Camera dei Deputati e il suo discorso, che rimarrà nella storia, recita:

Vedete, onorevoli colleghi: per quanto siano forti i sentimenti che uniscono un uomo e una donna – in ogni tempo, ma soprattutto direi, nel mondo di oggi – essi possono anche mutare e quando non esistono più i sentimenti, non esiste neppure più, per le ragioni prima illustrate, il fondamento morale su cui si basa la vita familiare (Brighella 2020).

Nonostante lo sforzo verso una modernizzazione del paese, cinque anni dopo, il 12 maggio 1974, il popolo viene chiamato al voto attraverso un referendum per esprimere contrarietà o consenso per l'abrogazione della legge sul divorzio. La campagna referendaria viene scandita da una durissima battaglia politica e culturale – contro o a favore del divorzio – col coinvolgimento di tutti i partiti di allora, di tutte le componenti della società civile e di quasi tutti gli organi di stampa, i principali quotidiani nazionali e locali e anche i periodici più differenti fra loro, ma il 15 maggio 1974

il Segretario politico della D.C., on. Fanfani, ha rilasciato la seguente dichiarazione sui risultati del referendum: Il popolo si è pronunciato direttamente sulla validità della legge introduttrice del divorzio. La D.C., che dall'Assemblea costituente fino ad oggi ha difeso quest'alta prerogativa della sovranità popolare, conferma il già preannunciato ossequio alle decisioni che gli elettori liberamente hanno preso⁵.

5 *Allegato 1* dei documenti scansionati e pubblicati sul sito del Patrimonio dell'Archivio Storico "Senato della repubblica italiana", consultabile al seguente link: <https://patrimonio.archivio>.

È a partire dagli anni Settanta che si registra in Italia un progressivo cambiamento della mentalità nei confronti del valore del matrimonio religioso che, pur mantenendo un ruolo centrale nella formazione della famiglia e della società italiana, porta ad un parziale incremento delle unioni libere e poi, con un crescendo inarrestabile, dei matrimoni celebrati con rito civile (Ferro, Salvini 2007).

La presa di posizione radicale di Zavattini forse può trovare un riscontro statistico. Infatti,

i casi-limite di inadempienza alle prescrizioni della morale cattolica erano ancora esigui, seppur inesistenti. Nel 1961, secondo un'indagine condotta da alcuni studiosi cattolici, ogni mille abitanti c'erano 33 nascite illegittime, 30 separazioni giudiziali, 30 matrimoni civili, con un picco di 235 in Emilia-Romagna (Scirè 2007: 9).

Essendo Zavattini di origini luzzaresi, in provincia di Reggio Emilia, si può ipotizzare che la probabilità che lui abbia vissuto da vicino separazione e divorzio di persone a lui care sia più alta che quella di altri soggettisti non emiliani a lui contemporanei. Ad ogni modo, anche se *Divorzio sì* avesse conosciuto la sua realizzazione, non avrebbe avuto vita facile e ciò lo si può facilmente immaginare se si confrontano i film realizzati nello stesso periodo che trattano lo stesso tema. Nella seconda metà del Novecento il cinema si configura come uno specchio della società e un agente di storia, capace di influire sul dibattito pubblico. Il cinema italiano si confronta col tema del divorzio con tendenze che riflettono l'evoluzione del costume e l'andamento delle relative battaglie politiche e civili. Così, negli anni Cinquanta, in assenza della possibilità di divorziare in Italia e in un clima in cui lo scioglimento del matrimonio è considerato ancora tabù, nei film italiani di divorzio non si parla mai esplicitamente. Negli anni Sessanta, invece, in un clima culturale più aperto e in concomitanza col dibattito parlamentare e sociale sul divorzio, il tema diventa progressivamente più esplicito per denunciare l'anomalia italiana (Palmieri 2020).

1.3.4 Uxoricidio

Dal punto di vista storico, gli anni in cui Zavattini scrive il soggetto *Divorzio sì* sono molto delicati. In quel periodo si susseguono trasformazioni giuridiche decisive che riguardano la famiglia e, in modo diretto, la condizione femminile. Tra il 19 dicembre 1968 e il 3 dicembre 1969 viene dichiarato costituzionalmente illegittimo il reato d'adulterio, che puniva la moglie adultera con la reclusione. L'articolo 559 del Codice penale, ora abrogato, recitava: «La pena è della reclusione fino a due anni nel caso di relazione adulterina. Il delitto è punibile a querela del marito»⁶. Nel 1970 si introduce il tema del divorzio, a fine

senato.it/inventario/scheda/presidenti-del-senato/IT-AFS-058-000558/la-sconfitta-fanfani-nel-referendum-del-divorzio.

6 Articolo 559 del Codice Penale, R.D. 19 ottobre 1930, n. 1398.

anni Settanta si regolamenta l'aborto, ma nonostante questi sforzi legislativi, bisognerà attendere fino al 1981 per le abrogazioni sulle disposizioni del cosiddetto "delitto d'onore" e "matrimonio riparatore".

È interessante osservare che, per il diritto italiano, non si è mai parlato di "uxoricidio": non vi è mai stata, cioè, una categoria specifica distinta per l'uccisione della moglie, ma si faceva riferimento in generale all'omicidio di uno dei due coniugi. Ricostruendo la tendenza di omicidi nel nostro paese, si parla di

un trend decrescente a partire dal 1880 fino agli anni Sessanta del secolo scorso, con picchi al rialzo solo in occasione della fine delle grandi guerre. Ci fu, poi, una lieve tendenza all'aumento dal 1969, e un declino conclamato degli omicidi a partire da inizio anni Novanta,

per arrivare poi agli ultimi due decenni del XX secolo in cui, «a fronte di un calo netto degli omicidi in cui la vittima è di sesso maschile, gli omicidi con vittime femminili sono diminuiti meno sensibilmente» (Minello, Dalla Zampa 2019: 23). Dall'introduzione dell'articolo 587 nel Codice penale (1930) fino alla sua abrogazione, avvenuta il 5 agosto 1981, l'Italia ha in un certo senso salvaguardato l'onore maschile, ammettendo che solamente il sesso opposto potesse recare disonore alla famiglia e, ancora una volta, regolamentando l'inferiorità della donna rispetto all'uomo dal punto di vista giuridico. L'articolo 587 prevedeva infatti una pena, con reclusione, dai tre ai sette anni a «chiunque [cagionasse] la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia». E aggiungeva:

se il colpevole cagiona, nelle stesse circostanze, alle dette persone, una lesione personale, le pene stabilite [...] sono ridotte a un terzo; se dalla lesione personale deriva la morte, la pena è della reclusione da due a cinque anni⁷.

La violenza sessuale è stata riconosciuta come vero e proprio reato contro la persona soltanto nel 1996. Fino ad allora era collocata tra i delitti contro la moralità pubblica, come se non riguardasse la libertà e l'autodeterminazione della donna, ma un problema di costume sociale. Dentro questo quadro si collocava il cosiddetto matrimonio riparatore, previsto dall'articolo 544 del Codice penale, secondo cui

per i delitti preveduti dal capo primo e dall'articolo 530, il matrimonio che l'autore del reato contragga con la persona offesa estingue il reato, anche riguardo a coloro che sono concorsi nel reato medesimo; e, se vi è stata condanna, ne cessano l'esecuzione e gli effetti penali⁸.

7 Articolo 587 del Codice Penale, R.D. 19 ottobre 1930, n. 1398.

8 Articolo 544 del Codice Penale, abrogato dalla L. 15 febbraio 1996, n. 66.

In altre parole, uno stupro cessava di essere tale se seguito da un matrimonio, spesso imposto ad una ragazza giovanissima. A chiedere questa “soluzione” erano quasi sempre i familiari, convinti che solo così sarebbe stato possibile cancellare l'onta subita. A perdere l'onore, però, non era l'aggressore, ma la vittima, costretta a portare il peso di una violenza trasformata per legge in vincolo matrimoniale (Agresta 2019).

1.3.5 Aborto

Parlare di aborto nel cinema e nei soggetti letterari italiani degli anni Quaranta e Cinquanta significa entrare in un territorio minato da tabù culturali, sociali e giuridici. Fino agli anni Settanta, l'interruzione di gravidanza era un tema praticamente assente nella produzione mediatica ufficiale, non soltanto perché la legge lo vietava severamente, ma soprattutto perché la morale cattolica e l'opinione pubblica lo relegavano nell'indicibile. Eppure, proprio in questo contesto, Cesare Zavattini riesce a sfiorare, evocare e talvolta affrontare apertamente il tema, inscrivendolo all'interno delle vite delle sue protagoniste femminili. Non si tratta di un discorso teorico o di un proclama ideologico: l'aborto appare come possibilità concreta, pensata, temuta o vissuta, sempre legata alle condizioni materiali delle donne, ai vincoli sociali e ai rapporti di potere con gli uomini. L'aborto zavattiniano è un gesto inscritto nel corpo e nella biografia delle protagoniste, che si trovano a dover decidere tra la sopravvivenza personale e quella del figlio. Il tema emerge spesso in maniera indiretta, nascosto tra le righe, affidato a mezze frasi o a scelte lessicali che lasciano intuire più di quanto non dicano. Zavattini sembra consapevole del rischio di censura, ma anche della potenza del non detto, infatti il silenzio e l'accenno diventano strumenti narrativi che amplificano la forza drammatica della situazione. In altri casi, invece, il soggettista mette in scena senza esitazioni la disperazione delle protagoniste, mostrando la lucidità con cui pensano all'aborto come unica via di fuga da una condizione di emarginazione, di vergogna o di impossibilità materiale. È infatti sempre pur vero che gli anni in cui Zavattini maggiormente lavora per il cinema coincidono con un'epoca storica in cui l'aborto è un argomento tabù, di cui non si parla mai, anzi, la sola parola aborto desta turbamento e scalpore, ed è uno di quei termini che insieme a «“seno”, “prostituzione”, “omosessuale”» era vietato pronunciare (Bertozzi 2008: 183). Lietta Tornabuoni, giornalista e critica cinematografica italiana, vent'anni dopo specifica sul *Corriere della Sera* che fino al 1973 la parola “aborto” non era mai stata pronunciata, non in radio né in televisione, tanto meno i quotidiani si sarebbero mai sognati di inserirla in prima pagina. Verrà considerato normale, o comunque plausibile e permesso usare questo termine soltanto quando i media stessi inizieranno a occuparsi dell'argomento, delle donne in quanto donne e di tutto quell'universo che orbita attorno

alla loro sessualità e fisicità. Più silenzio si crea attorno alle sofferenze e ai disagi delle donne, più sono loro a pagarne emotivamente il prezzo.

Una donna del Po può forse essere letto come uno sforzo tangibile (anche se rimasto incompiuto) nella direzione di educare l'opinione pubblica al tema dell'aborto o, quanto meno, aprire una discussione a riguardo, così che raccontare l'aborto «diventi una necessità per dare senso a ciò che si fa, per riversare le emozioni dentro l'inesorabilità dei fatti» (Bruna 2016). Zavattini, pioniere, si dimostra essere più contemporaneo della sua attualità – bisognerà aspettare, infatti, fino alla fine degli anni Sessanta per poter ritenere il tema “aborto” nominabile in testimonianze pubbliche (Perini: 2010). Nel momento in cui Zavattini lavora a questo soggetto, che ricordiamo essere il biennio 1951-1952, in Italia vige ancora il cosiddetto Codice Rocco⁹, in vigore dal 1930 e fortemente influenzato dal regime fascista, che prevede la reclusione da sette a dodici anni di chiunque cagioni l'aborto di una donna, che lei sia consenziente o meno, e la stessa pena si applica anche alla donna che consente l'aborto¹⁰. Ai medici era riservato l'obbligo di denunciare alla Procura della Repubblica ogni interruzione di gravidanza entro 48 ore, anche se solo ipotizzata (Carlini 1953: 46). In una situazione di questo tipo, con sanzioni così pesanti, dilaga l'aborto clandestino. Non esistono dati ufficiali o certi sul numero di donne decedute a causa di aborti clandestini, poiché le rigide sanzioni allora in vigore scoraggiavano non solo la denuncia dei fatti, ma anche il ricorso al pronto soccorso in caso di complicazioni mediche. Secondo stime medie basate sui dati disponibili all'epoca, il numero di aborti clandestini si aggirava intorno ai due milioni l'anno. Sempre sulla base degli stessi criteri, si calcolava che circa ventimila donne morissero ogni anno a seguito di queste pratiche, una cifra purtroppo comprensibile, se si considera che gli interventi erano spesso eseguiti da persone prive di qualsiasi competenza sanitaria, con strumenti non sterilizzati, spesso oggetti di uso domestico come utensili vari, e per un compenso di circa 5.000 lire¹¹. Nel soggetto *Una donna del*

9 Il cosiddetto *matrimonio riparatore* nasceva dall'idea, oggi inconcepibile, che uno stupro potesse essere “aggiustato” con un matrimonio. L'articolo 544 del Codice Rocco prevedeva infatti che il colpevole potesse evitare la condanna sposando la vittima. A sostenere questa pratica erano spesso le stesse famiglie della giovane, più preoccupate di salvare l'onore compromesso che di tutelare realmente la figlia. Una ragazza che avesse subito violenza, infatti, veniva considerata “disonorata” e difficilmente avrebbe trovato un marito disposto ad accettarla. L'urgenza non era la sua dignità, ma la certezza della discendenza e il mantenimento della reputazione familiare. Così, senza grandi opposizioni, il matrimonio riparatore entrò a far parte del codice penale del 1930 e vi rimase per decenni, sopravvivendo persino ai tentativi di riforma: nel 1968 l'onorevole Reale provò a modificarne la disciplina, e nemmeno la legge sul divorzio del 1974 riuscì a scalfirne la logica. Sarebbe servito ancora tempo, e un mutamento culturale profondo, perché una simile norma venisse definitivamente cancellata.

10 Titolo X, (interamente abrogato dalla l. 194/ 1978) art. 545-555.

11 Per un approfondimento su questo argomento, si consiglia il lavoro di tesi dottorale di Stefania Flora intitolato *Aborto in Italia. Problematiche e prospettive* (Università degli Studi di Cagliari, 2022), dal quale sono stati citati i suddetti dati.

Po, Zavattini prova ad illustrare questo tema. Non si tratta di un'iperbole la presa in considerazione della morte piuttosto del portare a termine la gravidanza: appena la protagonista scopre di essere incinta, sottolinea che preferirebbe morire durante la gravidanza che dare alla luce un figlio, quando mantenerlo è al di fuori delle sue possibilità economiche. Quella morte potrebbe riferirsi alla presa di coscienza di un'eventuale morte durante la pratica dell'aborto.

Dell'aborto si parla davvero, per la prima volta, nel 1961 quando il settimanale *Noi donne* pubblica un'indagine intitolata *I figli che non nascono*, una vera e propria indagine sociale, un'inchiesta italiana che porta alla luce le miserie e le sofferenze della clandestinità dell'interruzione di gravidanza (Pastorino, 1961). Bisognerà attendere l'anno 1975, un anno fondamentale per la lotta contro il patriarcato, per una riforma di legge sull'aborto e anno in cui si riforma anche l'Articolo 143 del Codice civile che prevede reciproci diritti e doveri tra i coniugi.

1.3.6 Principio di pari dignità¹²

Per lungo tempo, il diritto italiano ha legittimato un'asimmetria profonda all'interno della vita familiare. Una delle espressioni più emblematiche di questa disparità era il cosiddetto "debito coniugale", a cui la moglie era tenuta ad adempiere, indipendentemente dalla propria volontà. In teoria, il diritto era reciproco mentre, nella pratica, il paradigma culturale, fondato sull'idea dell'uomo attivo e della donna passiva – chiamata così all'obbedienza –, ne svuotava ogni possibile simmetria. Rifiutare un rapporto sessuale significava sottrarsi alle finalità matrimoniali indicate dalla Chiesa: procreazione e contenimento della concupiscenza. Non a caso, in ambito teologico, prese piede persino l'interpretazione secondo cui spettasse al marito il compito di "decifrare" il corpo e gli atteggiamenti della moglie, leggendo i silenzi, forzando le resistenze, decidendo in ultima istanza come e quando congiungersi. Bisognerà attendere il 1976 perché la Cassazione sancisca un principio dirompente: costringere il coniuge, con violenza fisica o morale, ad un rapporto sessuale costituisce reato di violenza carnale. L'esercizio del diritto di congiungersi carnalmente col proprio coniuge non può includere la facoltà di imporlo con la forza. In caso di rifiuto ingiustificato, il coniuge aveva certo la possibilità di chiedere al giudice civile la separazione, ma non quella di esercitare coercizione fisica. Tradotto: fino ad allora, il marito poteva di fatto imporre alla moglie il lavoro riproduttivo coatto, nascosto dietro il velo

12 Per approfondire quanto in questo paragrafo solamente abbozzato si rimanda ai seguenti testi: ALFIERI F., 2019, *Legittime forzature e maschilità ideali. Fra teoria giuridico-morale del matrimonio e prassi giudiziarie (secoli XVI-XIX)*, in *Genesis*, 18(2), 39-61; FECI S., SCHETTINI L., (a cura di), 2017, *La violenza contro le donne nella storia*, Roma, Viella; PALAZZI M., 1997, *Donne sole. L'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori; RIZZO D., 2011, «*Pares sed non aequales*». Il corpo degli sposi tra teologi, moralisti e medici legali del Seicento, in «*Quaderni storici*», 46(1), 221-248.

di una presunta obbligazione matrimoniale. Il potere del capofamiglia non si limitava alla sfera sessuale. Si estendeva al lavoro produttivo, soprattutto in epoca preindustriale, quando la famiglia era anche un'unità economica e il *pater familias* dirigeva l'attività e deteneva autorità sulla forza-lavoro rappresentata da moglie, figli e servi. Certo, vi erano eccezioni, si pensi ad esempio alle famiglie prive di figure maschili forti, o guidate da donne sole, ma la legge sanciva comunque il primato maschile, riconoscendo al capofamiglia la facoltà di imporre la prestazione lavorativa agli altri membri.

Una svolta si ebbe soltanto con la riforma del diritto di famiglia (legge 151 del 19 maggio 1975), che smantellò gran parte di questa architettura gerarchica. La riforma abolì la potestà maritale e introdusse quella genitoriale congiunta, riconoscendo la corresponsabilità dei genitori nella cura e nell'educazione dei figli. Intervenne anche sul lavoro familiare, regolando i diritti di moglie, figli e altri parenti impegnati stabilmente nell'impresa domestica. L'articolo 230-bis introdusse un principio tanto semplice quanto rivoluzionario: «il lavoro della donna è considerato equivalente a quello dell'uomo». Questa formula, apparentemente lineare, segnava una cesura radicale con il passato. Fino a quel momento, la legge prevedeva che la donna dovesse essere destinata a mansioni compatibili con la sua funzione di madre, traducendo in norma giuridica un modello culturale che subordinava il lavoro femminile alle esigenze biologiche e familiari. Si trattava di una distinzione che, nei fatti, legittimava la disuguaglianza, cristallizzando l'idea che il contributo femminile fosse “secondario” o “limitato” rispetto a quello maschile. Il riconoscimento dell'equivalenza tra il lavoro della donna e quello dell'uomo, invece, cancellava questa distinzione e affermava, per la prima volta, la pari dignità giuridica dei due contributi. Non era solo un passo avanti nel diritto del lavoro, ma un atto simbolico e culturale che ridefiniva i rapporti di genere anche all'interno della famiglia: se il lavoro della donna aveva lo stesso valore di quello dell'uomo, allora anche i ruoli familiari non potevano più essere pensati secondo una gerarchia rigida, ma come spazi di condivisione e corresponsabilità. In questo senso, la riforma del 1975 apriva la strada ad una trasformazione più profonda della società italiana, in cui il principio di uguaglianza usciva finalmente dal piano delle dichiarazioni di principio per tradursi in norme concrete capaci di incidere sulla vita quotidiana.

Questi passaggi segnano una frattura epocale, eppure non bastano da soli per parlare di vera eguaglianza. Le abrogazioni, le riforme, i nuovi articoli hanno progressivamente smantellato un impianto patriarcale radicato per secoli, ma la parità tra uomini e donne è stata raggiunta soltanto con l'affermazione esplicita del principio di pari identità giuridica e sociale, non più declinata in funzione del ruolo familiare, ma riconosciuta come valore assoluto della persona. È in quel momento che si compie il passaggio decisivo, in cui da una giurisdizione domestica dominata dal capofamiglia, si passa alla consapevolezza che il matrimonio,

la famiglia e il lavoro non sono spazi di subordinazione, bensì luoghi in cui uomini e donne condividono, in piena uguaglianza, diritti e responsabilità.

1.4 La femminilità raccontata da Zavattini

Nel panorama del cinema e della narrativa italiana del Novecento, Cesare Zavattini si distingue per la capacità di costruire personaggi femminili complessi, concettualmente lontani da figure stereotipate e capaci di condensare, in poche battute o in intere trame, contraddizioni, desideri e ostacoli della condizione femminile del suo tempo. Le sue donne non sono funzioni narrative o “pedine” di un intreccio pensato altrove, sono centri vitali della storia, poli attorno a cui si organizza lo spazio sociale e affettivo e, soprattutto, strumenti per interrogare la realtà. La sua scrittura mostra un’attenzione costante ai dettagli della vita quotidiana, alla psicologia minuta, alle logiche interne delle relazioni, riuscendo a restituire la complessità di esperienze che, come uomo, non ha vissuto sulla propria pelle. Questa capacità di immedesimazione nasce da un atteggiamento che Zavattini stesso rivendicava: l’osservazione diretta, l’ascolto, la curiosità antropologica per le vite altrui. Le donne che popolano le sue storie non sono frutto di una proiezione idealizzata o di un’astrazione letteraria, ma il risultato di un lavoro di raccolta di voci, di sguardi rubati nella strada, di frammenti di dialogo che, sedimentati, danno vita a figure riconoscibili e credibili. In che modo? Lo dice bene Petraglia, secondo cui Zavattini

sostiene la necessità della convivenza a contatto con le persone e gli avvenimenti poiché non basta più dare messaggi raccontati, occorre piuttosto viverli, instaurare una nuova prassi, mettere l’utile al primo posto (Micciché 1975: 220).

In molti dei suoi soggetti, la donna è posta in una condizione di tensione tra vincoli esterni e desiderio di autodeterminazione. Spesso questi vincoli sono legati alla posizione sociale, alla precarietà economica, alle norme morali e giuridiche dell’epoca, e Zavattini li rappresenta senza indulgere a facili eroismi o condanne moralistiche. Così Anna, in *Anna B.*, vive il dolore della perdita di una figlia e l’umiliazione del tradimento, ma agisce con una determinazione che trasforma la sua fragilità in potere; Silvana, in *Una donna del Po*, affronta la gravidanza conseguente ad una violenza con una decisione che ribalta la logica della vergogna in affermazione di sé – decidendo di tenere il figlio, pur in assenza di protezione sociale, resiste al giudizio collettivo; Gina e Silvana, ne *Le bambole*, vedono nella pianificazione di un’attività indipendente un modo per sottrarsi a un lavoro che mercifica il loro corpo. La maternità, nelle opere di Zavattini, non è una condizione neutra o esclusivamente biologica, ma un evento che ridisegna lo spazio vitale della protagonista, imponendo scelte radicali. Non è rappresentata come solo coronamento di un percorso affettivo, ma come un’esperienza complessa, intrisa di costrizioni e possibilità. In *Via Emilia*, Maria, ex prostituta,

decide di concedersi ad un altro uomo pur di dare un figlio in dono al marito, che non desidera altro, accettando il rischio di infrangere le regole morali e giuridiche del matrimonio; in *Scampolo si sposa*, la gravidanza diventa argine alla dissoluzione di una relazione segnata dal tradimento, spingendo la protagonista a restare per garantire stabilità al bambino. Zavattini affronta anche il tema della gravidanza come elemento narrativo che mette in luce la disparità di genere: le conseguenze, sociali e materiali gravano quasi esclusivamente sulla donna e i suoi personaggi sono costretti a confrontarsi con scelte che incidono sul loro status, sulla loro libertà e sul loro rapporto con la comunità. In questo senso, la gravidanza non è un semplice evento biologico, ma un catalizzatore narrativo che porta alla luce i rapporti di potere e la distribuzione ineguale delle responsabilità.

Ciò che colpisce è come Zavattini riesca, da uomo, a descrivere queste condizioni senza scivolare nell'appropriazione o nella riduzione dell'esperienza femminile a schema. Il segreto sta nella sua postura autoriale: non si pone come colui che "sa" a priori, ma come osservatore che ascolta e traduce in linguaggio narrativo prima, e audiovisivo poi, ciò che vede e sente, talvolta percepisce. Le sue protagoniste sono frutto di un processo di documentazione e di empatia, che si nutre di storie vere, di cronaca, di incontri diretti. Questa modalità, vicina al metodo dell'inchiesta, gli consente di restituire un'impressione di autenticità anche quando la vicenda è costruita in chiave drammaturgica o romanziata. Il risultato è che le sue donne, pur nate dalla penna di un uomo, non sono figure monolitiche né "modelli" esemplari: sono piuttosto personaggi sfaccettati, capaci di azioni incoerenti, di scelte contraddittorie, di gesti generosi e distruttivi. Zavattini non teme di mostrarle nella loro ambivalenza, convinto che proprio lì, in quella zona grigia di complessità, si trovi la verità della condizione umana. La sua scrittura, attenta a restituire la materia viva delle relazioni, mira a far emergere la persona dietro il ruolo, la voce dietro il silenzio imposto, la scelta dietro l'apparente passività.

In un'Italia che, tra anni Quaranta e Settanta, attraversa trasformazioni profonde, dalla conquista del voto femminile nel 1946 alla riforma del diritto di famiglia del 1975, Zavattini coglie, nei destini individuali delle sue protagoniste, i segni di un cambiamento lento e contraddittorio. Le sue storie non anticipano utopie di liberazione totale, ma registrano con precisione i piccoli spostamenti di potere, le crepe nelle convenzioni, le strategie di sopravvivenza che diventano, a volte, forme di resistenza. In questo, la sua capacità di "scrivere la donna" non nasce dall'esperienza diretta, ma da una sensibilità rara nell'ascoltare il mondo, nel lasciarlo entrare nel racconto e nel riconoscere, anche nei margini, la possibilità di un centro. Zavattini sviluppa la sua abilità nel rappresentare il femminile non solo come scrittore autonomo, ma soprattutto come sceneggiatore che lavora in stretta collaborazione con registi, produttori e attori. La sceneggiatura, per sua natura, è un testo destinato a trasformarsi in immagini, gesti, dialoghi incarnati da interpreti in carne e ossa, e questo impone una scrittura aperta, capace di accogliere contributi e risonanze diverse. Nella sua pratica,

l'ascolto non riguarda solo le voci "reali" che incontra per strada o nelle inchieste, ma anche quelle degli attori e delle attrici che daranno corpo ai suoi personaggi. Il rapporto con attrici come Silvana Manganò (*Una donna del Po*, pensato per lei) o Sophia Loren (per cui concepisce *Due giorni di follia*) dimostra come la scrittura zavattiniana sia pronta a modellarsi sull'identità scenica e sul carisma di chi interpreterà il ruolo, un lavoro di adattamento che rafforza la credibilità del personaggio femminile. Questa sensibilità collabora strettamente con il suo metodo più ampio, basato sull'osservazione diretta, sulla raccolta di storie orali, sull'attenzione a fatti di cronaca e su una costante curiosità verso il vissuto quotidiano. L'abilità di Zavattini nel costruire figure femminili credibili deriva dalla capacità di attraversare i generi narrativi: dal soggetto cinematografico alla sceneggiatura, dall'inchiesta alla scrittura letteraria. In ogni forma, la donna è rappresentata non come "tipologia" ma come individuo, con una biografia riconoscibile e un orizzonte di desideri e limiti che ne guidano le scelte.

Zavattini si avvicina all'esperienza femminile non con la pretesa di possederla, ma con l'umiltà di ascoltarla e di provare a tradurla. Si tratta di un processo che richiede la sospensione dell'ego autoriale e un'apertura alla contaminazione: la sceneggiatura diventa un testo poroso, in cui confluiscono voci reali, documentazione, osservazioni di vita e scelte degli interpreti. Zavattini, più di molti altri, applica questa logica in modo sistematico, trasformando le storie che concepisce in materia narrativa senza cancellarne l'origine, ma anzi valorizzandola. La sua scrittura femminile non è, dunque, un esercizio di imitazione, ma un'operazione di mediazione, di un uomo che si mette in ascolto, raccoglie frammenti di vita, li osserva nel loro contesto storico e li restituisce al pubblico in forma drammaturgica, cercando di mantenere intatta la complessità del reale. Detto altrimenti, siamo davanti alla storia finzionale che nasce da eventi realmente accaduti. In questo senso, pur nella distanza biologica e di esperienza diretta, Zavattini riesce a dare voce a donne che vivono pienamente la loro storia, restituendo al cinema italiano, e quindi anche alla sua storia, figure in cui le spettatrici possono riconoscersi e che, ancora oggi, offrono uno sguardo vivo e non stereotipato sulla condizione femminile.

1.5 La marginalità femminile

Nell'universo narrativo di Cesare Zavattini, la condizione di marginalità femminile non appare mai come semplice sfondo sociologico, ma piuttosto come il motore stesso della drammaturgia, il luogo in cui si sperimentano conflitti e si mettono alla prova rapporti di potere, strategie di sopravvivenza e possibilità di riscatto. Parlare di marginalità significa evocare isolamento economico, assenza di protezioni giuridiche, stigma sociale, esclusione geografica dai centri del potere. Tuttavia, proprio in questa posizione di svantaggio, le protagoniste zavattiniane trovano lo spazio della scelta: uno spazio limitato, incerto, rischioso, ma pur sempre capace di generare azione, talvolta anche ribaltamento delle

gerarchie. La marginalità non è dunque una condizione statica, bensì un punto dinamico da cui si sprigiona la possibilità di incidere sul proprio destino, anche quando ciò comporta dolore, perdita o autodistruzione.

Emblematico è il caso di *Anna B.*, che Zavattini scrive nei primi anni Cinquanta, una donna sola, con una figlia piccola e un marito emigrato a lavorare nelle miniere francesi. L'assenza del sostegno maschile, sia affettivo che economico, colloca la moglie in una posizione di estrema fragilità. Quando le lettere e le rimesse si interrompono, Anna decide di attraversare clandestinamente il confine per ricongiungersi all'uomo, ma il viaggio si trasforma in tragedia con la morte della bambina assiderata. Alla disperazione si aggiunge lo shock della scoperta che il marito ha ricostruito una nuova vita accanto ad un'altra donna. L'omicidio che Anna compie, presentandosi sotto mentite spoglie e colpendo con freddezza l'ormai ex marito, è un atto che la sottrae definitivamente all'impotenza. Non c'è qui emancipazione nel senso positivo del termine, bensì la trasformazione della marginalità in potere di agire, in un gesto che spezza le catene dell'abbandono e del tradimento.

Di diversa natura, ma ugualmente incisiva, è la vicenda di Silvana in *Una donna del Po*, soggetto scritto in un'Italia che da poco aveva concesso il diritto di voto alle donne, ma che continuava a confinarle nella sfera domestica. Silvana, violentata e rimasta incinta, diventa bersaglio dello stigma sociale: la comunità la isola, la riduce al silenzio, la spinge persino a meditare il suicidio. La sua scelta di tenere il bambino, pur in un contesto che non riconosce alla donna violata alcuna dignità, assume una forza politica implicita, è un atto di resistenza che rovescia la logica patriarcale secondo cui la rispettabilità femminile coincide con la verginità o con la maternità "legittima". Nella decisione di Silvana non c'è un vero e proprio riscatto economico né sociale, ma l'affermazione di sé attraverso la maternità vissuta come scelta consapevole.

Le stesse dinamiche riaffiorano, in forme più sottili, ne *Le bambole*, soggetto mai realizzato, ma che racchiude uno sguardo impietoso sul mondo dello spettacolo. Gina e Silvana, giovani ballerine costrette ad esibirsi per un pubblico maschile che confonde l'intrattenimento con la prostituzione, incarnano una marginalità fondata sul corpo, esposto e insieme mercificato. La loro amicizia e il progetto comune di aprire una maglieria a Sesto San Giovanni rappresentano un tentativo di trasferire il capitale accumulato attraverso la performance in un'attività autonoma, lontana dal ricatto sessuale e dalla precarietà. La marginalità si trasforma così in energia progettuale: non mera sopravvivenza, ma desiderio di costruire un futuro indipendente, pur consapevoli che quel futuro resta fragile, appeso a condizioni instabili. Zavattini, attraverso il sogno delle due protagoniste, mostra l'ambivalenza di una società che, all'alba del miracolo economico, promette emancipazione ma perpetua la subordinazione femminile.

La questione del lavoro e della sua negazione trova nel film *Roma ore 11* una delle espressioni più emblematiche. La vicenda è nota: più di duecento giovani donne si presentano a un colloquio per un unico posto da dattilografa e la calca

provoca il crollo della scala, con decine di ferite e una vittima. La scala che si spezza sotto il peso dei corpi, fatto realmente accaduto, diventa immagine potente di un paese che non regge l'urgenza di accesso femminile al lavoro. Zavattini e i suoi collaboratori compiono un'operazione dal taglio etnografico raccogliendo interviste reali e trascrivendo testimonianze di umiliazioni, promesse di impiego negate, richieste e minacce di favori sessuali. Quelle voci femminili, riportate parola per parola nella sceneggiatura, trasformano il film in un documento di denuncia sociale. La marginalità non è solo economica, ma morale e culturale: le donne, viste come forza-lavoro accessoria, vengono relegate alle soglie del mondo produttivo, escluse nonostante la loro determinazione, ridotte a corpi da disciplinare, a presenze sacrificabili.

Il tema dello stigma sociale si intreccia con quello della sessualità in *Via Emilia*, dove Maria, ex prostituta, tenta di ricostruirsi una vita accanto al marito Franco. La scoperta dell'infertilità di lui, che in un certo senso mina il senso stesso della sua identità femminile agli occhi della comunità, perché non riuscirà a completare il suo essere donna diventando madre, la spinge ad accettare l'idea di concepire un figlio con un altro uomo, un gesto che lei vive come sacrificio amoroso, ma che si tramuta in catena di eventi tragici fino all'omicidio dell'amante. Maria è doppiamente marginale: marchiata da un passato stigmatizzato e subordinata nel presente, costretta a ridefinire se stessa in funzione dei desideri del marito. Il suo agire, seppur rischioso e illegale, rivela una disperata volontà di autodeterminazione.

Una diversa forma di marginalità segna la vicenda di *Scampolo si sposa*, dove la giovane donna di umili origini sposa un uomo destinato ad una brillante carriera. Qui la marginalità si manifesta come percezione di inadeguatezza: la protagonista vive con il senso di non essere all'altezza del nuovo ambiente sociale in cui il matrimonio l'ha proiettata. La scoperta del tradimento del marito la induce a considerare la separazione, ma la gravidanza la porta a scegliere di restare, non come resa passiva, bensì come decisione autonoma per garantire stabilità al figlio. Zavattini mostra così come la marginalità possa trasformarsi in spazio di compromesso consapevole, in cui la donna non abdica alla propria volontà, ma la piega ad una forma diversa di responsabilità.

Ne *La maga di Napoli*, infine, il percorso si rovescia: Haydée parte da una posizione di forza, cartomante stimata e indipendente, figura autorevole all'interno della comunità. Tuttavia, il suo ruolo sociale è vincolato ad una regola che le impedisce di vivere l'amore, perché chi predice il futuro non può avere legami sentimentali in quanto questi le farebbero perdere le sue doti magiche. Quando però si innamora di Marcello, sceglie di rinunciare al potere professionale pur di inseguire la passione. Qui la marginalità non è punto di partenza, ma conseguenza della scelta: da donna potente a donna esclusa, Haydée paga il prezzo dell'affermazione del desiderio personale e Zavattini mette così in luce l'impossibilità, per le donne, di conciliare pienamente sfera privata e sfera

pubblica, senza la rinuncia a qualcosa. La stessa ambivalenza attraversa anche il film *Bellissima* di Visconti, dove la protagonista cerca nel cinema un riscatto, ma finisce per scontrarsi con l'industria dello spettacolo, dominata da logiche maschili e maschiliste. Anna Magnani, in *Bellissima*, è una madre che proietta sulla figlia il sogno del successo, ma questo desiderio, per quanto potente, rimane subordinato alla volontà dei registi e dei produttori.

In tutti questi casi, la marginalità non appare come destino immutabile, bensì come terreno instabile, fertile di possibilità. Non c'è lieto fine lineare, né emancipazione piena, ma gesti estremi, compromessi dolorosi, sacrifici consapevoli. Ciò che accomuna le protagoniste zavattiniane e le figure femminili dei film coevi è il rifiuto della pura passività. Pur relegate ai margini, esse progettano, agiscono e reagiscono, spesso al di fuori delle norme morali o legali. La marginalità diventa così lo spazio paradossale in cui le donne affermano la propria soggettività, anche a costo di perdere ciò che avevano conquistato. In un'Italia che attraversa trasformazioni profonde, dalla miseria del dopoguerra al boom economico, queste storie testimoniano l'urgenza e la difficoltà di ritagliarsi spazi di autonomia in un tessuto sociale che per le donne rimane in larga parte chiuso. La marginalità, in Zavattini, non è da considerarsi come mera condanna: è una condizione che può essere abitata, ribaltata, trasformata. È un laboratorio di scelte, dove ogni passo in avanti porta con sé nuovi vincoli, ma dove il gesto stesso di agire rompe l'inerzia. Proprio in questa tensione, tra esclusione e azione, si colloca la forza politica e poetica delle sue protagoniste, figure che, pur non incarnando sempre un'idea progressiva di emancipazione, reclamano con determinazione il diritto di essere agenti della propria storia.

2. Abbracciare Zavattini

Mi pare dieci anni fa¹, scrivevo a proposito di cinema che sarebbe stato augurabile tornare all'uomo come all'essere tutto spettacolo; proprio dieci anni fa scrivevo press'a poco che grande conquista educarsi alla contemplazione dei nostri simili nelle loro azioni elementari. Questo è il diverso cui possiamo tendere noi italiani. Sempre dieci anni fa scrivevo che la diversità è condizione naturale dell'arte, e che ci si arriva, prima degli altri, badando ai contenuti. Il neorealismo che vuol continuare è tutto nei contenuti; perciò disturba la politica. Una volta bisognava respingere la definizione neorealismo che significa un limite, gli stranieri dicevano: è finita con il 1952, dopo cosa faranno? e molti italiani stavano lì e dicevano: è finita, e molti italiani come disperazione e il loro nuovo cinema come speranza. Ma la speranza seria, non romantica, è nel neorealismo che continua. Sarebbe già lodevole che i suoi temi fossero quelli minimi che ho detto, ma io cito i minimi di preferenza, anche perché sono l'opposto di quei massimi cui tendono i non-neo-realisti, così lontani dallo spirito dell'inchiesta, da una concreta volontà di conoscere. Devo dire subito a questi affossatori del 1952 che se a loro sembra magro il tema vita di una famiglia di operai, ci sono altri mille temi che loro giudicheranno più robusti: i soldati; i preti; le donne incinte; la giornata di una città, di una nazione; i ladri; gli assassini; i generali; il mondo del calcio; le banche; la notte; i ricchi; i vizi del nostro tempo; un viaggio da... a...; una mattina in assise, in pretura; i poliziotti; le serve. Milano, Roma, Napoli; nascite e morte degli italiani. Torino, Venezia e avanti via per un mese. Vogliono di più: la pace, la guerra, la fame, l'odio. Insomma se l'inchiesta è la formula i modi dell'inchiesta sono infiniti come quelli della poesia. Quando al cinema si saranno avvicinati più uomini qualificati si vedrà ancor meglio che lo stesso tema, la stessa inchiesta potrà essere fatta in tanti modi quanti sono gli uomini qualificati. (Zavattini 1991: 95-96).

2.1 Cesare Zavattini

A Luzzara, Reggio Emilia, 20 settembre 1902, nasce Cesare Zavattini. Fin da giovanissimo, Zavattini si sposta per proseguire gli studi, poi per intraprendere la sua carriera lavorativa. Concluso il percorso di scuola elementare, si trasferisce a Bergamo dove viene ospitato da alcuni parenti e inizia gli studi ginnasiali che proseguirà a Roma, dove raggiungerà i genitori, e concluderà ad Alatri, Frosinone. Dopo la licenza liceale, rientra al suo paese nella bassa padana, Luzzara, e nel primo dopoguerra, nel 1921, si iscrive alla facoltà di legge a Parma. Durante gli anni universitari Zavattini scopre e coltiva una forte vocazione letteraria che si concretizza nel 1931 con la pubblicazione del suo

1 Estratto di pagine di diario datate 4 maggio 1953.

primo libro, *Parliamo tanto di me*, edito da Valentino Bompiani, con cui stringerà un'amicizia destinata a durare a lungo. L'anno successivo, nel 1932, sposa la sua compaesana luzzarese Olga Berni e da lì a pochissimo esordisce nel cinema come sceneggiatore con *Darò un milione* (Camerini, 1935). Da questo momento in poi, Zavattini dedica la maggior parte del suo tempo al cinema come soggettista e sceneggiatore. La sua figura, tuttavia, non si esaurisce nel cinema. Scrittore, giornalista, pittore, poeta, autore radiofonico e teatrale, Zavattini è stato un intellettuale poliedrico, tra i più significativi del Novecento. Muore a Roma il 13 ottobre 1989, ma riposa nel cimitero del suo paese natale, Luzzara, a suggello di un legame mai interrotto con le proprie radici.

2.2 Il neorealismo di Zavattini

Alla base di un movimento come il Neorealismo sta il fiume carsico di esperienze capaci di instaurare un nuovo modo di guardare il mondo, un'attenzione inusitata al paese popolare, agli aspetti antropomorfi della narrazione. È vero: nessun documentario del periodo fa storia, non si assiste alla nascita di una scuola come in altri paesi, ma mentre l'Italia vota le leggi razziali ed entra in guerra, il cinema della realtà contribuisce al cambiamento e, in maniera quasi dimessa, corregge il compito di glorificazione assegnatogli dalla retorica del regime (Bertozzi 2008: 101-102).

Zavattini viene considerato padre fondatore del Neorealismo, uno degli esponenti maggiori del movimento artistico, «lo scrittore cinematografico più consapevolmente lanciato verso i mondi possibili» (Brunetta 2009: 259). Lo si quasi può pensare come “neorealista radicale”. Zavattini, riflettendo su sé stesso, sul suo modo di scrivere e di raccontare la realtà, negli anni si interroga anche sulla buona riuscita dei suoi sforzi letterari e si mette in discussione per portare le basi della corrente neorealista quasi all'estremo, testandone i limiti, cercando un equilibrio forse impossibile tra i due poli della realtà e della finzione. Zavattini altro non fa che

accompagnare il suo fare artistico con una continua interrogazione su di esso, mettendosi costantemente in gioco come autore in preda a dubbi, doveri e paure. [...] La sua concezione del mondo e dell'arte si fonda sul riconoscimento della priorità della percezione dei sensi e della simultaneità tra percezione e pensiero. Su tale nudo paradigma ha articolato tutta la sua esperienza, mirando a congiungere atto esistenziale e atto artistico, atto sociale e atto estetico (Parigi 2006: 13).

Per Zavattini il neorealismo non rappresentava soltanto l'occasione di inserirsi in una stagione artistica inaugurata da *Roma città aperta* (Rossellini, 1945), film che aveva trasformato all'improvviso il cinema italiano in un punto di riferimento culturale, politico e persino diplomatico per l'Italia del dopoguerra.

Già prima della fine della guerra, Zavattini aveva intuito come il cinema potesse diventare lo strumento d'avanguardia capace di favorire il cambiamento. Con il neorealismo cade la distinzione tra sfera pubblica e privata; nell'esplorare un popolo intero, ancora in gran parte sconosciuto a sé stesso, gli autori rivelano nuove forme di comunicazione, tanto verbali quanto gestuali, e mostrano le relazioni quotidiane tra l'uomo e il suo ambiente. A parlare non sono soltanto le parole, ma anche gli sguardi, i silenzi, gli oggetti che popolano la scena e si ha fiducia nella capacità del cinema di raccontare ogni storia, di esaltare la grandezza della vita quotidiana e di trasformare i gesti comuni in epica collettiva che libera la scrittura da schemi prestabiliti. Nasce così, per lo sceneggiatore, l'entusiasmante sensazione di poter raccontare tutto (Brunetta 2003). Quella di Zavattini non è solamente un'esigenza costante di scrivere le sue idee, ma una relazione a tratti passionale tra il suo modo di vedere il mondo e come poi riesce a raccontarlo. «Per Zavattini neorealismo significa cogliere il punto critico di una situazione e poi sviscerarlo, andarci dentro, svolgerlo, farne motivo di coscienza» per poter «cambiare le cose da come sono a come dovrebbero e potrebbero essere» (Miccichè 1975: 217).

In questa sede ci occuperemo solamente dei suoi soggetti cinematografici ma, come più volte accennato in queste prime pagine, Zavattini è ben lontano dal poter essere considerato un mero soggettista o sceneggiatore. Egli è, a tutti gli effetti, uno scrittore che attraverso la forma diaristica tiene traccia dei suoi pensieri, registra il modo in cui le sue idee nascono e si trasformano, utilizza la scrittura come strumento per riflettere su se stesso ed interrogare il mondo che lo circonda. Di questo si è occupata Valentina Fortichiari (2022a) in una delle sue ultime pubblicazioni intitolate *Diari 1941-1958*. Nei diari di Zavattini emergono racconti intimi e personali, che diventano spesso la matrice dei suoi poemetti e dei suoi soggetti cinematografici. Attraverso quelle pagine riesce a “pedinare” il mondo con gli occhi di un bambino, con innocenza e fame di realtà, e a curare il proprio mondo interiore, sterminato, con l'ascolto degli altri. Quegli occhi, che in gioventù dal davanzale di casa dei genitori osservavano i luzzaresi camminare per le strade, sono gli stessi occhi che, in Zavattini adulto, guardano la realtà come attraverso la cinepresa per consentirgli di raccontare la quotidianità. La genuinità di quello sguardo, rimasto traumatizzato dagli orrori della guerra, nei suoi soggetti si traduce in umana delicatezza nel racconto dei rapporti umani.

Quello di Zavattini è un impegno sistematico nel perfezionarsi, senza mai tradire quel suo modo di fare cinema, da lui concepito come sacro; racconta storie minime, radicate nella quotidianità, senza rinunciare alla sua tanto amata Luzzara.

Si arriva così al neorealismo, qualcosa che Zavattini assolutizza come comune denominatore di ogni forma e che gli consente la riscoperta di uno strumento, il cinema, usato ormai da anni ma quasi senza attenzione (Miccichè 1975: 216).

Per tutta la vita Zavattini cerca di trasmettere ai suoi colleghi nazionali ed internazionali che il neorealismo non coincide con la semplice rappresentazione di vicende realistiche, queste «nella cinematografia fascista già durante la guerra abbondavano» (Bernardi 2007: 196). Lo sguardo zavattiniano, piuttosto, è un metodo di registrare il mondo, che diventa

un modo quasi fisiologico di pensare, di esistere, di filmare fin dal principio (di-
resti) l'intera quotidiana esperienza soggettiva, e l'oggettiva realtà nella sua im-
mediatezza e complessità. È poi, riflessivamente, una maniera di comportarsi e
(quasi) una massima della propria condotta, un atteggiamento morale ancor prima
che mentale (Siciliani de Cumis 1999: 31).

Con il passare degli anni, l'eredità del neorealismo si articola sempre più attraverso il linguaggio di matrice zavattiniana. I tratti che ne definiscono la specificità, come

la rappresentazione dei ceti meno abbienti, la fotografia del malessere sociale, la “presa diretta” (non in senso tecnico) sulla “realtà”, l'uscita fuori dai teatri di prosa, l'uso di attori non protagonisti, il “pedinamento” dell'uomo qualunque (Zagarrio 2012: 287),

diventano gli elementi fondativi di un'epoca. Per dirla con le parole di Zavattini,

ecco perché fra i pensieri e i sentimenti sollevati come un gran vento dalla bomba atomica, quello che più incalza il neorealista è questo: affrontare il presente come fosse l'eterno, altrimenti possiamo giungere alla fine del nostro discorso quando è troppo tardi (Aristarco 1975: 891).

L'istantaneità temporale del presente diventa immortale, rintracciabile nell'obbligo che ha il soggettista di cogliere l'oggetto che vuole raccontare nel suo frangente fugace, per regalargli la possibilità di diventare eterno, traducendolo in testo audiovisivo. Un metodo di lavoro che Zavattini insegna a livello internazionale, come si legge nei racconti di Gabriel García Márquez, che riferendosi a Cesare Zavattini scrive:

[...] il nostro maestro di soggetto e sceneggiatura, uno dei grandi della storia del cinema e l'unico che intrattenesse con noi un rapporto personale ai margini della scuola. Cercava di insegnarci non solo il mestiere, ma anche un modo diverso di vedere la vita. Era una macchina per pensare soggetti. Gli venivano a fiotti, quasi contro la sua volontà. E con tale fretta, che aveva sempre bisogno dell'aiuto di qualcuno per pensarli ad alta voce e acchiapparli al volo. Solo che quando li aveva portati a termine si scoraggiava. «Peccato che si debba farne un film» diceva. Perché pensava che sullo schermo avrebbe perso molto della sua magia originale. Conservava le idee su schede ordinate per argomenti e attaccate con puntine alle pareti, ne aveva così tante che occupavano una stanza di casa sua (García 2005: 46).

Zavattini si avvicina alla realtà con un sistema preciso e riconoscibile.

Per Zavattini il neorealismo si connota innanzitutto come un percorso di ricerca, originato da una crisi. Crisi dell'intellettuale elitario, separato dai processi collettivi, e ricerca di nuovi nessi rivoluzionari tra società e cultura, tra arte ed esistenza (Parigi 2006: 189).

Non si tratta quindi soltanto di osservare ciò che accade attorno a noi per poi trascriverlo, ma di scegliere i fatti che avvengono sotto i nostri occhi, seguirli da vicino, “pedinarli” con la pazienza di chi sa che ogni frammento di tempo e di spazio dell’esperienza umana è significativo e può diventare racconto (Verdone 1979). Non a caso Zavattini ricorre spesso al plurale: il neorealismo è infatti un’esperienza corale, che abbandona la centralità dell’eroe solitario per dare voce alla collettività. I protagonisti diventano i partigiani, le donne del dopoguerra segnate dalla fatica e dalle privazioni, i reduci, la “povera gente” che aspira semplicemente a vivere in pace. È questa coralità, radicata nella quotidianità, a costituire l’anima del neorealismo. Sullo schermo appaiono attori non professionisti, le vicende si intrecciano con contesti locali e nazionali, le strade e i paesi italiani fanno da scenografia naturale in quanto luoghi comuni che consentono agli spettatori una riappropriazione collettiva del sé. Per Zavattini, dunque, il neorealismo non è mai un’imitazione fredda o una riproduzione “oggettiva”, ma un atto di coinvolgimento e partecipazione: «niente è più estraneo a Zavattini di un concetto di realismo fondato sull’estetica del rispecchiamento e della riproduzione falsamente oggettiva» (Parigi 2006: 201).

2.3 Questioni di sguardo

È interessante approfondire il concetto di “sguardo dello spettatore” diversificando quest’azione tra spettatore di genere maschile e spettatrice di genere femminile, perché «spettatori e spettatrici hanno vissuto e vivono il cinema in modo diverso» (Pravadelli 2014: 4). In questo senso risultano fondamentali i contributi di Pravadelli e Mulvey pubblicati in *Cinema e psicoanalisi* (2008). Mulvey mette in discussione le «strutture narrative e linguistiche del film classico» facendo uso delle «dinamiche psichiche del soggetto umano, come le ha spiegate la psicoanalisi freudiana» (130) per andare a trovare, in quelle strutture filmiche, la differenza sessuale altamente codificata della società in cui quel film è stato realizzato. Secondo Mulvey, nel cinema classico

L'atto di guardare è riservato all'uomo mentre la donna viene posta nella posizione passiva di oggetto guardato, di spettacolo [...]. Il cinema classico è costruito per il solo piacere dello spettatore maschile: se l'identificazione è il riconoscimento di sé nell'immagine del proprio simile è chiaro che, poiché è il personaggio maschile a dominare la scena, con l'azione e lo sguardo, solo l'uomo in sala potrà identificarsi

con l'eroe. Unendo il proprio sguardo a quello del personaggio, lo spettatore sarà in grado di possedere vicariamente la donna. Dunque, per disparità nella rappresentazione si traduce, per Mulvey, in una disparità spettatoriale (131).

Il contributo di Mulvey è cruciale per la nascita della *Feminist Film Theory* (FFT) che sostiene che il film «riflette, rivela o mette anche in scena fedelmente l'interpretazione socialmente stabilita della differenza sessuale, che controlla le immagini» (29). Mulvey definisce la spettatorialità come un processo particolarmente evidente nei film hollywoodiani, nei quali «il cinema, in quanto medium di spettacolo, codifica la differenza sessuale in relazione allo sguardo, creando allo stesso tempo un'estetica di estremo antropomorfismo, di fascinazione per il volto umano e per il corpo umano» (114). La figura femminile viene concepita come «spettacolo erotico», che diviene un «oggetto potenzialmente passivo dello sguardo spettatoriale». Nel cinema classico,

la donna è puramente erotica e si esaurisce nel sostenere il desiderio maschile, motore dell'azione narrativa. Così il rapporto attività/passività è registrato sia a livello narrativo che retorico: mentre l'azione diegetica viene condotta dal personaggio maschile, la soggettività è la figura che meglio mette in scena il ruolo attivo dell'uomo. [...] Nel cinema classico, sostiene Mulvey, l'atto di guardare è riservato all'uomo, mentre la donna viene posta nella posizione passiva di oggetto guardato, di spettacolo (Pravadelli 2014: 28).

Senza disconoscere quanto teorizzato dalla FFT, per il punto di vista adottato in questo libro pensiamo lo spettatore come lettore modello (Eco 1979), ovvero un fruitore del testo filmico che coincida quanto più possibile con il lettore implicito immaginato dagli sceneggiatori in fase di scrittura e dal regista durante le riprese. In questi termini, quando un film viene concepito per la grande distribuzione in una società prettamente maschilista o patriarcale, è inevitabile che rifletta strategie e caratteristiche pensate per appagare quel particolare pubblico. Tale prospettiva, che è doveroso riportare in un discorso al femminile come quello di questo libro, non risulta però applicabile ai soggetti zavattiniani. Come emergerà dalle analisi proposte, il lavoro di Cesare Zavattini si configura piuttosto come un'opera di denuncia della società stessa. Dal suo punto di vista, infatti,

ogni tecnica si sviluppa in funzione delle sue necessità d'espressione, per cui se si vogliono dire delle cose che non si sono mai dette si troveranno anche i linguaggi per dirle. L'uso della macchina da presa non è determinato, esso si sviluppa a contatto con la realtà e con le diverse esigenze di esprimerla (Miccichè 1975: 218).

In questo senso, Zavattini utilizza il cinema come strumento per dar voce alla condizione femminile e alle difficoltà che la caratterizzano. Zavattini si impegna a portare sul grande schermo situazioni di vita reale, trasformando abilmente

le testimonianze dirette in battute dei personaggi. L'impianto patriarcale e maschilista non viene dunque riprodotto, ma stigmatizzato. I racconti neorealisti aspirano ad un risveglio delle coscienze del pubblico e non da «spettacolo» come concepito da Mulvey. È comunque necessario ricordare che la stragrande maggioranza di prodotti cinematografici dell'epoca – con ben poche eccezioni, come quella della sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, operativa fin da *Ladri di biciclette* – sono opere maschili che mettono in scena situazioni di vita femminili. Questa disparità di genere non è espressione di costruzione maschilista dell'immagine filmica, quanto mera impossibilità della donna di accedere al mercato del lavoro dell'industria cinematografica italiana.

Gli uomini guardano le donne. Le donne si guardano essere guardate. Ciò determina non solo la maggior parte dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto tra le donne e se stesse. La parte della donna che si osserva è maschile: la parte che si sente osservata è femminile. Così la donna si trasforma in oggetto e più precisamente in un oggetto di visione: una veduta (Demaria 2019: 237).

Demaria osserva che, in diversi ambiti di ricerca, «le prime analisi femministe denunciano innanzitutto la “falsità” di rappresentazioni che, proponendo un repertorio di ruoli e stereotipi femminili estremamente limitato, non riflettono l'esperienza effettiva delle donne». Una posizione che, tuttavia, viene giudicata fragile, poiché priva di una reale comprensione delle modalità attraverso cui le immagini cinematografiche partecipano ai processi di costruzione dell'identità femminile. Il cinema, infatti, va interpretato come un linguaggio dotato di significati latenti, in parte nascosti, che rispecchiano i nodi più profondi della società e della cultura da cui scaturisce, e chiama lo spettatore (uomo o donna che sia) a riconoscersi in qualcosa che viene rappresentato. Fa parte proprio dell'economia del sistema cinematografico «la dialettica tra nascondere e rivelare. Questo tipo di identificazione dipende dal grande potenziale di iconicità del cinema» (Pravadelli 2014: 27) ed è proprio quest'ultima la prospettiva adottata in questo libro. È importante rimarcare che non si tratta di un problema da districare in termini maschilisti o femministi. La rappresentazione ridotta e parziale dell'esperienza femminile sul grande schermo nasce dall'inconscio di una società patriarcale, che si imprime nella forma cinematografica stessa e nelle sue convenzioni. I film analizzati, riproducendo la realtà a loro contemporanea, portano con sé questa stratificazione inconscia, che inevitabilmente orienta lo sguardo e l'interpretazione degli spettatori. Non si può dunque parlare di un cinema “maschilista” in senso stretto, quanto piuttosto di un cinema filtrato da punti di vista determinati, appunto questioni di sguardo, e in gran parte condizionati dall'ordine patriarcale.

È pur anche vero che i documenti filmici (soggetti non realizzati o realizzati) che vedremo nelle prossime pagine portano al cinema una figura femminile spesso stereotipata. Ma quale effetto può avere sullo spettatore l'immagine della

donna rappresentata in forme tanto codificate? Da una parte c'è un rapporto tra narrazione e spettatore, che favorisce un processo di identificazione dello spettatore stesso, che tende a riconoscersi nell'oggetto rappresentato sullo schermo (Demaria 2019). Allo stesso tempo però, gli stessi meccanismi che rendono possibile il riconoscimento identitario consentono anche dinamiche di distacco, creando una tensione che, lungi dall'essere contraddittoria, trova un equilibrio proprio nella compresenza di identificazione e separazione. In una società che è patriarcale, lo sguardo che prova piacere ad andare al cinema è meramente maschile: l'uomo guarda mentre la donna è guardata, assumendo un ruolo passivo. L'immagine femminile, nell'economia narrativa del film, è l'oggetto erotico da conquistare; sul piano enunciativo, invece, essa è costruita come oggetto offerto allo sguardo dello spettatore. In questo scarto, la figura della donna assume una funzione enunciativa, diventando il punto attraverso cui il dispositivo filmico organizza e mette in crisi il proprio regime di enunciazione. La sua immagine, così, non si limita a mediare tra gli sguardi dei personaggi, ma interviene anche nella relazione tra film e spettatore, rendendo visibile lo scarto tra chi guarda e ciò che viene fatto guardare.

È bene precisare che il cinema, di per sé, non oggettifica la donna. Nel caso in cui ella coincida con il valore attanziale di "oggetto di valore" all'interno di un programma narrativo², allora può corrispondere ad un personaggio filmico che deve essere conquistato affinché il protagonista compia la sua narrazione. In termini attanziali, dunque, la donna è spesso rappresentata come "premio" o "conquista" dell'eroe; ciò, tuttavia, non significa che debba essere interpretata automaticamente come oggetto del desiderio maschile in senso assoluto. La rappresentazione femminile nei film riflette infatti l'enciclopedia³ culturale dell'epoca, ovvero codici, saperi condivisi, competenze e dinamiche affettive attraverso cui una società interpreta il ruolo della donna. Lo spettatore, appartenendo a quella stessa cultura, tenderà a leggere la figura femminile secondo il sapere medio che caratterizza e distingue quella determinata comunità.

L'obiettivo di questa analisi è quindi mostrare come lo studio del cinema, inteso come insieme di testi estetici, possa affiancarsi alla ricerca storiografica tradizionale, rivelando le molteplici concezioni della donna in Italia dal secondo dopoguerra a oggi. Pur essendo state scritte e dirette quasi esclusivamente da uomini, molte pellicole non ripropongono semplicemente un punto di vista maschilista, ma mettono in scena problematiche reali, spesso restituite con una

2 Per un'analisi approfondita sulle questioni puramente più semiotiche e narrative si rimanda al testo di GREIMAS A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil, tr. it., 1984, *Del senso 2*, Milano, Bompiani.

3 Per comprendere meglio questa distinzione è utile introdurre la nozione di "enciclopedia" proposta da Umberto Eco, secondo il quale «l'organizzazione del significato propria di una data cultura [è] connessa all'insieme delle forze sociali che hanno contribuito a determinarla, dal momento che è la semiosi stessa a produrre realtà e comportamenti» (DEMARIA 2019: 341).

sorprendente oggettività. Anzi, non di rado lo sguardo maschile del cinema ha saputo mettere in ridicolo stereotipi radicati, smascherando l'idea stessa di "uomo" e di "virilità" come costruzioni culturali fragili e caricaturali. Spero dunque che il lettore abbia colto le ragioni che motivano lo studio del cinema nella sua fase più embrionale, ossia nei soggetti. Questi testi, anche quando non arrivano alla realizzazione filmica, affrontano questioni di denuncia sociale, si scontrano con la censura o con il boicottaggio politico, e talvolta sperimentano linguaggi che superano i limiti del "culturalmente accettabile". Ed è proprio in questo terreno che emergono temi allora considerati scandalosi o perturbanti: omosessualità, nudità, stupro, violenza, fino all'uxoricidio.

2.4 I soggetti cinematografici

Perché soffermarsi su Cesare Zavattini e, nello specifico, sui suoi soggetti, realizzati e non? Quale valore possono avere per comprendere la rappresentazione della figura femminile?

Una prima risposta risiede nel vuoto che per lungo tempo ha caratterizzato la riflessione istituzionale e storiografica sul lavoro delle donne. Per decenni, le istituzioni non hanno riconosciuto la donna come lavoratrice, continuando ad identificarla prevalentemente come moglie, madre e casalinga. Allo stesso modo, anche la storiografia del lavoro fino agli anni Settanta ha trascurato la presenza femminile, considerandola marginale, secondaria, quasi invisibile. È in questa cornice che i soggetti zavattiniani acquistano un significato speciale: dove le narrazioni ufficiali tacevano, Zavattini raccoglieva, annotava e metteva in scena testimonianze, desideri e difficoltà delle donne della sua epoca. Studiare i soggetti significa entrare nel cuore del processo creativo, in quella fase embrionale in cui l'idea si forma, si plasma e si arricchisce di materiali etnografici, sociali, culturali. Zavattini faceva precedere la scrittura ad un lavoro di indagine meticolosa: interviste, appunti, osservazioni sul campo. Non si limitava ad immaginare i personaggi, ma li costruiva a partire da incontri reali, da voci e storie raccolte con l'attenzione di chi concepisce il cinema come strumento di conoscenza e denuncia. È in questa prospettiva che i suoi soggetti possono essere letti come parte integrante della letteratura italiana del Novecento, testimonianze in cui convivono scrittura creativa, metodo d'indagine e riflessione sociale. L'accesso diretto alle carte d'archivio di Zavattini ha reso possibile la ricostruzione del percorso di questi testi, seguendo l'evoluzione di un'idea cinematografica dal suo stato embrionale fino alla forma di soggetto definitivo, o quasi. Scorrendo quelle carte si incontrano le note, le correzioni, i riferimenti ai materiali raccolti: un laboratorio vivo che mostra come Zavattini costruiva i suoi personaggi e come spesso vi nascondesse, sotto forma di metafora o ironia, denunce sociali e politiche. Molti dei suoi soggetti offrono infatti chiavi di lettura sottili ma chiarissime, piccoli indizi disseminati tra le righe, che solo lo

spettatore più attento avrebbe potuto cogliere, e che servivano a smascherare le contraddizioni del fascismo, della morale dominante, della società patriarcale e del sistema censurale. L'importanza di questi documenti non sta soltanto nel loro valore letterario, ma anche nel loro potenziale storico. Studiare i soggetti significa guardare la storia italiana "dal basso", cogliere gli avvenimenti e i problemi sociali che non sono entrati nella grande narrazione pubblica, ma che hanno comunque contribuito a plasmare il tessuto della società. Gli archivi, per loro natura, custodiscono materiali preziosi, spesso inediti o poco conosciuti, che consentono di «costruire una nuova immagine dell'Italia, attraverso le storie che non hanno fatto storia, ma hanno tessuto la vera trama di quello che siamo oggi» (Viganò 2008: 259).

Non sorprende che molti di questi soggetti non abbiano mai raggiunto lo schermo. Le ragioni non furono soltanto economiche o produttive, il peso della censura fu determinante. Nel dopoguerra, quando il paese era impegnato a costruire una nuova identità democratica, il cinema era considerato uno strumento di formazione delle masse, da controllare e sorvegliare attentamente. Nel corso degli anni la censura si adattò ai mutamenti sociali. Se negli anni Quaranta e Cinquanta venivano colpite soprattutto le immagini di miseria, prostituzione o criminalità – ritenute pericolose perché "disonoravano la nazione" – con il boom economico e il mutamento dei costumi l'attenzione si spostò sulla rappresentazione della sessualità, dei rapporti di coppia e della religione. Una donna indipendente, padrona del proprio corpo, o un uomo incapace di incarnare la virilità tradizionalmente intesa, potevano apparire minacce all'ordine simbolico e alla morale della società. Persino un'ironia sulla supremazia maschile o un racconto di emancipazione femminile potevano essere giudicati eversivi. Negli anni Settanta, in un clima più libero e segnato dalla contestazione, i divieti colpiscono soprattutto i temi dell'omosessualità e della critica esplicita alle istituzioni religiose. Ma il meccanismo era lo stesso: il cinema non doveva incrinare i pilastri culturali e morali su cui si reggeva il paese.

In questo contesto, i soggetti zavattiniani, troppo diretti e troppo coraggiosi, finirono spesso per restare chiusi nei cassetti. Proprio per questo, oggi, rappresentano una fonte insostituibile. Essi ci permettono non solo di ripercorrere il laboratorio creativo di Zavattini, ma anche di leggere in controluce la società italiana, con le sue paure, le sue contraddizioni e le sue resistenze al cambiamento. Attraverso i soggetti possiamo osservare come veniva rappresentata la donna, quali ruoli le venivano concessi e quali negati, e comprendere come queste immagini abbiano contribuito a modellare, o perché no a mettere in crisi, l'immaginario collettivo dell'Italia del Novecento.

2.5. Modus operandi

Il dopoguerra lo costringe comunque a comprimere l'aspetto più surreale e fantastico della sua immaginazione, portandolo a puntare tutte le sue forze sulla "poetica del pedinamento", nella quale, per ragioni di comodo, la critica di quegli anni lo incasella. Eppure, dietro a tutto il suo universo narrativo e alla sua capacità di osservazione dei personaggi, al caotico sovrapporsi di esperienze e iniziative, esistono delle solide strutture tematiche e narrative che costituiscono l'asse portante di tutto il suo mondo poetico. [...] In questo senso la logica comunicativa si misura a partire dal gesto minimo, più che dal discorso completo. La realtà osservata non risponde certamente a canoni di puro rispecchiamento: c'è sempre una tendenza a far scattare comportamenti, gesti, atti linguistici che non rispettino leggi prefissate (Brunetta 2009: 257-258).

Il metodo zavattiniano si fonda su una tensione costante verso la realtà, osservata e raccontata con l'urgenza di chi la considera la vera materia del cinema. Al centro di questa visione sta il concetto di "pedinamento", che per Zavattini diventa la forma più autentica di scrittura filmica. Non si tratta soltanto di seguire un personaggio, ma di praticare un'immersione nel tessuto sociale, «l'immersione diretta nel caos dei fatti, radicamento fisico dell'artista nello spazio e nel tempo dell'esperienza vissuta», mosso da un «desiderio conoscitivo con cui il cineasta si rapporta alle cose attraverso la macchina da presa» (Parigi 2006: 203). È la fiducia che

la tecnica deriva dall'intensità di questo desiderio: più forte è, più troverete la tecnica per concretarlo: pedinare con la macchina da presa è impossibile solo per chi non crede all'importanza di questo cinema. È una forma di socialità concreta, la sola alla quale io credo (Zavattini 1991: 116).

Il film-inchiesta nasce proprio da questa spinta conoscitiva e non si limita a documentare la realtà, ma la coinvolge attivamente nel processo creativo. Pur non presupponendo «un uso specifico e unilaterale del mezzo cinematografico», consente «lo spalancamento di un ventaglio immenso di possibili applicazioni» (Miccichè 1975: 218). Zavattini non guarda alle persone come "casi" da studiare, bensì come soggetti capaci di portare sullo schermo la propria voce, la propria esperienza e persino il proprio corpo. Nel film-inchiesta, la realtà non viene semplicemente registrata ma, in alcuni casi, rielaborata dai protagonisti stessi, che quella realtà l'hanno vissuta sulla propria pelle. Il racconto nasce dall'incontro diretto tra esperienza e parola, spesso raccolta in forma immediata e non mediata, come avviene nel caso di *Storia di Caterina*, costruito a partire da appunti presi "al volo" durante un dialogo con la protagonista. Questa urgenza si riflette anche nella forma produttiva del progetto, pensato come un "film lampo", sia per la rapidità delle riprese – concentrate in meno di un mese – sia

per la vicinanza temporale tra l'evento narrato e la sua trasposizione cinematografica, a distanza di poche settimane. Il film-inchiesta si configura così come un dispositivo che riduce drasticamente la distanza tra accadimento, testimonianza e immagine. Questa scelta comporta una precisa assunzione di responsabilità nei confronti dello spettatore. Zavattini mira consapevolmente ad inchiodare il pubblico davanti ad immagini dure, crude, talvolta difficili da sostenere, capaci persino di provocare sdegno o rifiuto. È proprio in questa reazione che si apre, per lui, uno spazio di riflessione all'interno del quale il cinema non deve rassicurare, anzi deve necessariamente permettere allo spettatore di superare la sua paura di guardare sino in fondo la realtà. Il film-inchiesta diventa così uno strumento di responsabilizzazione che costringe lo spettatore di interrogarsi sulle disfunzioni della società e sulle proprie reazioni emotive di fronte ad esse, cosicché la sua esperienza si trasformi in occasione di critica e di crescita. Allo stesso tempo, Zavattini mantiene sempre uno sguardo lucidamente scettico sulla propria opera, riconoscendo di non essere mai riuscito a raggiungere pienamente quella realtà assoluta che teorizzava e a cui aspirava. Il film-inchiesta resta così un campo di tensione irrisolta tra ambizione conoscitiva e consapevolezza dei limiti del mezzo, una pratica aperta che si rinnova anche in progetti successivi come *Le italiane e l'amore*, dove l'inchiesta si estende alla sfera della sessualità femminile, contribuendo in modo decisivo allo sdoganamento pubblico di temi fino ad allora relegati al silenzio.

Per apprezzare appieno la portata di quanto teorizzato da Zavattini propongo la trascrizione integrale de *La madre pentita*, titolo alternativo di *Storia di Caterina*, testo dattiloscritto che costituisce la terza variante del soggetto e che funziona, al tempo stesso, come manifesto programmatico per quello che l'autore definisce un film lampo.

Il film si ispira o, meglio, il film è la riproduzione esatta, reale, del seguente fatto di cronaca: il processo per direttissima di quella serva disoccupata, venuta a Roma per trovare lavoro, che a Roma venne resa madre da un individuo che la lasciò subito. Questa Caterina Rigoglioso non sapendo come provvedere alle necessità del neonato, decide di abbandonarlo all'anonima cura della Società, provvedendo però ad accettarsi, guardando non vista da lontano, che la sua creatura fosse stata raccolta da qualcuno. Le esigenze fondamentali di un film di questo genere, che potrebbe essere il primo di una serie di film-documento, sono:

l'assoluta rapidità di esecuzione e cioè la compilazione del testo, che è un vero testo inchiesta, in pochissimi giorni, mentre la produzione nello stesso tempo breve provvede alla messa a punto organizzativa, e la immediata successiva realizzazione: la necessità di aderire fedelmente successiva realizzazione; la necessità di aderire fedelmente alla cronaca vera del fatto, dall'ascoltare della viva voce della donna, lungamente interrogata, la sua storia esterna ed interna, alla riproduzione stenografica del dibattito processuale (fatto per direttissima), e conformando il tutto in un testo unitario la cui unica libertà fantastica sarà quella di scegliere e

cucire insieme le varie notizie ottenute per ottenere la precisa verità dell'avvenimento: impiegare i protagonisti dell'accaduto come protagonisti del film, nelle rispettive parti che nella realtà hanno avuto, comprendendo tra questi perfino i Giudici del Tribunale, se possibile, e tutti quei funzionari e persone che hanno concorso allo sviluppo del fatto nella maniera in cui si è proprio svolto e in cui seguita a svolgersi in questi giorni.

Esigenza fondamentale del film è l'assoluta moralità, entro i cui termini debbono muoversi necessariamente, anche durante la preparazione del film, gli autori – se così vogliamo chiamarli –. Moralità questa da cui scaturiscono effetti positivo d'ogni ordine: la sistemazione economica della sventurata donna: la scoperta di un ulteriore e decisivo studio di immediatezza del cinema neorealista con la realtà, studio carico di molti sviluppi: il massimo impegno morale agli uomini di cinema da anteporre direttamente a considerazioni di diversa natura; ecc.

Cesare Zavattini

Roma, 10 giugno 1952 (ACZ Za Sog R 8/1/C: 3-4).

Non a caso, a proposito di *Storia di Caterina*, Zavattini stesso parlava della necessità di produrre «film che ricostruiscono coi protagonisti un fatto di cronaca, il reale del reale massimo possibile» (Zavattini 2022a: 521). In questo senso, Caterina Rigoglioso racconta la sua vicenda a Zavattini e la interpreta, rivivendo davanti alla macchina da presa il dramma dell'abbandono del figlio. La sua presenza nel film rompe la barriera tra finzione e realtà, aprendo interrogativi etici ed estetici che accompagneranno a lungo il dibattito sul neorealismo. Zavattini stesso difende questa scelta, pur consapevole della sua crudezza, sostenendo che

qualcuno ha detto che è “mostruoso” far ripetere a Caterina Rigoglioso il suo gesto. Ebbene, è proprio questa reazione risentita che denuncia una paura di guardare sino in fondo la verità. [...] Nel futuro il realismo troverà altre forme, ma intanto deve conoscere, anche con mezzi crudeli, per mettere in grado gli uomini di prendere delle risoluzioni. Mettiamo un disoccupato fermo davanti alla macchina da presa, e poi inchiodiamo il pubblico per cinque minuti davanti a quell'immagine proiettata sullo schermo. [...] il mio impegno morale è tutto rivolto all'attuale [...]. È nocivo allo sviluppo del neorealismo che questo imperativo dell'attuale non sia abbastanza diffuso (ACZ Cart. bianche 5: 219-222).

Questa fiducia nella testimonianza diretta riaffiora quasi dieci anni dopo ne *Le italiane e l'amore*, dove la fonte primaria sono le lettere raccolte da Gabriella Parca⁴. Zavattini intuisce immediatamente la portata innovativa di quel materiale,

4 Le lettere raccolte sono state pubblicate in un volume intitolato *Le italiane si confessano*, pubblicato nel 1961. Come riportato in DUSI e LEPRATTO (ZAVATTINI 2025: 349-350), nel volume di Parca vengono selezionate «trecento tra le ottomila [lettere] arrivate nell'arco di tre anni alla piccola posta di due settimanali femminili [...] lettere scartate dai direttori perché ritenute

di donne comuni, spesso operaie, domestiche o contadine, che scrivono senza mediazioni della loro vita affettiva e sessuale. Emblematico, nel trattamento del film, è il grido di una donna: «la Costituzione dice che noi siamo uguali all'uomo, ma la realtà è un'altra [...] i padroni sono loro» (ACZ Za Sog R 31/4: 1). È ancora una volta la voce femminile, nella sua immediatezza e a volte nella sua ingenuità, a costituire la materia viva del film.

Il metodo d'inchiesta, dunque, è per Zavattini un gesto politico, un dare diritto di parola a chi normalmente ne è escluso. Che si tratti di un'intervista condotta da Elio Petri alle superstiti del crollo di *Roma ore 11* o di una conversazione privata con Caterina Rigoglioso, ciò che conta è la possibilità di trasferire sullo schermo l'esperienza soggettiva. In questo modo, la voce delle donne non viene semplicemente "rappresentata", ma entra nel film come parte integrante della scrittura cinematografica.

Il neorealismo zavattiniano diventa un laboratorio aperto, capace di trasformare ogni dettaglio quotidiano in un frammento di racconto universale. Come osserva Tomasi,

questo andare verso la realtà determina una particolare attenzione alla quotidianità e agli eventi della vita di tutti i giorni, insieme ad un abbandono della politica degli studi e dei teatri di posa, ampiamente sostituiti, anche per necessità, dagli ambienti reali (Tomasi 2023: 202).

I protagonisti sono persone comuni, «umiliati e offesi nella loro condizione di povertà ed emarginazione sociale». In questo modo, davanti ad un film neorealista

lo spettatore si trova letteralmente spaesato, a tratti persino incapace di orientarsi dal punto di vista spazio-temporale e di decifrare quello che sta succedendo sullo schermo [...]: lo spettatore è diventato tutto d'un tratto un osservatore come un altro (Vitella 2009: 125).

Lo sguardo si sposta dunque dal punto di vista privilegiato dell'eroe solitario a quello diffuso della collettività, dove la macchina da presa non domina ma accompagna. Ecco perché ritengo che Zavattini possa essere letto come un vero e proprio etnografo del quotidiano. Nei suoi progetti più celebri emerge un metodo che non si limita a narrare storie, ma raccoglie voci, documenta, costruisce figure che incarnano tanto gli stereotipi quanto le possibilità di rottura. È uno sguardo che ricorda l'approccio antropologico, ovvero il partire dall'osservazione diretta del reale per restituirlo in forma narrativa. Ed è proprio qui che i suoi soggetti assumono un valore straordinario. I personaggi femminili che ne emergono – dattilografe, madri, adolescenti, prostitute, attrici – sono

troppo scabrose, con autrici operaie, donne di casa, contadine, domestiche, sartine, impiegate e studentesse».

costruiti a partire da materiali vivi, dalle parole e dalle esperienze delle donne stesse, raccolte con un'attenzione etnografica. Non sono figure astratte, ma testimonianze incarnate che riflettono la società in cui Zavattini vive. Per questo motivo, i soggetti zavattiniani possono essere studiati come vere e proprie fonti sociologiche e antropologiche. Leggere i suoi personaggi femminili significa osservare, attraverso il filtro narrativo, i processi sociali e culturali che definivano il ruolo della donna in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta. In questo senso, Zavattini è teorico del neorealismo e autore che ha saputo dare voce ad una pluralità di donne, restituendone fragilità, desideri e contraddizioni con una fedeltà che ancora oggi conserva un valore documentario.

Leggere Zavattini oggi significa dunque ripercorrere l'esperienza del neorealismo e comprendere come il suo metodo fondato sul pedinamento, sull'indagine etnografica e sulla fiducia nelle potenzialità del quotidiano, abbia attraversato decenni di cinema, reinventandosi di volta in volta, sempre in dialogo con il proprio tempo. È proprio da qui che partono i casi studio che seguono, i soggetti zavattiniani che si offrono come specchi preziosi di una società in cambiamento. Nei soggetti di Cesare Zavattini, dunque, il metodo si intreccia alla costruzione dei personaggi femminili, trasformandoli in vere testimonianze di una società in mutamento. È a partire da questa consapevolezza che possiamo avvicinarci ai casi studio che seguono, nei quali la scrittura zavattiniana rivela la sua capacità di farsi insieme racconto e documento.

2.5.1 Applicazione del metodo

Un interessante soggetto non realizzato che permette di cogliere l'attenzione etnografica zavattiniana è *La maga di Napoli*, la cui lavorazione risale al biennio 1972-1973. Prima ancora di mettersi alla scrittura, Zavattini conduce un'approfondita ricerca sulla figura della maga e sugli strumenti magici di una Napoli a lui contemporanea. Nelle prime varianti del soggetto, Zavattini esamina i napoletani, analizza socialmente la parte della popolazione che usufruisce di questi servizi e scrive: «i napoletani vivono un po' fuori dalle regole comuni, seguendo i loro istinti, le loro passioni, le loro tradizioni [...] perché il mondo in genere e i napoletani in specie credono più alla magia che alla legge» (ACZ Za Sog Nr 17/1: 32). Non si tratta di cadere in giudizi o stereotipi, ma di credenze popolari radicate, infatti, credere in qualcosa di soprannaturale è, per questa popolazione, un'abitudine, una forma di risposta ad una realtà sociale segnata da precarietà e difficoltà quotidiane. *La maga di Napoli* non è soltanto il titolo di un progetto filmico, ma anche il nome con cui questa figura è effettivamente conosciuta nella città. Scrive Zavattini:

la fortuna di tali personaggi ha i suoi alti e bassi. Oggi, cioè nel 1972-73, le azioni di queste persone che garantiscono di aiutare tutti a risolvere i problemi del cuore e della mente con le loro arti magiche, a risolvere in "breve tempo qualsiasi pro-

blema di amori affari interessi, a distruggere malocchi fatture tradimenti fissazioni traumi ecc.”, è in gran rialzo, perché di giorno in giorno cresce la sfiducia nell'uomo, perfino in noi stessi, soprattutto nella giustizia ufficiale, statale, e la speranza si rifugia nel mistero, nelle forze soprannaturali. Si cerca la verità nelle carte, negli astri, o nelle linee della mano, visto che non si trova più sui giornali e sulla carta bollata (ACZ Za Sog Nr 17/1: 1).

L'ambientazione a Napoli non è da interpretarsi come derisoria né costruita stereotipicamente, piuttosto necessaria alla piena comprensione del soggetto, che racconta le credenze superstiziose dei napoletani.

Nella documentazione conservata in archivio si trovano i materiali raccolti da Zavattini durante la preparazione del progetto. Come un vero ricercatore etnografico, il soggettista accumula indirizzi, numeri di telefono, appunti, articoli di cronaca e pubblicazioni sulla magia, oltre a trafiletti di giornale, nonché tutto ciò che possa contribuire a delineare, con la massima precisione, il personaggio della maga. Registra informazioni e le organizza in un vero e proprio sistema di valori, categorie e modalità che andranno a definire la figura filmica. Un esempio è l'articolo di Franca Rossini, *L'arte di predire il futuro*, uscito sulla rivista *Giorni*, che Zavattini legge con attenzione, sottolineando termini per lui significativi come “zingare”, “metapsichici”, “visione nel cristallo”, “personalità subcosciente”. Questi dettagli, legati alla pratica della chiromanzia, vengono poi trasformati in sfumature caratteriali della protagonista, più che in semplici tratti descrittivi. L'autrice dell'articolo insiste, ad esempio, sull'importanza delle condizioni della seduta: «evitare le sedute di cartomanzia subito dopo il pranzo o la cena e nella mattinata. Le ore migliori sono quelle del tardo pomeriggio e quelle notturne di tre giorni soltanto: lunedì, giovedì e sabato» e avverte di «diffidare delle chiromanti da strapazzo, delle zingare che ci avvicinano per strada per pronosticarci grandi fortune prossime», anche nel caso in cui queste millantino «studi adeguati e lunga esperienza»⁵. Cesare Zavattini recepisce fedelmente tali prassi, riportandole nei suoi appunti ed integrandole tanto nel mestiere della chiromantessa quanto nella definizione del personaggio. Parallelamente, raccoglie piccoli trafiletti di giornale in cui maghe, veggenti e medium si pubblicizzano, lasciando recapiti telefonici o rivendicando addirittura autorizzazioni ufficiali della Questura. A questo materiale si aggiungono fotografie e illustrazioni, utilizzate per immaginare il vestiario e l'acconciatura dell'attrice che avrebbe impersonato la maga Haydée o per descrivere nei dettagli il mobilio della sua casa. Queste minuzie, attentamente ritagliate e annotate, trovano posto nelle

5 Si segnala che alcune citazioni dirette tratte dai documenti conservati nell'Archivio Cesare Zavattini non presentano un riferimento bibliografico esteso. Ciò dipende dal fatto che Zavattini, nel raccogliere il materiale preparatorio, utilizzava spesso ritagli di giornale privi di indicazioni complete (nome della testata, numero di pagina, data precisa). In questi casi, si è scelto comunque di riportare fedelmente il testo e gli unici riferimenti bibliografici disponibili.

diverse stesure del soggetto, dimostrando la cura con cui Zavattini costruisce il personaggio, radicandolo saldamente nella realtà sociale e culturale napoletana.

Accanto allo studio sulla figura della maga, Zavattini si preoccupa di giustificare l'ambientazione napoletana anche sul piano sociale ed economico. Dai documenti emerge un quadro complesso: la clientela delle maghe è eterogenea e attraversa ogni fascia della popolazione, senza distinzione di alfabetizzazione o professione. L'astrologo è percepito quasi come un confessore, una guida spirituale capace di sostituire la fiducia perduta nella scienza o nella religione e diventa così mentore, oracolo, punto di riferimento per chi cerca risposte in un contesto urbano difficile, segnato da precarietà e disillusione. Per comprendere meglio questa realtà, Zavattini si affida anche ad inchieste giornalistiche contemporanee, come *Se Napoli esplode* di Marzio Bellazzi e Raffaello Uboldi. Gli autori descrivono una città piegata dalla speculazione edilizia, con «almeno 20 mila [...] autorizzazioni edilizie illegali e [dove] sono stati costruiti abusivamente centinaia di migliaia di vani» (Bellazzi, Uboldi 1972: 38). Il golfo ospita il mare più inquinato d'Italia, sigarette e liquori vengono contrabbandati, «centinaia di bambini fra i 12 e 15 anni vengono addestrati al furto di borsette femminili o di portafogli» (40), mentre Napoli diventa crocevia del traffico di droga. «Centinaia di migliaia di persone vivono ancora [...] in vicoli sovraffollati, in case pericolanti e in condizioni igieniche primordiali» (41). Le scuole sono fatiscenti, prive di servizi adeguati, e il 20% dei ragazzi non rispetta l'obbligo scolastico, seguendo i genitori nel lavoro a cottimo. «Un buon terzo dell'economia e dei commerci napoletani sono gestiti da ragazzi fra i dieci e i quindici anni. I grandi ormai hanno abdicato: apatici, rassegnati» (De Monte 1973: 3). Neppure i servizi sanitari sfuggono al degrado: un ospedale con «800 posti letto» è «privo di un pronto soccorso benché da tre anni la legge lo imponga ad ogni istituto di cura. [...] il reparto di neurochirurgia soltanto da alcuni mesi si è conquistato il diritto a un gabinetto» (Bellazzi, Uboldi 1972: 44). A volte i medici visitano direttamente in strada. In questo scenario, appare chiaro come la fiducia nella magia non sia un vezzo folklorico né un segno di arretratezza culturale, ma una risposta concreta a una condizione di vita difficile, se non estrema. Zavattini non colpevolizza i napoletani, bensì osserva un comportamento che si affida al soprannaturale in assenza di altre garanzie.

Dello stesso taglio etnografico è anche il soggetto inedito non realizzato *Anna B.*, che racconta la disperazione di una donna, al contempo madre e moglie, che mette a repentaglio la vita della piccola figlia di appena tre anni, portandosela appresso in un viaggio clandestino e pericoloso da una piccola città d'Italia alla Francia. L'unica motivazione che spinge la donna a compiere questa spedizione è l'amore provato nei confronti del marito, che da troppo tempo è lontano da casa, essendo emigrato per lavoro. È interessante, e decisamente straziante, un commento di Zavattini, secondario alla trama ma decisivo, perché aggancia storicamente il racconto al contesto sociale e culturale italiano dell'epoca. Cesare

Zavattini descrive lo stato emotivo della donna che ha scoperto il proprio marito nuovamente sposato, in uno altro stato, con una giovane ragazza di cui ovviamente ignorava l'esistenza e tutto questo dopo che Anna, la protagonista, non solo non aveva notizie da mesi del marito, ma addirittura perde la figlia per assideramento nell'attraversata clandestina delle Alpi. Il soggettista commenta le scelte di vita del marito,

uno di quei gesti che si leggono ogni tanto sui giornali e le cui spaventose conseguenze sembra che noi conosciamo a fondo solo ora a contatto con queste due creature, di cui anche la giovane moglie è sulla soglia di perdere ingiustamente la sua felicità (ACZ Za Sog Nr 1/7: 3).

Da questo piccolo inciso, e avendo studiato il modo di lavorare di Cesare Zavattini, è facilmente ipotizzabile che questo soggetto sia nato in seguito alla lettura di un articolo di giornale dal tema simile. Il soggetto è stato scritto di getto, velocemente, conta soltanto quattro pagine dattiloscritte e non è stato rielaborato. Probabilmente non è stato sviluppato perché non eccezionale, anzi, è paradossalmente una storia già sentita e raccontata dai quotidiani, non quindi una trama che stupisce l'eventuale spettatore, e per quanto il suo finale sia inaspettato e tragico (la donna uccide a sangue freddo l'uomo che l'ha tradita), a Zavattini sembra di essere davanti ad una di quelle tante storie a cui ci si è ormai abituati.

Vicine e molto simili tra di loro sono sicuramente le indagini etnografiche condotte per il film *Roma ore 11 e 5 di "quelle"*, soggetto inedito e non realizzato. L'analogia tra i due testi è giustificata, in primis, dall'esplicita dichiarazione di Zavattini circa l'indagine avvenuta in preparazione all'ideazione della trama – infatti entrambi i racconti hanno un impianto corale e prevedono più protagonisti. In più, in *5 di "quelle"*, probabilmente scritto alla fine degli anni Cinquanta, stabilisce un rimando diretto a *Roma ore 11*, film costruito attorno alla figura della dattilografa come emblema della precarietà femminile nel mondo del lavoro. Anche qui incontriamo una giovane donna che «rispolvera il diploma da stenodattilografa» (ACZ Za Sog Nr 6/6: 9) e si presenta ad un colloquio presso un ufficio privato: un dettaglio che assume il valore di una citazione interna, tanto più significativa se si considera che Zavattini lavora a *5 di "quelle"* non troppo tempo dopo l'uscita di *Roma ore 11*. Il richiamo non è soltanto professionale, ma anche tematico: in entrambi i casi il lavoro d'ufficio può essere letto come iscritto nello stesso orizzonte simbolico della prostituzione, come possibile alternativa o rovescio implicito. Se in *Roma ore 11* tale relazione resta suggerita in modo silenzioso e allusivo, in *5 di "quelle"* essa viene invece assunta come nucleo esplicito del racconto, rendendo visibile un sistema di scelte limitate entro cui le donne sono chiamate a muoversi, sempre esposte ad una forma di vulnerabilità che investe tanto il corpo quanto la dignità. Nell'incipit di *5 di "quelle"* Zavattini introduce i cinque personaggi e scrive:

Nella nostra vicenda esse, forse, appariranno troppo buone e troppo “moralmente oneste”: ma tant’è: una lunga e minuziosa indagine ce le ha mostrate così, sempre pronte a diventare piccole Thais o *donnes aux camelias* in sedicesimo. Abbiamo trovato anche i mostri, s’intende; ma nello scrivere questa vicenda cinematografica ci è sembrato che essi interessassero più come soggetti d’indagine scientifica che come personaggi d’un film. Li abbiamo quindi voluti ignorare.

Un altro esempio lampante di come il cinema possa rispecchiare la sua contemporaneità lo troviamo nel film a episodi *Le italiane e l’amore*, che trae origine dal volume *Le italiane si confessano*, pubblicato nel 1959 dalla giornalista Gabriella Parca. Come già anticipato, si trattava di una raccolta di lettere che donne di diversa estrazione sociale, tra cui operaie, casalinghe, contadine, domestiche, sartine, impiegate e studentesse, avevano inviato alle rubriche della posta di due settimanali a fumetti. Le redazioni, ritenendo quei contenuti troppo sconvenienti, avevano preferito di non pubblicarle. Parca ne selezionò trecento su oltre ottomila, offrendo così un campione significativo del mondo femminile italiano del tempo, in particolare di quello legato al proletariato e alla piccola borghesia (Parca 1961). Dal libro emerge un’immagine femminile segnata da un fitto intreccio di pregiudizi e tabù, di donne costrette in una società modellata dagli uomini e per gli uomini, una società ossessionata dal sesso ma al tempo stesso repressiva, che genera frustrazione, inibizione e insoddisfazione. Il ritratto che ne scaturisce è quello di un universo femminile che non coincide con l’ideale tramandato per secoli – un ideale di donna angelicata, madre virtuosa o moglie devota – ma, al contrario, mostra la realtà di vite quotidiane attraversate da difficoltà materiali, desideri inconfessabili e contraddizioni profonde. Scrive Zavattini nel suo soggetto:

Finiti i titoli di testa, in un solo fotogramma leggiamo la seguente scritta: «Questo film è nato dalle migliaia e migliaia di lettere che molte donne scrivono da ogni parte d’Italia alla *piccola posta* dei settimanali femminili, per sfogare le loro pene d’amore, povere creature quasi sempre in balia dell’ignoranza, del pregiudizio, di leggi che anche quando sono scritte sulla carta non hanno eco nel cuore degli uomini».

Le italiane e l’amore è stato girato da dodici registi che hanno ricostruito, talvolta attraverso inchieste dirette, le confessioni più interessanti emerse dalle lettere.

La musica tace di colpo mentre riprendono a impossessarsi dello schermo, pienamente, con le loro voci, nuovi incalzanti primi piani di donne, ciascuna delle quali esprime il suo dolore, la sua ribellione, la sua speranza, con un proprio linguaggio, una propria mimica (ACZ Za Sog R 31/4: 318-319).

Una piccola indagine preparatoria alle fasi di scrittura del soggetto cinematografico viene anche condotta per *Dove va tua figlia?*. Zavattini conserva alcuni

articoli di giornale che trattano del difficile tema dello scontro generazionale tra giovani e genitori, approfondendo i loro comportamenti di ribellione, il loro modo di vivere la sessualità, i gusti in materia di moda, e parlando dei rapporti prematrimoniali, dell'importanza o screditamento della verginità. In un interessante articolo di Camilla Cederna e Claudio Risé pubblicato il 15 marzo 1964 su *L'Espresso*, gli autori scrivono:

E le ragazze? È arrivato il momento di sapere se quella loro conoscenza dei fatti sessuali va considerata soltanto un gioco verbale, se invece la ostentano, perché oggi cedono al maschio molto più facilmente di una volta, e se in questo caso la perdita della verginità continua ad essere l'atto incosciente e appassionato di cui spesso si parla, fatto senza colpa perché quasi in stato di trance. [...] Armate tutte degli stessi moderni feticci, flanelle e casemir, qualche volta la calzamaglia sotto la flanella, spesso la camicetta bianca sotto il golf traforato, le perle all'orecchino, al braccio la borsetta di Chanel, tutte diverse infine da com'erano vent'anni fa le loro coetanee, cioè fisicamente più avanti rispetto alle loro età, sicuramente molto più soignées, gli occhi certo più inquieti e vigilianti, oltretutto generalmente fuliginosi (Cederna, Risé 1964: 17).

Di questo articolo Zavattini sottolinea a matita un discorso diretto di una delle sedicenni che vengono intervistate dai giornalisti che raccolgono testimonianze delle giovani che partecipano all'indagine. Il testo dice: «“Potrebbe qualcuno darmi un utile consiglio per essere malvagia e buona allo stesso tempo?”», ecco lo strano concetto della purezza che anche da noi è diffuso, e se ne trovano sempre esempi nelle lettere ai giornali: “ho fatto tutto, ma sono ancora pura”» (Cederna, Risé 1964: 17). Ed è proprio a partire da questo che Zavattini prende ispirazione per la trama del suo soggetto *Dove va tua figlia?* che racconta di una ragazza, la primogenita prediletta dal padre, che non solo decide di abbandonare la propria dimora natale per convivere con un uomo che i genitori di lei non conoscono, ma addirittura nasconde la gravidanza, forse nemmeno cercata. Zavattini redige questo soggetto per ragionare su un problema sociale a lui contemporaneo (siamo nel 1964) e per districare quel difficile rapporto che intercorre tra genitori e figlie, incagliandosi nel classico scontro generazionale che i giovani cercano di smascherare. Riporto di seguito alcuni passaggi estremamente interessanti per comprendere come Zavattini si cali nel suo personaggio femminile, dando vita ai disagi che un'intera generazione femminile vive, nel cercare un punto di incontro tra le due generazioni:

Nell'immediato dopoguerra si erano spalancate le finestre e la generazione degli errori, chiamiamola così, pareva disposta a riguadagnare il tempo perduto preparando a quella seguente le condizioni per dei rapporti più schietti e spregiudicati che risentissero del grande travaglio da cui si era appena usciti sia nella vita pubblica che in quella privata, e anzi l'uno e l'altro settore si volevano stabilire delle correnti, dei flussi e riflussi che tendevano a unificare. [...] Ma poi, di anno in anno,

il padre si era mutato e aveva lasciato che lo riassorbissero nel clima rilassato degli anni cinquanta, che dietro il paravento del benessere lasciava estinguere ogni ambizione profondamente rinnovatrice. Si era a poco a poco riavvicinato alla moglie anche nelle abitudini e contestava ai figli quelle stesse ragioni, quelle stesse idealità che proprio lui aveva cercato di instillare nei loro animi. Tipico rappresentante della crisi morale che oggi viviamo (ACZ Za Sog Nr 11/7: 6-7).

Ma dimenticare il passato non è altrettanto semplice per i giovani, perché «contrariamente a quello che si crede; i giovani ricordano» (ACZ Za Sog Nr 11/7: 7) quello che i genitori hanno insegnato loro durante l'infanzia e l'adolescenza, e Zavattini crede che quella che viene erroneamente considerata come ribellione sia in realtà il tentativo di concretizzare quanto è stato loro trasmesso. Detto altrimenti, «quello che li sgomenta, e li fa talvolta sfuggire verso imprese anarchiche, solitarie, è la delusione tremenda, anche se non sempre precisata, che hanno provato assistendo alle decelerazioni morali dei familiari e in genere degli adulti». Nel 1964, anno in cui Zavattini scrive *Dove va tua figlia?*, i suoi figli sono ormai adulti e potremmo leggere tra le righe anche una piccola confidenza autobiografica, forse un'autodenuncia del difficile scontro che gli adolescenti vivono con i genitori. Per i giovani «lo spazio tra il pensiero e l'azione è minimo» (8) mentre per gli anziani questa distanza aumenta, le promesse difficilmente vengono mantenute, talvolta faticano a mettere in atto quanto cercano di insegnare ai propri figli e questo porta attrito e l'allontanamento di quest'ultimi. In un litigio sconsiderato che hanno padre e figlia, il padre offende il compagno di lei con una «rabbiosa monotonia» (20), la sua grande frustrazione nasce dal non sentirsi più riconosciuto come una figura ufficiale nella vita della figlia che lo scavalca, che non lo ritiene più punto di riferimento, e del cui aiuto non ha più bisogno. Dopo che il padre «esasperato la chiama puttana», la giovane scoppia in uno sfogo isterico e gli rinfaccia il fatto che lui non sia credente ma si finga praticante, che lui ignori gli adulteri della sorella ma taccia «purché non si parli mai di separazione o di divorzio», che non voglia l'autonomia dei figli, sia egoista e si sia circondato di persone inferiori a lui così da sentirsi più importante. Insomma, la figlia appena diciannovenne smaschera l'ipocrisia che il padre aveva strategicamente costruito per mantenere unita la famiglia, per essere accettato e rispettato dalla comunità nella quale abitavano. Tutti gli sforzi da lui compiuti per avvicinare genitori e figli sono risultati in niente altro se non in un allontanamento volontario della giovane, allontanamento che rimane tale anche in un momento in cui la vita la mette a dura prova.

Lo stesso *modus operandi* lo individuiamo anche in *Via Emilia*. Per lavorare a questo soggetto, Zavattini colleziona degli articoli di giornale che raccontano la «vita nella bassa» (Degani, 1951), ovvero usi e costumi professionali di chi abita nelle zone a nord dell'Emilia Romagna. Si parla quindi dei commercianti, dei pescatori, delle cooperative, dei braccianti, delle opere di bonifica del

territorio, di come si difendono collettivamente i lavoratori che condividono condizioni simili tramite associazioni e sindacati, della media giornaliera dei trasporti, ed è proprio a partire da questi articoli di giornale che Cesare Zavattini e Alfredo Guarini costruiscono i personaggi maschili del soggetto. Franco, il marito della protagonista, è un commerciante di cavalli e «almeno quattro giorni alla settimana egli va nei mercati» (ACZ Za Sog Nr 31/8: 31) in città diverse. Il suo antagonista, l'uomo che contende la moglie, è invece un camionista che vive in viaggio e con estrema regolarità attraversa il paesino dove abitano Franco e Maria, la cui casa si affaccia proprio sulla trafficatissima via Emilia.

Di taglio etnografico è anche l'ispirazione dalla quale nasce *Divorzio Sì*, soggetto non realizzato, che inscena l'omicidio di Maria Freddi avvenuto nel 1969 per mano di Antonio Terzi, evento a partire dal quale Cesare Zavattini ripercorre, da un punto di vista storico, sociologico e psicologico, l'Italia di fine anni Sessanta, parlando dunque di «massificazione, di “rapportualità” imposta con gli altri, di lotta al potere coercitivo della società e delle leggi» (Zavattini 2022b: 445).

2.5.2 Un caso per tutti: *Roma ore 11*

Il 15 gennaio 1951, a Roma, in via Savoia, si consuma un dramma tanto improvviso quanto emblematico. Un annuncio comparso il giorno prima su *Il Messaggero* offriva un lavoro da dattilografa: «Signorina giovane, intelligente, volenterosissima, attiva conoscenza dattilografia, miti pretese, per primo impiego cercasi. Presentarsi in via Savoia 31, interno 5, lunedì ore 10-11 e 16-17» (Meccia 2021) (Pagni 2014). Quell'indicazione così generica basta ad attrarre oltre duecento giovani donne, che, spinte dal bisogno, dalla speranza, dalla disperazione e dal desiderio di un impiego, si riversano nello stabile. La calca è tale che le scale cedono, circa settantasette ragazze rimangono ferite, una muore. Dopo due giorni, i giornali smorzano l'attenzione e quanto accaduto scivola nel silenzio mediatico, perché troppo rivelatore delle condizioni sociali e lavorative del dopoguerra. Ma in quello stesso silenzio germoglia la decisione di tre uomini di cinema di trasformare l'episodio in un film che non fosse semplice racconto, bensì inchiesta, denuncia e memoria collettiva: Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini ed Elio Petri.

Roma ore 11 si colloca all'interno della stagione neorealista, ma se ne distingue per la radicalità del metodo. Zavattini aveva teorizzato più volte la necessità di fare del cinema un atto conoscitivo, un'indagine diretta della realtà. Pedinare le persone, registrare le loro voci, raccogliere i dettagli della vita quotidiana, trasformare la cronaca in dramma, questa era la sua idea di scrittura cinematografica. In tal senso, *Roma ore 11* rappresenta l'esempio forse più compiuto di un cinema che assume il carattere di ricerca etnografica, costruita su testimonianze reali e restituita in forma corale. Già a pochi mesi dall'incidente, il gruppo di lavoro annota non solo i fatti, ma anche i particolari relativi alle giovani donne

apparentemente marginali come le fotografie sui comodini, i giornali letti in famiglia, i vestiti indossati, i sogni di emigrazione, i ricatti subiti, le aspirazioni frustrate, per comprendere le motivazioni nascoste e personali dietro la ricerca del lavoro, lo stile di vita, quali sentimenti le animano, come la loro condizione economica e affettiva si intreccia con la disperata ricerca di indipendenza. A questa indagine si aggiunge l'esperimento di Zavattini, che decide di replicare l'annuncio, convocando decine di ragazze ad un colloquio fittizio così da poterne osservare gli atteggiamenti e i comportamenti, ascoltare i dialoghi, cogliere ansie, esitazioni e speranze. Nelle sue carte, oggi conservate presso l'Archivio Cesare Zavattini, annota con precisione le parole e le reazioni, persino i gesti di chi crolla in lacrime o di chi sviene per la tensione. Zavattini sapeva di aver illuso quelle giovani con la promessa di un impiego inesistente e provava rimorso, ma riteneva quell'esperimento necessario per restituire con verità la condizione femminile. Il colloquio diventa un laboratorio di osservazione sociale, quasi un esperimento scientifico sulle dinamiche di esclusione dal lavoro. Il materiale raccolto confluisce nel trattamento e poi nella sceneggiatura, testi elaborati collettivamente a partire dalle carte di Petri e Zavattini, ma supervisionati e redatti da quest'ultimo. Da questo mosaico emerge un film senza protagoniste assolute, ma con tante figure femminili che incarnano condizioni diverse della società italiana, si pensi alla prostituta che cerca redenzione, alla dattilografa disoccupata, alla ragazza di buona famiglia costretta a cercare impieghi modesti, alla giovane che morirà sotto le macerie. La corallità è l'unico modo per rendere giustizia alla moltitudine di volti che quel giorno affollò via Savoia.

Il film utilizza immagini potenti per esprimere la condizione sociale: il cancello che divide le giovani dalla possibilità di entrare nel mondo del lavoro e relega le giovani ragazze in strada; le scale sovraffollate come metafora della scalata sociale impossibile; il crollo come simbolo del collasso delle aspirazioni femminili. La tragedia individuale diventa parabola collettiva, ritratto di un paese in cui la ricerca del lavoro può significare umiliazione, rischio, addirittura morte. Ma c'è un elemento che colpisce e problematizza il film: il fatto che una tragedia femminile venga raccontata da uomini, De Santis, Zavattini e Petri, che raccolgono e traducono le voci delle donne. Eppure, il loro sforzo è di sottrarsi a visioni paternalistiche, maschiliste o stereotipate. Non riducono le giovani a figure ornamentali, ma le presentano come soggetti complessi, con desideri, paure e sogni. Il loro sguardo non "usa" le donne, ma cerca di rappresentarle nei loro aspetti più interiori e veri.

Alcune di quelle testimonianze dirette entrano nel trattamento. Leggiamo di Adriana, mentre confida a suo padre una violenza subita sul luogo di lavoro:

un pomeriggio me chiama, me fa temperà le matite vicino a lui. Poi mi prese le mani, tentò d'abbracciarmi. Io mi liberai con uno spintone. [...] io gli risposi che non volevo nessun regalo da lui. Lui sorrideva: – Tu sei giovane, carina... io non sono

vecchio... Possiamo andare d'accordo... [...] M'illudeva. Diceva tante cose... Poi avevo capito che se non ce stavo me cacciava... Diceva che se sarebbe diviso dalla moglie pe' stà con me... Quanto so' stata scema! Dopo il fatto m'ha detto 'e chi lo dimostra che sono stato io?' Allora me ne so' andata (ACZ Za Sog R 46/3: 84-85).

Oppure leggiamo di Donatella:

m'è successo pure a me. Vado al telefono e uno me dice d'esse' un conte, e voleva ch'andassi a posà pe' certe fotografie. Voleva sapè se ero dritta, storta, ben fatta. E finalmente me fa capi che se trattava de fotografie nude. A ste' parole, voi lo capite, me prese quasi uno svenimento. Chiamo mi' madre e andiamo in questura, a denuncià il fatto. Quelli me fanno: "noi non possiamo farci niente. Non ci sono degli estremi" (25).

Altre testimonianze, invece, restano nei documenti che Zavattini consulta per costruire i suoi personaggi femminili. Quelle che riporto di seguito sono trascrizioni di confessioni di ragazze realmente esistite, che hanno vissuto sulla propria pelle quell'evento traumatico.

Maria Massari:

Quando uno deve lavorare in questo ambiente è meglio essere disoccupato. Quelle che ci lavorano è segno che "ci stanno". Si vedono subito dalla faccia. Io credo che non troverò mai lavoro. Ma questo lo posso fare perché un piatto di minestra lo trovo sempre a casa. Ma quelle che hanno veramente fame, le si può condannare? (ACZ ZA Sog R 47/3: 16).

Franca Marcelli:

[ho] ricevuto una telefonata di uno che diceva di essere un conte. Mi ha chiesto se volevo andare a posare per alcune fotografie. Papale papale. Io l'ho mandato a quel paese. Ma seguitava a telefonare fingendosi un altro. Per un mese. Ma lo riconoscevo dalla maniera strana di telefonare e poi dal fatto che diceva: "Tengo molto alla presenza". [...] Guardi che mi voleva dare 30.000 lire mensili. Io quasi ci cascavo (51).

Anna Loreti:

i padroni si credono in diritto di fare delle ragazze quello che gli pare. "Le ragazze lavorano per vestirsi", così dicono i padroni. "Possederle è un sistema come un altro per farle vestire meglio". [...] Non esagero perché è proprio così. Noi ragazze siamo oggetto di un'azione continua di corruzione e molte cedono le armi. È un'azione che fanno sempre nello stesso modo. I direttori cercano prima di farti fare un lavoro umiliante, in maniera che tu gli sia sempre grata d'ogni miglioramento. Migliorare significa stare sempre più vicine al direttore. Se tu non ci stai, allora è il trasferimento o il licenziamento (Petri 1956: 78).

L'ultima dichiarazione che riporto è anonima ed è l'unica che parla apertamente di prostituzione:

nell'ambiente in cui sono stata costretta a vivere c'è un gran numero di ragazze viziose, di eleganti prostitute, che sono così, per noia. Bevono, giuocano, passano il tempo cercando qualcosa che possa ancora eccitarle, salvarle dalla terribile noia che le divora. [...] Voglio dire che è gente che ignora tutto, che ignora la povertà, ignora la cultura. Non fanno del male e non sono nemmeno sciocche. Non sono niente. [...] Ci sono alcune di queste ragazze che cercano anch'esse lavoro, vogliono il job, lo svago, dicono loro. Più una posa che altro. Pongono condizioni, per lavorare: o alla mattina o al pomeriggio. In via Savoia questo genere di ragazze non avrebbe potuto essere presenti, perché cercano il job e lì si tratta di prendere solo settemila lire al mese per stare tutto il giorno piegate sulla macchina da scrivere (31).

Questo metodo, a metà tra etnografia e sceneggiatura, non si esaurisce con *Roma ore 11*, ma attraversa l'intera opera di Zavattini. Nei soggetti mai realizzati, come *Italia mia*, *Il paese Europa*, *Sette città*, *Viaggio sul Po* e *Il giro del mondo* emerge la tensione volta a costruire ritratti collettivi della società. *Italia mia* si configura come un'indagine nazionale, quasi un documentario poetico sull'Italia del dopoguerra, mentre *Il paese Europa* segue una giovane viaggiatrice attraverso città e incontri che diventano quadri etnografici della realtà continentale. Il progetto *Sette città* si struttura come un attraversamento di sette contesti urbani italiani – Milano, Torino, Genova, Venezia, Firenze, Napoli e Roma – osservati uno dopo l'altro secondo una logica comparativa che consente di mettere in relazione spazi, comportamenti e forme di socialità differenti, costruendo un ritratto corale dell'Italia attraverso la permanenza nei luoghi e l'attenzione alle pratiche quotidiane che li definiscono. In *Viaggio sul Po* l'itinerario segue il corso del fiume, dalle sorgenti alla foce, facendo del movimento lungo l'asse fluviale il principio ordinatore del racconto. Il Po diventa una linea di attraversamento del territorio e delle comunità che lo abitano e il viaggio permette di osservare gesti di lavoro, relazioni sociali e trasformazioni del paesaggio, restituendo un'immagine dell'Italia costruita attraverso il tempo della percorrenza e l'esperienza diretta dei luoghi. Ne *Il giro del mondo*, l'idea del viaggio assume una dimensione globale, pur restando ancorata ad un principio di osservazione ravvicinata della realtà. Come evidenziato nella nota storico-critica del volume *Soggetti cinematografici mai realizzati*, «fresco della collaborazione alla sceneggiatura di *Roma ore 11* (De Santis, 1952), Zavattini insiste nel voler raccontare il reale tramite lo sguardo documentario» (Zavattini 2022b: 186). Come nel film, anche ne *Il giro del mondo* l'attenzione si concentra su incontri, situazioni e frammenti di vita ordinaria, secondo una prospettiva che rifiuta l'esotismo e privilegia l'esperienza concreta delle persone e dei contesti attraversati. Ne *Le bambole* Zavattini sposta l'attenzione sul mondo dello spettacolo, denunciando lo sfruttamento femminile e anticipando temi allora tabù come il ricatto sessuale, la violenza e la precarietà delle lavoratrici dello

spettacolo. Tutti questi progetti, pur rimasti sulla carta, testimoniano una costante: la scrittura come indagine sociale, il cinema come atto conoscitivo.

Lo stesso si può dire dei grandi film realizzati grazie ai suoi soggetti. *Ladri di biciclette* racconta la vicenda minima di un operaio derubato, ma dietro il furto c'è un'indagine sulla precarietà del lavoro, sul rapporto padre-figlio, sulla dignità calpestata, film nel quale l'uso di attori non professionisti e la centralità di Roma come scenario vivo rivelano lo stesso sguardo etnografico che caratterizza *Roma ore 11*. *Miracolo a Milano*, pur travestito da fiaba, nasce dall'osservazione delle baraccopoli milanesi. Zavattini raccoglie storie di emarginazione e le trasfigura in un racconto che mescola realismo e utopia, mostrando come l'indagine sociale possa convivere con la fantasia. *Umberto D.* rappresenta invece la solitudine di un pensionato, frutto di appunti e osservazioni sulle condizioni degli anziani a Roma. Lì, come in *Roma ore 11*, la vicenda del singolo fa specchio ad una questione collettiva, quella dell'emarginazione e della perdita di dignità. *Bellissima*, anch'esso scritto da Zavattini, porta il metodo dell'inchiesta dentro al cinema stesso, smascherando l'illusione divistica e raccontando il sogno di una madre che vorrebbe una carriera cinematografica per la figlia. *Il tetto* si concentra su una giovane coppia che cerca casa, restituendo con precisione etnografica la condizione abitativa e la precarietà delle nuove famiglie italiane. *Il boom* sposta lo sguardo agli anni del miracolo economico e mette in scena l'alienazione del consumismo attraverso una vicenda paradossale – un uomo disposto a vendere un occhio pur di mantenere il proprio tenore di vita – ma basata su osservazioni puntuali delle nuove dinamiche sociali. Tutti questi film, così diversi per tono e ambientazione, condividono lo stesso metodo: partire dall'osservazione del reale, raccogliere voci, esperienze, dettagli, e trasformarli in narrazione. Zavattini non si accontenta della finzione, pretende che il cinema sia un atto di conoscenza, capace di restituire la società a se stessa. La sua scrittura è, in fondo, una forma di etnografia narrativa, che non descrive soltanto, ma interpreta, denuncia, mette in scena.

In questo senso, *Roma ore 11* appare come una tappa fondamentale del percorso zavattiniano, perché porta alle estreme conseguenze il metodo dell'inchiesta. Dove altri film partivano da una vicenda minima o da un osservatorio privilegiato, *Roma ore 11* nasce direttamente da un fatto di cronaca, raccolto con strumenti etnografici e tradotto in racconto corale. È il punto in cui Cesare Zavattini mostra con più chiarezza che la sceneggiatura non è solo scrittura creativa, ma è soprattutto ricerca, osservazione, immersione nella realtà. Così, il cinema diventa memoria, controinformazione, denuncia. Laddove i giornali avevano archiviato la tragedia, il film la ripropone come testimonianza collettiva. Laddove le donne erano rimaste mute, il cinema dona loro voce. Laddove la cronaca aveva ridotto, Zavattini, Petri e De Santis ampliavano, mostrando come dietro una morte e decine di ferite ci fosse l'Italia intera, un paese in bilico tra ricostruzione e miseria, tra speranza e disperazione, tra emancipazione femminile e persistente patriarcato.

2.6. Il racconto corale

Nell'opera di Cesare Zavattini, tanto nei soggetti realizzati quanto in quelli rimasti sulla carta, la coralità è un espediente narrativo, un principio strutturale che plasma la costruzione dei personaggi, la distribuzione della parola e la stessa architettura dei conflitti. Lungi dal limitarsi ad una scelta stilistica, essa risponde ad una precisa visione del cinema come strumento politico e sociale che sottrae il protagonismo assoluto al singolo, per restituire dignità e visibilità ad una collettività di voci, in particolare a quelle femminili e marginali, che nel racconto tradizionale rischierebbero di restare confinate sullo sfondo. La coralità zavattiniana è, dunque, insieme dispositivo formale e atto ideologico che sfida la gerarchia del racconto classico, introduce un modello narrativo plurale e inclusivo, e rende il cinema un luogo di democrazia rappresentativa, specchio di una società in trasformazione. A partire dagli anni Quaranta la scrittura zavattiniana guarda alle persone comuni, alla quotidianità, agli eventi minimi che nella somma assumono valore universale. La coralità diventa, in questo senso, lo strumento più coerente per dare voce ad un'Italia che cerca di riconoscersi in una comunità, superando la centralità dell'eroe e della trama esemplare, abbandonando al tempo stesso l'ammirazione incondizionata dei divi. Ma mentre nei primi anni Cinquanta questa struttura tende a valorizzare soprattutto il "noi" comunitario, negli anni Sessanta e Settanta, con l'avanzare del boom economico e con le contraddizioni della modernizzazione, la coralità si fa più frammentata, restituendo conflitti, divergenze di classe e disparità di genere. È attraverso questa pluralità di sguardi che Zavattini individua la profondità del reale, in un continuo decentramento del punto di vista che destabilizza lo spettatore, costretto a confrontarsi non con un'unica traiettoria, ma con molteplici percorsi di vita.

Un esempio paradigmatico di questa scrittura è *Roma ore 11*, lo abbiamo visto. Il soggetto prima, e la sceneggiatura poi, rinunciano ad una protagonista centrale per trasformare l'incidente in racconto corale dove decine di giovani donne, provenienti da contesti diversi, diventano voci di un unico evento, testimoni della precarietà lavorativa e delle illusioni di emancipazione nel dopoguerra. La coralità qui non è solo rappresentazione del "molti", ma atto di decentramento: il punto non è seguire il destino di una singola eroina, ma comprendere la condizione comune. Le figure femminili emergono non tanto come vittime passive, piuttosto come frammenti di un mosaico sociale che restituisce la durezza delle condizioni lavorative, la fatica della sopravvivenza, le contraddizioni di un paese che aveva impiegato le donne durante la guerra per poi spingerle, nuovamente, ai margini. Il film si costruisce, dunque, come una testimonianza corale, più vicina ad un'inchiesta giornalistica che ad una narrazione tradizionale e in questo assume anche la funzione di controinformazione, offrendo voce e visibilità a chi era stato rapidamente dimenticato dalla cronaca ufficiale.

Una scelta affine si ritrova in *I misteri di Roma* che, pur con un impianto differente, mantiene lo stesso principio: raccontare la città attraverso frammenti di

vite quotidiane. Le storie confluiscono in un'unica trama, pur restituendo il tessuto urbano come organismo corale, attraversato da contrasti sociali e tensioni di costume. La coralità è qui la forma adeguata per cogliere la complessità della capitale, con particolare attenzione ai volti femminili che emergono come specchi delle trasformazioni culturali. Le donne che popolano queste storie sono iscritte in reti di relazioni, solidarietà o conflitto e la loro voce è una delle tante che compongono la polifonia di una città moderna. Allo stesso modo, *Le italiane e l'amore* è un'inchiesta collettiva che intreccia testimonianze e storie brevi, componendo un panorama della condizione femminile in Italia. La coralità, qui, si declina come dispositivo di indagine sociologica dalla quale si evince che non vi è un'unica verità sull'amore o sulla sessualità, ma una pluralità di esperienze che convivono e spesso si contraddicono. Questa struttura moltiplica i punti d'accesso alla realtà e permette allo spettatore di coglierne la complessità, mentre l'attenzione costante di Zavattini alle donne sottolinea la centralità di questo sguardo plurale.

Il modello corale, però, non appartiene soltanto ai film ad episodi o di inchiesta e si insinua anche nei soggetti più tradizionali. In *Bellissima*, apparentemente centrato sulla figura di Maddalena, interpretata da Anna Magnani, la dimensione corale si manifesta nell'insieme di madri e bambine che partecipano al provino cinematografico. Il sogno divistico è vissuto da un coro di famiglie che inseguono la stessa illusione. La folla di aspiranti comparse, impresari e registi diventa protagonista collettiva di un'Italia che si specchia nelle promesse e nelle disillusioni del cinema. Anche qui, Zavattini decentra la protagonista per restituire un panorama sociale; è infatti attorno alla Magnani, figura catalizzatrice, che ruota un'umanità con lo stesso peso drammaturgico.

Un altro terreno in cui la coralità emerge con forza è quello della prostituzione. Nel soggetto inedito *5 di "quelle"*, Zavattini intreccia le storie di cinque prostitute, evitando di ridurre la condizione a un caso singolo. La coralità diventa qui denuncia politica, dove sì ciascuna donna ha la propria vicenda, ma insieme compongono un affresco della marginalità femminile, del lavoro sessuale come sopravvivenza e stigma. La pluralità delle voci si trasforma in atto di resistenza che restituisce alle donne la parola, solitamente negata, e la loro esperienza diventa la materia narrativa stessa. Analogamente in *Suor Camilla*, soggetto non realizzato, il confronto tra due donne appartenenti a mondi opposti – una religiosa e una prostituta – assume un valore corale all'interno del quale le due figure, che si specchiano e si contrappongono, rappresentano due modi diversi di vivere la sessualità e la libertà femminile, e la loro relazione mette in scena una comunità divisa, ma al tempo stesso solidale. La coralità, inoltre, si declina spesso in termini generazionali. In *Dove va tua figlia?* le voci delle giovani donne sono poste al centro, ciascuna rappresentativa di una possibilità diversa per la nuova generazione femminile. Il racconto non vede una sola protagonista, ma distribuisce l'attenzione su più figure, costruendo un quadro collettivo che

prova a districare il delicato rapporto tra vecchie e nuove morali. Allo stesso modo in *Divorzio sì* il processo per uxoricidio diventa occasione per un dibattito corale, tant'è che intorno alla vicenda privata si costruisce un coro di opinioni e discorsi che trasformano il soggetto in una piazza pubblica, dove la questione politica del divorzio è messa in scena attraverso una pluralità di voci.

La coralità si lega strettamente anche al mondo del lavoro e dello spettacolo, due campi nei quali Zavattini osserva con attenzione la condizione femminile. Ne *Le bambole*, Gina e Silvana, ballerine, condividono il sogno di emanciparsi attraverso l'apertura di una maglieria. La loro amicizia e la loro solidarietà costituiscono una forma di resistenza contro le pressioni dell'impresario, Diego, che incarna il potere maschile dello spettacolo. Ma intorno a loro orbita una costellazione di personaggi che ben restituiscono l'ambiente della varietà come luogo corale, dove le donne non sono soltanto oggetti di consumo, ma anche soggetti di relazioni orizzontali e di progetti comuni. In altri casi, la coralità assume forme memoriali o di inchiesta. In *Storia di un grande amore (Maria e Corrado)*, fotoromanzo concepito da Zavattini, il racconto di una violenza si sviluppa da più prospettive – la vittima, il colpevole, la comunità – trasformando la narrazione in un coro che rende possibile un riconoscimento reciproco. In *Via Emilia*, la strada diventa spazio corale per eccellenza e migranti, operai, contadini, soldati si incontrano lungo un tracciato che diventa metafora di un'Italia in movimento. La coralità si fa qui geografia narrativa, con la protagonista Maria iscritta in un collettivo più ampio.

La coralità zavattiniana, in definitiva, non è una maschera formale, ma un gesto politico e poetico. Scegliere di raccontare in forma corale significa dare pari dignità a tutte le voci, sottrarle alla marginalità e costruire un cinema che dimentichi l'eroe singolo per parlare della comunità, con tutte le sue complessità e contraddizioni, perché è proprio nella pluralità delle voci che si riconoscono le differenze e i tratti condivisi. Così Zavattini restituisce al cinema la sua funzione conoscitiva e democratica, con un racconto di vite quotidiane: non un'agiografia dell'individuo, ma una memoria collettiva del paese. In questo senso, la coralità è il vero linguaggio della democrazia zavattiniana, un dispositivo di resistenza che ancora oggi ci parla della difficoltà sociale e soprattutto della capacità delle donne di farsi protagoniste di una narrazione che le riconosce finalmente come soggetti, e non più soltanto come comparse.

2.7 Il viaggio alla scoperta dell'individualità

Il viaggio, nell'immaginario zavattiniano, assume i tratti di una vera e propria esperienza di conoscenza, un banco di prova in cui i personaggi vengono messi di fronte alla necessità di interrogarsi su se stessi e sul proprio posto nel mondo. Non è un caso che in molti dei soggetti e dei film scritti da Zavattini il viaggio compaia come elemento ricorrente, che si tratti di una camminata attraverso la

città, di un pellegrinaggio improvvisato, di una fuga dettata dal bisogno o di un percorso di ricerca che nasce dall'urgenza di riscatto. Ogni volta, però, il senso più profondo non è strettamente legato alla meta da raggiungere, quanto alla trasformazione interiore che il cammino produce.

Nei film realizzati come *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.* o *Bellissima*, il viaggio è il filo conduttore che lega il movimento esteriore alla crescita interiore. Antonio Ricci, che vaga per Roma in cerca della bicicletta rubata, vive lo spazio urbano come un rito di iniziazione che lo mette a confronto con la miseria, con l'ingiustizia, ma anche con l'umanità che popola i margini della città. Lo stesso avviene in *Umberto D.*, dove il protagonista anziano e il suo cagnolino percorrono le strade della capitale in un pellegrinaggio di solitudine che diventa metafora di un'esistenza ridotta all'essenziale. Persino in un film come *Bellissima*, apparentemente incentrato sul desiderio di successo, il viaggio della madre Maddalena non consiste nella semplice attraversata di Cinecittà, ma nel percorso interiore che la conduce a smascherare le illusioni del divismo e a riaffermare la propria dignità. Il viaggio nei soggetti non realizzati rivela la stessa funzione. Gli spostamenti non sono casuali o marginali, piuttosto segnano una tappa di crescita, un momento in cui i protagonisti si trovano a dover prendere posizione di fronte alla vita. Si pensi ai giovani che fuggono dal paese natale per inseguire un futuro incerto, o alle donne che si spostano per cercare lavoro o per sottrarsi a situazioni familiari oppressive. Ogni spostamento nello spazio è occasione di svelamento, di crisi, ma anche di rinascita e l'individualità non è mai data una volta per tutte, ma si costruisce strada facendo, nell'urto con la realtà, negli incontri impreveduti, nelle deviazioni forzate.

Un tratto peculiare del viaggio zavattiniano è che non conduce quasi mai ad una meta rassicurante, spesso l'arrivo è amaro, o addirittura impossibile, ma ciò che conta è il percorso. La trasformazione avviene nell'attraversamento stesso, dove i personaggi scoprono la propria fragilità e insieme la propria forza, imparano a guardarsi allo specchio attraverso lo sguardo di chi incontrano. In questo senso il viaggio è corale, perché l'individualità si definisce nella relazione con gli altri, che siano compagni di cammino, figure ostili o comunità più ampie. Così, nel cinema e nei soggetti di Zavattini, il viaggio non è evasione né avventura, ma un movimento che porta alla coscienza di sé, è una forma di educazione sentimentale e sociale, in cui il singolo si misura con la durezza del mondo e con la necessità di riconoscere i propri limiti. L'individualità non emerge come affermazione trionfante, ma come conquista fragile e provvisoria, maturata lungo la strada. Ed è proprio in questa tensione, tra cammino e scoperta, che il viaggio diventa uno dei dispositivi narrativi più fertili per Zavattini, strumento privilegiato per raccontare non solo storie personali, ma anche il volto collettivo dell'Italia del suo tempo.

Ne *Il paese Europa* la vicenda segue la storia di una giovane donna che intraprende un viaggio attraverso alcune capitali europee della metà del Novecento,

con l'intento di conoscerne la realtà quotidiana. Il percorso diventa, per lo spettatore, l'occasione di scoprire un continente ancora fortemente maschile, filtrato dallo sguardo talvolta ingenuo della protagonista, che per la prima volta si confronta con le stranezze e le ingiustizie del mondo circostante. Attraverso gli occhi di questa giovane, Cesare Zavattini sembra offrire una rappresentazione metaforica del proprio *modus operandi* nella fase di preparazione dei soggetti, quasi a comporre un manifesto del suo neorealismo. Come la visita di un luogo non dovrebbe essere vincolata da un itinerario rigido e pre-organizzato, allo stesso modo lo sceneggiatore neorealista dovrebbe lasciarsi immergere e trasportare dalla realtà che gli si presenta davanti così com'è, con avvenimenti anche improvvisi o sgradevoli, che possono perfino completamente ribaltare quello che ci si aspetterebbe come lieto fine, riconoscendone quindi il potenziale di rovesciare le aspettative. L'idea del pedinamento, già precedentemente richiamata, si incarna e personifica qui nella protagonista che, contro ogni previsione, visita Italia, Russia, Spagna e Germania accompagnata non da guide turistiche, ma da locali e autoctoni. La ragazza ammette ed accetta l'imprevisto in ogni sua sfaccettatura, apprezzando l'arricchimento personale e culturale che ne deriva. *Il paese Europa* può dunque essere letto come possibile compendio della poetica di Zavattini raccontata attraverso gli occhi di una giovane donna che crede di partire per un viaggio turistico, ma che finisce con l'intraprendere un viaggio alla scoperta della propria individualità: si scopre come lavoratrice (in Spagna), conosce l'istinto materno (a Pisa) e assiste al parto di una donna (in Germania), finendo con il vivere sulla propria pelle frammenti dell'esistenza di tutte le figure femminili incontrate lungo il cammino.

Ripercorrendo la trama del soggetto, conosciamo la giovane a Stoccolma, nella sua città natale; «è una ragazza normale, graziosa senza essere folgorante, sana e serena, si capisce che la vita le sorride» (ACZ Za Sog Nr 23/4: 1). «Armata di canocchiale e di macchina fotografica, la nostra protagonista è una turista perfetta [...] va incontro all'Europa, dal suo limbo di perfetta quiete, con tale mentalità» (3). Durante la sua prima tappa, Londra, le viene suggerito di risparmiarsi le maggiori attrazioni turistiche e perdersi per le strade della città, scoprire storie e osservarne la quotidianità, al naturale. Seguendo questo consiglio, arriva poi a Parigi, dove incontra in metrò un uomo prete-operaio in piena crisi identitaria e lavorativa, che si trova davanti ad un bivio esistenziale: se non si licenzia per dedicarsi esclusivamente alla vita religiosa, al vescovo non rimane altra scelta che la scomunica. Del tutto ingenua, l'indomani la giovane torna nello stesso luogo con la speranza di rivederlo, ma lo trova in abiti civili. Come se la sua divisa lo definisse e ne determinasse i comportamenti⁶, ecco che lui non

6 Rimando al soggetto non realizzato *Una donna del Po*, incentrato sulla caduta morale di un giovane seminarista che, accecato dal desiderio per una compaesana, compie un gesto estremo: strappa volontariamente la propria veste per potersi avvicinare alla ragazza senza indossarla, occultando però il dolore e il sacrificio che tale rinuncia comporta. Il suo ingresso in

la degna nemmeno di uno sguardo e la giovane è «quasi in collera con se stessa per essere stata così dilettevolmente ansiosa e inesperta» (6). Il viaggio procede e la successiva tappa sull'itinerario è Madrid, città che la ragazza decide di raggiungere accettando un passaggio da un camionista che le fa attraversare la Spagna in una «folle corsa» (7), percepita come una sequenza cinematografica accelerata. Quest'esperienza a tutta velocità è vissuta dalla ragazza con precario equilibrio tra ansia ed eccitazione, essendo lei ben consapevole del fatto che «basterebbe una piccola disattenzione, perché, a quella velocità, sia possibile precipitare in un burrone». E al suo arrivo, all'alba, ha modo di conoscere «l'umanità degli uomini, la fatica e il rischio della vita» (8). Poco dopo, la ragazza è testimone di un incidente: un camion carico di pesce si ribalta e riversa la merce in strada. Rimane stupita e sorpresa nel vedere i poveri che corrono a raccogliere i pesci da terra – per loro il pesce costa troppo e non possono permetterselo, per di più alcuni non l'hanno mai assaggiato. La protagonista, confrontandosi con l'autista, scopre che i camionisti sono costretti a viaggiare a determinate velocità perché ne va della loro retribuzione e della qualità del pesce consegnato.

La giovane prosegue poi il viaggio in Italia e si trova a Pisa. Sale sulla famosa torre, e proprio quando arriva sul punto più alto, invece di godere del panorama, scorge un ragazzino che sta tentando il suicidio

perché era stato espulso dalla scuola (o perché ha avuto un brutto voto). Si vede cioè in questo bambino uno sproporzionato, per la sua età, senso di responsabilità, che nessun bambino svedese nemmeno lontanamente alla stessa età si sogna di avere. L'italiano, a lei che non intende la lingua fa capire la profonda prospettiva morale di questo fatto, la sua origine e la sua ragione di natura sociale (9).

Per fortuna la ragazza riesce a fermarlo e a riaccompagnarlo a casa, scoprendo così «una famiglia bella, sicura, ma pur tormentata dagli assilli e dalle necessità degli scarsi guadagni del padre», una condizione economica largamente diffusa in tutta la nazione, ma che ci si trattiene dal raccontare fuori dai confini italiani. Ciò che colpisce maggiormente la nostra protagonista è la semplicità e la delicatezza con cui la madre si rivolge al figlio, parlandogli come se fosse un adulto. Il gesto ultimo, premeditato dal bambino, nasceva infatti da un suo «acutissimo senso di solidarietà» (10) nei confronti dei genitori, per i quali si era convinto di essere un peso. Non a caso Zavattini sceglie di non insistere

paese in abiti civili non segna una liberazione, ma produce un effetto opposto, traducendosi in una condizione di esposizione e fragilità, come se il corpo fosse improvvisamente privo di protezione simbolica. Una tensione analoga attraversa anche la figura del prete-operaio ne *Il paese Europa*, sospeso tra il lavoro e la vocazione religiosa e prossimo alla scomunica. In entrambi i casi, la scelta non riguarda soltanto un percorso di vita, ma investe il valore identitario della veste talare, che non funziona come semplice indumento, bensì come segno fondativo della persona, capace di definirla prima ancora delle sue azioni, delle sue inclinazioni e dei suoi sentimenti.

sull'episodio in sé, ma solo di accennarlo, lasciando intendere che, in realtà, su suolo internazionale l'Italia non viene rappresentata per quello che è davvero. La protagonista appartiene certo ad una classe sociale ben diversa da quella del ragazzino – altrimenti non potrebbe permettersi un viaggio simile –, ma proprio in questo si può leggere una velata denuncia del sistema censurale, che non ammette una visione negativa dell'Italia all'estero⁷, anche a costo di addolcirne l'immagine.

Il viaggio ancora non è concluso. La penultima tappa è la capitale tedesca, Berlino, dove la nostra protagonista si accorge che sul ciglio della strada una donna sta per partorire. Immobile, osserva la giovane madre che viene accompagnata in ospedale e rimane colpita dai chiacchiericci delle altre donne presenti, che commentano l'irresponsabilità della neomamma: che mondo infelice quello tedesco post-bellico per mettere alla luce un figlio.

Nel modo di esprimersi e di giudicare, seppur rozzamente, i fatti della vita, le donne tedesche parlano in un "modo" che è speciale, sono le donne che hanno sofferto durante la guerra, e in tutti i loro discorsi è evidente che queste sofferenze rientrano, direttamente o indirettamente. È come un marchio che le ha forgiate per tutto il resto della loro vita, e del quale nessuno potrebbe mai liberarle. "Chissà cosa gli succederà quando sarà grande. Meglio sarebbe per lui se non fosse nato" – dice una di loro (11).

Il viaggio è illuminante, forse terapeutico, fa maturare e crescere la ragazza, la fa cambiare, crea la sua identità e personalità, le forgia il pensiero, che è ben lontano da quello dei genitori e di questo ce ne accorgiamo nuovamente sul finale, quando la giovane rincasa e vorrebbe raccontare tutto quello che ha visto, ma il

7 A sostegno di ciò, rimando all'articolo di Silvia PAGNI (2014) per *Il mondo degli archivi – STUDI*, dove si tratta il tema della censura relativamente al film *Roma ore 11*. Come riportato nel testo, infatti, «Roma ore 11 ottenne il nulla osta per la proiezione in pubblico (Visto n° 11419) il 18/02/1952, vale a dire lo stesso giorno in cui aveva avuto luogo la seduta della commissione di revisione cinematografica durante la quale era stato esaminato». Nonostante questo, «il film non fu inserito nella selezione dei film che il cinema italiano inviò al Festival di Cannes. De Santis, come testimoniato da un'intervista rilasciata sulle pagine de "l'Unità" a Tommaso Chiaretti, rimase amareggiato e soprattutto sorpreso per l'esclusione, visto che aveva ricevuto tanti elogi da quelle stesse persone che facevano parte della commissione che selezionava i film da inviare a Cannes. [...] Anche Palmiro Togliatti si scomodò per lanciare un avvertimento a De Santis dicendogli: "In una situazione come quella italiana tu hai osato il massimo coi tuoi film. Adesso riposati un po' e stai tranquillo!". Nel Fondo De Santis è conservato un telegramma dell'aprile 1952, che alcuni interpreti del film scrissero all'allora Direttore Generale dello Spettacolo, Nicola De Pirro, protestando in merito ad indiscrezioni riguardanti l'esclusione del film dalla partecipazione al Festival di Cannes. [...] Nello stesso fondo è presente una lettera di protesta, datata 7 aprile 1952, di Carlo Zaghi, allora direttore del «Giornale», che prendeva posizione contro il divieto della Direzione Cinematografica di presentare il film al Festival di Cannes: "All'estero si deve credere che l'Italia è un paradiso, che tutti sono felici ed osannati sotto le materne ali della Chiesa e della democrazia cristiana, che la misera e la disoccupazione sono state vinte e tutti i problemi risolti"».

dialogo con i suoi genitori è unilaterale. Loro vorrebbero sapere se il Colosseo è davvero così grande, mentre la figlia vuole raccontare di quella «realtà europea vera e inedita che incontra e scopre suo malgrado» (14), realtà ben lontana da quella falsamente (ma largamente) conosciuta e pubblicizzata. Il soggetto si chiude con un messaggio esplicito:

dal film affiorerà che c'è un'Europa viva e vera in formazione e il nostro personaggio – che al principio del film ne è “fuori” – la scopre e conosce in maniera drammatica, partecipandovi con alternative di scoramento, incomprensione, stupore, energia, intelligenza. [...] Accade qualcosa per cui la ragazza, alla fine, riesce a inserirsi validamente in questa immagine nuova dell'Europa, a capirla e a farla capire agli spettatori. Compie qualcosa per cui la sua crisi è superata e lei è diventata veramente un’“europea” (15).

Vicino al metodo che usa Zavattini per creare i suoi personaggi, per conoscerli, immedesimarsi e renderli più reali e veri possibili, si colloca il percorso con cui egli costruisce le figure femminili. L'intento è leggerle e restituirle con fedeltà e rispetto, per fare in modo che lo spettatore, o la spettatrice, ci si riveda, riconosca, e ci si immedesimi a sua volta. Con le parole di Brunetta, quello di Zavattini è «un viaggio senza meta, aperto agli incontri e agli itinerari imprevedibili; un viaggio capace di valorizzare, in concreto, la relazione tra i singoli elementi e la struttura complessiva» (Brunetta 2009: 261). Nella sua poetica, Zavattini torna spesso sull'isotopia tematica del viaggio (Zavattini 2022b: 203), soprattutto negli anni Cinquanta. Il viaggio diventa quindi cornice e raccordo di diverse idee rimaste incompiute tra cui, ad esempio, *Il paese Europa* che può essere pensato come una sorta di rielaborazione di *Italia mia*. Si tratta della messa alla prova di un'idea narrativa che Zavattini elabora e rielabora negli anni, come si osserva anche nei suoi *Diari* (Zavattini 2021), e che finirà per tormentarlo a lungo. Nonostante i suoi sforzi, l'idea rimane irrealizzata, quasi come se fosse una maledizione; più volte, infatti, Zavattini cerca di adattarla a nuove situazioni, nella speranza di tradurla in un testo audiovisivo, senza però mai riuscirci. Ecco che nel 1952 lavora al soggetto *Il giro del mondo* dove, in chiave provocatoria e satirica, racconta l'utopia dell'uguaglianza tra i bambini di tutto il mondo, mondo dominato, invece, proprio dalla differenza di classe. In una storia divisa in tappe, come *Il paese Europa* ma estesa a livello mondiale, Zavattini immagina un regista e uno scrittore che insieme esplorano il mondo, guardandolo e ascoltandolo attraverso la macchina da presa. L'anno successivo Zavattini lavora a *Sette città*, progetto che avrebbe dovuto articolarsi in sette episodi, ciascuno ambientato in una città italiana. L'idea era di documentare gli ambienti con uno spirito di osservazione oggettiva, quasi etnografica, mentre le città italiane e le loro particolarità raccontate sarebbero state: Genova, partenza degli emigranti al porto; Napoli; trasmigrazione degli inquilini dei Granili alle case nuove; Milano, fognie cittadine; Venezia, mercato del pesce; Roma, la Stazione Termini di notte;

Firenze, Caserma Fortezza Da Basso; Palermo, vita dei pupari. Spostarsi sul suolo nazionale e non rappresentare un viaggio al di fuori dei confini dell'Italia è un tema ridondante in epoca neorealista, un momento cinematografico in cui prevale la scoperta della propria terra. Lo spiega bene Parigi:

L'ansia di conoscere il territorio, di comunicare attraverso somiglianze e differenze, costituisce, ancora prima che un impegno morale, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. I film del dopoguerra appaiono così fortemente segnati dalla nozione di italianità, vista come amalgama tutt'altro che omogeneo di particolarismi locali. Il motivo del viaggio compare nelle declinazioni più diverse: non è soltanto l'itinerario dei soldati, ma anche [...] di emarginati [...] e degli emigranti. I personaggi sono spesso itineranti, colti nel momento in cui tornano, arrivano o partono da qualche luogo: in nave, in treno, in corriera, a piedi o in camioncino. E, oltre ai protagonisti delle storie, si muovono anche i registi (Parigi 2014: 62).

Scrivendo Brunetta: «il mondo di Zavattini si espande a partire da alcuni dati e lungo direttrici costanti. Un motivo guida è quello del viaggio. Un viaggio anzitutto attorno al suo paese natale, Luzzara» (Brunetta 2009: 260), paese in provincia di Reggio Emilia, che proprio si affaccia sul fiume Po. Ricordo altri titoli, tra cui *Una donna del Po*, *Viaggio sul Po*, *Gli innamorati del Po*, storie che condividono nuclei tematici e isotopie narrative di fondo. Tra le più lampanti, come si evince anche dai titoli, c'è il richiamo al Po, con il quale Zavattini ha un rapporto indissolubile, un attaccamento emotivo verso la sua terra e le sue indistricabili origini luzzaresi. Come sostiene Fortichiari:

Luzzara, il paese natale, era un pullulare di vita, accalorata e calorosa, gremita di dialetto ed energiche strette di mano fra compaesani. [...] Sulle rive del Po la sera le Coppiette si appartavano vicine, in intimità; e Cesare bambino, già abile a cogliere il lato umoristico delle cose, nelle loro effusioni vedeva piuttosto gli schiaffetti sulle guance per ammazzare le zanzare, un tormento nei pressi dell'acqua. Za [...] si sarà anche seduto sulle sponde del suo fiume, a lungo, condividendo coi 'suoi' luzzaresi quella malattia che non fa staccare gli occhi dalla superficie ipnotica, ammalatrice, ma anche terrificante durante le piene, col pericolo che le acque possano tracimare: allora gli occhi fissano, cercando di calmarlo quel Po irruento. [...] Nel corso dell'intera sua esistenza Za sarebbe scappato a Luzzara, a Po, ogni volta che l'assalisse la nostalgia della sua terra (Zavattini 2022a: 11-12).

È interessante anche notare come la trama dei soggetti sopra citati si svolga fisicamente e metaforicamente intorno al fiume Po. Ne *Gli innamorati del Po*, la giovane coppia protagonista decide di scappare, semplicemente attraversando il fiume, per dirigersi verso un paese sulla sponda opposta. Nell'oltrepassare il Po, Maria cade e si ferisce e Antonio spende i pochi soldi che aveva portato con sé per pagare un farmacista che le medicò il taglio. Questo è un gesto che, prima dell'attraversata del fiume, Maria non avrebbe mai accettato; suo padre, infatti,

le aveva insegnato fin da piccola a diffidare di chiunque le facesse la corte. La ragazza sa che la sua dote è pari al nulla – motivo principale per cui nessuno ha mai mostrato un interesse onesto nel prenderla in sposa. Per questo, seguendo gli avvertimenti paterni, è convinta che dietro ogni apparente gentilezza si celi solo il desiderio di approfittarsi di lei, per poi abbandonarla al suo destino di solitudine e infelicità.

Invece, nel raggiungere la sponda opposta del Po è come se lei vivesse una sorta di effetto purificatorio, che riconosce al fiume una potenza soprannaturale, una valenza patemica magica che prova a vegliare sui due giovani, ma che non può garantire loro asilo a lungo. Attraversarlo è pericoloso ed è raro che senza una barca o un aiuto di un qualche tipo si riesca nell'impresa, ma Maria e Antonio sono stati fortunati, graziati. Penso che solcare le acque Po in cerca di un luogo sicuro per far sbocciare l'amore sia un atto che, forse, solo i luzzaresi possano comprendere appieno, in virtù di quel rapporto di attrazione mistica, mista ad un senso di protezione, che solamente chi abita in riva al fiume conosce. Per questo, Zavattini, nello stesso anno, 1955, decide di allargare lo spostamento geografico della coppia innamorata e rendere più "nazionale" la loro storia, ideando così il soggetto non realizzato *Come un viaggio di nozze*, soggetto la cui trama è strettamente legata a *Una donna del Po*, *Viaggio sul Po*, *Gli innamorati del Po*.

Accennato dunque al primo soggetto, *Gli innamorati del Po*, posso ora evidenziare i punti in comune con *Come un viaggio di nozze* e mostrare i motivi per cui si può intendere quest'ultimo come un suo approfondimento. I nostri protagonisti sono gli stessi, si chiamano Antonio e Maria, sedicenni, lui benestante e lei povera, cercano nella fuga una nuova identità, un nuovo mondo, un nuovo modo di intendere se stessi e il loro amore, senza più dover ricorrere a «clandestini appuntamenti» e a fare «l'amore in bicicletta» (ACZ Za Sog Nr 7/2: 1). In entrambi i soggetti si contempla la morte come soluzione finale, unica risoluzione che possa portare loro pace e permetta di coronare il loro unico sogno: amare senza restrizioni. Allo stesso modo, anche la ribellione del giovane nei confronti del padre e la plateale ed improvvisata fuga d'amore per scappare dalla famiglia sono temi alla base del nucleo narrativo di *Come un viaggio di nozze*. Preparata una piccola valigia all'ultimo momento, i ragazzi prendono un treno diretto a Roma, mezzo di trasporto che, come ricorda Brunetta, è «nel viaggio zavattiniano [...] il segno mediatore, l'ippogrifo della sua fantasia ariostesca, [...] il treno. Il treno appare di continuo» (Brunetta 2009: 260). Dentro la valigia, Antonio porta soltanto «un pigiama, e lo spazzolino da denti e un sapone, ma anche una rivoltella». La scelta della capitale non è casuale: Roma è la meta simbolica del viaggio di nozze che sognano di compiere, l'immagine di un futuro a cui aspirano, ma che sanno di non poter vivere.

2.8 Leggere Zavattini

Con sguardo attento e profondamente orientato all'analisi sociologica, Cesare Zavattini segue da vicino i maggiori cambiamenti politici e sociali dell'Italia a lui contemporanea. La scrittura diventa per lui uno strumento di evasione dalla realtà, un mezzo per riflettere su ciò che lo circonda e per maturare considerazioni lucide e critiche a riguardo. Il suo modo di fare cinema non è fine a se stesso, non ha finalità puramente estetica o di intrattenimento. Egli piuttosto si sente responsabile della propria attività, della scrittura per il cinema, strumento comunicativo che permette di raggiungere il pubblico, qualunque esso sia, e raccontare le difficoltà quotidiane della vita attraverso il linguaggio audiovisivo. Le storie che Zavattini scrive sono sì finzionali, ma prendono spunto da eventi che realmente accadono, che urtano la sua sensibilità, capaci di coinvolgerlo emotivamente e di stimolarne l'impegno. Il lettore imparerà a conoscere Cesare Zavattini, la cui scrittura sembra, ad un primo incontro, forse scontrosa, criptica, talvolta critica e schierata, ma quello che non va dimenticato è che la sua spiccata sensibilità, coltivata fin dall'infanzia, si traduce in un'accurata e consapevole scelta lessicale. Tra le righe, nascosti nelle pieghe del testo, emergono i suoi punti di vista, i suoi giudizi, le sue prese di posizione.

Un unicum forse in tutto l'archivio dei soggetti cinematografici è il soggetto intitolato *Divorzio sì*, un'idea di un film che non si realizzerà mai, a cui il soggettoista lavora nel 1969, in un momento storico in cui il dibattito sull'introduzione della legge sul divorzio è particolarmente acceso – legge effettivamente introdotta a livello legale il 1 dicembre 1970 (Zavattini 2022b: 447). Una delle prime stesure coincide con un vero e proprio manifesto che Zavattini scrive in prima persona, al plurale, con l'intento di intervenire direttamente in quella discussione e di prendere una netta posizione a favore della regolamentazione giuridica del divorzio. Per avvicinare allo stile di scrittura di Zavattini, propongo di seguito per intero una delle prime stesure del soggetto *Divorzio sì*. Perché presentare proprio questo? Perché far approcciare il lettore ad un soggetto che ho definito come unicum? Perché rarissime altre volte è possibile seguire così da vicino e minuziosamente il metodo di lavoro di Cesare Zavattini. In questa prima variante, l'autore adotta un registro formale e accurato, più simile a quello di un documento programmatico che ad un soggetto cinematografico, denunciando la distanza tra la quotidiana esperienza della fine di un matrimonio e l'impossibilità, sancita dalla legge dell'epoca, di scioglierlo legalmente. Per Zavattini, se è naturale che un rapporto possa perdere il sentimento e l'interesse reciproco che lo ha originato, allora altrettanto naturale dovrebbe essere ammetterlo e potervi porre fine. In assenza di una legge che regoli l'annullazione di questo contratto, si generano conseguenze paradossali e drammatiche come, ad esempio, l'uccisione del coniuge per mancanza di disponibilità di mantenimento di due economie familiari distinte, oppure l'impossibilità di trasferirsi altrove,

perché non si ha dove andare. Nella filmografia di Zavattini non troveremo testi audiovisivi dove il suo punto di vista emerge con prepotenza o dove la morale viene pesantemente influenzata dalla sceneggiatura, tranne che in questo caso: in una delle prime stesure di *Divorzio sì*, come dicevo, Zavattini parla in prima persona plurale, probabilmente perché immagina che a questo film collaboreranno con lui altri soggettisti o sceneggiatori che condividano il fronte ideale comune, ovvero sostenevano dell'introduzione della legge sul divorzio. Lo stile di scrittura è formale, attento e molto più ricercato rispetto ad un soggetto classico, forse perché immagina che questa variante possa diventare un vero e proprio manifesto propagandistico in favore del divorzio, una lettera da lui sottoscritta, talvolta anche sotto pseudonimo, da pubblicare su un quotidiano, oppure potrebbe tradursi in un testo da presentare durante un intervento radiofonico o televisivo. Mi interessa quindi ripercorrere il passaggio da manifesto a scrittura per il cinema. Da una parte, dunque, *Divorzio sì* rappresenta un ottimo primo approccio alla lettura di Zavattini, dall'altra è un eccellente esempio di come il pensiero dell'autore lentamente, di variante in variante, di riscrittura in ristesura, si trasformi gradualmente in struttura narrativa, fino a fondersi con la trama e diventare, impercettibilmente, anche il pensiero dello spettatore-lettore. Quel "noi" che riguarda gli autori del film irrealizzato sarebbe potuto diventare un "noi" collettivo, capace di unire tutti coloro che auspicavano all'introduzione del divorzio regolamentato. Segue, dunque, prima la trascrizione integrale della versione del manifesto che scrive Zavattini, poi la versione del soggetto edita in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 438-448).

Questo film vuole portare un contributo alla lotta in atto in Italia per la introduzione del divorzio non solo nelle leggi ma anche nelle coscienze.

Gli autori di questo film sono a favore del divorzio in quanto sono certi che l'attuale istituto matrimoniale è nella sua predominante struttura cattolica una delle forme coercitive più violente, responsabile quindi dello smarrimento, della nevrosi dell'alienazione moderna.

Il nostro tempo è caratterizzato da una contraddizione tormentosa: da un lato lo sviluppo della coscienza dei diritti dell'individuo che sotto il profilo dei nostri problemi, si riassumono nella libertà di amare.

Le scelte non possono essere eterne, ma invece di continuo commisurate all'esperienza fra l'uomo e la donna che hanno deciso di unirsi. Partiti essi sanno che l'avventura matrimoniale dev'essere affrontata con lealtà, prima di tutto, con la ricerca quotidiana di un'armonia tra idee e sentimenti, tra sesso e carattere, tra doveri e diritti. In altre parole, la felicità coniugale non è un contratto ma una conquista. Non è fondata sulla paura, ma sulla responsabilità.

Le turbe familiari, sociali, che fanno della maggior parte di noi degli esseri smarriti, provvisori, quindi centrati più sulle passioni che sul raziocinio, sulla ipocrisia che sulla verità, creano delle persone, dei cittadini, minorati. Si può dire che la vita viene spesso ridotta a nascondere queste minorazioni, a fingere una sicurezza che non si ha, a scaricare sugli altri i propri complessi negativi che germinano sempre

più nell'atmosfera repressiva. Come delle onde inquietanti, partono da noi di continuo queste conseguenze guastando l'ambiente in cui viviamo. Siamo guastatori della tranquillità altrui e di altri della nostra. Un gesto, una parola, un comportamento, migliaia, migliaia in un giorno scaturiti da uno stato d'animo radicalmente offeso senza che se ne possa sempre individuare l'origine, cadono nella vita del prossimo e la determinano. Se così non fosse, non sapremmo spiegare come a un certo punto maturano grandi avvenimenti dei quali o ci sentiamo complici o ci sentiamo vittime. Abbiamo dato un nostro contributo clandestino, potremmo affermare al perpetuarsi di tremende ingiustizie che a parole rifiutiamo ma nella pratica accettiamo. Ce ne assolviamo sommariamente attribuendo soltanto ai vertici la colpa della storia e non riconosciamo le fitte connessioni che esistono tra cronache e storia, tra condotta privata e condotta pubblica, tra l'uno e molti, tra la famiglia e lo stato.

La famiglia diventa la palestra dei propri limiti, dei propri errori, nella quale penetriamo sempre più come talpe che vanno verso il buio lasciando alle nostre spalle il mondo. Anziché compiere una analisi razionale delle cause che ci rendono in seno alla famiglia giudici spietati, talvolta carnefici, o vittime, ci abbandoniamo, come si è detto alle più remote vendette o alle più solipsistiche evasioni. Sembra quasi che il progresso, di cui tanto si parla, proprio nel chiuso della famiglia venga rifiutato quanto più all'esterno si manifesta.

Ci sono pertanto due piani sui quali ci muoviamo, entrambi contemporanei, ma appartenenti l'uno al più sordo passato e il secondo al più vibrante avvenire. Ci sono momenti in cui si crea una fulminea unità tra i due piani e sono i rari momenti dell'equilibrio della pace, della dignità. Li vediamo apparire e sparire come comete e lasciarci nella routine prigionieri senza sbarre.

La nostra intelligenza è molto più avanti del nostro carattere. Essa reagisce alle inibizioni, alle repressioni, le ha concettualmente superate, tuttavia non abbastanza da trascinare il resto del nostro corpo nella sua scia. Il carattere del tempo è la mancanza di coraggio, la mancanza di coerenza, tra le acquisizioni morali e le azioni che ne dovrebbero derivare. Si logorano gli strumenti per far diventare realtà il pensiero e ne subisce le conseguenze il pensiero stesso che non ci dà più fiducia. Si vegeta in una terra di nessuno e si accettano le giustificazioni collettive correnti che non hanno mai uno scatto creativo, che non costano mai un rischio. Ci si affeziona alle cose al punto che le rendiamo grandi e dominatrici. La scontentezza profonda, che non sappiamo e non vogliamo definire, dalla quale siamo investiti in crescendo non può che avere un suo motivo capitale nella struttura di fondo che ci siamo dati attraverso i secoli, cioè non in qualche cosa di accessorio, ma in qualche cosa che ci coinvolge durevolmente. Questo è il matrimonio, in quanto sintesi di una secolare interpretazione della vita sensuale e spirituale, della finalità della vita. Una interpretazione storica che ci compromette anche visceralmente.

In tal senso la ribellione è totale; e il divorzio assume l'importanza di uno degli atti oggi più consistenti di rifiuto di questa incombente interpretazione della vita collettiva.

Si parla di costrizione insita nella politica di massa. Quando invece la costrizione è nella politica a qualsiasi campo appartenga, che impedisce la esplicazione delle scelte secondo un proprio curriculum.

In questo film noi vogliamo far vedere un uomo e una donna alla pari, entrambi innamorati e entrambi successivamente disamorati. Vorrebbero separarsi e non sono impediti dall'ambiente e da loro medesimi, sono dentro a una ragnatela basterebbe romperla; e non osano. Non è facile romperla, poiché qualcuno dei fili di cui è composta ha una sua luce, una sua necessità contro la quale sembra assolutamente innaturale andare. Quanto era naturale un tempo un divorzio, quel periodo resta ancora naturale oggi per inerzia, per pigrizia, perché è.

Questa coppia è una delle tante cose, non ha niente di eccezionale. Siamo certi che la differenza tra la sua espressione e la sua realtà è minima o addirittura inesistente. Noi vogliamo esaminarla in vitro non per scoprire delle sue singolari manifestazioni, ma proprio le manifestazioni che sotto la singolarità denotano la generalità. Siamo convinti che si potrebbe giungere a un esame critico del divorzio, pro o contro, anche indagando su altri aspetti attuali: la scuola, la officina, l'ospedale, la caserma, ecc. Ognuno di questi uomini si presta a rintracciare la stretta correlazione fra l'Istituto matrimoniale e qualsiasi altra tappa della nostra giornata. Il fenomeno delle correlazioni è sempre stato rilevato, ma oggi, per l'accentuato ritmo tecnico, meccanico, non è più possibile considerarlo accessorio bensì intrinseco all'essere. Abbiamo preferito l'attacco frontale al tema poiché vorremmo comunicare le nostre considerazioni al maggior numero possibile di persone. Contando non di eludere le correlazioni ma di farle scaturire dal caso che esemplifichiamo. Noi ambiremo a far vedere quello che c'è. Per noi la vicenda elementare della nostra coppia è quella di milioni di coppie, è quella come si affermava in principio, che, per il suo enorme numero, porta sulla bilancia degli avvenimenti il suo peso determinante.

L'economia di privilegio dentro la quale viviamo è possibile per la frustrazione di questa quantità straordinaria di elementi sottratti a una partecipazione conoscitiva e operativa agli avvenimenti. Nelle attuali condizioni familiari, matrimoniali, non è possibile che la maggioranza riesca a esercitare forme di intervento organiche, elaborate, in evoluzione. Saranno sempre sporadiche, inficiate dalla psicologia preminente che è quella che si concreta tra le pareti domestiche.

Noi non siamo in grado di stabilire il tasso di influenza che la vita privata ha sulla vita pubblica. Siamo certi che la influenza esiste e negativamente.

Con questo non si tratta di escludere che vi siano anche dei movimenti che, malgrado tutto, riescono con dei salti di qualità a raccogliere in un unico punto decisivo contestazioni sparse qua e là di diverse estrazioni. Alcune di marca prettamente economica, altre ideali. Questo non può distrarre dal lavoro cellulare, per così dire, che bisogna compiere finalmente espletando la doppia funzione di riscattare sia l'individuo che la massa, cioè dando ai due termini non un valore antitetico ma di intima connessione.

Il rapporto tra individuo e massa, sta subendo un processo di identificazione da cui discende un rafforzamento, comunque, della eticità dell'esistenza concepita con il realizzarsi di principi su cui primeggia la libertà.

La libertà, che non si sottrae a un suo storico conformarsi, non si sottrae neppure all'ispirazione ancestrale che è la prima e potente dichiarazione di autonomia di ciascuno di noi. La sutura della storicità e della naturalezza si intende sempre meno come una diminutio. Anzi come un accrescimento che neppure la imma-

ginazione può prefigurare il limite di volta in volta fissato dall'espandersi della libertà considerando la presenza dell'altro un incentivo a nuove ipotesi e non un impedimento. Il concetto di rapportualità si svincola dalle costrizioni poiché le costrizioni sono un residuo delle tradizionali componenti di rapportualità. E per rapportualità s'intende il commercio cui non possiamo e non vogliamo sottrarci con gli altri, un vedere insieme fino a che punto la nostra indipendenza riesce a moltiplicarsi. Nasce da una convinzione ottimistica contro le remore pessimistiche, nasce insomma da un atto di volontà essendo la volontà il diapason della condizione umana.

Commercio a tutti i livelli, fisiologici, mentali, pratici, intimamente legati.

Ma tradotto in termine di lotta, significa riconoscere nel monopolio di se stessi un uguale monopolio negli altri. La uguaglianza come chiave di volta di tutto, come lente per vedere quale sia l'iter da compiere per raggiungerla. Raggiungere l'uguaglianza a ogni costo è il viatico della lotta. Uguaglianza non come rinuncia a qualche cosa ma come acquisizione di tutto. Il massimo umanamente possibile. La lotta è alimentata dall'odio verso gli ostacoli che ci allontanano dal raggiungimento dell'uguaglianza.

La coppia è composta di due uguali. In essa si manifesta il plenum dell'uguaglianza. La storia boicotta questo plenum. Oggi si è antistorici per la lentezza che la storia ha nei confronti dell'uguaglianza. Si cerca un'altra misura. Non sempre con gioia. Perché siamo cresciuti con una impostazione gerarchica che il cristianesimo ha labilmente scalfito. Il suo linguaggio, del cristianesimo, è diventato inattuabile. È successo, col marxismo, con delle profonde somiglianze, che ha dirottato in quanto contraddiceva storicamente il cristianesimo pur non contraddicendolo nell'assoluto.

L'uno e l'altro nei confronti del matrimonio sono stanchi nella prassi, vogliamo dire che hanno finito con l'imbevversarsi di tossine della tesi opposta. Infatti si accetta una gradualità di mutamento, un ritmo storico, quando la necessità è di una misura temporale diversa, e sorge, è rivoluzionaria quindi anche intuitiva. È completa, radicale, tangibile.

I nostri due eroi hanno dei lampi con cui si ricongiungono a questa perfezione, ma non sono abbastanza forti. Porti da inventare nell'ordine di queste intuizioni e ragioni assommate in modo di vita. Sono come la maggioranza che si esaurisce nel non capire in prospettiva ciò che aveva capito, dal lasciarsi sopraffare dal non pensiero facendo diventare pensiero.

Sussiste l'angoscia per non avere ciò che si desidera, in quanto si desidera ciò che non ci spetta. Si desidera un qualche cosa che si è stabilito in una vita condizionata e non libera. Si desidera un qualche cosa che non fa parte dell'uguaglianza, ma è contro; l'angoscia è contro l'uguaglianza. Quasi che il pensiero millenariamente abbia lavorato contro l'uguaglianza, alludiamo a un pensiero storico.

Ma si obietterà che noi stessi che affermiamo quanto sopra siamo un prodotto storico. Secondo noi la originalità è del periodo presente, la sua terribilità, sta, come si è già accennato, nel divario esplosivo tra storicità e bisogno. La storicità è sempre una forma di riflessione sul bisogno, in qualche modo un arresto. Il bisogno scoppia senza prima ma ne dopo, è un'istanza irrimandabile che si presenta volendo attuarsi subito. Il tempo non asseconda più la storicità ma viene

annullato, se ne cerca una nuova dimensione agendo poiché il solo modo di essere coerenti è la coerenza si arma, non dà tregua.

Purtroppo è ancora frazionata. È rivoluzionaria frammentariamente. È avvilita dalla ragione storica. Tutto è diventato storico. Dimostrabile. Ragionabile. Si è circondati da ragioni storiche. La Chiesa è la più solerte creatrice di ragioni storiche, relative. Una persona comune non riesce a trovare lo spiraglio per sciogliersi (interrompo) (ACZ Za Sog Nr 11/2: 9-18).

Ora leggiamo l'ultima variante, edita anche in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 438-448), Caldiron (Zavattini 2006: 290-298) e Mazzoni⁸ (Zavattini 1979c: 261-269) per apprezzare come la voce di Zavattini si sia eclissata tra le righe del soggetto e come invece sia, ora, soltanto sentita, riverberata, in lontananza, in quella che potrebbe essere la morale tratta dal potenziale spettatore.

Un uomo ha ucciso con un colpo di rivoltella sua moglie, una sera di primavera, a Roma, nel 1969.

Questo film è la deposizione dell'assassino fatta davanti ai giudici della corte d'assise. I giornali hanno liquidato questo uxoricidio senza molti commenti. Non vi hanno trovato nulla di romanzesco, di straordinario. Un marito e una moglie che dopo due o tre anni d'amore hanno consumato la loro carica affettiva finendo con lodiarsi. È veramente una storia comune. Da qualcuno sono state spese le solite parole di pietà per i figli, Carlo di quattro anni, Giulia di otto, di cui si occuperanno i parenti.

Antonio Terzi è stato processato per direttissima. Tutto era chiaro, e Terzi non si era neppure difeso. Alla fine di un'ennesima lite, in cui entrambi i coniugi si erano offesi mortalmente, aveva sparato.

Ora siamo nell'aula della corte d'assise, quando il presidente invita l'imputato a parlare. Antonio non parla, è confuso, smarrito, stanco.

Il presidente insiste e Antonio finalmente rompe il silenzio, balbetta qualche cosa, dice: "Condannatemi, condannatemi, non so più niente". Il presidente insiste ancora. Gli si rivolge con una certa cordialità. "Come ha conosciuto sua moglie?".

Quasi senza accorgersene, entra nei ricordi e a poco a poco ne viene interamente coinvolto.

Noi lo seguiamo attentamente, registriamo ogni sua parola, ogni suo gesto e anche le immagini che evoca. Dobbiamo essere pronti, rapidi, cogliere i loro fulminei passaggi nell'aria.

Antonio, stimolato da una crescente ansia di verità, in un apparente disordine si trasferisce da un sentimento a un altro, da un grido a un silenzio, a un pianto, dal

8 Tra le carte originali è conservata una lettera di accompagnamento datata 11 luglio 1977, destinata a Zavattini da un mittente la cui firma è purtroppo illeggibile, che informa della consegna di *Divorzio sì* ribattuto da Roberta Mazzoni, soggetto quindi pronto alla pubblicazione. La lettera recita «Caro Zavattini, Roberta Mazzoni ha consegnato tutto il malloppo la scorsa settimana, e questa mattina mi ha dato ribattuto anche *Divorzio sì*. Penso di far bene restituendo a Lei, allegato, l'originale. Molto cordialmente» (ACZ Za Sog Nr 11/2: 201). Si intuisce pertanto la volontà in prima persona di Zavattini di pubblicare questa variante di *Divorzio sì*.

passato al presente, dal presente al passato. E come se vedesse. Ormai vive con i suoi fantasmi. Sono lì, su uno schermo. E trascina anche noi nelle sue visioni e nelle sue ragioni. Ogni tanto si incanta come se l'immagine resuscitata avesse una forza ipnotica. Poi riesce a disincagliarsi e a inoltrarsi di nuovo nel labirinto della sua pena.

Aveva incontrato Maria una domenica del 1959. Per caso. In piazza del Popolo. Rimase colpito dagli occhi e dalle gambe di Maria, dice, la seguì a lungo, ne studiava il corpo come sotto una lente, avrebbe potuto descriverla nuda. Quanto gli piaceva. La fermò e pochi mesi dopo si sposarono.

Lui aveva circa trent'anni, era un emiliano trasferito nella capitale, impiegato presso una buona ditta di macchine per ufficio. Lei era romana, una maestra. Poi si dedicò solo ai figli.

I primi due anni sono stati felici. Otto anni dopo la stessa mano che per migliaia di volte aveva accarezzato i capelli o il seno o il volto di Maria premette il grilletto di una rivoltella e Maria morì. Ora Maria giace in un loculo del Verano e lui invecchierà in carcere. Ma perché ha ucciso? È questa la domanda che lo martella e che si introduce spesso nelle sue rievocazioni. Come avviene che l'amore a un tratto può scomparire e si tramuta in odio?

“Avevo ucciso molte volte mia moglie col pensiero negli ultimi anni. E anche lei aveva ucciso me. Molti di noi uccidono qualcuno col pensiero ogni giorno”.

Il presidente lo invita a non divagare, a non indugiarsi in considerazioni moralistiche: “Stia all'essenziale, per favore”.

Che cos'è l'essenziale? In questo momento vorrebbe parlare della sua infanzia, del suo paese. Non domanda che di essere ascoltato con pazienza, di essere aiutato nel cercare di capire, di sapere come avviene che si può uccidere una persona, la madre dei propri figli, una donna che abbiamo adorato.

Descrive dei momenti del loro amore, ricostruisce con molta minuzia quasi che ciò potesse farla resuscitare, impedire che accada quello che è accaduto. La rivede vicino a sé, parlano, si baciano, si prendono, ripete le meravigliose, folli notti dell'amplesso, le parole che si dicevano. Non ha più nulla da nascondere. Non ha nemmeno il nostro pudore essendo ormai al di là dei patti correnti. Egli si vede già all'ergastolo. Forse desidera di raggiungerlo al più presto, di togliersi di mezzo, di non essere più nessuno, ma in questo momento, poiché lo hanno obbligato a rimettersi di fronte alla realtà, vuole conoscerla fino in fondo. Non sa qual è la strada ma la cerca. Fu dopo la nascita di Carlo che i loro rapporti cominciarono a raffreddarsi? O prima? Un giorno di pioggia che con la sua luce strana gli rivelò un'espressione di sua moglie sgradita, inattesa? O quel fugace diverbio davanti al video per la scelta del programma? Alzarono la voce ed ebbero il primo sospetto di poter essere nemici. Diversi da come si erano creduti anche nella pelle, in una intonazione della voce, nel rumore di un passo. Parla, e sembra un raddomante che esplora il terreno del passato in attesa di poter dire: Ecco, qui c'è l'acqua, la verità, il momento di demarcazione dell'amore dalla sua fine. Ci siamo amati senza conoscerci, dice. L'amore è così interamente contento di sé che non ha bisogno di inchieste, di spiegazioni. Finché dura, c'è un infallibile misterioso adattarsi dell'uno all'altra, una capacità quasi magica di annullare ogni contrasto prima ancora che si annunci.

Antonio non è un uomo di intelligenza fuori dell'ordinario. Ma qui al processo è come se fosse la vigilia della morte, quando la coscienza si mette in moto e si capisce all'improvviso di più di fronte a qualche cosa di assoluto che vorrebbe ma non sa neppure definire. Durante il monologo è invaso da repentine ondate di tenerezza verso la vita, un bene che non ha saputo usare, che ha tanti nomi di cose e di persone fra cui emerge quello di Maria. Io non l'amavo più, dice. Ma non dovevo odiarla. Avrei dovuto dirle come a un'amica: non ti amo più. E lei avrebbe dovuto dire a me: non ti amo più. Perché neppure lei mi amava più. Poi, con uno scarto della memoria ritorna a immergersi nei giorni della felicità. Vorrebbe fermarne uno e raffrontarlo con i giorni della tristezza, quando già stava per esplodere l'odio accumulato per anni. A Maria bastava vedere il pelo sul petto di lui, toccarlo, accarezzare quello che le piaceva ancora di più che si infoltiva sul polso intorno al cinturino d'oro dell'orologio. E Maria gli si metteva sotto, sotto al suo corpo, con la mente, con tutto, disposta a stare così tutta la vita, sotto di lui. Una volta glielo disse, in versi. Lei aveva scritto da giovane dei versi, brutti, banali. Ma quando si abbracciavano, lei aveva delle frasi inventate, delicate, che lo turbavano fino alle lacrime ma che se lei, pregata da lui, cercava dopo di fermare sulla carta perdevano ogni valore diventavano perfino ridicole. E lui, bastava che udisse il rumore delle scarpe di lei, che si levava senza chinarsi, per rivederla sempre, anche se era lontano, con le ginocchia scoperte mentre tirava su le gambe per stendersi sul letto, e senza dirselo era come dicesse che in quelle ginocchia trovava la certezza di una fedeltà e di una simpatia che non sarebbe mai finita. Si piacevano senza tregua e lo spirito si muoveva sempre insieme ai sensi senza che sapessero distinguere quanto era del primo o dei secondi. Era insomma l'amore che è eterno nell'attimo che si manifesta.

Antonio si esprime con un linguaggio semplice, diretto di chi vede, anche se la sua esposizione prosegue sempre più a salti di gomito. Si sofferma su particolari che sembrano insignificanti per noi e che invece per lui sono enormi e ce ne convince. Il rumore di lei che orinava di notte. Il suo naso un po' lucido che era sempre pronta a nascondere sotto un velo di cipria e poi non ci pensò più. La stessa scena, lo stesso dettaglio ricorrono più volte nella sua mente, li ripete al rallentatore, li riesamina da diversi punti di vista. Come potesse disporre della mobile, veloce moviola, fa incursioni fulminee all'indietro, ritorna in avanti, si arresta, rimonta diversamente gli stessi elementi per cercare una rivelazione, alterna nella memoria i sospiri più dolci suoi e di Maria con le offese più atroci, il giorno delle nozze con la tremenda notte del delitto.

Eppure il pelo, la bocca, le ginocchia, erano, la sera del delitto, ancora quelli, e molti sarebbero andati a letto devotamente con Maria e non poche delle sue amiche si sarebbero volentieri accoppiate con Antonio.

Quella spaventosa sera di maggio. Lontana e vicina. Pareva una sera come le altre. In principio la loro voce era bassa per non svegliare i figli che dormivano nella camera accanto.

Antonio con la obiettiva precisione di una macchina fotografica e di un magnetofono ci fa sgranare insieme a lui gli interminabili minuti che preludono al colpo di rivoltella. Seduti l'uno di fronte all'altro, fingevano di essere calmi, decisi ad affrontare finalmente la situazione senza eccitarsi. Sono certi tutt'e due che non

possono più vivere sotto lo stesso tetto. Tuttavia provano a cercare un rimedio. È possibile? Parlano del problema dei figli, del problema economico. Una volta sarebbe bastato allungare una mano, toccarsi e sarebbero poi finiti sul divano tra le lacrime e le risa. Invece oggi sono due nemici, che qui si sforzano di nascondere. Parlano, e vengono fuori i loro pregiudizi e quelli del prossimo, degli altri, dentro ai quali sono ingabbiati. Lui diceva: “Tu non mi ami più”. E lei diceva: “Tu non mi ami più”. Nessuno dei due riconosceva che l'accusa dell'altro era giusta. Non hanno il coraggio di essere sinceri, sono due quotidiani ipocriti senza sospettarlo. La società li sorveglia. A loro volta, anch'essi si sorvegliano, nello stesso tempo carcerati e carcerieri.

Antonio interrompe il rapporto di quella tragica sera e si rifà a prima, il cumulo dei giorni nei quali l'aria era diventata irrespirabile. Si soffocava. Tutto si inaridiva. Le reciproche voci, che erano una volta così belle, davano fastidio. Si preferiva il silenzio. Le voci ci distraevano sempre da qualche sogno, da qualche evasione o da qualche accusa. Mentre prima Antonio non riusciva neppure a pensare a Maria morta, poiché gli pareva davvero immortale come una dea, ora era come se vedesse la sua carne disfarsi. Una volta Maria gli disse sorridendo che lo aveva visto salutare con effusioni persone che sapeva da lui profondamente disistimate. C'era un'ombra di ironia nel rilievo e Antonio si accorse che lei cominciava a giudicarlo diversamente. Anche lui giudicava lei. Lei era cattolica e Antonio era ateo. Forse non se lo erano mai neanche detto, come di cosa non importante, su cui non era necessario riflettere. Improvvisamente diventò una cosa pesante sulla bilancia coniugale. Una notte parlarono di Dio, della chiesa, e invece di fare l'amore, dopo un diverbio, come al solito, si voltarono le spalle.

Un'altra volta lei gli disse che a parole stava con quelli che volevano mutare il mondo, ma nei fatti era diverso, cioè dipendente da tutti. E poi, cosa aveva costruito nella sua vita? Antonio reagì sfogandosi contro gli italiani. Ma per coinvolgere anche la moglie disse: “Voi siete cinici, non credete in nulla, per questo siete tanto legati alle forme. Chissà cosa pensi veramente tu durante la messa?”. E si esaltò, vendicativamente, mettendosi una tovaglia addosso come una stola, e si mise a girare per la casa come se fosse in processione, tirandosi dietro i figli, litaniando, ridicolizzando la fede. Lei reagì gridando che lui pensasse pure come voleva, ma i figli non doveva turbarli. Ricorderà sempre lo sguardo cattivo che lei gli lanciò. Si è cattivi, disse, nell'affermare delle cose buone.

Ricordava quando Maria, incinta di Giulia, con quanta dolcezza gli aveva fatto sentire l'arrotondarsi della pancia. Lui era pazzo di gioia, di orgoglio. Il fastidio invece, che non avrebbe mai osato riconoscere, per la seconda gravidanza. Per una di quelle coincidenze di pensiero, frequenti tra marito e moglie, lei gli aveva chiesto candidamente che cosa avrebbe provato se fosse rimasta, come capita, col ventre tutto striato e il suo seno cadente. Lui rispose che era una sciocca a farsi venire in testa questi interrogativi.

La nascita del bambino fece sorgere brevi illusioni. Si trovavano qualche volta curvi insieme sopra la culla e pareva un'unione. Era il contrario, il bambino assumeva il ruolo di un pretesto per concentrare su se stesso l'affetto di cui Antonio e Maria disponevano sempre ma non erano più disposti a spenderlo per il coniuge. Ci furono altre illusioni, ancora più fuggitive; anniversari, avvenimenti generali

come i viaggi sulla luna col pericolo della guerra che li attirava in uguali commenti, facendoli sembrare per un attimo solidali. Diatribe sul governo, sui preti, sul Papa, sui rispettivi genitori.

La rete si smagliava sempre di più, non vi restava più nulla dentro del passato. Era come cambiassero la carta d'identità. E avevano davanti migliaia e migliaia di giorni da trascorrere insieme, indissolubilmente.

Per un anno Antonio fece la corte a un'inquilina di fronte.

Non accadde nulla. Però erano armeggi, speranze, batticuori, e fare qualche cosa da libero contro Maria.

Lui sorprese Maria, giù in strada, che si salutava con un suo amico tenendosi troppo a lungo le mani in mano. Decise di assalire Maria, ma poi la gelosia durò lo spazio di un mattino. Per l'uno e per l'altra era soltanto una manifestazione del più banale amor proprio.

Recitavano entrambi la solita commedia del marito e della moglie. Fino a quando? I figli, coi loro occhi aguzzi e le loro antenne, percepivano questa doppia vita dei grandi, dei genitori, e la perplessità e la diffidenza cominciavano vagamente a sorgere nei loro animi. Si può dire che la menzogna trapela sui muri domestici come la muffa, il muschio, non c'è più spazio pulito. Ogni tanto i figli odono dei gemiti che sembrano d'amore: Antonio e Maria si accoppiano ingannandosi sempre di più.

Antonio descrive implacabilmente davanti ai giudici quando lui e Maria, già perduti uno per l'altra, eccitati da qualche cosa, o per la forza d'inerzia del sangue, si desideravano. Già il disprezzo, la stanchezza, la ribellione li devastavano e tuttavia una mano si allungava e i sensi avevano il sopravvento. Eccoli in silenzio che vanno a letto, dopo essersi trovati una notte d'estate davanti al rubinetto dell'acqua (era da molto tempo che non facevano l'amore), e hanno già capito che quella volta faranno l'amore. Anche se col pensiero si erano uccisi tante volte, quegli omicidi che credevano di essere la via alla libertà invece ne sono la fine, dice Antonio. Quanto Antonio insiste su questa analisi, sul momento in cui due che si odiavano, si abbracciavano, si baciavano, mormoravano frasi appassionate, per poi ricadere nel buio, stanchi, sudati, disgustati, e più lontani l'uno dall'altra di prima. Ci fa udire i sospiri, le invocazioni amatorie sue e di Maria, e le interrompe per commentarle e raffrontarle a altre situazioni contraddittorie della nostra vita, per poi riprendere la cronaca, diciamo, dell'amplesso amoroso senza amore. Un gran disagio è sulla faccia dei giudici, dei carabinieri, del pubblico. Sono immobili, in apparenza impenetrabili, innocenti, membri di un mondo perfetto. Crediamo che essi vorrebbero chiudere gli occhi, tappare le orecchie, perché Antonio sempre di più riesce a rintracciare nella sua vicenda i punti che sono comuni a tutti, che fanno di noi dei complici di delitti come questo, degli assassini in pectore.

Quando il presidente interviene per richiamarlo ai fatti, e questa volta con tono fermo, Antonio si ribella. Non riesce più a dominarsi. Grida che hanno paura di ascoltarlo, ma lui parlerà quanto vuole, ha il diritto, non domanda altro, poi sparirà per sempre.

Non osano più interromperlo e lui continua. Chiede se sanno veramente cosa sia l'incubo di un giorno senza amore, la sua lunghezza, l'interminabilità di dover vivere accanto a chi non si ama. I muri diventano alti, la città è una prigione,

il passaggio di un camion carico di poliziotti, la sirena di un'ambulanza che fa fermare il traffico, sembrano fatti provocati da noi. Anche nei sogni le bocche cercano spiragli per respirare. Si cerca una via d'uscita e c'è una panca stretta su cui dobbiamo stare noi e un'altra persona con la quale non c'è più nulla da dirsi. Quando si trova la forza di alzarsi, e ci si avvicina a una piccola porta che sembra la salvezza, appena l'hai aperta non osi andare oltre. Là fuori, che ti aspettano come dei giustizieri, ci sono i parenti, i figli, gli amici, i capi, solenni e decorati, e anche il Papa sul trono, con i vescovi, e le automobili blindate, l'esercito.

Da una fessura si vede un altro versante della vita: quelli che lottano. Contro chi lottano? Vogliono spazio, aria, libertà. Vogliono allargare l'area stretta della città. L'aria viene a mancare, come in una bolgia tutti corrono qua e là con le bocche aperte in cerca di aria, più aria. Giungono gli echi di altre lotte, da lontane parti del mondo. Cortei attraversano le strade, giovani con dei cartelli che fiammeggiano di no e contro. Io potevo essere con loro, dice Antonio, ma invece per un povero uomo che camminava rasente i muri non c'era che la solitudine. Risuonano inni, canti, lui riesce a infilarsi nel corteo che passa. Ma in fondo alla strada c'è il numero 12 di via Gasparri, dove abita, l'ascensore che lo riporta nella gabbia dove lui tiene chiusa un'altra creatura e passa il tempo a inventare torture. Rivede uno dei suoi tanti quotidiani ritorni con i bambini che gli vengono incontro. Ci sono anche che lo aspettano la madre, i genitori di lei, le zie, gli zii, le nuore, i cognati. Ci sono risate, abbracci, corse nelle stanze inseguendo i bambini e facendosi inseguire da loro, chi si mette buffamente qualche cosa in testa per far ridere i bambini o fa smorfie o fa il cane. Io facevo il cane, dice Antonio. E si mette giù a quattro zampe davanti ai giudici. Ormai non si controlla più, è trascinato dal vento della verità e abbaia perfino, come faceva nella sua casa per allietare i bambini e i parenti e illudersi che la sua situazione fosse meno drammatica di quanto non fosse, meno insopportabile. Il Papa in persona gli parla, cerca di convincerlo. Ma coi soliti argomenti. E Antonio urla contro le autorità, poi si riscuote dalle sue farneticazioni, riprende il racconto di quella sera.

Lei gli disse, nel mezzo di una proposta di lui di fare una separazione legale (ma lei era contro, non per amore ma solo per preconcetto), gli disse a un tratto: "Sei una merda". Lui le vide negli occhi come un lampo, quasi fosse illuminata e appagata da quel feroce giudizio. Capi che era inappellabile. "Sentii un fragore di crolli, la fine della mia vita". Ma non voleva accettare di essere una merda, voleva che lei gli chiedesse perdono. Quasi piangendo, lui l'avrebbe supplicata d'inginocchiarsi davanti a lui, di cancellare queste parole precise, scandite, che erano l'esplosione di giorni, giorni e giorni taciturni. Perché lei taceva più di lui, si esprimeva nei suoi doveri domestici con la presunzione di essere una donna esemplare. "Domandami perdono", implorò lui. Lei non rispose ostilmente. Allora lui aprì il cassetto, c'era la rivoltella, e sparò. Sembra che lo sparo sia di adesso. Chiude gli occhi come per non vedere. Vede invece lucidamente. La palla che esce dalla canna. Ora può fermarla col pensiero. Può rallentarne il tragitto. Ma il proiettile è inesorabile. Si avvicina, si avvicina sempre più al petto della moglie. Ancora una volta Antonio, disperato, lo arresta. Nell'arresto ne approfitta per parlare, per spiegare, per analizzare. Potremmo dire che il percorso di quella pallottola potrebbe essere il percorso del film. No! grida Antonio. Proprio quando la pallottola colpisce.

Antonio restò per un attimo fermo come una pietra mentre la moglie cadeva senza un gemito, poi ebbe un moto di fuga, passò davanti ai bambini con gli occhi spalancati nell'altra stanza. A metà delle scale, si fermò e tornò indietro. I bambini erano seduti sul letto e lui dice che vorrebbe dimenticare quegli occhi che lo guardavano. Storditamente, si avvicinò a loro per togliere un po' di quello spavento e non ricorda bene cosa disse. Vorrebbe ricordarlo, prova, ma non ci riesce. Avrebbe dato la vita per farli sorridere. Sentì dei passi, erano già i vicini, le guardie. Ritorna sulla scena, la ripete minutamente, e la interrompe nell'istante in cui il suo dito sta per premere il grilletto. Sperando di trovare il modo che sia diversa, che quella parola crudele non esca dalle labbra di sua moglie.

La parola è uscita e ora lui se la porterà appresso per sempre come una croce.

Non poteva essere che così. Egli la meritava. Lui aveva detto a lei: "Un giorno o l'altro ti caccio di qui a calci in culo". Ma lei rideva con disprezzo, diceva che mai di là si sarebbe mossa, la legge era con lei. Lui insisteva che era una povera donna indegna di lui, piena d'idee false, vile, e che puzzava perfino.

"Questo ho detto, signor presidente".

Resta un po' in silenzio e poi riprende, e come in trance dice che in tutte le case può risuonare all'improvviso un colpo di rivoltella, dice che viviamo sull'orlo di un precipizio, che abbiamo paura l'uno dell'altro. Dice con semplicità, con umiltà, che lui crede di cominciare a capire, che gli pare di avvicinarsi a un po' di verità e che questo può essere utile a tutti. Ha fatto del male e crede che ora stia facendo un po' di bene, ma non si può fare del bene senza essere sinceri fino in fondo.

Vorrebbe che Maria risuscitasse, fosse seduta vicino a lui e parlassero come avrebbero dovuto fare allora. Non della libertà di Antonio, ma della libertà di tutt'e due, anzi di tutti.

Resta con lo sguardo fisso nel vuoto vedendo l'incontro con Maria, il loro lungo, calmo dialogo, il dialogo che non è avvenuto e che avrebbe dovuto avvenire sulla vita, sul matrimonio, sui figli, sulla libertà di cui vorremmo trovare una definizione. Che dialogo sublime sarebbe stato nella sua semplicità, nella sua sincerità. Umano. Non si è mai troppo umani. Eccoli seduti di fronte che dicono: "Io non ti amo più, Maria". "Io non ti amo più, Antonio". "Io amo un'altra". "Io amo un altro". Continuano a parlare con calma mentre la voce del presidente, questa volta severa, interrompe il suo fantasticare: "Terzi, venga all'essenziale" (ACZ *Za Sog* Nr 11/2: 202-212).

Si invita il lettore a tornare su queste pagine una volta concluso il viaggio alla scoperta della scrittura zavattiniana, per godere a pieno di quanto appena riportato – che comunque verrà analizzato nei prossimi paragrafi. Sorgono forse i primi interrogativi quali: come riesce Cesare Zavattini, un uomo, a calarsi nei panni di una donna e a raccontarne il punto di vista? In che modo può, come in questo caso, restituire la voce di una vittima assente, sovrastata da una presenza maschile? E, ancora, tra quegli spazi e in mezzo a quelle parole, dove si colloca la storia femminile?

3. Sessualità

Ad una prima lettura parrebbe che la sessualità, nell'opera di Cesare Zavattini, compaia come elemento accessorio o decorativo, come semplice concessione allo sguardo maschile, secondo i canoni dominanti del cinema italiano del dopoguerra. Al contrario, essa si configura come forza narrativa primaria, capace di plasmare il carattere dei personaggi, in particolare delle protagoniste femminili, e di ridefinire i rapporti di potere, equilibri familiari e assetti sociali. Nei suoi testi, che siano essi film realizzati o soggetti rimasti inediti, il desiderio inteso come impulso è iscritto in un tessuto di vincoli morali, convenzioni giuridiche, aspettative sociali e possibilità di emancipazione. È proprio in questa capacità, di collegare il privato al collettivo, il corpo individuale alle strutture della società, che si manifesta la radicale modernità dello sguardo zavattiniano. Nell'Italia che Cesare Zavattini attraversa e racconta, dagli anni Quaranta fino a fine anni Settanta, la sessualità femminile era sottoposta ad una duplice pressione: da un lato soffriva le norme morali e giuridiche ancora fortemente limitanti, basti ricordare che l'adulterio femminile rimase reato fino al 1968 mentre quello maschile era largamente tollerato; dall'altro, soffriva invece l'immaginario mediatico e cinematografico che iniziava a scoprire il corpo della donna come merce, come superficie di desiderio collettivo e come leva commerciale. Le attrici del cosiddetto "quadrumvirato" (Vitella 2024) – Lollobrigida, Mangano, Loren, Pampanini – contribuirono a definire nuove forme di divismo fondate sulla fisicità, talvolta ridotta a stereotipo, ma al contempo utilizzata come strumento negoziale per affermare un ruolo più centrale nell'industria culturale. Zavattini si colloca in una posizione singolare rispetto a queste tendenze e i suoi personaggi femminili vivono immersi in tali contraddizioni, ma la scrittura scardina i rigidi binomi di virtù e colpa, pudore e desiderio, vittima e complice, creando figure in cui la sessualità diventa linguaggio, rischio, risorsa e occasione di resistenza.

Nei soggetti non realizzati, questa prospettiva si manifesta con particolare nitidezza. In *Due giorni di follia*, la vedova Sofia intraprende una relazione carnale con un diciottenne. Qui il desiderio non è strumento di seduzione maschile, ma iniziativa femminile, vissuta in un contesto di emancipazione che però si trasforma in ossessione e perdita di equilibrio.

Dopo un mezzo minuto, Sofia e Peppino, nella penombra del crepuscolo – Sofia non ha neanche acceso la luce – rotolano sulla moquette, e l'amplesso si compie. Dopo il quale, risuonano ancora schiaffi. Sofia schiaffeggia e rischiaffeggia il ragazzo, di pentimento e di felicità, con la prevalenza della seconda. Che meraviglia. Piange perfino, attraversa le stanze piangendo, che è un modo di manifestare questa gioia, questa scoperta dei sensi, anzi esplosione, quasi una nuova nascita (ACZ Za Sog Nr 12/2: 9-10).

La passione diventa esperienza destabilizzante, che porta la protagonista a ridefinire i confini della propria autonomia. Ne *La maga di Napoli*, Haydée, cartomante di successo, perde il proprio “potere magico” nel momento in cui si lascia travolgere dall'amore per Marcello: il corpo si rivela vulnerabile, la sessualità diventa veicolo di rischio e al contempo di autenticità emotiva. Altre volte, invece, la sessualità è raccontata come terreno di negoziazione, in cui il corpo femminile diventa risorsa economica e capitale strategico. È il caso de *Le bambole*, dove Gina e Silvana, ballerine di varietà, gestiscono con lucidità la propria immagine e la propria sensualità come strumenti di lavoro. La loro esposizione non è passiva, bensì consapevole investimento in un progetto di emancipazione in un'Italia ancora segnata da un modello patriarcale che relegava la donna a ruoli subordinati. Il corpo, spettacolarizzato, è anche strumento di sopravvivenza e di affermazione. Ma la scrittura zavattiniana affronta senza reticenze anche la sessualità negata, imposta o violenta. In *Una donna del Po*, lo stupro di Silvana è narrato come trauma che definisce un percorso di sopravvivenza e di scelta, alla fine del quale la protagonista decide di tenere il bambino, trasformando la maternità forzata in un atto di volontà e ribaltando la logica della vittima silenziosa. In *Via Emilia*, la sessualità è calcolo e strategia: Maria si concede ad un altro uomo per avere un figlio e salvare il suo matrimonio, non per desiderio, ma come gesto razionale di sopravvivenza affettiva e sociale. Qui il corpo è usato come strumento, senza che la narrazione lo giudichi moralmente, ma evidenziando l'ambivalenza di una scelta che smaschera le contraddizioni del patriarcato.

Nei film realizzati, la stessa attenzione si ritrova in figure memorabili. Mara, nell'episodio omonimo di *Ieri, oggi e domani*, incarna una prostituta che conosce perfettamente il potere del proprio corpo, che gestisce la sua sensualità con ironia e intelligenza, trasformandola in leva di autonomia economica e di controllo delle situazioni. Ne *Le streghe* e *Sette volte donna*, la sessualità viene esplorata in registri diversi – grottesco, drammatico e fantastico – rivelando come il desiderio femminile possa essere maschera, gioco e rivincita. L'episodio di Berenice in *Sette volte donna*, dove la protagonista sogna ad occhi aperti una vendetta erotica sul marito ormai disinteressato al rapporto fisico, è una delle rappresentazioni più audaci del diritto femminile al desiderio indipendente.

Il filo conduttore che lega questi racconti è che la sessualità femminile è sempre un campo di forze. Può dare potere, come nel caso di Mara o delle ballerine de *Le bambole*, ma può anche destabilizzare, come per Sofia o Haydée. Può essere subita, calcolata, negoziata, vissuta come piacere o come ferita, ma non ridotta a cliché. La complessità di queste figure dimostra la capacità di Zavattini di ascoltare le voci femminili, di raccogliere testimonianze reali e di trasformarle in narrazione. Pur scrivendo da uomo, Cesare Zavattini riesce a sottrarre la rappresentazione della sessualità femminile alla dicotomia semplicistica di virtù e colpa, riconoscendola come motore attivo della vita delle sue protagoniste.

Nei suoi testi, le donne possono sembrare oggetto del desiderio maschile, ma sono anche soggetti che desiderano, resistono, calcolano, si lasciano travolgere e che reagiscono. È questa ambivalenza, costellata di fragilità e forza, di rischio e di autonomia, che rende i suoi personaggi vivi e credibili, e che consegna allo spettatore un'immagine complessa della sessualità femminile nell'Italia del dopoguerra. Un'immagine che, ancora oggi, conserva intatta la sua capacità critica e la sua forza narrativa.

3.1 Sessualità e lavoro

Un contributo di grande rilievo al dibattito sul rapporto tra sessualità e lavoro proviene dalla riflessione di Silvia Federici (2014), che ne ha proposto una lettura radicale, ma estremamente suggestiva, intendendo il sesso, per le donne, come lavoro a tutti gli effetti. La sua argomentazione si fonda sull'idea che l'attività sessuale femminile non sia mai del tutto libera o spontanea, ma incardinata dentro schemi sociali che ne stabiliscono modi, tempi, funzioni e soprattutto finalità. Non si tratta di una dimensione intima sottratta alle regole del mondo esterno, ma di una pratica profondamente condizionata dalla divisione sociale del lavoro e dalle aspettative maschili. Secondo Federici, le donne imparano a vivere il sesso come dovere: un dovere di piacere, un dovere di disponibilità, un dovere di adesione a criteri di bellezza e giovinezza che ne definiscono il valore sociale. Ogni incontro sessuale implicherebbe così, più o meno consapevolmente, un calcolo circa quanto dare, quanto trattenere, quanto si può ottenere in cambio. In questo senso, la sessualità femminile diventa attività disciplinata, lungi dall'essere il luogo del desiderio, e viene scandita da obblighi e limiti, faticosa come ogni altra forma di lavoro. Federici sottolinea come la sessualità delle donne sia stata storicamente piegata a funzione di servizio, legata alla riproduzione biologica, al piacere maschile o alla stabilità della famiglia patriarcale. Il sesso, nella sua lettura, non è neutro, perché si tratta di una prestazione, è lavoro gratuito che le donne sono chiamate a fornire come parte integrante del proprio ruolo sociale. Ma se si moderano i toni e si abbandona la prospettiva ideologica più radicale, resta un punto di grande interesse, ovvero che la sessualità possa effettivamente assumere i tratti del lavoro, che in quanto tale richieda disciplina, si inserisca in rapporti di potere, e diventi un dovere anziché una scelta libera. È lavoro quando si ripete per obbligo, quando risponde a regole esterne, quando viene percepito come attività necessaria per mantenere una relazione, per soddisfare un partner o per adempiere a un ruolo imposto. Questa chiave di lettura non è lontana da quanto Cesare Zavattini, con un linguaggio completamente diverso, mette in scena nei suoi soggetti. In questi testi la sessualità femminile è spesso amministrata, gestita, quindi trasformata in mestiere. Mara, nell'episodio di *Ieri, oggi e domani*, organizza la propria professione con rigore quasi imprenditoriale, e ne stabilisce orari, regole, condizioni. Non concede spontaneità, ma

disciplina, è lei a definire il contratto, a trattare la propria prestazione come prodotto da offrire secondo criteri precisi. Qui il sesso è lavoro non solo in senso metaforico, ma letterale, e diventa risorsa economica che garantisce autonomia e potere. Riporto il passaggio iniziale dove si racconta una giornata qualunque della protagonista, che si interrompe con la telefonata di un cliente.

Allora Mara fa una toilette velocissima ma interrompendola tre volte, una per rispondere al telefono: è un veneziano che ha avuto il suo numero dall'amico. Ma Mara gli parla in veneziano con una sua buffa approssimativa imitazione di quel dialetto. Di volta in volta coi clienti, per compiacerli, usa i rispettivi dialetti, con quel poco che ne sa, e si mostra, o finge di mostrarsi, entusiasta e conoscitrice dei luoghi di provenienza dei suoi frequentatori. Poi un paio di volte per affacciarsi alla finestra che dà sul terrazzino e lanciare uno sguardo al seminarista che continua a passeggiare avanti e indietro con un occhio sul libro e l'altro verso Mara. La vecchia si accorge finalmente di Mara, delle sue apparizioni un po' provocanti, e manda dentro, come se fosse un fanciullo, il nipote. Intanto si accendono le luci della sera, le campane danno i suoni crepuscolari, e arriva il cliente, un uomo sulla quarantina grande e grosso, dal forte accento siciliano, al quale piace parlare di sé, Mara lo stimola al dialogo secondo le regole del mestiere, nascondendo la sua sostanziale indifferenza. Mara decanta la Sicilia, il sole, il mare, come decanterebbe Torino se il cliente fosse di lassù. Ma per ora finge di avercela col Nord facendo così felice il cliente. Poi simula imbarazzo e ammirazione di fronte alla decantata potenza di questo siciliano che nel mezzo dell'amplesso addirittura le confessa la sua appartenenza alla mafia. Il che accende sul serio l'immaginazione di Mara che a sua volta intervalla il convegno amoroso con improvvise ingenue domande sulla lupara (ACZ Za Sog R 30/3: 3-4).

Ne *La ruffa* (Boccaccio '70) la logica dello scambio è ancora più evidente: la donna diventa premio di una lotteria, il suo corpo trasformato in posta di un gioco che rende esplicito ciò che in altre situazioni resta implicito. Qui la mercificazione del corpo femminile viene apertamente messa in scena, gli uomini pagano per partecipare, e la donna gestisce il meccanismo con la consapevolezza imprenditoriale di chi amministra il proprio capitale. Ancora una volta, il sesso è lavoro perché inserito in un sistema regolato, che produce valore economico e sociale. Ma Zavattini non rappresenta la sessualità femminile solo come mestiere dichiarato, invece la coglie anche nei suoi risvolti più sottili, dove essa diventa fatica e sacrificio. Un ulteriore esempio è offerto da *Le bambole*, dove le due ballerine vivono la propria sessualità come mestiere quotidiano, esibendosi sul palcoscenico per un pubblico che consuma il loro corpo come intrattenimento. Anche se non si tratta di prostituzione, la logica rimane la medesima: la sessualità diventa prestazione, spettacolo, quindi lavoro ripetitivo, sottopagato e fragile. La fatica di mantenere quel ruolo, di esibirsi ogni sera, mostra come la sessualità possa trasformarsi anche in routine, in disciplina, in obbligo di apparire e piacere.

In tutti questi esempi Zavattini coglie intuitivamente ciò che Federici ha teorizzato: che la sessualità femminile, nel contesto dell'Italia del dopoguerra, non è neutra, né puro abbandono al desiderio, ma può intrecciarsi con il lavoro inteso come fatica, disciplina, prestazione, rapporto di potere, può diventare mestiere esplicito, come nella prostituzione, può essere mercificazione spettacolare, può ridursi a sacrificio silenzioso. In ogni caso, la sessualità appare come lavoro invisibile, che segna profondamente la vita delle donne e ne rivela la posizione marginale e al tempo stesso centrale.

3.2 Amore

Parlare di innamoramento nell'opera di Cesare Zavattini significa misurarsi con una dimensione intima, sottile e costante che attraversa i suoi soggetti. L'innamoramento non coincide con l'infatuazione: se quest'ultima appare come slancio improvviso, fuoco passeggero, tensione adolescenziale o desiderio fisico incontrollato, l'innamoramento si configura invece come esperienza più profonda, capace di durare nel tempo e di modellare le identità dei protagonisti. È un sentimento che implica dedizione, riconoscimento dell'altro, fedeltà talvolta ostinata e, soprattutto, capacità di trasformare la vita quotidiana in un terreno di prova costante. Zavattini non rappresenta l'amore come ideale astratto o come pura passione romantica, ma lo cala sempre in un contesto sociale preciso, tra le difficoltà economiche, le disuguaglianze di classe, le pressioni culturali e i vincoli familiari che caratterizzano l'Italia del Novecento. L'innamoramento nei testi zavattiniani si presenta quindi come un sentimento fragile e al tempo stesso resistente: fragile perché spesso minacciato da circostanze esterne come la povertà, il giudizio sociale, le ingiustizie e le seduzioni di un mondo che tende a disgregare i legami; resistente perché, nonostante tutto, continua a sopravvivere, a riaffiorare nelle pieghe della vita quotidiana, a trasformarsi in forza morale che sorregge i personaggi anche quando tutto sembra crollare.

Nei soggetti e nei film questo sentimento assume forme diverse: amore coniugale che resiste alle fratture sociali, come in *Scampolo si sposa*; amore materno che si confonde con la dedizione assoluta per il marito, come in *Via Emilia*; amore quotidiano che si traduce in cura, sacrificio e silenziosa fedeltà come nei film neorealisti più noti (*Ladri di biciclette*, *Umberto D.*); amore fiabesco e trasognato che però non perde il contatto con la realtà, come in *Miracolo a Milano*. In tutti i casi, per Zavattini innamorarsi non è un'eccezione straordinaria, ma parte integrante dell'esistenza, capace di emergere tanto nei momenti più banali quanto nelle prove più estreme. Nel rispetto della poetica neorealista, per Cesare Zavattini l'innamoramento riguarda la gente comune, i lavoratori, le donne di borgata, i giovani senza mezzi, i mariti e le mogli costretti a misurarsi con difficoltà quotidiane, e viene raccontato nella sua concretezza sociale, intrecciato con le condizioni di vita, con la fatica di arrivare a fine mese, con i limiti imposti

da convenzioni e ruoli. L'amore, così rappresentato, diventa insieme rifugio e banco di prova, dono e sacrificio, promessa e dolore.

Nonostante l'amore sia un tema che fa da sottofondo all'intero archivio, un nucleo tematico dalle mille sfaccettature, affrontato da ogni prospettiva, isotopia narrativa che viene declinata in eterogenee invarianti, mi pare coerente e corretto partire dal soggetto non realizzato inedito appena citato, ovvero *Scampolo si sposa*, che racconta la storia di una giovane coppia, Scampolo e Tito, che appena incontriamo si sposano. Tra i due c'è una grande differenza, prima di tutto sociale, infatti Scampolo cerca con tutte le sue forze di darsi «una dignitosa aria di futura Signora» (ACZ Za Sog Nr 26/8: 1) per dimostrarsi degna moglie di Tito, un ingegnere conosciuto e rispettato per aver «realizzato il suo progetto ferroviario in Sardegna con grande successo». Come tipico di Zavattini, il soggettista cerca di entrare nella mente del proprio personaggio, calandosi in quelli che molto probabilmente sarebbero i reali stati emotivi di una persona che sta vivendo, sulla propria pelle, situazioni analoghe. Scampolo altro non fa che cercare di eclissarsi in quello che, secondo lei, dovrebbe essere il prototipo perfetto di donna che accompagna un ingegnere di tutto rispetto, nonostante essa sia maldestra e impacciata. Le sue origini sono modeste e fatica a vedersi in una «casa di dieci stanze con cuoca e domestico» (2), ma dovrà imparare a diventare una vera e propria padrona di casa, questo perché ama suo marito, Tito, e vuole esserne all'altezza. Al rientro dal viaggio di nozze però, quando entrambi mettono piede nella loro nuova dimora attentamente ammobiliata, la neo sposa capisce che qualcosa nel loro amore si è rotto: quello che per Tito è un ingresso «emozionante» provoca in Scampolo quasi spavento, basti guardare la tavola nella sala da pranzo «dove si sta così distanti, e non c'è neppur modo di darsi un bacio» (3). Quanto più prende piede la carriera di Tito, tanto più lui è sempre più lontano da casa, impegnato, e tanto più richiede e in un qualche modo esige, anche senza rendersene conto, che Scampolo sia sempre pronta ad accogliere gli ospiti, ad essere spiritosa ed elegante. Per raggiungere l'ideale di donna immaginato dal marito, Scampolo dovrebbe prendere «affrettate lezioni di etichetta» (4), mentre la sua vera natura è quella che un giorno la fa rincasare infangata e spettinata perché era andata a cercare il cane Fritz, sparito dalla mattina. Paradossalmente, più Scampolo perde se stessa nel tentare di rientrare in uno stereotipo di signora casalinga, più in realtà il loro amore continua a crescere e lei davvero gioisce nel vedere il marito trionfare sul lavoro. Il definitivo inizio dell'inesorabile declino del rapporto tra i due si ha con l'arrivo di Nora, «una bellissima donna, ricca, raffinata, che si muove con semplicità» (7), che sa il fatto suo, ed è tutto ciò che Scampolo non riesce ad essere. Nora, che si rivela inizialmente come fedele amica ed educatrice di Scampolo, pian piano attirerà a sé Tito, forse anche involontariamente, come una coppia che naturalmente si formerebbe tra un uomo e una donna appartenenti allo stesso ceto sociale. Nora è una donna che al contempo «turba» ed «esalta» (8) Tito e alla fine tra i

due scatta il bacio. Normalmente, nei soggetti di Zavattini questo è il momento in cui l'amore folle prende il sopravvento, in cui le follie dettate da un sentimento troppo forte ed indomabile guidano la donna nel disperato intento di riconquista dell'uomo, ma non in questo caso. «Quel loro matrimonio è stata una pazzia» (11) scrive Zavattini. Sconvolta, Scampolo semplicemente fugge e si nasconde da Tito che, dal canto suo, non la cerca e anzi, avvia il prima possibile le pratiche di separazione. La donna, invece, vive una lotta interiore tra sentimenti positivi e negativi che la invadono, positivi perché scopre di aspettare un figlio, negativi perché non vuole farsi vedere con gli occhi pieni di lacrime per l'amore che ha perso. Scampolo non smette mai di pensare al marito, si preoccupa che la sua immagine pubblica sia protetta e consiglia indirettamente Tito su come comportarsi per mantenere il suo status sociale, ma egli la ignora completamente, incurante delle attenzioni della donna, che scambia per gelosia mista a invidia verso la nuova moglie. Anche in battuta finale, Scampolo continua ad amare Tito, senza avere più vergogna e senza sentirsi umiliata, al punto di mettersi ai suoi piedi e dargli la grande notizia – l'attesa del figlio –, alla quale egli risponde: «“Non ho che un desiderio – dice Tito guardandola negli occhi – il desiderio che nostro figlio assomigli solo a te”». Scampolo sorride. “Ecco, che assomigli a te...”» (16).

Di un amore incondizionato tratta anche il soggetto *Via Emilia*, inedito e non realizzato, che Zavattini scrive assieme ad Alfredo Guarini. Maria è una giovane che, per amore, smette di lavorare in un postribolo. Franco, cliente abituale, è innamorato di lei e la chiede in sposa con un «discorso vecchio, fatto e rifatto» (ACZ Za Sog Nr 31/8: 27), ovvero di maritarsi subito, il giorno stesso, suggerendo che lei abbandoni il suo lavoro e vada a vivere a casa dell'uomo. Maria ha grande rispetto per Franco e, pur sapendo che probabilmente non sarà mai in grado di ricambiarne il sentimento, sceglie comunque di sposarlo e di trasferirsi proprio per la considerazione e la stima che nutre nei suoi confronti. La donna «è sempre piaciuta agli uomini ma lei si è innamorata di uno che non l'ha sposata e le ha fatto fare una figlia. Poi la figlia è morta e lei aveva finito col fare la schiava del suo uomo» (29). Con alle spalle un matrimonio già fallito e la morte della propria figlia, pare che Maria abbia disimparato ad amare sinceramente e davvero, anzi non aveva nessuna intenzione di rimaritarsi, ma riconosce in Franco un nuovo compagno di vita, «un uomo buono e tenace» e di queste qualità lei gli è riconoscente. L'amore che Maria prova per Franco, Zavattini lo descrive non come un sentimento «sensuale o romantico», ma come «qualcosa di più profondo e duraturo, un amore quasi materno per quell'uomo un po' taciturno che ha dentro di se un'anima rozza ma tanto generosa» (32). Zavattini introduce qui un parallelismo destinato ad attraversare l'intero soggetto. Maria è stata madre prima del matrimonio con Franco e ha già vissuto sulla propria pelle quelle emozioni e preoccupazioni che solo chi deve accudire una piccola vita indifesa conosce. Questo amore, puro, materno ed incondizionato, che le

è stato strappato via con la morte della figlia, sta lentamente riaffiorando nei confronti del marito e si sta progressivamente trasformando in una forma di dedizione e di cura, priva di riserve, capace di oltrepassare i limiti di ciò che viene comunemente considerato moralmente accettabile. In più battute Zavattini descrive il sentimento della moglie come quello di una madre, una passione assoluta che non conosce limiti e supera quanto moralmente pensato e concepito come ammissibile. L'unico desiderio di Franco, diventare padre, si scontra con l'impossibilità della coppia di avere figli. A seguito di una visita ostetrica, Maria scopre che la sterilità appartiene al marito e a partire da questa consapevolezza matura la decisione estrema di concedersi ad un camionista che da tempo la stava corteggiando con l'unico scopo di dare a Franco un figlio, trasformando la maternità in un atto di sacrificio e di totale abnegazione. Maria «è stata con l'autista, ma come è stata per tanti anni, nel postribolo, con gli altri uomini, senza una vibrazione» (36). L'affetto materno che la donna coltiva nei confronti del marito continua ad emergere dalle parole di Cesare Zavattini anche nel momento in cui lei gli confida di essere incinta. Pur sapendo che il padre biologico non è Franco, la donna si intenerisce nel vedere quanta meraviglia e contentezza provi il marito; «lui è così felice che lei se lo stringe al seno come un bambino» (37). L'amore di Maria è infinito e senza riserve, tant'è che davanti alla minaccia del vero padre di svelare tutto al marito, lei capisce di non potere e non riuscire anche soltanto a concepire di essere la causa che metterà a repentaglio la felicità di Franco. Scrive Zavattini: «Maria dovrebbe rinunciare a tutto quello che ha costruito? Ella sarebbe capace di rinunciare anche alla vita. Ma ciò a cui non può rinunciare è che suo marito sia felice. Non esiste un uomo più felice di lui. Bisogna proteggerlo» (40). Salvaguardare a tutti i costi la serenità di quest'uomo diventa una promessa solenne che Maria mantiene non solo a parole, ma anche con i fatti. Come azione ultima e con un gesto estremo, infatti, la donna uccide con un colpo di rivoltella il camionista, il vero padre del figlio, affinché la verità non venga mai alla luce. Nella scena finale, Franco la vede allontanarsi, quasi come se fosse in sogno, sul furgone dei carabinieri.

Se in *Scampolo si sposa* Cesare Zavattini sceglie di raccontare l'innamoramento all'interno di una coppia giovane, segnata da una differenza sociale evidente, in *Via Emilia* lo stesso sentimento si trasforma in una forma di dedizione incondizionata, capace di superare ostacoli che non appartengono più alla sfera romantica, ma a quella esistenziale. In entrambi i soggetti non realizzati, il nucleo tematico è la forza di un sentimento che resiste, che non si piega alla durezza della vita, che continua a dare senso all'esistenza dei protagonisti. Scampolo, pur fragile e insicura, continua ad amare Tito anche dopo il tradimento, proteggendo la sua immagine pubblica e trovando nel figlio che porta in grembo la possibilità di dare nuovo significato al loro legame. Maria, in *Via Emilia*, arriva a sacrificare se stessa pur di garantire al marito la felicità di diventare padre. Il suo amore, definito da Zavattini quasi materno, è la dimostrazione di come

L'innamoramento possa assumere la forma di una dedizione assoluta, che superi la logica del desiderio e si radichi in un sentimento di cura e protezione. In questi soggetti, l'innamoramento viene inscenato come legame profondo che si esprime attraverso gesti concreti, spesso dolorosi, che ribadiscono il carattere realistico e al tempo stesso poetico della scrittura zavattiniana.

Nei film realizzati, il tema dell'innamoramento si sviluppa in modi altrettanto complessi. In *Ladri di biciclette*, l'amore tra Antonio Ricci e sua moglie Maria non è al centro della trama in modo esplicito, ma pervade sottilmente l'intera vicenda. Maria, che porta a impegnare le lenzuola per riscattare la bicicletta del marito, compie un gesto che va oltre la sopravvivenza economica, la sua è una dichiarazione d'amore, un atto di fiducia nel futuro, una forma di sostegno silenziosa e concreta. L'innamoramento tra i due non si manifesta attraverso slanci romantici, ma nella quotidianità di una coppia che affronta unita la miseria e la precarietà. Nonostante la trama si concentri sulla ricerca della bicicletta, ciò che resta è il ritratto di un amore che non si spezza nemmeno davanti all'umiliazione finale, quando Antonio viene sorpreso a rubare. «È inutile che descriviamo il dolore della moglie di Antonio la quale non piange solo perché ci sono molte persone che la guardano e dice che vale più la bicicletta di tutta la casa messa insieme» (Zavattini 1991: 56). Lo sguardo della moglie «con gli occhi spaventati e addolorati» non è di condanna, ma di compassione e comprensione. In questo senso, Zavattini mostra come l'innamoramento coniugale possa essere fatto di silenzi e di gesti minimi, eppure potentissimi, capaci di esprimere più di mille dichiarazioni. Diverso è il caso di *Miracolo a Milano*, dove l'innamoramento assume i tratti della fiaba. Il legame tra Totò ed Edvige, nato tra i baraccati della periferia, è un amore puro e candido, che resiste alle difficoltà e trova compimento nella celebre scena finale in cui i due spiccano il volo su una scopa, diretti verso «una spiaggia con le onde bianche che la lambivano, poi solo il mare, e i poveri volavano verso un regno dove dire “Buon giorno” voleva dire veramente buon giorno» (ACZ Za Sog R 37/5: 10-11). Qui l'innamoramento non è calato nel realismo sociale, ma trasfigurato in una dimensione poetica che però conserva intatta la sua valenza simbolica di un amore come possibilità di riscatto, come forza capace di sollevare letteralmente i personaggi dalle miserie terrene. Zavattini non rinuncia al sogno, ma lo intreccia con la concretezza di una vita collettiva segnata dalla povertà.

Emerge dunque con chiarezza come Zavattini utilizzi il tema dell'innamoramento per raccontare la profondità dei legami umani, intrecciati alla realtà sociale e non ridotti a semplice idealizzazione romantica. Nei soggetti inediti come *Scampolo si sposa* e *Via Emilia*, l'innamoramento è fedeltà assoluta, persino sacrificio estremo, mentre nei film realizzati, assume sfumature diverse: amore coniugale che resiste alla povertà in *Ladri di biciclette*; amore tenero e fragile in *Umberto D.*; amore fiabesco e liberatorio in *Miracolo a Milano*. In tutti i casi, l'innamoramento è forza che plasma le vite, che dà senso all'esistenza, che resiste alle

prove del mondo, è un sentimento che Zavattini racconta con una profondità unica, restituendo al cinema italiano del Novecento un'immagine dell'amore non come lusso o idealizzazione, ma come esperienza concreta, vissuta, radicata nella quotidianità della gente comune.

3.2.1 Infatuazione

L'infatuazione può essere considerata come il primo aggancio affettivo che avviene tra due persone. Tra gli scritti di Zavattini che l'amore sia platonico, carnale, sessuale, violento, puro, malato o totalizzante poco importa, così come passa in secondo piano il genere verso il quale questo sentimento nasce. Non desta stupore, infatti, che alcuni temi fossero troppo all'avanguardia per l'opinione pubblica dell'epoca, non ancora pronta ad accogliere a braccia aperte storie, anche se finzionali, che parlassero di relazioni clandestine o totalmente impure. Come ben impareremo scovando chicche talvolta ancora inesplorate dell'Archivio Cesare Zavattini, il soggettista luzzarese riesce a denunciare tabù, credenze sociali, stereotipi, pregiudizi e comportamenti largamente interiorizzati, anche se moralmente sbagliati, con una semplicità e leggerezza talvolta disarmanti. Ad una lettura veloce e disattenta, alcuni di questi temi passeranno inosservati, ma non dimentichiamo che Zavattini è stato pioniere nei suoi scritti, riportando in maniera attenta e fedele un'istantanea della sua contemporaneità che spesso viene ridicolizzata, perché da lui stesso considerata paradossale.

Dell'amore temporaneo e passionale Zavattini parla nel primo soggetto cinematografico non realizzato conservato presso l'Archivio, nonché il più antico, intitolato *Agenzia Volpe*, soggetto edito nel manuale *Soggetti cinematografici mai realizzati* (Zavattini 2022b). Il testo, probabilmente redatto nel 1936, racconta delle vicissitudini di Giovanni, un giovane di paese da poco arrivato a Roma e che, con sole mille lire in mano, cerca disperatamente un primo impiego. Riesce a farsi assumere come detective privato dall'Agenzia Volpe; inizialmente gli viene richiesto di pedinare una donna su commissione dell'amante vittima di delusioni d'amore: «la signora è una bravissima signora che si dà gli appuntamenti col marito. Il pedinamento viene fatto su commissione di un innamorato deluso» (ACZ Za Sog Nr 1/1: 5). L'incaricare un detective privato che segua attentamente le azioni quotidiane della propria donna è un tema che ritroviamo anche, ad esempio, nel secondo episodio del film *Sette volte donna*. La trama del film, fedele alla stesura del soggetto zavattiniano, ruota attorno ad un equivoco di sguardi e di ruoli. Anna è convinta di essere oggetto di un'attenzione amorosa: da tempo si è accorta di un uomo che la segue nei suoi spostamenti quotidiani, sempre presente ma mai abbastanza vicino da farsi riconoscere o avvicinare. A questa presenza muta la donna attribuisce un significato sentimentale, arrivando a confidare all'amica di essersi innamorata per la prima volta, suggerendo quindi implicitamente che il matrimonio non sia nato da un legame amoroso,

ma da altre ragioni. Anna sa tuttavia che questo sentimento è destinato a restare inespresso e che non potrà sbocciare, non per mancanza di desiderio, ma per l'impossibilità, sociale e morale, di tradire il marito in un contesto – quello dell'Italia della fine degli anni Sessanta – che non ammette per una donna lo scarto dalla fedeltà coniugale. Mentre lei fantastica su questa figura distante, lo spettatore scopre progressivamente la vera natura dell'uomo, che non è un innamorato ma un investigatore privato assoldato dal marito, il quale, mosso da una gelosia inquieta e da un inarrestabile bisogno di controllo, non si accontenta delle rassicurazioni della moglie e pretende una verifica esterna e documentata delle sue giornate e dei suoi spostamenti. Sotto il velo di un'apparente premura amorosa emerge così una relazione segnata dal sospetto e dal controllo, non esplicitamente violenta ma sicuramente attraversata da una tensione latente che rende evidente come il legame coniugale sia, in questo caso, tutt'altro che sereno o paritario.

Scrive Zavattini:

Anna entra nel suo portone, si scuote di dosso la neve e trova il modo di dare ancora un'occhiata clandestina verso il giovanotto. Poi entra in casa. C'è suo marito che l'accoglie affettuosamente col solito bacio in fronte. Lei ricambia il bacio poi corre nella sua camera, dice, per cambiarsi le scarpette inzuppate nella neve, ha i piedi gelati. Invece si precipita alla finestra e guarda nella strada: il giovanotto è là che lentamente si allontana ancor più favoloso visto dall'alto. Noi vediamo che entra in un bar e che telefona. Anna si spoglia continuando ogni tanto a correre alla finestra: ma è scomparso, non c'è proprio più, c'è solo la neve. Meglio così, dice Anna, o altrimenti avrei dovuto dirlo a mio marito. Mentre sa di mentire, glielo leggiamo nella faccia. Continua a spogliarsi, e a dare occhiate alla finestra. Intanto, suo marito sta ricevendo una telefonata. Dal giovanotto! Si tratta infatti di uno dei tanti incaricati di quelle agenzie private che servono le mogli e i mariti gelosi. Sta facendo il minuzioso racconto dell'itinerario compiuto da Anna quella mattina. Grazie, dice il marito. E si alza e va nella camera di Anna e le domanda, con indifferenza, che cosa ha fatto fuori, quella mattina. Anna glielo dice, per filo e per segno, senza parlare, s'intende, del giovanotto. Le due versioni corrispondono alla perfezione, passo per passo, il marito è soddisfatto, bacia ancora la moglie e va a rimettersi al lavoro. La moglie, appena lui si è allontanato, si precipita all'apparecchio telefonico, che è sul letto, e chiama Paola e sottovoce e con una gioia che le trapela da ogni parte, anche se tenta di nasconderla, dice che quel giovanotto seguiva lei, ma non è successo niente, non poteva succedere niente. Non aggiunge che avrebbe voluto che fosse successo qualche cosa, ma evidentemente lo spera, che succederà (anche se sappiamo che si sbaglia). Poi parla con l'amica della neve e a un tratto – è più forte di lei – con voce soffocata, ma che le viene dal profondo, dice all'amica: sono innamorata, per la prima volta, sono innamorata (ACZ Za Sog R 51/1: 78-79).

Tornando al soggetto non realizzato *Agenzia Volpe*, fin dalle prime pagine capiamo perfettamente che tipo di personaggio è Giovanni, ovvero un semplice giovinotto troppo sensibile alla figura femminile, che si lascia trasportare dagli impeti amorosi e immagina storie impossibili con qualsiasi donna che attiri la sua attenzione. Scrive Zavattini:

si tratta di una bellissima donna e Giovanni dopo i primi passi la segue non più con lo spirito del dovere ma con quello del corteggiatore. Nel suo rapporto vediamo l'effetto che la signora ha fatto sopra di lui e ci troviamo davanti a uno stile che fa andare su tutte le furie il Signor Volpe. Dice infatti il rapporto: "la signora camminava per la strada come un cigno nell'acqua, alle diciassette e venticinque entrava in una pasticceria di Corso Buenos Aires e si vedeva come una dea sulle nubi. Il suo sguardo vagava lontano, ecc." (ACZ ZA Sog Nr 1/1: 5).

Il secondo incarico di Giovanni riguarda lo spionaggio industriale, gli viene chiesto di ostacolare con tutti i mezzi a sua disposizione una nascente industria, la Ditta Tax, che sta divenendo leader del mercato dei dolci, una minaccia per i produttori di caramelle già affermati sul mercato. Giovanni per riuscire nell'intento si fa assumere nell'ufficio pubblicità della ditta da indagare, a capo del quale vi è una ragazza di nome Wanna. Nel giro di pochi giorni tra i due scatta una tenera intimità che Wanna intende come sana amicizia, mentre nel giovane nasce un sentimento più profondo. Il rapporto tra i due è nato con una menzogna (Giovanni è nel reparto di Wanna per spiare la lavorazione e bloccarne la produzione) e continua ad essere alimentato con falsità inventate e malamente improvvisate da Giovanni ogni qualvolta lui abbia un incontro con Wanna. Il giovane cerca in tutti i modi di apparire desiderabile e tenta di sedurre la donna, che risulta essere il personaggio forte della coppia. Lei è resiliente, cerca di supportarlo e aiutarlo nelle sue difficoltà, lo ascolta e gli sta vicino con affetto e sincerità, lui invece incarna i valori opposti. Il soggetto culmina con il doppio licenziamento del ragazzo in una sola giornata, che prova vergogna e disperazione nell'aver perso ogni speranza di costruire un rapporto con Wanna, una conclusione che permette a Zavattini di deridere l'infantilità di Giovanni, che non riesce a scindere vita lavorativa da vita privata.

Nel mondo narrativo di Cesare Zavattini l'amore raramente appare come sentimento pienamente compiuto e stabile, mentre spesso si manifesta nella sua forma acerba, instabile, a volte illusoria, quella dell'infatuazione, che i giovani inesperti e travolti dalla passione, confondono con l'amore maturo. La scrittura zavattiniana insiste su questo stato liminale, fragile eppure dirompente, perché in esso riconosce una verità universale: l'adolescenza e la prima giovinezza sono momenti in cui il desiderio e l'immaginazione prevalgono sulla ragione, e proprio per questo diventano terreno privilegiato per interrogare i rapporti umani, le tensioni familiari e i meccanismi sociali. Raccontare un'infatuazione adolescenziale non significa ridurla a ingenuità sentimentale, ma riconoscerla

come specchio di un'intera condizione storica, in un paese che, come i suoi giovani protagonisti, si affaccia a nuove possibilità senza ancora possedere gli strumenti per governarle. Zavattini, nei soggetti rimasti solo su carta come nei film realizzati, fa dell'infatuazione una lente critica, un'occasione per osservare le dinamiche di potere nelle famiglie, le differenze di classe, le illusioni collettive alimentate dalla società dello spettacolo o dal desiderio di riscatto sociale. Non c'è un'idealizzazione romantica dell'amore adolescenziale, piuttosto il tentativo di coglierne la verità nella sua nudità e svelarne slancio, ingenuità, fragilità e, spesso, frustrazione.

Lo abbiamo visto nel paragrafo precedente, Zavattini torna spesso sul tema dell'amore e cerca di declinarlo in ogni sua sfumatura, abbracciandone le diverse ed eterogenee possibilità. La pura follia derivante dall'infatuazione, che porta a prendere decisioni affrettate e sconclusionate, quel sentimento adrenalinico che ti porta a ragionare fuori dagli schemi e ad agire secondo tratti che non appartengono alla tua personalità è ben raccontato in *Due giorni di follia*. Nel soggetto non c'è innamoramento, ma solo infatuazione. La relazione tra Sofia e Peppino è interamente e puramente carnale, priva di quella profondità e di quella dedizione che caratterizzano invece l'innamoramento. L'ossessione che nasce dal rapporto destabilizza la donna, mostrando come il desiderio fisico non basti a creare un legame duraturo. Questo soggetto serve da contraltare agli altri: se l'innamoramento è resistenza, cura e profondità, l'infatuazione resta superficie, consumo, perdita di equilibrio. Zavattini racconta la storia di una donna di circa quarant'anni di nome Sofia¹ che gestisce l'eredità del marito defunto, uomo che in realtà lei non ha mai amato. Amministra alcuni appartamenti e regolarmente visita gli inquilini affittuari – quasi tutti uomini – per saldare i pagamenti; questi le fanno la corte, ma lei aspira a cambiare cetto sociale e, quindi, a maritarsi con qualcuno più benestante di lei. Un giorno, a causa di una grossa improvvisa perdita d'acqua, la donna si vede costretta a chiamare «un pessimo stagnaio» (ACZ Za Sog Nr 12/1: 104), Peppino, un diciottenne di cui invaghisce non appena lo incontra e con il quale consuma un amore assolutamente carnale, non passionale, anzi inaspettato e a tratti violento. Basta così poco per farla impazzire d'amore. Nonostante la grande differenza d'età, lei non può vivere senza Peppino e fa di tutto per cercarlo, lo pedina, domanda ai suoi affittuari di un certo ragazzino stagnaro perché la perdita d'acqua che ha in casa continua a peggiorare e necessita disperatamente di quel Peppino. Peccato che, mentre la donna si improvvisa spia e si mette sulle tracce del giovane, Sofia scopre prima l'esistenza di Anita, la fidanzata di Peppino, e poi di Dinuccio, un giovane a sua volta è segretamente innamorato dello stagnaro. In ultima istanza Peppino si dichiarerà a Sofia ma lei, una volta ritrovato il senno, non vorrà più avere nulla

1 Per una maggiore coerenza, in questa pubblicazione si mantengono “Sofia” e “Peppino” come nomi dei personaggi, sapendo che, a seconda della variante che Zavattini redige, cambiano anche i nomi di persona.

a che fare con il ragazzo e scapperà lasciando la città, rincorsa da Peppino, a sua volta inseguito da Anita e Dinuccio. Tra questi incontri spiccano le relazioni sentimentali effimere, segnate da intensità momentanea e precarietà, che lasciano tracce di disagio, desiderio, confusione. Zavattini coglie la rapidità e la leggerezza delle passioni adolescenziali, ma anche la loro capacità di turbare profondamente chi le vive. Ripercorrendo rapidamente alcuni ampliamenti di trama tra le numerose varianti, si può notare come sia la protagonista a dare il via al flirt con Peppino, mentre il giovane stagnaro rifiuta inizialmente le avances della vedova proprio per la grande differenza d'età. La moltitudine di sensazioni fisiche che attraversano Sofia è ben resa da Zavattini, che segue lo smarrimento della ragione della donna che «possiamo considerare come un vulcano spento» (94), persa tra i suoi pensieri e vittima della propria emotività, come se noi spettatori la stessimo seguendo nella sua riscoperta di qualcosa di intimo, istintivo, talmente animale da essere primordiale, ma altrettanto nuovo perché mai vissuto prima.

A testimonianza dell'attenzione con cui Cesare Zavattini esplora le diverse modalità attraverso cui un'attrazione può prendere forma, è significativa la variante f del soggetto, in cui Sofia ha quarant'anni e Peppino soltanto diciotto. In questo caso, l'invaghimento avviene in maniera opposta ed è Peppino che, entrando nella casa di Sofia per sistemare la perdita d'acqua, rimane attratto dal corpo della donna matura e cerca in tutti i modi di averla per sé: «all'improvviso, come un fulmine a ciel sereno, quel ragazzo l'abbraccia e la bacia, dopo essersi fatto il segno della croce, come un calciatore prima di entrare in campo» (98). La donna inizialmente lo respinge, ma poco dopo sente nascere dentro di sé una certa curiosità nei confronti del giovane. Peppino le racconta che solitamente «sono le donne che saltano addosso a lui» (99) e lei ne rimane sbalordita ed esterrefatta, gli chiede che le racconti delle sue avventure, storie che Sofia nemmeno pensava possibili e che fanno nascere in lei una «naturale eccitazione» (100). Scrive Zavattini:

allora lo prende per il collo, lo minaccia, lo insegue con un coltello perfino, non certo con l'intenzione di ucciderlo, ma di fargli giurare, naturalmente su San Gennaro, che non aprirà mai bocca su questa ora folle e stupenda, e che dimenticherà addirittura il nome di Sofia, che metteranno insieme una pietra tombale sull'accaduto, che non si rivedranno mai più mai più, mai più! "Vattene, vattene", ripete Sofia. Poi chiude la porta coi catenacci come di notte. Non vuole che se ne vada. La sua pazzia è cominciata e durerà lo spazio di un mattino, per essere precisi due giorni. "Tutta la notte devi restà, anche domani!" (101-102).

Un altro chiaro esempio lo si trova in *Come un viaggio di nozze*, soggetto inedito che narra la fuga di due adolescenti, Antonio e Maria, entrambi sedicenni, innamorati al punto da progettare il suicidio insieme. Non si tratta di amore maturo, ma di infatuazione totale, assoluta e senza misura, che porta a confondere il

desiderio di eternità con l'annientamento. Zavattini non giudica i suoi personaggi, ne restituisce la forza tragica, mostra come l'ingenuità giovanile possa trasformarsi in gesto estremo. La coralità che avvolge i due giovani – i genitori che si oppongono, la comunità che osserva – contribuisce ad inscrivere la loro infatuazione in un contesto più ampio e quella raccontata non è solo una storia privata, ma il riflesso di una tensione collettiva tra generazioni. Lo stesso meccanismo è presente in *Dall'amore all'odio*, dove la passione giovanile si consuma rapidamente, trasformandosi, lentamente, in conflitto. L'infatuazione qui non conduce alla morte, ma alla violenza emotiva: dall'idealizzazione si passa alla delusione, dal desiderio alla rabbia. È un racconto che mostra come l'amore acerbo, quando non sorretto da maturità, si ribalti nel suo contrario. Anche in questo caso, Zavattini non riduce l'esperienza ad una lezione morale, ma la rappresenta come una fase necessaria e rivelatrice, in cui il confine tra eros e thanatos, tra attrazione e repulsione, è sottilissimo.

Nei soggetti ambientati lungo il Po, come *Una donna del Po* e *Gli innamorati del Po*, l'infatuazione adolescenziale si intreccia con la vita comunitaria delle campagne e con il fiume come metafora di destino. L'amore tra i giovani protagonisti, spesso ostacolato da famiglie, convenzioni sociali o differenze economiche, è rappresentato come slancio vitale e istintivo, ma anche come esperienza che può facilmente degenerare in tragedia. Ma in questi paesi e paesini, l'infatuazione non può viverci come sola passione privata, diviene anche questione pubblica, dove la comunità intera osserva, commenta, giudica, e così la vicenda amorosa diventa occasione per riflettere sulle regole collettive e sulle rigidità sociali.

Anche ne *La maga di Napoli* l'infatuazione assume una forma centrale, ma rovesciata e profondamente ambigua. Qui non riguarda i clienti che affollano l'anticamera della maga, bensì la maga stessa, Sofia, che si scopre progressivamente coinvolta dall'amore assoluto e degradante che un uomo, Marcello, prova per una prostituta.

In quei giorni è apparso all'orizzonte Marcello. È un cliente come tanti altri. Lei non se lo ricorda neanche, un uomo sulla quarantina infelice come tanti altri. Ha detto solo che fa l'avvocato, e che si sente un uomo finito. Lo si vede. Simpatico, anche se un po' raccolto nelle spalle sotto il peso di una sconfitta, è venuto da Sofia per una storia d'amore. È innamorato pazzo. Di una donna che si chiama Rita. «Non è neanche bella», gli ha detto. «È perfino stupida», ha aggiunto. «Ma sono innamorato pazzo. Lei deve aiutarmi a liberarmene. Ho rovinato la mia carriera. Lei mi tiene sotto come un bambino. Dov'è, dov'è? È scomparsa. Se non la trovo mi ammazzo».

Si sente che dice la verità, che può fare un gesto così.

Sofia non si è preoccupata di Marcello più di un qualsiasi altro cliente. La sua vicenda assomiglia a quella di tanti altri. Però, per dovere, per il suo mestiere, lei deve cercare di rintracciare questa Rita scomparsa.

[...] Marcello torna.

Sofia ha buone notizie. Ma non sono i suoi poteri magici ma uno dei tanti informatori di cui dispone, anche i poliziotti sono fra i suoi clienti, perciò, può ogni tanto sapere qualche cosa che le serve.

Ci vuole ancora un po' di pazienza. La felicità di Marcello esplode, le bacia le mani, si inginocchia come davanti alla Madonna, piange. Sofia davanti a un amore talmente straripante comincia a interessarsi di Marcello. Lui le confida tutto. Anche le cose più intime. Per lui Sofia non è una donna ma una maga. Sofia avverte questo e per la prima volta se ne sente leggermente offesa.

Forse per la prima volta è incuriosita al di là dei suoi interessi professionali. Moltiplica le domande a Marcello. Si incuriosisce di questa donna che ha ridotto un uomo a zero. Che ha ridotto un uomo candidato a diventare deputato o almeno consigliere comunale a uno straccio. (ACZ ZA Sog Nr 17/1: 7-9)

L'infatuazione nasce per contrasto: la maga, che ha costruito il proprio potere sull'esclusione dell'amore e sulla rinuncia alla relazione, invidia una passione che pure riconosce come distruttiva e umiliante. Zavattini mette così in scena un desiderio che non può essere vissuto, perché incompatibile con l'indipendenza, il prestigio e il ruolo sociale della protagonista. L'infatuazione è qui un sentimento che incrina l'ordine simbolico costruito dalla maga e ne rivela la solitudine profonda, mostrando come l'amore, anche quando appare degradato o patologico, resti una forza capace di destabilizzare ogni sistema di controllo.

L'infatuazione attraversa in modo trasversale l'intera scrittura di Zavattini, tanto nei soggetti non realizzati quanto nei film portati sullo schermo, configurandosi come un motore narrativo ricorrente che, nelle opere cinematografiche, si innesta più direttamente in una riflessione sulla società italiana del dopoguerra. In *Miracolo a Milano*, pur nel registro favolistico, la promessa di una felicità improvvisamente possibile genera nella comunità di baraccati un'infatuazione collettiva, da intendersi non nel suo significato letterale, bensì come investimento emotivo immediato e totalizzante, destinato a rivelare, attraverso la sua breve durata, la fragilità e precarietà strutturale della speranza. Ne *Il tetto* l'infatuazione tra i giovani sposi che cercano una casa è la scintilla di un amore che aspira a maturità, ma che rimane imprigionato nelle difficoltà materiali; il sentimento è vero, ma ancora immaturo rispetto agli ostacoli della vita. Nelle opere corali, infine, Zavattini moltiplica le declinazioni dell'infatuazione, trasformandola in un osservatorio privilegiato sulle dinamiche affettive collettive. Ne *L'amore in città* e *Le italiane e l'amore*, l'infatuazione adolescenziale e giovanile emerge come esperienza intensa ma instabile, segnata dall'urgenza del presente e dalla mancanza di strumenti per una reale elaborazione emotiva. Ne *I misteri di Roma* e *Boccaccio '70*, invece, essa assume forme più ambigue e contraddittorie, oscillando tra desiderio, illusione e disincanto, fino a rivelare la difficoltà, diffusa e trasversale, di trasformare l'impulso sentimentale in relazione stabile.

In conclusione, l'infatuazione adolescenziale, talvolta scambiata per amore vero, attraversa trasversalmente l'opera di Zavattini. Nei soggetti realizzati e

non, essa è dispositivo narrativo e specchio sociale, nonché un modo per mostrare la forza e la fragilità dei sentimenti giovanili, ma anche per raccontare una società che, come i suoi protagonisti, si muove tra desiderio di emancipazione e incapacità di sostenerlo. L'infatuazione diventa così allegoria di un'Italia sospesa tra sogno e realtà, tra immaginazione e vincoli materiali, tra passione e delusione. Zavattini non idealizza queste esperienze, ma le restituisce nella loro intensità e precarietà, facendone strumenti di conoscenza collettiva. Raccontare l'infatuazione significa, nel suo cinema e nei suoi soggetti, raccontare un paese intero, con le sue speranze, le sue illusioni e, soprattutto, le sue inevitabili disillusioni.

3.2.2 Desiderio sessuale

Il desiderio sessuale, inteso come impulso istintivo e animalesco, attraversa l'opera di Cesare Zavattini in maniera carsica e al tempo stesso evidente: non sempre dichiarato, a volte rimosso, spesso trasformato in grottesco o sublimato in commedia, ma di certo non assente. Non si tratta dell'amore romantico o dell'innamoramento duraturo, che Zavattini ha raccontato in molte delle sue storie, bensì di quella forza fisica e viscerale che emerge all'improvviso, destabilizza, sovverte i rapporti di potere, spinge i personaggi oltre i confini del decoro sociale. La novità del suo sguardo è che questo desiderio, lungi dall'essere rappresentato come conquista maschile o come trionfo dell'eros virile, può essere letto come filtrato attraverso lo sguardo delle donne, protagoniste che ne subiscono gli effetti, ma anche che imparano a riconoscerlo, a usarlo, a ribaltarlo. La prospettiva femminile diviene centrale e i loro corpi non si limitano ad essere osservati ma divengono soggetti che osservano, non oggetti di piacere ma figure che reagiscono, resistono e in alcuni casi riescono a trasformare il desiderio in risorsa o in rivincita.

In *Due giorni di follia* si riconosce lo stesso invaghimento carnale presente in *Una donna del Po*, una donna che vive intensamente, ma per breve durata, una passione unicamente sessuale, per poi perdere l'interesse nei confronti dell'amante improvvisato. In *Una donna moderna*, soggetto non realizzato inedito, anche se molto breve racconta di Mary, la nostra protagonista, indecisa sul maritarsi con un medico o un avvocato. La ragazza mette alla prova i due uomini e ne testa i limiti in materia di gelosia, avvisando falsamente ciascuno di trovarsi in una camera in compagnia di un altro uomo. Anche se questo non è vero, lei infatti è da sola nella stanza da letto, si diverte a tentare e stuzzicare il sesso opposto, perché questo la fa sentire importate, voluta e desiderata, finché nella sua stanza entra un cameriere che fraintende il suo atteggiamento e cerca di approfittarsene. Rifiutate le avances dell'uomo, Mary viene picchiata dal cameriere mentre i due contendenti, sentite le sue urla, si azzuffano tra di loro invece di prendere le sue difese, accusandosi vicendevolmente di aver provocato violenza alla giovane.

Ne *Le streghe*, precisamente nell'episodio intitolato *Una sera come le altre*, Zavattini costruisce una parabola domestica che riflette sulla stanchezza del matrimonio e sul desiderio negato. Silvana Mangano interpreta una moglie annoiata che vive un rapporto logorato con il marito, interpretato da Marcello Mastroianni. L'uomo, incapace di dare spazio all'erotismo, rifiuta ogni tentativo di avvicinamento; la donna, invece, sogna ad occhi aperti avventure sessuali, immagina di liberarsi dalla routine, di scoprire un corpo vivo, desiderante, capace ancora di sedurre e di lasciarsi sedurre, dando vita a quel suo ultimo bisogno di intimità.

Carlo le dà un'abbracciatina, le fa alcune leziose moine, per farsi perdonare la rinuncia a uscire e un nuovo sbadiglio, le promette in buona fede che domani sera senza dubbio usciranno, anzi andranno a teatro, perché al cinema non c'è nulla di interessante.

E così si preparano come mille altre volte per la notte, discorrendo distrattamente del più e del meno, lui con la bocca schiumosa di dentifricio. Lui parla con un tono un po' intontito, proprio con il tono di chi è già con un piede nel vago regno del sonno, parla dei clacson, che la sera, quando torna a casa, non si odono che clacson, clacson lunghi, corti, cattivi, laceranti, che esprimono la fretta l'ansia e l'odio della gente, e tutto ciò stanca, dice, imitando i clacson...

In Silvana invece quella specie di alibi assonnato aumenta l'intimo risentimento, in quanto il marito non degna nemmeno di uno sguardo la sua camicia da notte, con dei bei pizzi, malgrado che lei la ostenti, e esasperata gli grida col pensiero: «cornuto».

Lo immagina che balza in piedi terribilmente offeso, pazzo di gelosia, che vuole sapere con chi lo tradisce e la insegue per la casa disperato, e lei, sotto le mani di lui che quasi la strozzano, confessa sghignazzando vendicativa che lo tradisce con tutti, il lattaio, il fornaio, il materassaio, il suo intimo amico Gianni, il colonnello di fronte; e a mano a mano che li evoca, tutti compaiono rispondendo presente, e tra loro anche un giovanotto, proprio un giovanotto sui vent'anni, crede forse suo marito che non piaccia più ai giovanotti? Ma se quando va per la strada tutti la guardano più o meno sfacciatamente, e le mormorano parole di ammirazione, qualche volta assai spinte: lei ha sempre camminato con dignità, con alterezza, guardando i candidati dietro le lenti scure senza lasciarsi corrompere, ma basta con l'onestà, lui non la merita.

E noi vediamo, seguitando a alternare verità e immaginazione, Silvana che si sveste, le facce dei suoi ammiratori che per strada la esaltano, e la seguono, come il piffero magico, prima uno, poi due, poi tre, poi cento, uomini che abbandonano sui marciapiedi le mogli, scendono dagli autobus, e lei nuda come Lady Godiva su un cavallo bianco, con la musica in testa, attraversa la città, raggiunge la piazza gremita, entra sotto una gran tenda, con la bandiera sopra che sventola, e nella tenda entrano uomini afflitti e ne escono uomini felici cantando, come miracolati, ma la straordinaria pressa di amore finisce però a pugni, poiché chi si contende Silvana sono migliaia, e deve intervenire perfino la polizia. Che trionfo! Che bastosta per il marito!

Per la verità il marito si è addormentato di schianto russa, dolcemente ma russa e alla fantasia di Silvana non resta altro che scoppiare in lacrime e urlando buttarsi giù dalla finestra (ACZ Za Sog R 55/3: 26-27).

Qui il desiderio è rappresentato nella sua forma più elementare di impulso fisico che esplode, nonostante la repressione coniugale. La protagonista lo vive in solitudine, nell'immaginazione, rivelando la disparità di genere nel matrimonio tradizionale con l'uomo da una parte, sazio e disincantato, che rinuncia al sesso, e la donna dall'altra parte, ancora piena di energia, che si ritrova prigioniera di un corpo che richiede attenzione. Mangano restituisce con ironia e malinconia questa condizione di desiderio insoddisfatto dentro al quale la donna non si vergogna, non reprime, ma sogna, e nel sogno afferma il proprio diritto al piacere. Zavattini suggerisce così una riflessione sociale dirompente: la sessualità femminile non è subordinata a quella maschile, può esistere indipendentemente e può perfino ribellarsi alla logica patriarcale del matrimonio come unica sede legittima del desiderio.

In *Boccaccio '70*, episodio *La Riffa*, Sophia Loren interpreta invece una donna che mette letteralmente in palio il proprio corpo in una riffa popolare. Qui il desiderio sessuale è collettivo, diffuso, animalesco nel senso più primitivo, infatti uomini di ogni ceto si affollano per comprare biglietti, come se la donna fosse un trofeo da vincere o un bene da consumare. Ma Cesare Zavattini, ancora una volta, ribalta la prospettiva e la protagonista, ben lontana dall'essere una vittima, organizza la situazione, ed è infatti lei a decidere come muoversi, come mostrarsi, come giocare con gli sguardi maschili. Il desiderio puro diventa, paradossalmente, strumento di potere femminile, la donna da oggetto passivo diventa soggetto attivo, capace di trasformare la propria sensualità in risorsa economica e sociale. Non c'è innamoramento, non c'è dolcezza, ma un corpo che reclama la sua centralità e che sa gestire la voracità maschile. Loren incarna una femminilità fiera, consapevole, che affronta l'impulso erotico collettivo senza timore e lo piega al proprio vantaggio. In *Ieri, oggi e domani*, episodio *Mara*, Zavattini mette in scena il desiderio sessuale come impulso esplicito e quotidiano, e ne affida la gestione ad una figura femminile pienamente consapevole. Mara è una prostituta che vive del desiderio maschile, senza esserne travolta; ne conosce, infatti, i meccanismi e ne governa i tempi, decidendo quando concedersi e quando sottrarsi. Il desiderio, mostrato nella sua dimensione materiale e animale, perde così la pretesa di dominio maschile e si trasforma in una risorsa che la protagonista amministra con lucidità, ribaltando il rapporto tradizionale tra soggetto e oggetto dell'eros.

Il tema della gestione del desiderio ritorna in *Sette volte donna*, episodio *Due contro una*, in cui Shirley MacLaine interpreta una moglie contesa da due uomini. Lì il triangolo amoroso esplora il desiderio. Gli uomini, mossi da competizione animalesca, riducono la donna a campo di battaglia per il loro ego, eppure, la

protagonista non resta prigioniera di questo gioco, piuttosto rivendica la propria autonomia trasformando la triangolazione in occasione per affermare che il desiderio appartiene agli uomini, ma anche e soprattutto alla donna che lo vive e lo sceglie. L'episodio diventa così allegoria del rifiuto del ruolo di preda: la donna non è bottino di caccia, ma soggetto attivo che decide chi amare, chi desiderare e chi respingere. Un diverso intreccio tra desiderio e morte emerge nello stesso film, nell'episodio *Il corteo funebre*. Qui il desiderio sessuale, velato a nascosto sotto forma di interessamento, appare accanto alla morte, mostrando la vitalità istintiva che resiste persino al lutto. La protagonista, vedova, si trova a vivere un impulso che sembra inconciliabile con il contesto funebre, ma proprio in questo contrasto Zavattini suggerisce la natura indomabile del desiderio. Esso non conosce tempi sociali, non si adegua alle convenzioni, esplose come forza vitale che sopravvive anche dove la società imporrebbe silenzio e compostezza, è un erotismo clandestino colto come resistenza al potere del lutto, come riaffermazione di una vitalità femminile che non accetta di spegnersi. Infine, il desiderio viene osservato con sguardo etnografico nel film collettivo *Le italiane e l'amore*, dove vari episodi restituiscono la sessualità come fenomeno sociale, come impulso individuale e osservazione delle dinamiche collettive, ma anche come desiderio percepito, giudicato e normato nella società italiana del tempo. Zavattini trasforma l'eros in oggetto di indagine, mostra come le donne parlino del proprio desiderio, lo confessino, lo neghino, lo ridicolizzino. È un ritratto corale che restituisce la natura primitiva del desiderio in quanto parte integrante della vita quotidiana.

Nei casi analizzati, il desiderio sessuale si configura come una forza istintiva e irrazionale, incontrollata, che attraversa le relazioni, ne mette in crisi gli equilibri e rende visibili le asimmetrie di potere che le strutturano. Zavattini lo rappresenta nella sua dimensione animale e primaria, scegliendo con decisione di raccontarlo dal punto di vista delle donne: sono loro a viverlo, a subirlo, a negoziarlo, a rifiutarlo, a gestirlo o a trasformarlo in risorsa. Il desiderio non è più quindi una semplice conquista maschile, bensì un campo di tensioni in cui si confrontano impulsi, norme sociali e possibilità di autodeterminazione femminile. Ecco che nell'episodio *Una sera come le altre*, il desiderio resta confinato nell'immaginazione, rivelando la frustrazione e l'ingiustizia inscritte nel matrimonio tradizionale; in altri casi, come *La riffa*, *Mara* e *Due contro una*, esso diventa strumento di gestione e di potere, attraverso cui le protagoniste ridefiniscono il rapporto tra soggetto principale e oggetto d'amare. Ne *Il corteo funebre*, invece, il desiderio emerge in una forma clandestina e perturbante, capace di affermare la vitalità femminile anche nei contesti in cui la società imporrebbe silenzio e compostezza. Nei soggetti e nei film in cui il desiderio si intreccia al fraintendimento o alla violenza, come *Due giorni di follia* o *Una donna moderna*, esso smaschera la vulnerabilità femminile all'interno di un ordine sociale che tende a normalizzare l'abuso e a colpevolizzare chi lo subisce. Nel ritratto corale de *Le*

italiane e l'amore, infine, il desiderio sessuale emerge come fenomeno collettivo e sociale, osservato nelle sue forme più quotidiane, nei suoi tabù e nelle sue contraddizioni. Attraverso queste narrazioni, Zavattini costruisce un discorso coerente sull'eros come spazio di conflitto e di rivelazione, descrivendolo come un impulso che mette a nudo le disparità di genere, talvolta le abbatte o ribalta, interroga i ruoli tradizionali e diventa, nel suo cinema e nei suoi soggetti, uno strumento di critica della società italiana del dopoguerra e di presa di coscienza del desiderio femminile.

3.2.3 Nudità

Nella scrittura di Cesare Zavattini il corpo femminile occupa una posizione ambigua e non univoca. Se da un lato esso appare come spazio di desiderio, di scoperta e di esposizione, dall'altro diventa superficie di proiezioni sociali, luogo di conflitti culturali e terreno di satira verso un sistema che, nel dopoguerra e nei decenni successivi, resta intriso di maschilismo e di moralismi. Il nudo femminile, che in molte cinematografie europee del Novecento è stato banalizzato a mero strumento di compiacimento, nei testi zavattiniani si carica invece di valenze contraddittorie: è al tempo stesso segno di libertà e di vincolo, occasione di emancipazione e di sfruttamento, rappresentazione della donna che si guarda allo specchio e che si misura con se stessa, ma anche esposizione di fronte ad uno spettatore implicito pensato come maschile. Zavattini sembra consapevole di questo doppio registro e cerca, pur senza mai schierarsi apertamente in senso femminista, di muoversi su un equilibrio sottile, che consente di mostrare il corpo femminile senza abbandonarlo né al giudizio morale, né alla sola logica dello spettacolo.

Di nudità si parla in una delle varianti del soggetto *Due giorni di follia*, che contiene un'estensione di trama non importante per la successione degli eventi, ma molto particolare per la scrittura di Zavattini. Nel momento in cui gli innamorati si danno la caccia, la tensione esplode quando Sofia decide di spogliarsi pubblicamente per dare prova tangibile ed oggettiva della sua fisicità, del suo corpo quarantenne adulto più bello, formato e formoso del corpo dell'adolescente Anita. Rinfaccia alla giovane un corpo perfetto, senza una ruga, dei lineamenti e una nudità che forse la giovane raggiungerà, un giorno, in un futuro lontano, mentre Sofia è bella e seducente oggi, anche se ha quarant'anni. Tra i soggetti non realizzati di Zavattini è frequente imbattersi in scene che alludano alla nudità, non descritte in modo esplicito, ma suggerite attraverso accenni e implicazioni narrative. Diverse volte si racconta di stupri o rapporti non del tutto consenzienti che portano poi il personaggio femminile a dover decidere come comportarsi nei confronti della gravidanza non voluta o non programmata, ma lo spogliarsi per ostentare la bellezza del fisico è una rarità. Questa scelta narrativa, sicuramente coraggiosa per lo stile zavattiniano, è al tempo stesso

anticipatoria e pionieristica – ricordo infatti che la messa in scena del corpo femminile spogliato è, soprattutto in Italia, una concezione di divismo che ha appena iniziato a farsi spazio.

Come scrive Maina (2012), è questo il momento storico in cui immagini e discorsi legati alla sessualità cessano di essere relegati al silenzio e al non detto, per divenire oggetto di scambio nella comunicazione quotidiana tra individui e, in misura ancor più significativa, per assumere centralità all'interno dell'industria culturale e del panorama mediale. La fisicità e la sensualità sono oggetto di studio anche di un interessante articolo di Rigola (2021), pubblicato dalla rivista *Schermi*, che analizza i nuovi luoghi comuni della recitazione per il cinema. L'attenzione dello spettatore è attratta dall'età e, in particolare, da una «sorta di asimmetria, di sbilanciamento» tra l'età anagrafica dell'attrice protagonista «e la percezione di quest'ultima da parte dell'opinione pubblica e dei discorsi sociali» (Marina 2021: 61). Non è un caso, infatti, che siano frequenti le «sintesi ed etichette legate all'età e all'invecchiamento, dagli esordi fino agli ultimi ruoli: giovanissima ma già matura per la sua età; cresciuta molto in fretta; madre troppo giovane; donna seducente ma già invecchiata». Allo stesso modo si può ripensare il gesto del personaggio zavattiniano che si mette in mostra come un avvicinamento da parte del soggetto a quella parte di cinema osé che lui, però, solo sfiora e mai attua concretamente, inducendo alla visualizzazione di «corpi in una forma che si ritenga eccitante per lo spettatore modello» (Giori 2016: 1). Concettualmente, non è errato accostare lo studio di Rigola a quanto accade in *Due giorni di follia*, soggetto che, in realtà, non verrà realizzato per la discrepanza tra l'età anagrafica della Loren nel 1971 (trentasette anni) e l'età che il suo corpo esprime come immagine pubblica. L'attrice, consapevole di apparire fisicamente più giovane, temeva che interpretare una vedova di quarant'anni avrebbe finito per accentuarne l'invecchiamento percepito, collocandola prematuramente in una fase della carriera che ancora non sentiva propria.

Il nudo, dunque, concepibile come semplice espediente sensazionalistico, diventa un dispositivo narrativo che apre varchi di significato. Prendo, ad esempio, *Bellissima*, film scritto da Zavattini e diretto da Luchino Visconti. Qui il nudo non appare come immagine diretta, tuttavia è costantemente evocato, soprattutto attraverso il desiderio del marito di possedere la donna. È la prospettiva maschile ad investire di erotismo anche l'infanzia e Zavattini non manca di sottolineare quanto questa spinta sia deformante: Maddalena, con la sua forza di madre, moglie e di donna resiste, opponendo pudore e dignità ad uno sguardo che vorrebbe trasformare la bambina in oggetto. Qui il corpo femminile non si offre allo sguardo, ma ne denuncia la violenza simbolica e l'allusione al nudo funziona come segnale della società dello spettacolo che incombe, di uno spettacolo che mercifica, che illude e che chiede corpi disponibili.

Un discorso diverso, ma complementare, emerge ne *Le bambole*. Qui il nudo è legato al mondo del varietà e alla spettacolarizzazione dei corpi femminili sul

palcoscenico. Gina e Silvana, le protagoniste, sono ballerine costrette ad usare il proprio corpo come strumento di lavoro, mostrandolo, esibendolo, adattandosi ad un immaginario che chiede carne, pelle e sensualità a buon mercato. Zavattini, però, non descrive queste donne come vittime passive, al contrario, ne mette in scena la capacità di ridere del sistema, di ironizzare sui meccanismi di sfruttamento e di immaginare un futuro diverso. L'idea di aprire una maglieria insieme rappresenta la possibilità di sottrarsi allo sguardo maschile, di recuperare un corpo che non sia solo esposto ma anche produttivo in altro modo. E tuttavia la scrittura indugia sui dettagli dello spettacolo, mostrando come la società del tempo chiedesse alle donne di "spogliarsi" metaforicamente, talvolta letteralmente, per conquistarsi un posto sulla scena, fosse pure effimero. In questo equilibrio tra rappresentazione e denuncia, Zavattini colloca il nudo come realtà lavorativa e come denuncia delle condizioni femminili. Scrive Parigi: l'energia femminile

è destinata a essere incanalata nelle vie consuete. L'etica familiare trova nel genere della commedia tanto un terreno di eversione quanto di reazione: le regole possono essere infrante solo in vista di una loro definitiva riconsacrazione. Su questi presupposti si articoleranno, come vedremo, i film del cosiddetto neorealismo rosa a partire dagli anni cinquanta, con la loro parata di giovanette da marito, ansiose di liberarsi dalle angustie post-belliche e di proiettarsi da protagoniste in un futuro compensatorio e conformista (Parigi 2014: 163).

Ancora più esplicito è l'episodio *Una sera come le altre* del film *Le streghe*. Qui la protagonista, interpretata da Silvana Mangano, vive un conflitto coniugale che esplode in fantasie di seduzione e di vendetta. Nel sogno ad occhi aperti, la donna si immagina al centro dello sguardo maschile, esibita, corteggiata, desiderata in una dimensione che mescola il nudo reale a quello immaginato. Il tema ritorna nell'episodio *Due contro una* di *Sette volte donna*, dove Shirley MacLaine interpreta il ruolo di una moglie tradita, che scopre il marito con un'amante e, per vendicarsi dell'uomo, ma trasforma la situazione in occasione di emancipazione sessuale. Anche qui la nudità – accennata, evocata più che mostrata – diventa segno di libertà, di rivincita, di desiderio di non essere relegata al ruolo di moglie paziente e sottomessa. Il corpo nudo femminile, che il marito aveva dato per scontato e ormai consumato, ritorna come corpo da riscoprire, da vivere autonomamente, anche al di fuori del vincolo coniugale. Zavattini utilizza il nudo per destabilizzare le certezze patriarcali, mostrando come la donna possa ridisegnare il proprio ruolo anche attraverso la dimensione erotica. Non c'è compiacimento, ma satira, presa in giro della società maschile che pensava di avere il monopolio sul desiderio e che viene invece scardinata dal gesto della protagonista.

In tutti questi casi, la rappresentazione del nudo femminile si colloca su un crinale sottile: da un lato deve rispondere alle esigenze di mercato e allo sguardo

maschile dominante; dall'altro si propone di restituire dignità e agency alle donne rappresentate. Zavattini però non sceglie la via del manifesto ideologico, non è apertamente né dichiaratamente femminista, ma di certo non è nemmeno complice del maschilismo; piuttosto, mostra il corpo nudo della donna come luogo di contraddizioni, come specchio delle tensioni di una società in trasformazione e in ridefinizione. A volte il nudo è occasione di emancipazione, a volte è segno di sfruttamento, altre volte ancora è trauma indicibile, ma sempre resta centrale per comprendere la condizione femminile nell'Italia nel secondo dopoguerra e durante il boom economico. Ciò che emerge, in definitiva, è la capacità di Cesare Zavattini di svelare la fragilità della società patriarcale. I suoi personaggi maschili, spesso ridicolizzati nella loro ossessione per il controllo, si confrontano con donne che, nude o vestite, sanno ribaltare la situazione, sanno ridere, resistere, trasformare l'esposizione in un atto di autoaffermazione. È questo equilibrio delicato, questa capacità di Zavattini di mostrare senza concedere, di esporre senza umiliare, che rende la rappresentazione del nudo femminile un dispositivo narrativo unico, capace ancora oggi di interrogarci sul rapporto tra corpo, sguardo e potere.

3.2.4 Impossibile

L'amore, nell'universo zavattiniano, è iscritto dentro un sistema di rapporti di potere, di convenzioni sociali, di regole non scritte che lo rendono difficile, incerto, a volte addirittura impraticabile. È un desiderio che si scontra con muri eretti dalla famiglia, con differenze di classe che diventano invalicabili, con modelli culturali che impediscono alla donna di scegliere liberamente, o con meccanismi interiori che trasformano il legame in una gabbia. L'amore impossibile, come emerge nei soggetti zavattiniani, non è soltanto una trama romantica che non si realizza, ma diventa un campo di osservazione privilegiato delle contraddizioni dell'Italia della seconda metà del Novecento, un terreno sul quale si proiettano le disuguaglianze economiche, i rapporti tra generazioni, le aspettative sul ruolo femminile e i tabù della società.

Nel soggetto *Una donna de Po* conosciamo Silvana, la protagonista, una giovane donna «continuamente contesa da un uomo all'altro con la sua indifferenza un po' morbida. Agli uomini essa ispira soltanto dei desideri carnali e alle donne gelosia» (ACZ Za Sog Nr 11/4: 31). La sua storia d'amore, se così la possiamo chiamare, si costruisce attorno ad Antonio, che incontra un giorno «vestito da prete. Antonio ha diciotto anni e sua madre dice che un giorno diventerà Papa» (32). Al momento, il giovane è tornato al paese natale perché è in vacanza dagli studi seminariali, ma l'incontro che avrà a breve con Silvana

muterà molte cose nella vita di Antonio perché Silvana ha aperto un primo varco nel suo cuore. Silvana lo sa e ne prova piacere. È contenta che questo giovane

citato dal paese con orgoglio stia vicino a lei, la preferisca agli altri compagni di gita (33).

Dall'altra parte, però, Silvana sa che se lui continuerà a farsi vedere in paese con lei «farà mormorare la gente anche se il loro incontro è innocente. Antonio risponde che potrebbe togliersi la veste quando vuole, nessuno glielo impedirebbe perché lui non è ancora prete» (34). E così fa. Si strapperà la veste, avendo cura di nascondere quella di riserva, e con questa scusa giustificherà alla madre i suoi abiti borghesi. A dire il vero l'uomo mente a Silvana e minimizza il grande sacrificio che sta compiendo, così come l'enorme dispiacere che sta arrecando a sua madre, e convince se stesso della purezza dei suoi intenti perché animati dall'amore, quando amore vero e puro quello non è, perché confonde un grande sentimento con un semplice bacio. «La prima apparizione in paese di Antonio in abito borghese è come se fosse nudo» (34), come nudo e a disagio si è sentito il seminarista che abbiamo conosciuto ne *Il paese Europa*, quando la nostra protagonista si trova a Parigi e incontra un prete-operaio che sta per essere scomunicato – l'uomo deve decidere infatti se rinunciare agli studi seminariali per sempre o licenziarsi e ritornare alla vita religiosa che aveva scelto. La sua divisa, la «veste talare» (33), lo definisce prima ancora dei suoi comportamenti, inclinazioni e sentimenti. Le pene di Antonio, co-protagonista di *Una donna del Po*, inizieranno una sera, mentre cerca Silvana e la vede ballare con uno sconosciuto ad una festa di paese, e nonostante la giovane si sia fermata a parlargli, agli occhi dell'uomo le attenzioni che gli vengono riservate sono insignificanti. Scrive Zavattini:

Antonio la segue con gli occhi ardenti e soffre per la prima volta della sua vita mortalmente. Si sente ridicolo e disarmato in mezzo a quella gente. Silvana scambia qualche parola con lui, ma lo tratta come un ragazzo, come se quel bacio non fosse stato dato (35).

L'amore non sbocciato tra un seminarista due anni più giovane e una donna di paese, che scopre di essere rimasta incinta in seguito a quello che sembra essere stato un rapporto non consenziente, è giustificazione sufficiente per comprendere le motivazioni per cui questo soggetto non sia mai stato realizzato. In più,

il soggetto di *Una donna del Po* (o *La donna del Po*) può essere collegato tematicamente all'episodio *Mara* in *Ieri, oggi, domani* (De Sica, 1963). Il tema comune è la seduzione di un seminarista, cosa che scandalizza l'opinione pubblica e che infine non si concretizza per la rinuncia della donna (Zavattini 2022b: 184).

Quando lo sguardo si sposta su *Il boom*, l'impossibilità dell'amore si lega invece alla struttura economica e sociale dell'Italia del miracolo. I protagonisti appartengono a mondi troppo distanti: lui arriva da un universo precario, fatto di ambizioni non realizzate e di debiti accumulati, lei è parte di un contesto borghese che dà per scontata la stabilità materiale e la differenza di classe si traduce in un ostacolo insormontabile. L'amore esiste, ma non trova lo spazio in cui realizzarsi, perché le condizioni economiche dettano regole e definiscono ciò che è accettabile. Zavattini evidenzia come, in un paese che si sta trasformando rapidamente, in cui l'ascensore sociale è promesso a tutti ma disponibile solo per pochi, anche i legami affettivi diventano terreno di disuguaglianza. L'uomo innamorato non può reggere lo sguardo della donna che ama, perché non può offrirle quella sicurezza finanziaria che la sua classe sociale considera imprescindibile. L'amore, così, si rivela impossibile non per mancanza di passione, ma per la pressione invisibile del denaro, che si insinua in ogni gesto, in ogni parola, in ogni tentativo di costruire una vita insieme. Riporto di seguito il momento in cui, dal soggetto di Zavattini, l'amore tra i due coniugi si spezza, segnando così un punto di non ritorno.

Sull'onda di questa gioia, arriva a casa. Come se avesse in tasca il danaro. Come avesse già fugato tutti i fantasmi che lo assillavano. Non vorrebbe dire niente ancora alla moglie. La quale freme invece di curiosità di fronte a quelle carezze, a quei baci, a quelle risate, a quelle esclamazioni: ce l'abbiamo fatta, ce l'abbiamo fatta, continua a ripetere Carlo, che si mette a giocare con i figli.

Finalmente si apre, e le dice che, fra un paio di giorni, potrà disporre di un milione (infatti la signora ha accennato a un congruo, immediato anticipo) e dopo, nel corso di tre o quattro giorni, altri nove milioni. Prima ancora di rivelare alla moglie tutta la verità, Carlo si esalta e allinea tutte le soddisfazioni che essi possono ricavare da quel denaro: sbatterlo in faccia a chi gli vuol male, a chi gli ha negato un aiuto. Quasi gli viene da piangere, dalla soddisfazione.

Ma quando Rita sa a che prezzo raggiungeranno la nuova tranquillità, va a sedere su una sedia. «Sei pazzo?», gli domanda impallidendo.

Non è pazzo, non ha mai avuto la testa sulle spalle come ora. Ha solo una preoccupazione: che qualche altro si faccia avanti prima di lui e che, per il prezzo, o per il tipo d'occhio, gli faccia concorrenza e lo elimini. Per questo vorrebbe tornare indietro di corsa, là dalla signora, per assicurarla che, alla fine, egli sarà sempre disposto a firmare il contratto a qualche cosa di meno di qualsiasi altro.

La moglie lo guarda parlare, parlare, parlare. Carlo è ansioso di convincerla, di averla solidale. Si mette un fazzoletto sull'occhio, se lo lega, e se ne va su e giù per la casa dimostrando che anche con un occhio di meno tutto si svolge normalmente, e lui non si sente in nessuna maniera menomato. Sarà meno bello, dice, ma lei gli vorrà bene lo stesso, ne è sicuro. Ma Rita si ribella, non accetta il gran sacrificio, e così si accende una volta di più un litigio che prosegue con dei piatti che volano (tanto, rinnoveranno tutta la casa). Rita grida che non può permettere questa mostruosità. È disposta a "tutto" pur di non permetterla. Qualunque altra

soluzione è possibile, accettabile, fuorché questa. Lei farà la serva, la puttana, se necessario. I soldi li troverà lei, un prestito lo troverà. Nomina anche un certo Magistrini, che darebbe milioni pur di andare a letto con la Rita. E si esalta nella sua sincera disperazione e se ne esce sbattendo la porta.

Carlo resta allibito, sente che la moglie è davvero disposta a tutto, a quel “tutto” che ha urlato (ACZ Za Sog R 11/1: 215-218).

In *Bellissima* l'impossibilità assume un volto nuovo. Maddalena Cecconi non è una donna che soccombe agli ostacoli esterni, ma è lei stessa a rifiutare le avances, a respingere le corte maschile.

Quando Maddalena e Annovazzi guardano il provino di Maria nella stanza della moviola, dove li ha fatti entrare un compiacente amico di Annovazzi, Maddalena si lascia mettere più a lungo una mano intorno alla vita. Ma non concede altro (ACZ Za Sog R 10/2: 59).

In un panorama cinematografico dove spesso la donna appare oggetto del desiderio, Maddalena si afferma come soggetto che dice: “no”. Gli uomini la cercano, la blandiscono, la seducono, ma lei li respinge mettendoli al loro posto. L'amore impossibile, qui, non nasce da una proibizione sociale, ma da una scelta consapevole della donna che rivendica il diritto di non amare, di non concedersi, di proteggere se stessa e la propria dignità. È un gesto anticonvenzionale che destabilizza le regole del gioco e introduce nella narrazione una voce femminile capace di interrompere la catena del desiderio maschile. Zavattini costruisce così un personaggio che non si limita a subire l'impossibilità dell'amore ma la crea, trasformandola in spazio di autonomia. In questo rifiuto risuona una critica implicita ad una società che considera l'amore, e soprattutto l'amore femminile, come destino inevitabile.

All'estremo opposto troviamo invece l'episodio *Suicidi in Sette volte donna* e i soggetti *Come un viaggio di nozze* e *Gli innamorati del Po*. Qui l'amore non è rifiutato né impedito da altri, anzi è così totalizzante da diventare insostenibile. I protagonisti scelgono la morte piuttosto che vivere lontani. L'impossibilità non si traduce in rinuncia, ma in gesto radicale: se il mondo non consente loro di stare insieme, la sola soluzione è uscire dal mondo. È una rappresentazione estrema che trasforma il sentimento in un patto assoluto, un atto definitivo che annulla ogni ostacolo, dissolvendo la vita stessa. Zavattini mette in scena quale potenza devastante sa raggiungere l'amore quando non ha alternative, quando la società non offre spazi per riconoscerlo o per proteggerlo. L'effetto sullo spettatore è perturbante, perché non si tratta di celebrare la tragedia, ma di mostrare quanto sia violento un contesto che spinge i giovani a pensare che la morte sia preferibile alla separazione. L'amore impossibile, qui, diventa denuncia implicita di una società che non tollera deviazioni e che costringe i sentimenti a soluzioni estreme. Un'applicazione ancora diversa si trova in *Capriccio all'italiana*, episodio

La gelosa. Qui l'amore non è ostacolato da famiglie, da classi sociali o norme esterne, ma implode dall'interno della coppia. La gelosia della donna si trasforma in spettacolo, in scenate talmente assurde e pubbliche da rendere il rapporto insopportabile. L'uomo, umiliato e ridicolizzato, si chiede se valga la pena continuare. L'impossibilità dell'amore nasce allora da una dinamica intima, da una tensione che logora i legami e li rende insopportabili. Zavattini mostra come non siano necessari grandi ostacoli esterni per distruggere un rapporto, a volte basta il sospetto, l'ossessione, la violenza simbolica della gelosia. L'amore non viene impedito da altri, ma si consuma sotto il peso di un controllo asfissiante che toglie respiro alla coppia. Scrive Zavattini:

Giovanni parcheggia in una via del centro, poi continua a piedi. Silvana lo pedina. A un tratto lui si volta, distrattamente, nel cambiare marciapiede, e Silvana si finge zoppa per allontanare ogni possibilità di essere riconosciuta. Non si accorge neanche che qualcuno la guarda, molto incuriosito. Non è più padrona di sé. Con un gran crescendo la gelosia galoppa: è sicura di essere alla stretta vigilia di cogliere il marito in flagrante, nel letto di una donna. Infatti entra in un grande portone. Silvana accelera il passo. Il marito è già scomparso su per le scale. C'è un tale traffico di persone che vengono e vanno, che il portinaio non si è neanche accorto di quel signore distinto, in grigio, che è appena entrato. Evidentemente, pensa Silvana, Giovanni non ha avuto bisogno di chiedere informazioni al portinaio perché conosce bene il posto, lo conosce con la sicurezza di un amante.

Chi abita in questo palazzo? Una ventina di inquilini della media borghesia, ricchi professionisti, cognomi che chissà cosa celano dietro le loro targhette di ottone. Silvana sempre più ansiosa offende il portinaio che non sa darle le informazioni per rintracciare a botta sicura il marito. Deve andare a bussare a tutte le venti porte? Diventa assillante, furente, e per una gelosa in queste condizioni i secondi diventano eterni. Ad ogni istante che passa il marito si starà sempre più spogliando, l'orgia d'amore si svilupperà con un ritmo sempre più travolgente. L'immaginazione galoppa. «Voi non sapete fare il vostro dovere, io vi denuncio», urla Silvana. Travolgente, vuole obbligare a ritmo serrato il portinaio a dirle che ci sono puttane, mantenute, belle donne. È un dialogo serrato che diventa quasi allucinato, ma dal quale non riesce a ricavare nessuna indicazione sicura. È sola, davanti a quegli usci misteriosi, impenetrabili e le sembra che da ogni uscio escano dei lamenti d'amore.

Perché di belle donne ce ne sono in quel palazzo, il portinaio stordito, sotto le minacce di Silvana (gli è parso di vedere balenare nientemeno che una rivoltella dentro la borsetta, e non ha torto), fa dei nomi, per lui sono tutte belle, tutte puttane, tutte amanti. Anche le vecchie! Finché Silvana, nella sua disperata impotenza, si mette a suonare a tutti gli usci del primo piano, poi a quelli del secondo e [invoca e] grida e chiama: «Giovanni, Giovanni».

Giovanni non si affaccia e si affacciano invece dei volti, che rendono ancora più misteriosa la situazione «Giovanni, Giovanni», seguita a gridare invano, esasperandosi: fino a quando, al colmo come se potesse interrompere il convegno d'amore del marito, estrae la rivoltella e spara come impazzita, sei, otto colpi. Tutti fug-

gono, poi ritornano, anzi crescono di numero, e si può dire che tutti gli inquilini sono in mostra, sui pianerottoli, dalla ringhiera guardano quella donna con una rivoltella in mano che continua a chiamare Giovanni.

Giovanni ha udito e finalmente appare: in mutande. Là, al quarto piano, che non crede ai propri occhi riconoscendo Silvana, come avvolta in una nuvoletta di fumo dei colpi appena sparati. «Silvana, Silvana» grida Giovanni. Silvana alzando la testa se lo vede in quell'abbigliamento che sembra fatto apposta per confermarle i suoi più gravi sospetti. In un rigurgito istintivo, alza verso di lui la canna della rivoltella e preme il grilletto: il grilletto fa tic, solamente tic, mentre qualcuno intorno, dilatando gli occhi per lo spavento, si è tappato le orecchie per non sentire il colpo. Non ci sono più colpi nella rivoltella, Silvana li ha sparati tutti nella sua forsennata disperazione.

C'è un attimo di silenzio, poi il marito scende verso di lei, la raggiunge, la prende per mano e lei si lascia trascinare, e lui se la porta su, sempre in mutande, verso la porta aperta sulla quale è scritto in grande: «Sartoria Carlotti», con il sarto sulla porta anche lui sbalordito e il classico metro in mano e dei pantaloni imbastiti. Passano in mezzo agli inquilini allibiti, e Giovanni con un sorriso piuttosto fatuo mormora: «Non è niente, non è niente, noi in casa spariamo sempre così, ci chiamiamo così» (ACZ Za Sog R 18/1: 5-8).

Se si osservano insieme queste diverse storie, si comprende come l'amore impossibile sia una costante del mondo zavattiniano, declinata in molte forme ma sempre legata ad un ordine più grande: c'è l'impossibilità che viene dai genitori, custodi inflessibili di un codice tradizionale; quella che viene dal denaro e dalle classi sociali, che stabiliscono chi è degno di amare chi; quella che viene dalla scelta autonoma di una donna che rifiuta, ribaltando il copione che la vuole disponibile; quella che si esprime nell'eccesso assoluto del suicidio d'amore; e quella che esplose nella gelosia, che corrode la relazione dall'interno. In tutti i casi, l'amore non è sufficiente da solo, ha bisogno di condizioni di possibilità che non sempre la società è disposta a concedere. Il cinema, in quanto linguaggio, non commenta, non giudica, non prende posizione ideologica. Mostra, dispone i corpi nello spazio, costruisce inquadrature che rendono visibile la distanza, il rifiuto, la tensione. Le scale che separano, le soglie che restano chiuse, le piazze in cui si consuma la vergogna, le stanze in cui si muore, gli sguardi che si evitano, sono tutti elementi attraverso i quali l'impossibilità dell'amore si fa esperienza concreta anche per lo spettatore. Non è il cinema ad essere maschilista o femminista, lo abbiamo già detto e ci tengo a ribadirlo; è la società che parla attraverso di esso, come se si stesse specchiando, e lo schermo che restituisce fedelmente le disuguaglianze, i divieti, le paure che segnano l'Italia del tempo. Zavattini utilizza l'amore come riflesso delle contraddizioni collettive. Quando un amore è impossibile, non è solo una storia privata che non si realizza, è un sintomo sociale, un indice di disuguaglianza, un atto di accusa contro un mondo che non sa lasciare spazio al desiderio. Così l'amore impossibile diventa una delle tante chiavi per leggere il suo cinema e i suoi soggetti, un modo per raccontare l'Italia

attraverso le vite che non hanno potuto compiersi, i sentimenti che non hanno trovato legittimazione, i corpi che sono stati trattenuti sulla soglia della felicità.

3.2.4.1 L'unicum dell'omosessualità

Per esemplificare le motivazioni di un amore davvero impossibile e l'impossibilità di vedere un soggetto cinematografico realizzarsi, quindi tradursi in testo audiovisivo filmico, possiamo richiamare l'opera *Due giorni di follia*. Ricordiamo la donna, co-protagonista, che si invaghisce del giovane stagnaro di almeno ventidue anni più giovane e il tratto tragicomico del corteggiamento che quest'ultima mette in atto in maniera puramente folle. Sul finale, si scoprirà che l'oggetto del desiderio della donna, concepibile come oggetto di valore greimasiano anche per il suo percorso narrativo, è condiviso e doppiamente impossibile. Da una parte, l'amore di ogni personaggio è irrealizzabile perché non viene corrisposto, è unilaterale, ciascuno è infatuato di qualcun altro. Dall'altra parte, l'amore che la protagonista prova verso il giovanissimo stagnaro è impossibile, perché condiviso: infatti conosciamo Dinuccio, il suo contendente, un altro giovane invaghito dello stesso stagnaro. Di un amore omosessuale proprio in questi anni anche la stampa italiana sta iniziando a discutere e ad interessarsene, basti pensare che

fino al 1971 la parola "omosessuale" non era mai comparsa su un periodico ufficiale italiano e la visibilità omosessuale nelle riviste era affidata quasi esclusivamente ad articoli di cronaca nera (Antonelli, Urbano & Ragazzi 2021: 2).

L'amore verso lo stesso sesso è un tema sporadico, se non unico nei soggetti cinematografici di Cesare Zavattini, sfumatura dell'arcobaleno affettivo rimossa dai palcoscenici di prosa già tra il 1947 e il 1949 da Cappa e Andreotti (Giori 2017). Bisognerà attendere fino all'inizio dell'anni Sessanta per percepire un «affievolirsi di tutti quei concetti sui quali si era fondato, in termini generali, l'allarme nei confronti del cinema, e nel caso particolare del nostro argomento il rigore assoluto del divieto» (80). Non è quindi da considerarsi casuale il fatto che in *Due giorni di follia* sia proprio Dinuccio – lo spasimante del ragazzo – tra tutti, il personaggio attorno al quale si è costruita così tanta ironia. A tratti ricorda le caratteristiche del giullare di corte, la sua esistenza è costellata di amare bugie che lo fanno penare, non gli sembra possibile ammettere il suo orientamento sessuale se non in un momento di sconsolata disperazione. L'ilarità che denota la figura omosessuale potrebbe fungere da scudo per Dinuccio stesso, una funzione astratta di protezione da quel giudizio costruito socialmente, che negativamente condanna tutta quella parte di donne e uomini che provano attrazione per lo stesso sesso. Non è da dimenticare che siamo in un periodo storico, quello degli anni Settanta, definito «implicitamente ostile», dove credenze stereotipiche vengono sintetizzate nel termine omofobia, che indica «una paura

irrazionale verso gli omosessuali» (Brambilla, Carnaghi, Ravella 2011: 71). Oggi questo termine non viene più utilizzato, recentemente si preferisce l'espressione «pregiudizio sessuale», che sta a significare «un atteggiamento caratterizzato da un nucleo di credenze sfavorevoli, associato ad emozioni ostili e condotto discriminatorie verso un individuo a causa del suo orientamento sessuale».

La comicità del soggetto *Due giorni di follia* e la buffonaggine del personaggio di Dinuccio prevengono atteggiamenti omofobi nei confronti dell'idea cinematografica, mascherando l'omosessualità nel genere commedia. È anche vero che durante la guerra, dal punto di vista sociale, l'Italia aveva conosciuto qualcosa di nuovo. «La popolazione aveva sperimentato una forte mescolanza, erano cadute per necessità alcune barriere sociali», si erano sperimentati amicizie e legami diversi, moderni, «si riacquistava la libertà che un'intera generazione non aveva mai conosciuto e che il resto della popolazione aveva vissuto in un contesto lontano», ma la cosiddetta «morale pubblica» continuava ad essere fortemente influenzata, se non del tutto controllata, dalla Chiesa cattolica e dallo Stato, che mantenevano inalterate

tutte le forme di contenimento poliziesco [azioni che erano] diffusamente usate contro gli omosessuali [...]. Quando qualcuno di loro veniva fermato, scattava immediata la schedatura e da quel momento finiva inserito nel casellario dei cittadini del terzo sesso (Pini 2011: 13).

3.2.5 La fuga d'amore

Il tema della fuga collegata dell'amore è isotopia tematica fondamentale in *Due giorni di follia* e *La maga di Napoli*, ma largamente individuata nella stragrande maggioranza dei soggetti cinematografici. A differenza de *Gli innamorati del Po*, *Divorzio sì* e *Come un viaggio di nozze*, ne *La maga di Napoli* la fuga non è valorizzata né al fine di aiutare i protagonisti a coronare il loro amore, né per scappare da luoghi o persone che non appoggiano il nascente sentimento dei giovani verso una località sconosciuta, idealizzata in una città più o meno lontana dal paese in cui abitano. In questo caso, la fuga ha i tratti di una rincorsa comica, buffa, faticosa, un aspetto ironico talmente caotico che i ruoli si invertono, donne e uomini si inseguono a vicenda, forse più per il gusto di tendere verso una persona irraggiungibile che per costruire un amore duraturo – è semplice fantasticare un amore perfetto, che corona i propri sogni senza l'obbligo di impegnarsi con una personale reale maritandola. La corsa fisicamente compiuta, ma motivata utopicamente, è resa possibile dal continuo rigetto dell'amore. Come una catena, c'è un gioco delle parti: il personaggio 1 è innamorato del personaggio 2, che non contraccambia ed è a sua volta innamorato del personaggio 3, che si comporta in egual modo con il personaggio 4. Sicuramente l'intreccio così costruito aiuta il testo audiovisivo a presentarsi di genere comico e a nascondere la sofferenza ansiosa che i personaggi vivono. Tuttavia, si può ipotizzare che la

trama de *La maga di Napoli* sia stata immaginata in questo modo per restituire all'azione dei personaggi l'insoddisfazione dei napoletani, la loro tensione verso qualcosa di più che sanno di non poter ottenere e il mancato appagamento di quello che la vita già pone davanti loro. È da intendersi come un fatto "naturale" che la componente comica sia maggiormente presente nei soggetti non realizzati degli anni Sessanta-Settanta, periodo post neorealista; infatti, «la commedia all'italiana non rappresenterà un tradimento, ma un'evoluzione spettacolare del neorealismo [...] la commedia è il neorealismo riveduto e corretto per mandare la gente al cinema» (Giacovelli 1995: 21).

Ricordo che i soggetti *Due giorni di follia* e *La maga di Napoli* sono strettamente interconnessi e le due trame molto simili. *Due giorni di follia* viene commissionato a Zavattini da Carlo Ponti, scritto immaginando Sophia Loren come protagonista e De Sica alla direzione del film. Secondo i vari misteri del cinema, come li chiama Zavattini stesso (Zavattini 1979c), di questa idea se n'è fatto poco, soprattutto a causa dell'attrice protagonista che non si sentiva valorizzata fisicamente dal suo personaggio: pur avendo quarant'anni, Sophia Loren riteneva che la propria immagine pubblica, percepita come più giovane, sarebbe stata compromessa dall'interpretazione di una donna quarantenne. Ecco perché vi è una grande somiglianza tra le trame di questi due soggetti ed ecco spiegato il motivo per cui le idee del primo compaiono nel secondo sotto forma di isotopie tematiche e figurative tra cui, ad esempio, proprio la rincorsa tra le strade della città (Zavattini 2022b). La stessa fuga per amore, che diventa quindi un sentimento impossibile da far maturare, la ritroviamo in *Due giorni di follia*, la cui trama si estende anche nel finale quando Sofia cerca Peppino per le strade di Napoli e accetta di farsi vedere in uno stato discinto e disordinato dai compaesani, rovinando la propria reputazione. Abilmente Zavattini ironizza sull'infelicità della donna causata da follia e, con un climax volutamente comico, conclude il soggetto con la rincorsa di quattro persone, a catena innamorate tra loro, anche se nessuna di queste comprenderà appieno l'amore, perché il sentimento non verrà corrisposto. Dinuccio segue Anita, entrambi desiderano Peppino che rincorre Sofia. Questo darsela a gambe lo si può commentare come isotopia tematica della fuga amorosa, come un'evasione dalle difficoltà quotidiane per rifugiarsi in un sentimento a tratti utopico, se non onirico, che allontana i protagonisti dalla vita misera. La corsa metaforica e mentale in conclusione a *Due giorni di follia* si trasforma in rincorsa fisica dell'amato e dell'amata, che impersonano il luogo sicuro verso cui tendere, per allontanarsi dalla propria realtà. Per certo possiamo dire che la rincorsa raccontata in chiusura al soggetto richiama la produzione filmica comica dei primi anni Venti, con una duplice citazione, tematica da una parte e temporale dall'altra. La brevità della scena è un tratto distintivo della comicità di inizio secolo: «i film comici – è evidente – dovevano essere brevi: entravano a far parte dei programmi di una sala per concludere allegramente lo

spettacolo ed erano per definizione “comiche finali”» (Menarini 2011: 8), esattamente come nel soggetto *Due giorni di follia*.

Similmente, la fuga d'amore è l'unico risvolto possibile per coronare il sentimento ne *Gli innamorati del Po*. Questo soggetto può essere pensato come uno stato di lavorazione intermedio tra *Una donna del Po* e *Come un viaggio di nozze*: i primi due soggetti condividono tra di loro diversi nuclei tematici, mentre il terzo è considerabile come il loro approfondimento. Come in *Una donna del Po*, anche *Gli innamorati del Po* racconta la storia di un amore impossibile, non accettato dalle rispettive famiglie degli amanti: la giovane Maria proviene da una famiglia povera; Antonio è di famiglia ricca. Scrive Zavattini:

si tratta di una storia d'amore tra due ragazzi Antonio e Maria che abitano in un paese, Luzzara, sulla riva del Po. Maria ha 16 anni ed è povera. Antonio ne ha 16 anche lui, ma è ricco. E i genitori di Antonio non vogliono imparentarsi con una famiglia povera e i genitori di Maria diffidano di una famiglia ricca i cui figli troppo spesso, come succede da quelle parti, fanno l'amore con le ragazze del popolo e poi sul più bello tagliano la corda (ACZ Za Sog Nr 15/3: 3).

Il loro amore è meraviglioso, giovane, «di quell'età nella quale quando si promette ad una donna di amarla tutta la vita, si dice proprio la verità» (3), viene nutrito e fatto maturare in silenzio, di nascosto dai compaesani e dalle famiglie, è costellato di sguardi, incontri non del tutto casuali e appuntamenti segreti, con il costante timore che i genitori di uno o dell'altra possano compiere qualche pazzia pur di mettere fine alla relazione. La disparità economica delle due famiglie è il grande scoglio insormontabile, per vergogna da parte della famiglia di lui e per paura per genitori di lei. Quando infatti Antonio chiede al proprio padre il permesso di potersi fidanzare con Maria, ed egli scopre che la famiglia della giovane «non ha una lira», il padre dice al figlio che lui è uno disgraziato e placa la polemica con un «preciso schiaffo» che Antonio non manda giù. «Si sente tremendamente offeso, quasi che M.² fosse stata lì a vedere. Avrebbe voglia di piangere, ma non piange, prende una decisione di quelle che prende lui, impulsive, mette un po' di roba in una valigetta e se ne va di casa» (7). Allo stesso modo, la madre di Maria «sta in agguato (perché i giovani credono sempre di non essere visti e invece i genitori hanno la facoltà di vedere anche attraverso i muri, specialmente le madri)» (9). Il giovane Antonio prende anche iniziativa nel vedersi, propone degli incontri notturni o di incontrarsi in luoghi strategici, appartati dalle strade. Maria, invece, si sente vittima, obbedisce a quello che Antonio le chiede e poi a quello che i genitori le vietano, è spaventata, riconsidera il suo amore per Antonio ogni volta che pensa al possibile suocero che, con prepotenza ed insistenza, impone al figlio di bloccare la frequentazione, perché

2 In questo soggetto, Zavattini utilizza la formula «M.» per riferirsi al personaggio di Maria e «A.» per Antonio.

la famiglia di Maria non può darle nulla in dote e ai suoi occhi è lei che si sta approfittando della famiglia benestante di Antonio.

È molto interessante seguire questo amore, immenso quanto ingenuo, difficile da far culminare, ma comunque estremamente rispettoso. Mentre i due giovani si accingono a superare l'argine del Po per scappare dalle famiglie, la ragazza scivola e si strappa il vestito, e con vergogna si accorge di una macchia di sangue proprio sulla natica. Tra l'imbarazzo di Antonio, che per ingenuità non si permette di alzarle la sottana, ma vorrebbe gridare per la frustrazione nel non poterla aiutare, e la paura che il padre di lui li raggiunga da un momento all'altro, i due decidono di attraversare il fiume aiutati da alcuni ragazzi che hanno una piccola barca. «La ragazza si stende sul fondo e A. ingenuamente cerca di coprire la ragazza con la giacca e lui si mette in testa un berretto preso a un ragazzo dalla barca, per non farsi riconoscere» (20). Durante la fuga, Antonio e Maria incontrano una coppia appartata. In un primo momento i nostri protagonisti li osservano con invidia, perché sembrano incarnare ciò che a loro è negato: la possibilità di amarsi liberamente. Solo in un secondo momento comprendono, però, che si tratta di due amanti clandestini. La donna viene infatti sorpresa dal marito e la violenta discussione che ne segue costringe i due giovani a confrontarsi con una realtà inattesa: anche un amore apparentemente realizzato, persino all'interno del matrimonio, può trasformarsi in conflitto quotidiano, fatto di insoddisfazione e di litigi ripetuti, quasi rituali. Con la stessa innocenza passano la notte presso un oste, dove si addormentano vicini, stanchi, bagnati dalla pioggia, con le scarpe ancora ai piedi, ma senza nemmeno sfiorarsi con un dito. L'indomani, guardando fuori dalla finestra, intravedono il padre di Maria in bicicletta, con altri quattro uomini, che la stanno cercando. Come risvegliati da un sogno, vengono riportati alla loro realtà, che giusto per qualche ora avevano dimenticato.

Si sentivano felici senza avere il coraggio di dirlo neanche a se stessi, di essere lì, vivi e vicini, in una camera come due sposi. Riposati, in mezzo a quella bella luce del mattino, si sentivano sicuri del loro amore, i cattivi pensieri erano andati lontano. Avevano solo voglia di toccarsi, di baciarsi e stavano per farlo (34).

Questa trama, diversamente dalla maggioranza delle storie d'amore che Zavattini abbozza, ha un lieto fine per i nostri protagonisti, che abbiamo seguito da vicino e verso i quali abbiamo empatizzato, esattamente come voleva Zavattini – lo aveva scritto nell'incipit:

noi ci siamo molto affezionati a questi due adolescenti, qualche volta ci siamo sentiti loro padri addirittura, col bisogno di proteggerli durante la fuga che vi racconteremo, e qualche altra volta ci siamo sentiti invece della stessa loro meravigliosa età (3).

Sul finale, i giovani hanno molta più fiducia in loro stessi e nel loro amore, erano pronti a morire, ma hanno preso una decisione forse ancora più coraggiosa: vivere per coronarlo, con il rischio di andare contro alle proprie famiglie. Mentre Antonio e Maria vengono riportati alle rispettive case dai genitori, che davvero li credevano morti (hanno passato una notte intera a cercarli, più di 20 ore di disperate ricerche e massacrante angoscia), i due giovani dichiarano il loro amore davanti ai genitori e alle famiglie, dandosi appuntamento per la sera stessa nonostante i padri non approvino il loro amore e restino sorpresi dal fatto che i ragazzi non abbiano consumato l'amore alla prima occasione. I genitori sono avviliti e rassegnati, ma «la battaglia, che i ragazzi hanno vinto prima dentro di loro, l'hanno vinta anche coi genitori» (38).

L'isotopia tematica dell'amore presente ne *Gli innamorati del Po* è come se raggiungesse il proprio culmine, la sua più profonda passionalità, in *Come un viaggio di nozze*. Come se si trattasse di un climax inter-soggetti, in questo caso i due protagonisti sono pronti a morire piuttosto che non potersi amare. Cesare Zavattini intende il silenzio come unica arma dei giovani. Spesso nel soggetto torna il tema del silenzio, Antonio e Maria si parlano senza parole, a loro basta guardarsi, la pausa del dialogo tra i due è il contratto comunicativo che prevale. Studiando il metodo di Zavattini nella scrittura dei soggetti, sappiamo che i dialoghi aumentano quanto più Zavattini si avvicina alla stesura finale, ma non è questo il caso. In *Come un viaggio di nozze*, il soggettista specifica che tra i due protagonisti non c'è una conversazione, che per comunicare a loro è sufficiente l'intensità dello sguardo. Questa intesa aumenta quando Antonio e Maria giungono a Roma, senza soldi e affamati, ma per pudore e vergogna non se lo dicono: «l'uno di fronte all'altro vogliono invece apparire fedeli al tremendo impegno assunto. Così tacciono. Il silenzio è la loro difesa» (ACZ Za Sog Nr 7/2: 2). Questa città è la loro meta, perché qui sognavano di organizzare il loro viaggio di matrimonio, città che hanno raggiunto per dispetto verso i genitori e dove vogliono compiere un doppio suicidio per far sì che il loro amore corrisposto, ma non voluto dalle famiglie, riecheggi sui giornali e sia d'esempio per tutti quei giovani italiani che vivono la loro stessa situazione. Scrivono una lettera d'addio ai genitori, in cui spiegano le ragioni della loro fuga e attribuiscono agli adulti la responsabilità di aver reso impossibile il loro amore, chiarendo che, se circostanze fossero state diverse, sarebbero rimasti nel loro paese. Ora altro non resta loro che togliersi la vita, perché non ha senso vivere se non possono amarsi. Ma è una domenica e i nostri protagonisti non avevano mai visto tanto fascino in una città prima di quel momento. La capitale è in festa per il giorno settimanale di riposo e questo li porta a riconsiderare la loro decisione di uccidersi, tanto restano meravigliati dalla gente e dal movimento di una città così grande. Si dirigono verso il Colosseo, c'è la partita, si perdono, si ritrovano. Alla fine, barattano la rivoltella per due mila lire, comprano i biglietti per entrare allo stadio e guardare la partita, «si prendono per mano, si siedono sugli scalini il

solo posto libero, si danno uno sguardo che vuol dire tutto e poi i loro occhi non abbandoneranno più quel prato verde» (5).

3.2.6 Ti amo da morire

Qual è il culmine dell'amore impossibile, se non il classico risolto ultimo dell'omicidio-suicidio o addirittura doppio suicidio per amore? Una figurativizzazione vera e propria del tema più sentito, quel famoso "ti amo da morire".

In alcune delle varianti del soggetto *La maga di Napoli*, l'amore della protagonista verso il giovane stagnaro è raccontato come un sentimento talmente folle ed essenziale per il benessere della donna che la maga minaccia di togliersi la vita se non dovesse riuscire a ritrovare il ragazzo. La morte come soluzione maggiormente desiderabile rispetto alla mancanza dell'amato è un'isotopia tematica frequente nei lavori cinematografici zavattiniani. La struggente sofferenza fisica ed emotiva provocata nei protagonisti dall'allontanamento dell'amore si traduce narrativamente in strutture discorsive differenti, ma con valori patemici sottostanti che rimangono pressoché invariati. Per riportare qualche esempio tra i casi studio presentati in questa sede, si nota che: in *Divorzio sì* la degradazione di un amore è la causa di un uxoricidio; in *Suor Celeste e Miss Dorothy* la morte insegue instancabilmente le protagoniste, perché le due donne non conoscono l'amore fraterno né l'amore amicale e solamente sul finale, quando sarà troppo tardi, compiono un atto di amore altruista, un sacrificio però non sufficiente a risparmiarle dall'essere uccise; in *Anna B.* è la donna ad essere accecata dall'odio verso il marito, il quale si è sposato di nascosto in Francia, e addolorata per la morte della figlia uccide a sangue freddo l'uomo che l'ha tradita; *Come un viaggio di nozze* nasce proprio dalla volontà dei protagonisti di togliersi la vita – due giovani innamorati vogliono che la loro vicenda sia esemplare, per mostrare che nel mondo in cui vivono loro e i loro coetanei nazionali l'amore viene benedetto dai genitori solamente se il partner soddisfa determinate esigenze economiche e appartiene a specifiche classi sociali, manifestando con il suicidio la loro ribellione verso questo sistema ingiusto.

Un'elaborazione analoga del rapporto tra desiderio, amore e morte emerge anche ne *L'amoroso riscatto*, soggetto non realizzato e inedito a cui lavorano Cesare Zavattini, Enrico Ribulsi e Federico Sinibaldi. Qui la morte costituisce il filo conduttore dell'intero racconto e organizza la vicenda attorno alla figura di Isa, protagonista indiscussa, mentre i personaggi maschili restano costantemente in posizione periferica, ruotandole attorno come satelliti. Prima della maturazione emotiva di Isa, la sua esperienza amorosa si struttura attorno a un elemento preciso: lo sguardo. Rodolfo si innamora dei suoi occhi, che definisce angelici, e questa definizione diventa per la giovane un punto di fissazione. Davanti allo specchio, Isa osserva se stessa nel tentativo di riconoscere quella profondità di cui l'uomo parla, interrogando i propri occhi come se in essi fosse

racchiusa la ragione del desiderio altrui. Lo sguardo si carica così di un valore sproporzionato, fino a trasformarsi in misura del potere che ella crede, e a tratti spera, di esercitare su Rodolfo, al punto da chiedersi se non sarebbe disposto a sacrificarsi per quei suoi occhi: «hanno potuto innamorare Rodolfo, perché sono così sereni. Rodolfo; un giovane dio! “Morirebbe per me... Se io glielo chiedessi...”» (ACZ Za Sog Nr 1/5: 35). A partire da questa convinzione, la morte entra a far parte dell'orizzonte amoroso della protagonista come prova estrema del sentimento. Isa legge nell'uomo una disponibilità totale al sacrificio e trasforma questa convinzione in una regola per sé, fino a pensare la morte come espressione estrema dell'amore. Quando Rodolfo arriva in ritardo a un appuntamento, la giovane gli confessa: «temevo che non saresti venuto mai più. E se ti avessi perduto ne sarei morta» (36). In questa prospettiva, l'amore assume una dimensione esclusiva e totalizzante: «non esiste altro al mondo, all'infuori del suo amore» (36), che Isa vive come un principio assoluto, assimilabile ad un comandamento di natura quasi religiosa. Il punto di vista di Rodolfo resta invece segnato dall'inquietudine. Di fronte ad un sentimento che concepisce la morte come sua possibile forma di espressione, l'uomo prova angoscia e paura; l'assolutizzazione dell'amore lo spinge ad allontanarsi segretamente da Isa. La relazione si rivela così profondamente asimmetrica e mentre la protagonista proietta sull'altro una dedizione totale, il personaggio maschile non è in grado di sostenerne il peso. Isa si lascia allora sprofondare, fino a morire, senza che nessuno riesca a «ricondurla a vivere» (39). L'amore di Rodolfo resta per lei pura linfa vitale e, mentre la vita la abbandona, la giovane sussurra:

Ho freddo. Se egli fosse qui, si chinerebbe su di me... mi coprirebbe col suo corpo... mi riscalderebbe con l'alito della sua bocca, con l'alito dei suoi baci... e io avrei di nuovo la vita... Vita dal suo amore... avrei di nuovo vita (40).

Se ne *L'amoroso riscatto* il sacrificio estremo viene pensato e vissuto interamente dal punto di vista femminile, come misura assoluta dell'amore, in altri soggetti Zavattini affronta lo stesso nodo tematico rovesciando la prospettiva e affidandolo allo sguardo maschile. «Sarebbe bello essere amato da una donna che pensa al suicidio credendo di essere abbandonata dal suo uomo» (ACZ Za Sog Nr 32/5: 5), questo è il pensiero di Anselmo, personaggio del soggetto cinematografico *La vita è lunga*. L'intera trama ruota attorno a Maria che viene lasciata dall'uomo che credeva sarebbe diventato suo marito, che l'avrebbe amata e accompagnata per tutta la vita. Costui, invece, l'abbandona e lei è incinta. Agitata, distrutta e disorientata, altra soluzione non trova se non il suicidio, che tenta di compiere gettandosi in mezzo al traffico. L'automobile che per miracolo non la colpisce è quella di Anselmo, un uomo che si stava dirigendo verso il proprio matrimonio ma che, comprese le intenzioni della giovane, non riesce ad ignorarla e fa di tutto per soccorrerla ed assicurarsi che non prenda

decisioni avventate o pericolose, a maggior ragione dato che è gravida. Anselmo è un uomo di buon animo e non riesce a darsi pace, vede la giovane sofferente e capisce che il figlio nascerà da lì a poco. L'accompagna in un convento dove l'aiuteranno a partorire, arriva in ritardo al proprio matrimonio e solo ad atto concluso, durante i festeggiamenti, si accorge di aver probabilmente maritato la donna sbagliata, una donna troppo pratica, «senza ombre di romantiche» (5), mentre lui è l'esatto opposto. L'uomo rimane in qualche modo affascinato e folgorato dall'atto estremo che la sconosciuta Maria era determinata a compiere, continua a fantasticare su questo fatto e si domanda se sua moglie si sia preoccupata tanto del ritardo con il quale si è presentato al matrimonio. Lei non nasconde il suo malumore, ma lui «vorrebbe sapere se lei ha sofferto per il suo ritardo, se il pensiero del suicidio le ha attraversato la testa» (5). Da una parte si potrebbe forse contestare l'idea del soggettista di voler mettere in primo piano l'uomo e di farlo emergere a discapito della donna, che risulta il sesso "sacrificabile", la cui vita diventa secondaria in confronto all'essere accettata e riconosciuta dal proprio amato, ma non credo sia questo il caso. Dall'altra parte, invece, Zavattini sta mettendo in scena un uomo dolce, romantico, che non ha paura dei propri sentimenti, che non si nasconde e non teme un amore talmente profondo da contemplare il suicidio come conseguenza di una pena d'amore. Credo che Cesare Zavattini voglia smascherare l'emotività degli uomini, parlarne perché questa diventi pane quotidiano e circoli sulla bocca di tutti, distruggendo quindi lo stereotipo secondo il quale l'essere umano di sesso maschile non deve farsi vedere emotivo, perché questo sarebbe sintomo di un'insita debolezza, motivo per cui essere derisi dagli altri. Tale ipotesi l'avanzo pensando anche a come, invece, è costruito il personaggio maschile del soggetto *Le bambole*, di cui parlerò più avanti, un uomo che disconosce volontariamente le proprie emozioni, creando e mettendo in scena il personaggio di se stesso, con scarsi risultati, come freddo, distaccato, materialista e cinico, a spese della propria felicità e soddisfazione sia professionale che privata.

Come già accennavo prima, contemplare la morte in quel gioco di doppio suicidio sembra l'unica soluzione possibile anche nel soggetto *Come un viaggio di nozze*. Vediamo ora nel dettaglio come si sviluppa questa sezione del soggetto. Con le migliori intenzioni (ovvero essere certi di volersi togliere la vita), i nostri protagonisti arrivano a Roma, una città che per Zavattini è importante, una seconda casa, la principale meta della sua carriera lavorativa, la cui caoticità e straordinaria bellezza vengono raccontate proprio di suo pugno nelle carte de *Diario Cinematografico* (1954). Nelle pagine sono intitolate *Cose pazze* Zavattini racconta di quanto rimanga stregato dalla speranza che la gente ripone in una grande città come Roma, puntando su una duplice scommessa: da una parte, il realizzarsi di una carriera lavorativa che altrove non sarebbe ammissibile; dall'altra, vedere finalmente il desiderio di essere felice prendere forma. Scrive:

Certo che facciamo tutti cose pazzе, contando ciecamente sul nostro prossimo, ho visto uno aprire un baretto dalle parti di viale Eritrea, qui a Roma, in una viuzza che non ci passa quasi nessuno, il giorno dell'apertura stava dietro il banco con lo straccio in mano continuando meccanicamente a passarlo e ripassarlo sul marmo pulito; io dicevo: vediamo se qualcuno entra, chi è il primo, deve essere uno che ha sete o proprio in questo momento ha voglia di un caffè. Uno entrò. Il barista mise in moto la macchina del caffè con premura e allegria, per il fumo del vapore e gli sbuffi del medesimo pareva che tutto il negozio stesse per salpare (Zavattini 1991: 144-145).

Il rimando alla barca pronta a salpare è un chiaro richiamo al proprio paese natale, il marchio zavattiniano per eccellenza, sappiamo quanto a lui è cara Luzzara, talmente cara che è facile immaginare sia implicitamente presente anche in questo soggetto, il cui incipit è ambientato in un paese di pianura, lungo gli argini in riva al Po.

Antonio e Maria, ancora incantati dalla capitale, decidono di interrompere la pazzia d'amore che avevano programmato e si siedono. Lei propone di scrivere una lettera d'addio ai genitori e Antonio suggerisce di andare a vedere il Colosseo. Mentre si avvicinano all'anfiteatro, si ricordano che tanto di quel movimento in città è dovuto dalla partita di calcio Roma-Milan che si sta giocando proprio in quegli istanti. Presi dalla foga e dall'eccitamento del momento chiedono ad un cicerone di dar loro delle indicazioni. Purtroppo, al momento del pagamento, si ricordano di essere senza soldi, infatti gli ultimi spiccioli erano stati spesi per comprare i biglietti del treno per raggiungere la capitale. Sconsolati, ricordano il loro piano originale, ovvero raggiungere proprio quella città

poiché Roma non era una meta turistica ma un simbolo, il punto in cui appena toccato con il piede sarebbero risuonati due colpi di rivoltella e le cronache dei giornali avrebbero parlato di una grande e tragica storia d'amore di due adolescenti (3).

Con un finale agro-dolce ed ironico, i giovani si incamminano verso lo stadio. I due, perdendosi in mezzo alla folla, vivono momenti di paura, di puro panico, si separano per la prima volta e vivono quei brevi istanti in preda al terrore. Quando Antonio e Maria si ritrovano, sentono dentro di loro una gioia tale da capire che vale la pena vivere per stare insieme. Eccoli, davanti allo stadio, dove la soluzione ultima, su idea di Antonio, è di vendere la rivoltella³ ad un gelataio

3 La rivoltella può essere ripensata come aiutante, richiamando così gli studi Algirdas Julien Greimas che teorizza il modello attanziale, nel programma narrativo dei nostri due adolescenti. L'attante-aiutante è quella entità narrativa che dovrebbe aiutare il soggetto (nel nostro caso i due protagonisti) a raggiungere quello che per loro è l'oggetto di valore, ovvero portare a compimento il desiderio iniziale di togliersi la vita. Viene comperata con gli unici risparmi che i giovani hanno a disposizione. L'illegalità con la quale l'arma viene acquistata torna in conclusione alla storia, quando diviene merce di contrabbando, venduta ad un ambulante. La

ambulante fuori dallo stadio, quell'arma che con tanta fatica dalla pianura padana erano riusciti a portarsi fino alla capitale per suicidarsi insieme. Con le due mila lire del gelataio comprano i biglietti per entrare allo stadio, «si siedono sugli scalini [...] e poi i loro occhi non abbandoneranno più quel prato verde» (5).

La presa di coscienza e l'essere disposti a morire per amore è la soluzione concepita come possibile anche per Maria, protagonista del soggetto *Bellissimo*. La giovane ha accumulato troppi debiti, ha sperperato tutti i suoi risparmi per cercare, in ogni modo, di realizzare il sogno del ragazzo di cui si è perduto innamorata, Mario. Leggendo con attenzione il soggetto ci si accorge che il sogno che disperatamente Maria vuole realizzare, in realtà, appartiene a lei; è lei che, sentendo cantare quell'uomo, si convince di dover fare di tutto perché lui conosca il successo e intraprenda la carriera da cantante. Mario, inetto e privo di carattere, segue le indicazioni della donna e riconferma la propria apatia anche quando Maria decide, per entrambi, che è giunto il momento di togliersi la vita⁴. Questo atto è giustificato sì dalla mancanza di risorse economiche per continuare a sopravvivere, ma anche dall'amore e dal rispetto che la donna prova nei confronti dei genitori, sui quali non può più contare economicamente e a cui non vuole lasciare debiti. Per apprezzare al meglio la conclusione di questo soggetto, riporto di seguito le parole di Zavattini:

che cosa resta da fare in queste condizioni? Domani arriveranno gli uscieri sul serio, verranno a ritirare il video e magari anche il frigidaire. Che cosa se ne possono fare di quelle cinquanta o sessanta mila lire che Mario timidamente le allunga come prova del suo amore e della sua iniziativa. Maria, accarezzando ogni tanto Mario, comincia a tappare tutti i buchi, le fessure, a chiudere ermeticamente porte e finestre. Mario la guarda. E capisce che cosa vuole fare. Specialmente quando, dopo aver dato una affettuosa occhiata nella camera dei vecchi, che dormono senza sospetto, lei apre il gas. Ce ne andiamo tutti insieme in punta di piedi, ha detto. Gli occhi di Mario si aprono smisuratamente, vorrebbe reagire ma non ne ha il coraggio. Lei gli domanda di cantare. È un ultimo impeto romantico. Lui accenna e poi interrompe. Si guardano con dolcezza. Intanto il gas continua a uscire, e tutto finirebbe per il meglio o per il peggio, secondo i punti di vista se Mario non ne facesse involontariamente una buona: per fumare l'ultima sigaretta accende un

funzione valoriale della rivoltella, ovvero essere l'azione ultima di Antonio e Maria, rimane anche se la pistola non viene utilizzata per il doppio suicidio: le due mila lire guadagnate dalla vendita dell'arma sono le ultime due mila lire spese dai giovani per guardare la partita allo stadio, atto finale sul quale si conclude il soggetto.

4 Come ben esplicito nella nota filologica del soggetto (ZAVATTINI 2022b: 328), le varianti del soggetto sono cinque. Nella prima stesura, «al tentato suicidio partecipano anche i genitori di Maria». Da questa piccola variazione narrativa comprendiamo che la morte rimane come isotopia narrativa, come filo conduttore e soluzione possibile, e al tempo stesso risalta la forza del personaggio femminile di Maria, donna talmente sicura di se stessa e talmente travolgente che riesce a convincere i suoi cari più prossimi a seguirla, anche in un'azione definitiva come quella di togliersi la vita.

fiammifero. E l'appartamento è abbastanza sconvolto da un fragoroso scoppio. Non ci sono vittime ma spavento (ACZ Za Sog Nr 3/5: 51-52).

In questa costellazione di racconti, il tema dell'amore che si avvicina alla morte trova eco anche nei soggetti realizzati, dove Zavattini porta sullo schermo dinamiche analoghe pur declinandole in contesti diversi. Un esempio particolarmente significativo è *I girasoli*, film diretto da Vittorio De Sica, ma scritto con l'apporto decisivo di Zavattini. Qui la morte non è un atto fisico, non vi è suicidio né omicidio, ma il sentimento stesso muore sotto il peso del tempo e delle circostanze storiche. Giovanna (Sophia Loren) e Antonio (Marcello Mastroianni) si amano profondamente, ma la guerra li separa e quando si ritrovano, anni dopo, l'uomo ha costruito altrove una nuova vita, una nuova famiglia. L'amore iniziale, ardente e assoluto ma passato, non trova più spazio nel presente, è come se fosse stato sepolto insieme ai caduti di guerra. Il lutto che Giovanna deve elaborare non è per una persona, ma per un sentimento che non può rinascere. Zavattini mette così in scena la morte simbolica dell'amore, che si rivela devastante quanto una perdita fisica: il dolore di Giovanna è quello di chi deve accettare che il passato non tornerà e che il tempo può consumare anche le passioni più autentiche.

Un altro tassello fondamentale è offerto dal film *Sette volte donna*, che contiene due episodi in perfetta consonanza con il tema "ti amo da morire". L'episodio intitolato *I suicidi* affronta senza mediazioni il gesto estremo di una coppia di amanti, oppressa dall'impossibilità di vivere apertamente la propria relazione, che sceglie il suicidio come soluzione definitiva. In questo caso Zavattini radicalizza il discorso dell'amore non soltanto totalizzante, ma addirittura incompatibile con la vita stessa. Come in *Come un viaggio di nozze*, la ribellione ha i tratti di un atto disperato e tragico, che mostra quanto l'eros e il sentimento possano diventare insostenibili quando gli amanti non trovano riconoscimento sociale. L'elemento centrale è, ancora una volta, la donna che vive l'amore come dedizione assoluta e che accetta la morte come sigillo finale, quasi come se l'unica forma pura e incontaminata di amore possibile fosse quella che non ha tempo di corrompersi nella quotidianità.

Un contesto diverso, ma che contribuisce a delineare il quadro complessivo, è quello de *Le italiane e l'amore*. In questa raccolta di episodi, costruita con taglio quasi documentaristico, Cesare Zavattini indaga i comportamenti sentimentali e sessuali delle italiane, dando voce a storie che hanno la forza della testimonianza sociale. In diversi frammenti emerge chiaramente che il suicidio per amore fosse percepito come possibilità concreta, specie tra le donne giovani, strette tra aspettative familiari e convenzioni sociali che negavano loro la libertà di scegliere il partner o di vivere apertamente una relazione. Il film non mette in scena gesti spettacolari, ma raccoglie racconti che ne evocano la plausibilità, mostrando come la cultura del tempo associasse l'onore femminile all'amore,

fino a contemplare la morte come unica via di uscita da situazioni insostenibili. Zavattini, attraverso questo dispositivo corale, sottrae l'idea del suicidio per amore al cliché melodrammatico e lo restituisce come fatto sociale, come sintomo di un sistema che lasciava pochissimo spazio all'autonomia affettiva delle donne.

In tutti questi esempi, dal soggetto inedito al film di grande successo, emerge una stessa costante, un'isotopia tematica invariata: l'amore, quando è vissuto come totalità, quando non ammette limiti né compromessi, porta con sé la possibilità della morte. Anche se non sempre questa si realizza nel suicidio, ne porta comunque l'ombra, come minaccia, come desiderio, come fantasma che accompagna i protagonisti. Zavattini non giudica e non condanna, osserva con lucidità come l'assolutezza del sentimento possa diventare insostenibile in una società che nega spazi di libertà e che costringe le donne, più degli uomini, a pensare la morte come unica alternativa ad un amore non corrisposto o impossibile.

3.3 Violenza

La violenza, nelle storie zavattiniane, non è propriamente un elemento spettacolare o compiaciuto, bensì una presenza insinuata, quotidiana, che si riconosce nei dettagli di un gesto, in una parola lasciata sospesa, nello sguardo abbassato di una personaggio. È come se Zavattini avesse consapevolezza che mostrare apertamente la brutalità rischiasse di trasformarla in rappresentazione estetizzante, mentre la sua urgenza narrativa era quella di rivelare la normalizzazione della violenza che non scandalizza e che non stupisce, perché fa parte della vita di tante donne. In un'Italia in cui lo stupro era considerato un reato contro la morale e non contro la persona, e in cui il matrimonio sanciva giuridicamente il "diritto coniugale" all'accesso al corpo femminile, Cesare Zavattini sceglie di lavorare sulle zone d'ombra. Le sue protagoniste non gridano, non denunciano platealmente, ma lasciano trapelare la violenza subita nelle esitazioni, nei silenzi, nelle parole che rivelano più di quanto dicano. È un modo per dare al lettore e allo spettatore uno spazio di responsabilità: riconoscere quello che non viene detto, cogliere i segni di un trauma nelle pieghe del linguaggio e nelle scelte lessicali. Così la violenza emerge come atto fisico, ma anche come coercizione sociale e simbolica, come pressione che piega e condiziona i destini femminili. Non c'è differenza tra lo stupro esplicitamente raccontato e quello solo suggerito, per Zavattini entrambi sono della stessa portata e mostrano la stessa realtà, quella di un potere maschile che invade, prende e usa il corpo femminile come terreno di scambio o come garanzia di sopravvivenza.

Uno dei nodi più insistenti nel cinema zavattiniano è il confronto tra la morale sessuale dominante e la condizione reale delle donne. Nei film-inchiesta e nei progetti corali degli anni Cinquanta e Sessanta la disparità di genere emerge sì nei rapporti economici, ma soprattutto nel modo in cui la sessualità femminile

viene regolata da norme, pregiudizi e divieti. *Le italiane e l'amore* restituisce con chiarezza questa tensione. L'episodio de *La prova d'amore* racconta la storia di una giovane che, dopo molte insistenze, cede al fidanzato per poi vedersi rinfacciata la propria scelta come colpa irreparabile. È il paradosso della morale patriarcale: la donna deve acconsentire, ma nel momento stesso in cui lo fa perde valore, perché la sua virtù coincide con la verginità. In queste storie, la morale sessuale appare come uno strumento di controllo e di colpevolizzazione della donna, mentre la sessualità maschile viene normalizzata, quella femminile è sorvegliata, punita, giudicata. Zavattini non costruisce manifesti ideologici, ma porta in scena con crudezza la voce delle donne e lascia che siano loro a mostrare le contraddizioni di una società che proclama l'uguaglianza mentre conserva intatto un doppio codice morale.

Storia di un grande amore (Maria e Corrado), è il titolo di un fotoromanzo o «film-statico» (Zavattini 2022b: 361) che Cesare Zavattini immagina per la casa di produzione Bolero Film. Sorprendentemente «che il soggetto sia cinematografico o per un fotoromanzo» il suo stile e modo di scrittura non cambia, forse proprio per il modo che aveva Zavattini di ragionare per «immagini metonimiche». Tra le trame del soggettista, forse questa è una tra le più crude. Maria, sui diciassette anni, è la nostra protagonista,

e ha tutta la sua bellezza negli occhi. Una sera, mentre torna a casa, quattro persone approfittando del buio l'assalgono e uno di loro la stupra. Anche gli altri avrebbero inferito sul povero corpo ma l'arrivo di gente li fa fuggire. Maria viene raccolta piangente, quasi impazzita dal dolore. E così comincia la sua Via Crucis. Ha un fidanzato, il suo primo amore; che l'abbandona. Forse il suo avvenire si è compromesso per sempre. Molti hanno pietà verso di lei, ma le madri non consentirebbero mai che il loro figlio sposasse questa creatura cui è stata tolta pubblicamente la sua verginità. L'hanno chiamata tante volte dai carabinieri e gli interrogatori sono sempre stati una vergogna, una pena per lei, piena di pudore e di bontà com'è sempre stata (ACZ Za Sog Nr 37/8: 7).

Dopo la denuncia sporta e le implacabili ricerche dei carabinieri, «i sospetti» si spostano «da uno all'altro» e

si giunge, pur di difendersi, anche a far nascere accuse contro Maria che qualcuno descrive a mezza bocca come una che se ha ceduto è perché ha voluto cedere. E se hanno scelto proprio lei, si aggiunge, è perché sapevano che era tra le più giovani in paese ad avere il fidanzato, e cioè aveva incominciato presto ad avere rapporto con gli uomini.

Con un'attenta manipolazione delle informazioni, e usando la teoria della focalizzazione di Genette, diremmo che lo spettatore e il narratore si trovano in una situazione di focalizzazione zero, una narrazione onnisciente, dove il narratore dice di più di quello che sanno i personaggi e, con lui, anche lo spettatore

ha a disposizione maggiori informazioni rispetto ai personaggi stessi coinvolti nel racconto (Rondolino, Tomasi 2018). Scrive Zavattini:

ma chi erano quei quattro uomini? Il loro volto era protetto dall'oscurità, o da un cappello calato sugli occhi o da un fazzoletto come i banditi. Noi li conosciamo. Sono quattro ragazzi intorno i vent'anni, quattro amici, uno studente, un meccanico, un camionista, un 'vitellone' che passa il suo tempo a giocare al biliardo e a progettare scherzi. Hanno giurato fra di loro, presi dal terrore per quello che hanno fatto in uno di quei momenti di storditaggine, di pazzia, che i giovani hanno quando si uniscono, di non tradirsi mai. Interrogati anch'essi, si sono comportati con astuzia, con sicurezza. Ce n'è uno fra di loro, Corrado, che si sente meno tranquillo degli altri (8).

Rispondendo così alle esigenze del genere giallo-poliziesco, dove lo spettatore segue le vicende dei personaggi che cercano di ricostruire l'accaduto messo come scena iniziale, seguiamo da vicino il violentatore di Maria, uomo che però lei non ha idea di chi possa essere. Corrado, è proprio lui l'incriminato, non sapendosi dare pace per l'accaduto simpatizza per la vittima e le si avvicina provando «un misto di sentimenti; è il criminale che torna sul luogo del delitto, ma è anche un'altra cosa: gli occhi di Maria gli sono sempre piaciuti e forse per questo quando Maria ha detto di sì ad un altro ha provato dentro una gelosia inconsapevole» (9). Non mi sembra troppo azzardato dire che la storia finzionalmente raccontata da Zavattini nel 1961 ben poco si allontani dai fatti di cronaca di oggi, 2026. Viene messa in dubbio la sincerità delle parole della vittima, la donna, e in un qualche modo l'opinione pubblica cerca l'escamotage per scagionare l'atto brutale dell'uomo. In questo caso viene additata la giovane, le viene detto che se a diciassette anni era già accompagnata, allora doveva essere esperta, che quello accaduto non sarebbe potuto esser stato uno stupro ma un rapporto che lei in un qualche modo avrebbe cercato. E come oggi la probabilità che l'aggressore sia un conoscente vicino alla vittima è molto alta, anche allora lo stupratore si avvicina a Maria proprio nel giorno in cui lei ritorna a lavoro – la giovane era rimasta a casa qualche giorno per la vergogna, ma le condizioni economiche della famiglia non ammettevano eccezioni, bisogna lavorare per sopravvivere, e la stessa madre, «che dapprima l'aveva cullata come una bambina malata, reagisce e la obbliga a riprendere il suo lavoro, perché hanno bisogno». Lui si innamora e sogna di sposarla, Maria sembra corrispondere il sentimento più per l'incredulità che un uomo si interessi a lei conoscendo il suo passato che per il sentimento in sé, ma l'intervento dei genitori è brutale (per entrambe le famiglie è a dir poco inammissibile che una coppia decida di sposarsi sapendo che la donna non è più vergine) e la allontanano dal paese natale, mandandola a stare da un parente, lontano, in America. Nella famiglia di lui, addirittura, arrivano alle mani quando Corrado confessa il reato e se ne «esce in un urlo: "Sono stato io, sono stato io! Vado dai carabinieri, dentro mi debbono mettere!"». E

corre via. Un fratello e il padre lo inseguono, lo raggiungono, non vogliono che vada a costituirsi. Che butti sulla famiglia una vergogna così tremenda» (11). Il finale, purtroppo amaro, vede Maria che sale sulla corriera e si allontana, mentre Corrado le chiede ripetutamente perdono, senza trovare il però il coraggio di ammettere la propria colpa.

Maria capisce. Ha un attimo di trasalimento, quasi l'istinto di scostarsi da lui. Ma è un attimo. Lei vede in quella faccia devastata una così profonda sincerità, un così grande amore. E lei gli bacia le mani con tenerezza. "Ti scrivo", gli dice mentre la corriera si mette in moto. E lui resta a guardare la corriera che si allontana con un misto di disperazione e di speranza. La gente intorno continua a guardare e forse a non sospettare nulla del male che ha fatto.

Che Zavattini abbia lasciato il finale aperto, ovvero senza una pena da far scontare al personaggio maschile, sembra quasi un'amara presa di coscienza del fallace sistema giudiziario, che mette in discussione le dichiarazioni delle donne, che troppo tempo impiega a trovare il colpevole e, a tratti, dimentica l'accaduto proprio per il tanto tempo passato. Le reali conseguenze sono lasciate in mano alle donne che, per vergogna sociale, personale e familiare si vedono costrette a scappare, senza un futuro, compatite e screditate dalla stessa società nella quale vivono, e nonostante questo ci si aspetta che siano comunque loro ad essere resilienti. È come se la società maschile chiedesse alla donna di pagare doppio pegno. Oltre al trauma, fisico ed emotivo, che potrebbe accompagnarle anche per tutta la vita, spetta a loro il compito di perdonare l'aggressore – "oltre al danno, la beffa" dice il proverbio – in questo soggetto impersonificato da Corrado che, mosso unicamente dai sensi di colpa con i quali non è più capace di convivere, cerca di lavarsi di dosso il suo peccato avvicinandosi alla vittima, amandola come non ha potuto fare prima, cercando quindi di colmare quell'odio che nella donna è stato generato. Nella storia immaginata da Cesare Zavattini è tristemente ironica la motivazione per la quale Corrado compie lo stupro. Era geloso di Maria, geloso del ragazzo con cui lei aveva deciso di "fidanzarsi", anche se non era mai stato esplicitato nulla di ufficiale, era geloso di quel rifiuto, arrabbiato con se stesso, impossibilitato a credere che una ragazzina di appena diciassette anni avesse potuto rifiutarlo per un altro uomo. Forse Corrado si è sentito in competizione con un altro giovane, con il quale non avrebbe dovuto avere niente a che fare, e mosso da un insieme di sentimenti, che probabilmente nemmeno era in grado di elaborare, ha compiuto un atto che credeva potesse riportarlo in una posizione superiore, predominante, di potere. Il corteggiamento che però ne consegue è una triste prova della sua infantile stupidaggine, della sua immatura emotività, che nemmeno gli permette di elaborare quanto accaduto.

In altri casi, invece, lo stupro non è esplicitato, bensì lasciato intendere, a tratti accennato, sicuramente non chiaro, come in *Una donna del Po*. Riporto di seguito le parole di Zavattini che descrivono l'atto.

Il ballerino è un uomo sui venticinque anni, un po' volgare. E tutto avviene in un baleno. Lei su un prato, lui la bacia e poi la prende. Lei non ha potuto resistergli: la forza dell'uomo, l'improvvisità del fatto, il suo stordimento, tutto ha contribuito al compimento di questa fatale avventura con un uomo di cui sa appena che si chiama Nando. L'uomo inforca la sua bicicletta e se ne va. Lei ritorna nel baraccone del ballo e non ne può più; ha gli occhi spauriti e disgustati. Dice a Antonio che lei torna al paese e Antonio la segue e vanno insieme in bicicletta lungo l'argine nel buio senza dire una parola. Il buio dell'argine è costellato dai numerosi fanali di biciclette di quelli che come loro tornano al loro paese (ACZ Za Sog Nr 11/4: 35).

Silvana è la nostra protagonista, Antonio invece è il seminarista con il quale si è scambiata un semplice bacio, gesto sufficiente a farlo perdutoamente innamorare di lei. Capiamo dalle parole di Zavattini che l'atto non è del tutto consenziente: lei non ha saputo resistere alle avances del ballerino, è vero, forse perché un uomo di cinque anni più grande di lei l'ha presa ed è fisicamente riuscito a controllarla e domarla. Lei è stordita, forse per aver ballato la sera intera, forse perché ha assunto dell'alcool, forse addirittura per il grande divertimento o il volume della musica ma, in ogni caso, rimane il fatto che non ha la lucidità necessaria per decidere se intende concedersi. Da come vengono raccontati i gesti successivi di Silvana si intuisce, a maggior ragione, che l'atto è stato subito e non condiviso. L'uomo si allontana in bicicletta, immediatamente dopo l'atto, segno evidente della mancanza di un coinvolgimento sentimentale e del fatto che il suo unico intento fosse di appagare un desiderio fisico. Lei ha gli occhi lucidi, spauriti e disgustati, altro indizio che ci fa pensare ad un atto sessuale portato a termine contro la volontà della ragazza. La rapidità con cui Cesare Zavattini racconta questo evento fa riflettere: sembra una fotografia descritta semplicemente e velocemente perché quotidiana, ordinaria, perché questo è quanto potrebbe succedere ad una qualunque ragazza⁵ di quel paese qualsiasi e, per sineddoche, ad una giovane italiana che «non è in grado di capire la natura della sua colpa» (36).

Troviamo lo stupro raccontato anche ne *La ciociara*, dove il desiderio maschile diventa violenza, puro impulso bestiale che si manifesta nella violenza subita da Cesira e dalla figlia. Qui il desiderio è annientamento, forza animalesca che travolge ogni possibilità di amore e che lascia dietro di sé solo ferite e trauma. Zavattini, in realtà, sceglie di non esplicitare l'atto. Scrive infatti:

5 Ricordo che, come segnato nelle note in *Appendice*, Zavattini rimbalza tra i titoli provvisori *Una donna del Po* e *La donna del Po*. L'indecisione tra l'articolo determinativo ed indeterminativo credo stia proprio in questo snodo: voler raccontare la storia di una donna di «un paese emiliano sulle rive del Po» (ACZ Za Sog Nr 11/4: 33), probabilmente Luzzara, oppure voler mettere in scena la storia di una donna qualunque, la storia di uno stupro che potrebbe riguardare qualsiasi giovane, indipendentemente dalle sue intenzioni o volontà.

Cesira e Rosetta si riposano nella chiesa. Arrivano improvvisamente i marocchini. Dopo il marocchinamento⁶ le due donne sono al fiume. Passa un camion guidato da un giovanotto: Cesira gli domanda se le porta a valle. Salgono sul camion mute e affrante (ACZ Za Sog R 20/1: 30).

Nel silenzio trapela un punto di vista interamente femminile: la donna che sopravvive e resiste, che protegge la figlia e trasforma la brutalità del desiderio maschile in occasione di riscatto e di dignità.

Per apprezzare al meglio le strategie lessicali messe in atto da Zavattini per descrivere lo stupro senza mai farlo esplicitamente, forse proprio per rispetto e per proteggere l'umanità delle giovani che lo subiscono, è utile soffermarsi su *Le bambole*. I protagonisti sono Diego, l'impresario, e le due ballerine, Gina e Silvana. In una delle varie espansioni di trama, Diego offre a Gina e Silvana un passaggio in macchina da Livorno a Pisa, evitando loro il viaggio in treno con il resto della compagnia. Durante il tragitto, i tre si fermano in riva al mare e fanno un bagno insieme restando vicendevolmente stupiti dei propri corpi al di fuori del lavoro. La scena, apparentemente ludica, cela in realtà una violenza latente. Non ci sono dialoghi, ma le parole scelte da Zavattini nel descrivere ciò che accade rivelano una spiccata violenza che, in un'ipotetica sceneggiatura, avrebbe potuto facilmente sfociare in uno stupro. Cesare Zavattini rivela qui la sua abilità di scrittura: anche a livello embrionale, come in un "semplice" soggetto cinematografico, tra l'altro non realizzato, il lessico non è casuale e le parole selezionate veicolano significati nascosti. L'abuso non viene descritto in modo diretto, ma emerge dalla costruzione narrativa e dalle emozioni attribuite alle protagoniste, che appaiono costrette ad acconsentire, per non mettere a rischio né il lavoro né la propria incolumità. I gesti di Diego sono narrati con apparente leggerezza, ma in realtà ne rivelano la violenza implicita.

Diego viene definito «esperto e ardit» (ACZ Za Sog Nr 3/3: 164), in netto contrasto con l'ingenuità delle due ballerine, che sembrano fingere di ignorare ciò che sta per accadere. In realtà, non hanno possibilità di sottrarsi, perché egli è pur sempre il loro datore di lavoro, colui che le ha scelte e che ora pretende

6 Il termine "marocchinamento" indica una serie di violenze sessuali di massa perpetrate contro donne civili durante la Seconda guerra mondiale, in particolare in alcune zone dell'Italia centrale, da parte di reparti coloniali dell'esercito francese composti prevalentemente da soldati nordafricani. Come emerge dalla nota storico-critica de *La viociara*, edita in *Soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati*, per il cinema questa parola viene utilizzata per designare lo stupro come arma di guerra, associandolo ad un evento traumatico collettivo più che a singoli episodi individuali. Zavattini individua nell'«orrore del marocchinamento» il punto culminante del racconto, capace di restituire «il senso più tremendo della guerra», una violenza che «offende, rovina, stupra, anche le anime più innocenti» (ZAVATTINI 2022b: 334) e che diventa motivo di rivolta contro la guerra stessa e contro le responsabilità storiche che l'hanno resa possibile. L'uso del termine non ha dunque una funzione descrittiva o etnica, ma simbolica e storica: nomina una violenza sistemica che segna i corpi femminili come luogo di iscrizione del trauma bellico.

qualcosa in cambio. Invece di immaginare un gesto da gentiluomo, che apre la portiera alle due giovani per farle accomodare sull'automobile, Zavattini dice che «le ragazze si ficcano nella macchina», scegliendo un verbo che già allude ad un atto erotico, un'espressione che già di per sé porta un'eco sessuale. Al posto del costume da bagno, «tirano fuori due costumini di scena», dove il diminutivo sottolinea l'esiguità dei vestiti, lasciando intendere che quegli indumenti, del loro corpo, coprano ben poco. Lo sguardo di Diego diventa carnale, «mostra la sua padronanza, la sua sapiente tenerezza, alternando dei momenti quasi brutali a dei momenti di improvvise malinconie» (165), è attratto dalla possibilità di avere quei corpi al di fuori del teatro, in un contesto privato, senza maschere, recitazione né protezioni. Diego «sa che le due ragazze sono belle, perché le ha scritturate, ma fa sempre effetto vedersele, fuori del palcoscenico, in una nudità diversa, meno professionale» (224). Con un *climax* ascendente, che lascia emergere la dinamica di potere, nuovamente torna il maschio in una posizione di disequilibrio sociale, perché è lui a decidere le sorti delle sue dipendenti, in quanto datore di lavoro. «Le prende sottobraccio, le trascina verso la riva». Il verbo “trascinare” è molto forte, come se si volesse insistere sul mancato consenso delle ragazze, che con forza vengono spostate, di certo non per loro volontà, come se Zavattini volesse rivelare la coercizione fisica che annulla ogni volontà femminile. Subito dopo, la descrizione si fa più cruenta:

esibendo il suo corpo [...] ne afferra una, Silvana, la porta sgambettando con sé fin dentro l'acqua, la fa tuffare, la riprende mentre Gina protesta, con una paura infantile dell'acqua che la costringe a tenere strettamente abbracciata Diego. [...] Diego riesce presto ad avere il sopravvento e la afferra e domina anche lei (164-165).

La fisicità maschile diventa strumento di dominio: Diego afferra, trascina, domina. Le ragazze, di statura minuta, non possono opporsi alla forza dell'uomo che, sia in quanto datore di lavoro che in quanto essere di sesso maschile, esercita un potere che non è solo fisico, ma anche sociale.

Se in *Una donna del Po* la violenza sessuale rimane appena accennata, quasi nascosta dietro la rapidità di un gesto improvviso, ne *Le bambole* si coglie soprattutto nella scelta lessicale e nelle omissioni narrative. Non è necessario descrivere esplicitamente lo stupro, bastano i silenzi, le esitazioni, il lessico che allude più che dichiarare. Zavattini costruisce un linguaggio che lascia intravedere la brutalità attraverso ciò che non viene detto, affidando al lettore e allo spettatore la responsabilità di riconoscere i segni della sopraffazione. È un meccanismo che ribalta la logica della spettacolarizzazione, dove la violenza resta percepibile nella vergogna, negli sguardi abbassati, nel modo in cui la donna deve riadattare la propria esistenza dopo l'accaduto.

Quando la violenza non è suggerita ma dichiarata, come ne *La ciociara*, essa assume la forma del trauma storico e collettivo. La scena del «marocchinamento»

(ACZ Za Sog R 20/1: 30) segna uno dei momenti più duri della storia del cinema italiano: madre e figlia, violate nel corpo e nella dignità, incarnano non solo una tragedia individuale, ma l'esperienza di un intero popolo. Pravadelli sottolinea in questa scena, interpretata dalla Loren, «l'umanità della donna del Popolo e l'immagine di un'Italia arretrata» (Pravadelli 2019: 72):

c'è un'immagine che raccoglie in sé tutte le determinazioni dell'attrice-madre Loren. È l'immagine di una donna inginocchiata su una strada polverosa mentre abbraccia un'adolescente. Entrambe piangono disperate. La madre cerca vanamente di consolare la figlia che è stata stuprata. La sua figura è l'immagine stessa del dolore e dell'affetto materno. La donna mostra insieme il suo essere donna del popolo e la sua esperienza del dolore senza remissione (79).

Questa scelta narrativa non nasce come un'invenzione autonoma di Zavattini, ma prende forma all'interno del lavoro di adattamento del romanzo di Alberto Moravia, da cui il soggetto muove e con cui instaura un dialogo critico. Ecco che Cesare Zavattini evita qualsiasi compiacimento visivo perché la violenza non è spettacolo, è memoria dolorosa, segno indelebile della guerra, all'interno della quale Cesira e Rosetta diventano simbolo di un'Italia piegata ma non vinta, che porta però addosso cicatrici impossibili da cancellare.

Un diverso volto della violenza emerge in *Bellissima*, dove il vero aggressore non è Annovazzi, che più volte tenta un approccio con Maddalena senza mai ottenerne il consenso, ma il marito della donna. La scena (visionabile al minutaggio 01:02:50-01:09:20) si colloca nel momento in cui l'uomo scopre che Maddalena ha quasi interamente sperperato i risparmi di famiglia nel tentativo di rendere la figlia "perfetta": lezioni di recitazione, abiti su misura, taglio di capelli, ogni sacrificio economico è stato compiuto in funzione di un sogno che il marito giudica irresponsabile. La violenza esplose all'interno dello spazio domestico come reazione punitiva e riaffermazione dell'autorità coniugale. L'uomo afferra Maddalena e la trascina nella camera da letto contro la sua volontà; la donna oppone una resistenza minima, presto soffocata dalla sproporzione di forza e dal contesto stesso del matrimonio, che non prevede per lei reali possibilità di opposizione. La scena viene costruita attraverso una precisa strategia di occultamento, infatti la macchina da presa resta inizialmente dietro lo stipite della porta, lasciando intravedere solo frammenti concitati dell'aggressione; quando invece entra nella stanza concede appena il tempo di registrare un ultimo gesto di ribellione di Maddalena, subito represso, prima che le immagini si interrompano bruscamente. Zavattini suggerisce la violenza senza nominarla né mostrarla apertamente, la normalizza nascondendola nella routine matrimoniale e sottraendola allo sguardo diretto dello spettatore, dove resta implicita ma pienamente leggibile nei suoi effetti, inscritta nella grammatica stessa della messa in scena. Le vicine accorrono, la bambina piange e quando Maddalena riappare è spettinata, con l'abito in disordine e il reggiseno visibile, evidenti segni

di una sopraffazione avvenuta fuori campo. In *Bellissima*, la violenza coniugale è resa invisibile e quotidiana, e il non mostrato diventa così il luogo in cui la violenza si fa più efficace e più inquietante, perché coincide con ciò che la società dell'epoca era disposta a non vedere.

La stessa logica del “non detto” governa anche nel film *Roma ore 11*. Qui, tra i molti volti femminili che affollano la narrazione, c'è una casalinga che decide di licenziarsi, lasciando intendere che tra le sue mansioni lavorative vi sia anche quella di concedersi al padrone in cambio di vitto e alloggio. Non c'è parola esplicita che confermi lo sfruttamento sessuale, ma un semplice scambio di sguardi basta a renderlo chiaro. Di nuovo, Zavattini non vuole descrivere, preferisce suggerire, portando lo spettatore a leggere tra le righe e a riconoscere la violenza nascosta nei meccanismi della sopravvivenza.

Il quadro che emerge è quello di una violenza multiforme: brutale e collettiva ne *La ciociara*; quotidiana e normalizzata in *Bellissima*; insinuata e silenziosa in *Roma ore 11*; linguistica e lessicale ne *Le bambole*. Zavattini non cerca il sensazionalismo, preferisce lavorare sui dettagli, sugli spazi vuoti, sugli accenni che rivelano più di quanto dicano. La sua è una scelta etica e politica che restituisce la violenza dal punto di vista delle donne e mostra come essa non sia solo atto improvviso, ma struttura, sistema, ambiente che condiziona le vite femminili. Così, lettore e spettatore si trovano di fronte a scene che testimoniano, che interrogano, che costringono a vedere ciò che la società tende a occultare. Ed è questo che rende le opere di Cesare Zavattini ancora oggi attuali: la capacità di raccontare la violenza non come eccezione, ma come parte integrante della condizione femminile, denunciando una cultura che per decenni ha considerato il corpo della donna proprietà altrui, terreno di dominio, merce di scambio.

3.4 Gravidanza

Nell'universo narrativo di Cesare Zavattini la gravidanza è una soglia, un punto di rottura che ridisegna destini individuali e collettivi. Talvolta vista come una sola, semplice e riduttiva prosecuzione naturale dell'amore o della sessualità, talvolta ritratta come coronamento felice di un percorso sentimentale, ma altre volte come un evento inatteso, spesso traumatico, che destabilizza equilibri già fragili e costringe i personaggi a ridefinire il proprio ruolo nel mondo privato e pubblico. L'aspetto più sorprendente, ma strategicamente inteso in chiave ironica e ridicolizzante, è che, pur essendo la donna a portare il peso materiale, corporeo e sociale della gravidanza, la scrittura zavattiniana sembra più volte spostare la tensione narrativa sul disagio maschile, sull'incapacità degli uomini di reggere il mutamento, di riconoscere la responsabilità o di assumere il cambiamento come occasione di crescita. Le donne, anche quando vittime di violenze, inganni o imposizioni sociali, appaiono quasi sempre più solide, capaci di prendere decisioni, di resistere, di fare i conti con la concretezza della vita. È

su questo squilibrio, sul divario tra esperienza vissuta e rappresentazione drammatica, che si gioca gran parte del senso della gravidanza nell'opera zavattiniana.

Il caso di *Una donna del Po* rappresenta uno dei momenti più esemplari di questa dinamica. Silvana subisce una violenza che Zavattini racconta, con una concisione quasi documentaria, come un atto rapido e brutale. Lo stupro priva la donna della possibilità di scegliere e trasforma la gravidanza che ne segue in un marchio sociale, in una condanna pubblica. Silvana pensa al suicidio, ma decide di tenere il bambino e in quella scelta si coglie un atto di forza, di resistenza alla vergogna e allo stigma. È la sua decisione a ribaltare l'atto subito, trasformando una condizione di passività in una scelta consapevole e facendo della maternità un segno di autodeterminazione. Eppure, nella scrittura zavattiniana, il dramma narrativo più forte non è tanto il destino della donna, quanto lo smarrimento degli uomini che la circondano, come il fidanzato che si ritira dalle sue responsabilità in quanto futuro padre o la comunità maschile che commenta, giudica e si dissocia. È come se la gravidanza fosse il prisma attraverso cui esplode la fragilità maschile, incapace di confrontarsi con una realtà che incrina l'ordine sociale e familiare. Il corpo femminile, violato e gravido, diventa lo specchio in cui si riflette il disagio degli uomini.

Un'evoluzione significativa di questo tema si ritrova in *Dove va tua figlia?*, soggetto che potremmo collocare in una linea diretta con *Una donna del Po*. Qui la gravidanza è ancora il risultato di una violenza, ma il nodo narrativo non si concentra più tanto sulla vergogna e sul pudore della donna, quanto sul suo rapporto con la figura paterna. La ragazza sceglie di nascondere al padre la sua condizione, un po' per timore o disonore, ma soprattutto per orgoglio, per la volontà di affrontare la situazione autonomamente. È un segno dei tempi, siamo infatti già negli anni Sessanta e il personaggio femminile inizia ad acquisire una voce più autonoma. La gravidanza rimane comunque una frattura che Zavattini utilizza per mettere in scena non più soltanto lo stigma, bensì la rottura del rapporto di dipendenza tra figlia e padre. È significativo, però, che anche in questo caso l'elemento narrativo più forte sia il disagio maschile, quello provato dal padre che, posto davanti al fatto compiuto, viene rappresentato come disorientato, privato della sua funzione di guida, incapace di elaborare la trasformazione della figlia. È lui, e non lei, a soffrire la perdita di un ruolo. Similmente a *Dove va tua figlia?*, anche la gravidanza di uno dei personaggi di *Roma ore 11* viene tenuta nascosta: nel film realizzato, la notizia della dolce attesa è data al padre dal medico che sta soccorrendo la ragazza, creando un momento di generale imbarazzo, perché la giovane aveva volontariamente tenuto il padre all'oscuro di tutto per vergogna (la gravidanza era frutto di una violenza avvenuta sul luogo del lavoro). Nel soggetto *Dove va tua figlia?*, invece, nonostante resti forte la volontarietà della figlia di non rendere il padre partecipe di quanto accaduto, le ragioni sono diverse; la ragazza, appena diciannovenne, non vuole l'aiuto del padre perché sa di potersela cavare da sola. Il personaggio femminile qui descritto da Cesare

Zavattini è in un qualche modo più moderno, indipendente, ambientato in una società che è diversa, con forse meno preoccupazioni. La donna del 1951, quella raccontata in *Roma ore 11*, è invece ancora vittima, prova pudore, disonore, ha timore della figura paterna, avere un figlio potrebbe equivalere ad una condanna ad un certo tenore di vita sia per se stessa, che per il figlio e che per la famiglia di lei. La donna del 1964, invece, è ribelle, indipendente, autonoma, si sente libera, in un qualche modo sa che riuscirà a cavarsela, rifiuta spontaneamente l'aiuto del genitore e rinuncia al supporto del padre.

Se in questi casi la gravidanza nasce dal trauma, in altri testi zavattiniani essa è frutto di una scelta, di un calcolo, di una strategia. In *Via Emilia* la protagonista Maria, sposata con un uomo sterile, decide di concedersi ad un altro per esaudire il desiderio del marito di avere un figlio. Qui il corpo femminile diventa strumento, mezzo per raggiungere un obiettivo che non appartiene alla donna, ma al marito. Maria si trova in una posizione attiva, è lei a prendere la decisione, a gestire l'atto come gesto consapevole, anche se lo fa sacrificando la propria soggettività al progetto maschile. La gravidanza che ne deriva è, ancora una volta, l'origine di un dramma che si sposta sul marito: l'uomo che desiderava un figlio si ritrova costretto a fare i conti con l'origine spuria della paternità, con la ferita narcisistica della sterilità, con la perdita del proprio ruolo anche se socialmente stereotipato. La donna agisce, decide, porta avanti il peso concreto della gravidanza, ma il conflitto narrativo centrale resta quello dell'uomo, incapace di affrontare la realtà della propria condizione. In *Scampolo si sposa* la gravidanza è presentata come elemento di stabilizzazione, come collante di un matrimonio che sembra destinato a sgretolarsi sotto il peso delle differenze sociali e del tradimento. La giovane protagonista, proveniente da origini umili, cerca di adattarsi al ruolo di moglie di un ingegnere affermato, modellando se stessa in una figura che non le appartiene. Quando nella coppia compare Nora, raffinata e colta, la frattura sembra insanabile: Tito si lascia attrarre da una donna del suo stesso ceto sociale, Scampolo fugge, il matrimonio pare finito. E anche in questo caso, se guardiamo alla dinamica narrativa, il baricentro è sul disagio maschile, su Tito che vive il matrimonio come "pazzia", che soffre la distanza culturale dalla moglie e si sente costretto in un ruolo che non lo soddisfa. La gravidanza della donna diventa così nuovo terreno di conflitto interiore per l'uomo, che deve ricalibrare la sua identità e il suo desiderio, invece che essere naturalmente rappresentata come evento di gioia.

Se la gravidanza in alcuni casi è presente, in altri è un'assenza eloquente, un rovesciamento del suo significato. In *Anna B.*, la protagonista vive il lutto per la perdita di una figlia. L'assenza di gravidanza diventa così un'ombra costante, un marchio che alimenta il risentimento e la vendetta contro il marito. Qui il dolore femminile è intensissimo, eppure la scrittura zavattiniana sembra traslare ancora una volta l'attenzione sul maschile: il marito è colui che, con la sua freddezza e le sue scelte, scatena la reazione della donna. La gravidanza mancata è la ferita

della protagonista, ma la tensione narrativa viene costruita sul rapporto con l'uomo, sulle sue infedeltà e sul suo distacco.

Anche nel racconto zavattiniano *Le bambole*, la gravidanza segna un punto di non ritorno. Silvana, quando scopre di aspettare un figlio dall'Impresario, affronta la notizia con una lucidità amara, senza pretendere un matrimonio, senza chiedere sostegno economico, sa già che la sua carriera di ballerina è finita. L'unico desiderio che esprime è che il bambino abbia un nome, un riconoscimento simbolico da parte del padre. Ma la risposta di Diego è il silenzio, un silenzio più eloquente di qualsiasi parola. Zavattini restituisce così la condizione di molte donne dell'epoca, per cui la maternità al di fuori del matrimonio equivaleva alla perdita del lavoro e all'esclusione sociale. Non a caso, il destino di Silvana si intreccia a quello di altre figure femminili del soggetto e la sua entrata nella compagnia avviene proprio perché andrà a sostituire una ballerina costretta ad abbandonare il palcoscenico in seguito ad una gravidanza. È significativo che tra i primi consigli che Gina rivolge all'amica ci sia quello di non cedere all'ingenuità, di tenere a mente che gli uomini che promettono il matrimonio alle ragazze "del loro mestiere" non sono mai affidabili. Zavattini mette in bocca a Gina una verità cruda, che sa di aspra esperienza: le promesse sentimentali nel mondo dello spettacolo servono spesso solo a sedurre, non a garantire futuro o sicurezza. Gina, pur cercando di aiutare Silvana, finisce però vittima dello stesso gioco. Il comico Diego, con la sua arte seduttoria, le fa credere di desiderarla come compagna di vita e Gina, che da sempre aspettava di sentirsi riconosciuta e amata, scambia quelle parole, pronunciate per gioco, per una vera dichiarazione d'amore e vi si aggrappa con una fragilità che la rende a sua volta vulnerabile. E poi, il tradimento diventa insopportabile, Silvana, ferita e disperata, arriva a comprare una rivoltella con l'intenzione di uccidere l'uomo, gesto che segna il punto di non ritorno⁷. Ma Gina la trattiene, piangendo, ingiocchiandosi davanti a lei e le promette che insieme affronteranno il futuro, anche a costo di sacrificarsi, pronta persino a prostituirsi pur di garantire al bambino ciò che occorre. In questo gesto estremo, Zavattini consegna un finale

7 È tuttavia necessario precisare che il finale de *Le bambole* non conosce una soluzione univoca. Le diverse redazioni del soggetto oscillano infatti tra esiti differenti: in alcune versioni il gesto violento si configura come un omicidio-suicidio compiuto, in altre come un omicidio soltanto progettato, in altre ancora come un'ipotesi lasciata in sospeso, che non giunge a compimento. Questa instabilità va letta come scelta strutturale. Zavattini non sembra interessato a fissare un esito definitivo, quanto piuttosto a mettere in scena una situazione di coercizione sistemica, in cui la violenza – reale o potenziale – è l'effetto di un rapporto di potere profondamente sbilanciato tra le protagoniste e l'impresario. Il cuore del soggetto non risiede dunque nella risoluzione finale, ma nella dinamica che la rende pensabile: un contesto in cui il corpo e il lavoro delle donne sono costantemente esposti al ricatto, alla dipendenza e alla possibilità della sopraffazione. In questo senso, l'apertura del finale funziona come dispositivo critico, perché sottrae il racconto alla logica della punizione o del risarcimento e restituisce invece la persistenza del conflitto.

solo in apparenza consolatorio, dove l'amicizia tra le due donne si ricompone, ma l'orizzonte resta cupo, segnato da precarietà, miseria e marginalità sociale. Il messaggio che emerge con forza, al di là delle diverse soluzioni narrative, è sempre lo stesso: la gravidanza non prevista, vissuta fuori dal matrimonio, è un marchio sociale che condanna la donna a perdere lavoro, dignità e prospettive. Gina diventa l'ultima speranza di Silvana, l'unico fragile sostegno possibile in un contesto che nega diritti e riconoscimento.

Con *Lo chiameremo Andrea*, Cesare Zavattini mette in scena una rappresentazione delicata e disperata del desiderio di maternità, ovvero la gravidanza immaginaria. Non appena Maria, la protagonista, si autodiagnostica i primi sintomi di una possibile gravidanza, immagina già il nome per il proprio figlio: Andrea. È un'illusione che diventa verità vissuta, una finzione che plasma i comportamenti, le emozioni e persino il corpo dei protagonisti. Noi spettatori sappiamo che Maria non è incinta, un medico lo constata e glielo comunica senza esitazioni, ma lei rifiuta il verdetto, anzi lo insulta e lo obbliga al silenzio. Per il mondo, e soprattutto per Antonio, suo marito, lei resta una madre in attesa. Zavattini mostra così la potenza del desiderio, capace di imporsi contro ogni evidenza medica, e la gravidanza, più che evento biologico, diventa una costruzione culturale e simbolica all'interno della quale ciò che conta non è la verità clinica, ma la necessità di credere, un'utopia nella quale rifugiarsi. Intorno a questa illusione si organizza la vita coniugale, al punto che Antonio filma con trepidazione il ventre della moglie, convinto di vederlo crescere. La coppia vive un periodo di apparente felicità, simile ad una seconda luna di miele, mentre l'attesa di Andrea diventa il centro della loro esistenza quotidiana. Zavattini costruisce intorno a Maria un universo fragile ed ironico, le sue visite a cartomanti e fattucchiere, le sedute spiritiche organizzate per "conoscere il sesso del bambino", mostrano come la maternità immaginata si intrecci con superstizioni, speranze e illusioni collettive. Quella di Maria pare follia, ma l'attenta costruzione di un personaggio emblematico rappresenta tutte le donne che vivono la sterilità come colpa, come difetto da nascondere, come mancanza che può essere compensata solo con la fantasia. La forza del soggetto sta proprio in questo: la gravidanza immaginaria non è un semplice equivoco comico, ma una metafora sociale di quell'Italia che negli anni Settanta discute di divorzio e si avvicina al referendum sull'aborto, di cui Zavattini sceglie di raccontare la maternità come desiderio irrealizzato, come bisogno profondo che genera illusioni, menzogne e sofferenze. E la finzione di Maria rivela la pressione sociale che pesa sulle donne, chiamate ad essere madri ad ogni costo, e l'impotenza degli uomini, che oscillano tra dedizione e inconsapevolezza.

Un caso particolare è rappresentato da *Il tetto*, soggetto realizzato che non parla esplicitamente di gravidanza, ma che ne porta l'ombra costante. La ricerca disperata di un'abitazione da parte della giovane coppia è infatti motivata dall'attesa, mai dichiarata ma chiaramente percepibile, di un figlio. Il desiderio di

costruire un nido domestico è già la proiezione di una gravidanza che incombe. Anche qui, il vero peso drammatico ricade sull'uomo, incapace di garantire alla moglie un tetto, che vive la frustrazione e l'umiliazione di non essere all'altezza delle aspettative sociali. La donna, invece, lo sostiene e l'accompagna, resiste mentre l'uomo crolla sotto il peso di una responsabilità che non riesce a portare.

Diverso ancora è il caso di *Quattro passi fra le nuvole*, che pone al centro del racconto una gravidanza fuori dal matrimonio, evento che nel contesto sociale dell'epoca è percepito come catastrofico sul piano sociale e morale. Zavattini costruisce il racconto non tanto sul travaglio della donna, quanto sul ruolo maschile: l'uomo che l'accompagna si trova costretto a fingere di essere suo marito per salvarla dal disonore, mentre il padre della ragazza è colui che più di tutti soffre il colpo, incapace di accettare ciò che per lui rappresenta un disonore insuperabile. La protagonista è certamente vittima di stigma, ma è anche lucida, determinata, capace di affrontare la situazione. Gli uomini che la circondano, invece, si dibattono tra dovere, onore e vergogna, rivelando un disagio che sembra più intenso del dramma femminile stesso.

Durante il viaggio, l'improvvisa amicizia fra Paolo e Silvia si stringe ancora di più. Silvia è una maestrina supplente.

Si sono già detti molte cose, simpatizzano. Come per un improvviso bisogno di sfogarsi Silvia rivela a Paolo la causa della sua tristezza: è incinta. In città ha conosciuto un uomo, uno dei tanti, che le ha promesso di sposarla e poi l'ha lasciata. Silvia si trova ora in una situazione terribile: non può continuare l'insegnamento in città a causa dei disturbi che spesso la colgono, e per ovvie ragioni non potrà lavorare in seguito. È senza un soldo. Non le resta altro da fare che ritornare al paese se non vuol morire di fame. Ma al paese l'attende una situazione ancora più tremenda: la sua famiglia è una di quelle famiglie all'antica ligia alle tradizioni e al decoro, il padre è un duro capo di casa affezionato ai suoi ma incapace di comprendere ciò che è accaduto alla figlia. Sicuramente appena si accorgeranno del suo stato verrà cacciata di casa.

Silvia ci va lo stesso perché quella è l'ultima sua speranza e perché spera in un miracolo. Non chiederebbe molto, dopotutto: le basterebbe di restare presso i suoi fino al momento della nascita del bambino, anzi solo per far nascere il bambino, poi si adatterebbe volentieri a ricominciare la lotta per la vita, per sé e per il piccolo, in città.

Paolo cerca di consolarla.

Dopo una breve fermata dell'autocorriera, durante la quale l'autista ha fatto salire abusivamente un viandante, omaggio alla nascita del proprio figlio, Paolo e Silvia si guardano per un minuto in silenzio... Un pensiero improvviso ha colpito entrambi. Ma Paolo se ne ritrae subito, spaventato. Silvia invece lo esprime con timida dolcezza. Dice che Paolo con un piccolo gesto potrebbe risolvere quella situazione che minaccia di diventare tragica. Se solo egli volesse potrebbe fare di lei una donna felice. Ella gliene sarebbe riconoscente per tutta la vita. E Paolo si agita, non ha il coraggio di rifiutarsi e nemmeno di accettare. Silvia insiste con

incantevole ingenuità: se Paolo si fermerà al paese solo un giorno o due e dirà di essere suo marito tutto si accomoderà.

Poi Paolo riprenderà la sua strada e Silvia non lo disturberà più. Diranno in casa che egli deve partire per affari per un lunghissimo viaggio e proprio per questo ha accompagnato la sposa presso i suoi. Ci penserà lei a scrivere delle lettere: falsificando la calligrafia, le spedirà in città facendosele poi rimandare da una conoscente. Alla fine, se sarà necessario, ella farà la parte della donna abbandonata dal marito. Paolo si irrigidisce: egli è sposato, deve tornare in città la sera stessa, non può osare una cosa simile. Silvia gli dice, guardandolo coi suoi occhi tristi e incantevoli: «Un solo giorno...».

Paolo rifiuta recisamente, poi, per mitigare la cattiva impressione, le offre subito un altro cioccolatino; ma la ragazza, come caduta da un sogno, si rimette con la testa appoggiata al finestrino, in un atteggiamento di profonda tristezza. Paolo è sulle spine. [...]

Poco dopo, non molto distante dalla fattoria, la ragazza sente dei passi dietro di lei, si volge. È Paolo che arriva ansimante con la sua grossa borsa sotto il braccio. Le si mette al fianco e mentre camminano le dice un po' rude di non farsi illusioni che lui la sera stessa se ne tornerà indietro... (ACZ Za Sog R 45/5-51/1: 7-10).

In *Un mondo nuovo* la gravidanza si intreccia ad un contesto di migrazione e di cambiamento sociale: è il simbolo di una nuova vita possibile, di giovinezza, ma anche di un peso ulteriore in una situazione di precarietà materiale ed esistenziale. Geraldina affronta la gravidanza con una forza concreta e quasi istintiva, che la conduce progressivamente ad assumere una posizione di responsabilità, mentre Carlo la vive come conflitto irrisolto tra aspirazioni personali e doveri paterni. Ancora una volta, il contrasto è netto: mentre la donna porta avanti la vita, si adatta, elabora strategie di sopravvivenza e ridefinisce se stessa, l'uomo vacilla, si smarrisce, soffre la tensione tra desideri individuali e obblighi familiari. Zavattini mette in scena una profonda asimmetria di genere, lasciando emergere come la gravidanza funzioni meno come evento biologico che come dispositivo narrativo capace di rivelare le fragilità e le contraddizioni del mondo maschile.

Guardando nel complesso a questi casi, si coglie una costante: la gravidanza è quasi sempre impreveduta, spesso segnata da violenza o precarietà, e il suo effetto narrativo principale non è tanto la trasformazione della donna – che pure cambia, resiste, soffre – quanto il turbamento dell'uomo e la sua incapacità di reggere il cambiamento. Le donne di Zavattini portano il peso materiale e sociale della gravidanza, ma nella scrittura emergono come figure di maggiore tenuta, capaci di decisioni estreme, di resistenze sorprendenti, di adattamenti dolorosi ma concreti; gli uomini, invece, appaiono scomposti, disorientati, incapaci di affrontare la realtà. È in questa asimmetria che si rivela l'acume dell'autore, poiché Zavattini utilizza il corpo femminile come specchio in cui si riflette la fragilità maschile, rendendo la gravidanza non solo un fatto biologico, ma un dispositivo critico per smascherare le debolezze di una società in cui il potere apparente degli uomini si incrina di fronte alla forza silenziosa delle donne.

3.5 Aborto

Affrontare il tema dell'aborto nell'opera di Cesare Zavattini significa penetrare nel cuore di una delle questioni più delicate, censurate e rimosse dell'Italia del Novecento. Fino alla legge 194 del 1978, l'interruzione volontaria di gravidanza era vietata e concepita come delitto contro la morale e contro la stirpe, segno di un controllo sociale che intrecciava diritto, religione e tradizione patriarcale. Parlare di aborto, anche solo per allusione, equivaleva ad incrinare un tabù, a scalfire la rappresentazione ufficiale della donna come madre e custode della famiglia. Zavattini, nel suo percorso di soggettista e sceneggiatore, sceglie di non eludere il tema, quanto di affrontarlo frontalmente e lasciarlo filtrare tra le pieghe dei dialoghi, affidandolo alla voce e al corpo delle sue protagoniste femminili. In questo modo, l'aborto diventa una lente attraverso cui osservare non soltanto il destino delle donne, ma anche le paure, le colpe e i disagi maschili, che spesso emergono come più amplificati e riconosciuti, nonostante siano le donne a vivere sulla propria pelle le conseguenze concrete di una gravidanza indesiderata.

Un caso in cui il tema appare in tutta la sua drammaticità è quello del soggetto *Una donna del Po*, in cui la giovane Silvana scopre di essere incinta in seguito ad una violenza. L'annuncio della gravidanza, invece di arrivare come evento naturale o desiderato, si manifesta come sciagura inattesa che la getta nella disperazione. L'aborto, per lei, si configura come pensiero immediato, come riflesso di sopravvivenza, infatti la protagonista, presa coscienza della propria gravidanza, pensa all'aborto come unica possibile soluzione. La prima reazione, d'istinto, è di togliersi la vita, mentre la madre convince Silvana ad accettare il figlio e, su suo consiglio, la donna accoglie il proprio destino. Quando scopre di essere incinta

Silvana è rimasta muta per un po' di tempo e poi si è chiusa nella sua camera e si è messa a piangere, a battere i pugni sul muro; voleva buttarsi giù dalla finestra. È la fine della vita, lei pensa. Le sembra tutto così assurdo, ingiusto, è pronta a fare qualunque cosa pur di non accettare questo improvviso tremendo fatto (ACZ Za Sog Nr 11/4: 37).

La giovane è terrorizzata, confusa, fatica a comprendere quello che le sta capitando, e a disorientarla ancora di più ci sono tanti altri fattori, tra cui la suocera che la pedina e la segue sempre – a volte in silenzio, a volte piangendo – al punto che lei ha quasi paura di uscire di casa. Antonio, che ancora aspetta una promessa d'amore eterna dopo un bacio rubato velocemente, la minaccia dicendole che, se non si farà sentire e non gli concederà un appuntamento, sarà lui a compiere una sciocchezza (sciocchezza che Zavattini ci lascia intendere equivarrà al suicidio). Oltre a tutto questo, non è nemmeno lei ad accorgersi di essere incinta, ma è la sua vicina di casa a darle la notizia con totale indifferenza.

Scrive Zavattini: «se in quest'attimo avesse un coltello, lo userebbe contro di sé. Abortirà, dice alla vicina che abortirà a costo di morire» (38). E nonostante ciò, Zavattini rispecchia lo spettatore a lui contemporaneo facendo in modo che la giovane passi dalla parte del torto, mettendo in rilievo invece le pene dell'uomo, che, dal punto di vista lessicale, sembrano insormontabilmente maggiori. Nonostante sul finale lui minacci di togliersi la vita per un amore non corrisposto, la donna sarebbe davvero disposta a compiere l'atto pur di evitare di partorire il figlio. Silvana già sa che il carico fisico, emotivo ed economico sarà sulle sue spalle e su quelle della sua famiglia e che non riguarderà in nessun modo l'uomo. E anche in questo caso, sembra davvero che sia il maschio a soffrire maggiormente rispetto alla donna, soprattutto sul finale, dove per entrambi vi è la prospettiva di dover affrontare le conseguenze dell'inaspettata notizia di un figlio, vista come una complicazione della vita. Da questo esempio emerge chiaramente come l'aborto, nei testi zavattiniani, non sia propriamente una scelta fredda o calcolata, quanto un grido di disperazione che sorge di fronte ad un destino percepito come insostenibile. La donna vive il dramma nel silenzio o nella solitudine, mentre l'uomo si pone in scena come colui che soffre di più, anche se la posta in gioco, il corpo e la vita stessa, è tutta femminile. Questa asimmetria narrativa riflette la cultura del tempo che dà per scontato il dolore femminile, mentre la fragilità maschile diventa scandalo, tragedia, quindi elemento su cui costruire il pathos narrativo. A Zavattini, che pur mostra un'evidente empatia verso le donne, non sfugge questa dinamica, e anzi, la mette a nudo con una lucidità che oggi appare quasi sconcertante.

Nel film *Un mondo nuovo* Cesare Zavattini introduce una rappresentazione che riflette più da vicino le tensioni di un'epoca in trasformazione. La gravidanza inattesa diventa catalizzatore di conflitti generazionali e politici, ed è vissuta come rottura di equilibri consolidati. Anche qui, l'ombra dell'aborto si affaccia come possibile soluzione che l'uomo vorrebbe imporre alla ragazza, ma ciò che Zavattini mette al centro è il cortocircuito tra desideri individuali e vincoli sociali. La giovane donna è da una parte vittima passiva di un destino biologico, dall'altra è anche figura di resistenza, capace di rifiutare schemi imposti e di immaginare vie alternative, seppur pagando un prezzo alto. Ancora una volta, tuttavia, la narrazione insiste sulla reazione maschile, sulla sua delusione, sullo smarrimento, e sulla paura dell'uomo che diventano i veri motori del conflitto, mentre la donna sembra relegata al ruolo di colei che deve decidere, in silenzio, senza poter esternare pienamente le proprie emozioni.

Mettere in dialogo questi casi mostra come Cesare Zavattini utilizzi il tema dell'aborto in modi molteplici e non univoci: come minaccia immediata e disperata (*Una donna del Po*); come trauma di una perdita, anche se solo immaginata (*Lo chiameremo Andrea*); come luogo di condensazione dei conflitti sociali (*Un mondo nuovo*). In tutti questi casi, l'aborto – reale, mancato o semplicemente pensato – diventa il segno di un'interruzione, di una frattura che ridefinisce

identità e rapporti, e in ciascuno di essi si ripete lo stesso schema: il dolore e la responsabilità gravano sulle donne, ma la narrazione mette in primo piano la sofferenza maschile, trasformandola in spettacolo drammatico, mentre quella femminile resta silenziosa, implicita, quasi data per scontata. È in questo scarto che risiede la modernità e al tempo stesso l'ambiguità di Cesare Zavattini. Da un lato, egli osa portare sullo schermo, o comunque nei suoi soggetti, un tema che la cultura del tempo rifiutava, dando voce a donne costrette a confrontarsi con l'aborto come possibilità concreta. Dall'altro, la sua scrittura riflette e amplifica le asimmetrie del contesto sociale, mostrando come, anche di fronte ad un evento che riguarda in primo luogo il corpo femminile, sia spesso la fragilità maschile a diventare oggetto centrale della narrazione. Una contraddizione che non riduce, ma anzi accresce il valore documentario e politico di queste opere, attraverso le quali possiamo leggere la condizione delle donne e le forme di un immaginario collettivo in cui l'aborto era insieme paura, vergogna e segreto.

3.6 Maternità

Anche la maternità è uno dei nuclei centrali attraverso cui Cesare Zavattini costruisce la figura femminile. Lungi dall'essere una presenza marginale o accessoria, essa rappresenta una condizione esistenziale che definisce l'identità delle protagoniste, le loro possibilità e i loro limiti, le loro speranze e i loro sacrifici. Zavattini, uomo che scrive di donne, restituisce la maternità con uno sguardo che ne coglie le sfumature contraddittorie come la dolcezza e la protezione, certo, ma anche la fatica, la rinuncia e la marginalità sociale. È sorprendente come uno scrittore, un uomo, immerso in una società patriarcale, riesca ad immaginare e a far emergere la maternità come esperienza quotidiana e totalizzante, al tempo stesso privata e pubblica, intima e collettiva. Le donne zavattiniane diventano madri dei loro figli in un mondo che chiede loro cure incessanti, senza mai riconoscerle come lavoro. La maternità, così, è allo stesso tempo gesto d'amore e obbligo sociale, protezione e prigionia, dono e fatica. Il cinema, in quanto linguaggio audiovisivo, permette a Zavattini di tradurre la maternità in gesti, sguardi, silenzi. Nei suoi soggetti, e nei film a cui collabora, la madre è spesso colta nei momenti di attesa, di protezione, di sacrificio, ben lontana dall'essere quella madre idealizzata della tradizione iconografica cattolica, ma una madre concreta, che soffre e resiste, che accetta di rinunciare a se stessa per un bene più grande. In questo modo, la maternità diventa il lavoro quotidiano delle donne, un lavoro non retribuito, invisibile, talvolta silenzioso, eppure indispensabile. È un impegno senza pause né riposo, che la società dà per scontato, ma che Zavattini, con la sua sensibilità, porta in primo piano, facendone emergere la dimensione umana e politica.

Un esempio potente è *Bellissima*, dove la maternità è il motore di tutta la vicenda. Maddalena Cecconi è, prima di tutto, una donna, una madre che vive

attraverso la figlia, su cui proietta, con dedizione assoluta, speranze di riscatto e di riconoscimento, coltivando l'illusione che il cinema possa offrirle un futuro migliore. Quella che Zavattini vuole inscenare è la forza delle donne che «si manifesta in una figurazione emblematica: una vera e propria ondata di corpi che si mettono in moto, che si attivano, fuori e dentro le case, come dopo lunghi anni di immobilità» (Parigi 2014: 162) e lo fa attraverso la donna emancipata, «un personaggio caricaturale che recupera un'umanità da melodramma attraverso l'amore per il contrabbandiere e la maternità» (163). Tutto il film si regge su questa tensione, della madre che spinge, che investe, che sacrifica se stessa per far emergere la bambina. Zavattini e Visconti mostrano la maternità come un amore totalizzante, che però rischia di soffocare la figlia. Maddalena non sogna per sé, ma per la bambina, e nel farlo si espone, si umilia, accetta compromessi. Anna Magnani, che dà volto e vita al personaggio di Maddalena Cecconi, viene spesso scelta per interpretare il ruolo di madre (Caldwell 2006), dal carattere forte, ma al tempo stesso mosso da una grande emotività, che cerca solo il meglio per la propria figlia. Come sostiene Parigi, la Magnani

rappresenta la vocazione terrestre del neorealismo, la forza del corpo e dello spirito popolare che anima gli scenari sociali e cinematografici del dopoguerra. [...] di fronte alle tante “signorine” sbandate che popolano i film dell'immediato dopoguerra, i suoi personaggi connotano una femminilità matura, anche se tutt'altro che priva di inquietudini (Parigi 2014: 161).

In *Bellissima*, la dimensione materna si intreccia con il percorso della piccola Maria, che fatica a comprendere i cambiamenti repentini che le stravolgono la vita. L'unico canale espressivo che la bambina trova per comunicare con la madre è il pianto. Fin dall'inizio, Maria non è interessata a partecipare al provino, segue le istruzioni che le vengono indicate quasi per gioco, ma quando si trova costretta a dover rinunciare alle sue abitudini quotidiane per obbedire a obblighi che le vengono imposti, si sfoga con le lacrime. Le prime manifestazioni di questo disagio emergono già durante la sessione fotografica: la bambina prova imbarazzo, ma grazie alle parole rassicuranti della madre riesce a portare a termine la prova. Da quel momento, però, il pianto diventa sempre più frequente, intenso, incontrollabile, disperato e straziante, fino a trasformarsi in un vero e proprio climax emotivo ascendente. La piccola Maria singhiozza durante la prova del vestito, le lezioni di danza classica, dal parrucchiere, e infine durante il provino. Solo alla fine si arriva al punto di svolta, quando Maddalena comprende il tormento della figlia e, pentita, cerca di proteggerla. Nella scena conclusiva, entrambe esauste, madre e figlia si siedono su una panchina. Maria si addormenta tra le braccia materne, ora consolata, e proprio in quell'istante, mentre la bambina trova sollievo, è la madre a scoppiare in lacrime, finalmente consapevole del danno arrecato nel tentativo di inseguire un sogno che non era mai appartenuto alla figlia. Quell'abbraccio tra madre e figlia diventa gesto di

verità che permette a Maddalena di accettare Maria così com'è, e di riconoscerla non più come strumento del proprio sogno, ma come persona autonoma. È qui, in questo passaggio straordinario, che la riflessione zavattiniana sulla maternità raggiunge uno dei suoi esiti più alti, intesa come relazione che evolve nel tempo, che si costruisce giorno dopo giorno e che trova nell'accoglienza e nella protezione il proprio fondamento.

Come osserva Dusi, il personaggio di Maddalena non è mosso soltanto da un'azione

di tipo valoriale: non si tratta solo del suo cedere all'illusione del cinema, o della voglia di riscatto sociale attraverso la figlia, o del conflitto tra mondo popolare e mondo dello spettacolo, in tutte le sue forme (Dusi, Di Francesco 2017a: 129).

Alla base vi è un percorso «affettivo-passionale» di un «personaggio negativo, un antieroe» che manipola la figlia pur di realizzare attraverso di lei le proprie ambizioni di successo. Maddalena si distingue per forza e intraprendenza, ma resta parte di quella collettività che vede nel cinema e nello spettacolo una possibilità di riscatto sociale. Il suo percorso affettivo e tensivo si evolve in diverse trasformazioni passionali che «passano attraverso l'ambizione di far superare il concorso alla figlia, l'euforia per la prima prova superata, le alleanze con Annovazzi» e come in un climax dai tratti vagamenti grotteschi, lo sviluppo patemico di Maddalena non conosce un lieto fine.

«Arriva l'agnizione durante la proiezione dei provini rispetto alle poche qualità della figlia, cui segue una delusione che diventa collera per la sua umanità derisa. A seguire, in chiusura, ecco il pentimento di Maddalena, cui segue la riappacificazione con figlia e marito (130).

Accanto a quello della madre, possiamo delineare anche l'arco passionale della piccola Maria, che tramite le emozioni si esprime e prova a comunicare sia con la madre che con lo spettatore. All'inizio è vivace e sorridente, parla con spontaneità, nonostante i suoi difetti di pronuncia. Durante l'audizione tenta di recitare una breve filastrocca e suscita nello spettatore tenerezza per la candida e genuina spensieratezza. All'avanzare del film corrisponde un incupimento del personaggio di Maria, sempre più taciturna, la cui luce e la cui infantilità sembrano inesorabilmente spegnersi. Disagio e frustrazione, forse per la prima volta provati così forti, più volte scoppiano in pianti incontrollabili, come se la piccola rimanesse senza parole, perché incapace di esprimere quelle emozioni che ancora non conosce per via della sua giovanissima età. La scena conclusiva, in cui Maria si addormenta tra le braccia di Maddalena, concentra tutta la densità emotiva del film e la madre, piangendo a sua volta, riconosce le sofferenze inflitte e prende coscienza della vanità del mondo del cinema, che l'ha spinta a tradire la fragilità della figlia.

Una trama simile, anche se raccontata di riflesso, è quella del soggetto non realizzato *Una bambina si ribella*. Il punto di vista non è quello del genitore e l'attenzione si sposta sulla figlia, una ragazza orfana, Clara, che corona il sogno di finalmente avere un genitore che l'adotterà e farà sì che lei possa lasciarsi alle spalle la vita collegiale. Mentre in *Bellissima* era la madre a cercare disperatamente un punto di incontro con la figlia, che solo sul finale si trasforma in abbraccio sia fisico che metaforico, in *Una bambina si ribella* è la ragazza adottata che si ingegna per entrare nelle grazie del padre, un finanziere, escogitando anche dei piani per aiutarlo segretamente a saldare i suoi debiti. Come risoluzione finale, dopo la fuga di Clara da casa, il racconto si conclude con un momento di tenerezza in cui l'uomo, che per la prima volta viene chiamato «papà» e non più padre, si mette alla ricerca della ragazza per offrirle quell'amore che, negli anni trascorsi in collegio, ella ha a lungo sperato e invidiato. Ciò che accomuna entrambi i racconti sono gli sguardi finali del genitore nei confronti della giovane, un amore privo di parole che si trasmette attraverso cenni e sorrisi, che getta le fondamenta per un rapporto solido costruito sulla generosità emozionale reciproca.

Dell'amore materno parla anche il soggetto *Una donna del Po*, dove Silvana, la ventenne protagonista, scopre di essere incinta dopo aver consumato un rapporto non consenziente con uno sconosciuto. Quando Silvana poi confessa tutto alla madre, la donna riscopre la figlia, che dall'età adolescenziale aveva interrotto qualunque tipo di rapporto con lei. Le spiega che un figlio è pur sempre un figlio, che per quanti piaceri o dispiaceri possa portare il ruolo di una buona madre è amare incondizionatamente, così come lei per prima ha fatto, senza che la figlia se ne accorgesse. Ha sofferto, patito, pianto in silenzio e di nascosto, ora siede al capezzale del letto della figlia senza parlare, offre la sua presenza, incrocia lo sguardo di quella ragazza, occhi che da troppo tempo non aveva più guardato. La figlia ritrova la madre, ne riscopre la voce che da tanto tempo non sentiva più e capisce come ci si sente ad essere madre, comprende i suoi errori, quegli stessi errori che l'intero paese le additava e che lei scherniva con indifferenza, riconosce la gravità delle sue azioni e la rovina della vita del giovane seminarista, che ha dovuto rinunciare per sempre ai suoi studi. Data la bellezza, delicatezza e dolcezza con cui Zavattini racconta questo passaggio, lo riporto qui per intero, per poter apprezzare dalle sue dirette parole la sensibilità con cui decide di raccontare questo momento, calandosi nei panni di una donna, una madre, che condivide uno dei momenti più intimi e preziosi con la propria figlia.

Sua madre sta a lungo a quella porta sinché Silvana non singhiozza più e va a aprire. Con una voce aspra le dice che è incinta, poi riprende il suo lamento e batte la testa contro il muro con la voglia di farsi male. Si era come dimenticata di sua madre dall'adolescenza in su. Adesso ne riconosce a poco a poco la voce, la ritrova. Sua madre non ha molto da dire, la mette in letto, siede al capezzale. Dice che un figlio è un figlio. La vecchia sta lì a lungo e si addormenta un poco. Silvana

la guarda, la vecchia riapre gli occhi, s'incontrano con gli occhi di sua figlia, poi si riaddormenta ancora. Forse non dorme, ma nel silenzio cerca di vincere quel nuovo grande dolore che la figlia le ha dato e che non deve mostrare. Sua figlia è qui che ha bisogno di lei e ciò la ripaga, in parte, può darsi che la ripaghi del tutto. Ha domandato prima a Silvana chi era il padre e Silvana glielo ha detto. Che non sia stato quel ragazzo [il seminarista] deve averle dato un poco di tranquillità in più (ACZ Za Sog Nr 11/4: 38).

Dentro di lei, però, qualcosa è cambiato; non si sente più una ragazzina disinnibita ma futura madre, con una nuova maturità; supplica Antonio di concludere gli studi seminariali, in modo che almeno l'avvenire del giovane sia migliore del suo. Antonio, anche per l'influenza esercitata dalla madre, rinuncia all'idea di una vita religiosa, sentendosi inadeguato rispetto ai suoi compagni. Il finale è agrodolce per entrambi i protagonisti, che devono ripensare il loro destino in funzione di risvolti inaspettati che cambieranno le sorti della loro vita, senza procedere come loro avrebbero desiderato.

Situazione diametralmente opposta è invece quella raccontata in *Scampolo si sposa*, soggetto non realizzato inedito. La gravidanza di Scampolo, protagonista del soggetto, viene definita come una «meravigliosa realtà» che provoca nella donna «momenti di gioia profonda» (ACZ Za Sog Nr 26/8: 13) e che porta la donna a ricongiungersi con il marito in nome del figlio che sta per nascere. Zavattini affida a questa consapevolezza anche la battuta finale del soggetto: «Tito», marito di Scampolo, «ora lotterà per qualche cosa di più alto che per la sua ambizione. Lotterà per il figlio. E Scampolo sarà con lui!» (16). L'attesa del figlio non cancella la frattura che aveva portato alla separazione della coppia, ma l'amore condiviso verso la creatura prossima alla nascita fa sì che i genitori uniscano le forze per un bene più alto e più grande di loro. In *Scampolo si sposa*, la maternità non è dunque motivo di rottura, anzi principio di conservazione, infatti è proprio la scoperta della gravidanza ad indurre la protagonista a restare accanto al marito infedele, facendo prevalere la logica del legame e della responsabilità sul desiderio di libertà individuale.

Ne *Il boom* le figure femminili principali sono entrambe madri e circondano il protagonista delineando due poli opposti. La madre del protagonista ne rappresenta le origini, una famiglia modesta che deve badare alle spese e risparmiare qualcosa per vivere una vita dignitosa. La moglie, anch'essa madre, incarna invece i vizi, il lusso e l'eccesso della nuova borghesia, così come lo sfarzo smisurato negli atteggiamenti, nel vestire, negli accessori, nei passatempi e nelle abitudini. La prima apparizione femminile nel film è quella della madre, mostrata in una scena intima e discreta, lontana da occhi indiscreti. Con gesto semplice e affettuoso, consegna al figlio il suo libretto dei risparmi, segno tangibile di sacrifici accumulati in silenzio, lasciando intendere che anche lei abbia sentito le voci che a Roma circolano sul conto di Giovanni. Subito dopo, quasi in contrappunto, i titoli di testa ci introducono Silvia, che vediamo sorridente e soddisfatta mentre

si lascia viziare dal marito. Prima la troviamo in un negozio intenta a provare una costosissima pelliccia di visone, poi in uno showroom a bordo di una fiammante Fiat 600. E solo più avanti, quando il film si soffermerà più stabilmente sulla coppia, lo sguardo dello spettatore coglierà anche il dettaglio di una vistosa spilla di diamanti appuntata sul cappotto della moglie. In questa tensione, l'uomo resta schiacciato tra due modelli femminili che, pur nella loro radicale opposizione, condividono un tratto decisivo: in entrambi i casi lo sguardo materno è rivolto al figlio, mentre il marito resta ai margini di un progetto affettivo che non lo contempla come fine, ma come mezzo.

Ancora una volta, il cinema si fa specchio della società e mostra come la figura materna sia spesso lasciata sola, priva di sostegno, costretta a scegliere tra la sopravvivenza e l'affetto. Anche *Siamo donne*, film a episodi del 1953, contribuisce a questa riflessione. Nell'episodio dedicato a Isa Miranda, l'attrice interpreta se stessa e mette in scena l'eterno conflitto tra carriera e maternità. La scelta di rinunciare ad avere figli per portare avanti la propria vita professionale appare come un atto doloroso, ma necessario. In questo caso, la maternità non è negata dalla società o dalle condizioni economiche, ma dalla logica del lavoro, che per una donna non lascia spazio alla famiglia. Zavattini coglie un tema che diventerà centrale nei decenni successivi, ovvero il conflitto tra realizzazione lavorativa e ruolo materno, tra il desiderio di emancipazione e la pressione sociale che continua a definire la donna soprattutto come madre. Vale la pena riportare l'incipit del soggetto per poter apprezzare, ancora una volta e ancora di più, la delicatezza con cui Zavattini racconta la maternità stessa.

L'attrice Isa Miranda racconta la sua storia. Non un personaggio immaginario questa volta essa rappresenterà, ma se stessa, e senza nessuna finzione. Perché essa crede che la sua storia sia degna di essere raccontata? Non è un atto di orgoglio, di vanità. Giunta al vertice della sua carriera con il riconoscimento internazionale delle sue qualità di attrice al festival di Cannes, essa si è piegata su se stessa con un grande bisogno di sincerità. Proprio nel momento in cui tutti gli altri la credono più felice, essa, facendo i conti della propria vita, deve riconoscere che si tratta di un fallimento. Forse non varrebbe la pena di aprirsi così davanti agli altri se l'attrice non riconoscesse nei suoi errori gli errori di molti, gli errori di una società che trova nel successo le ragioni fondamentali della propria vita, che per il successo è disposta a vivere continuamente nell'ipocrisia mortificando spesso anche i sentimenti più sacri.

Isa Miranda sa di avere mortificato anche lei molti di questi sentimenti. Sa di avere lottato con tutte le sue forze, di avere gioito, di avere pianto, di essere stata perfino vicino al suicidio durante la lotta ingaggiata per la sua carriera, ma essa sa soprattutto che ha tradito la missione della donna, quella di essere madre. Ha un marito, ma non ha un figlio. Lo ha sempre desiderato e nello stesso tempo non lo ha mai voluto. Il figlio poteva essere un inciampo lungo la sua strada, poteva distrarla da quello che si chiama il sogno d'arte. E allora lei lo ha ucciso tutte le volte che le si presentava davanti, in quei momenti per quanto fuggevoli in cui intravedeva

la precarietà delle sue vittorie. È la storia di una madre mancata, e contemporaneamente è la storia di una società che fa di tutto per alimentare le ambizioni più sfrenate e non le più naturali. I clamori del pubblico, dei giornali, il mito insomma dell'attrice, dell'attore, generano questo e altri errori (ACZ Za Sog R 57/3: 1-2).

Uno dei momenti più struggenti è l'episodio *Il funeralino* de *L'oro di Napoli*, dove Sophia Loren interpreta una madre che deve organizzare il funerale del figlioletto morto. Qui la maternità appare nella sua forma più dolorosa, quella di un amore incondizionato che continua anche oltre la vita, della cura che si esprime nell'accompagnare il bambino nella morte così come lo si aveva accompagnato nella vita. La madre è spettatrice del dolore, ma a lei spetta anche il compito di organizzare il dolore, di attraversarlo e di renderlo un rito collettivo. Zavattini restituisce con delicatezza e pudore un dolore indicibile, mostrando come la maternità sia una condizione che non si esaurisce mai, che continua anche quando l'oggetto d'amore non c'è più. «La madre dà un'ultima occhiata intorno. Il piccolo spettacolo di onoranze al morticino è riuscito come lei lo ha desiderato e predisposto. Ora la madre può concedersi al suo dolore. Comincia a singhiozzare» (ACZ Za Sog R 42/1: 7).

In tutti questi esempi, la maternità emerge come lavoro quotidiano e invisibile, un compito che la società assegna alle donne e che esse portano avanti senza riconoscimento. È un lavoro non pagato, non registrato, eppure essenziale per la vita collettiva. Zavattini, con il suo sguardo, riesce a mostrarne la grandezza e la fatica, la dolcezza e il sacrificio. La madre è colei che protegge e ama senza condizioni, che rinuncia a se stessa, è colei che resta sola, che affronta i giudizi, che subisce le conseguenze di scelte decise altrove. Il cinema zavattiniano ci restituisce così una galleria di madri diverse: la donna che respinge la maternità per poi ritrovarla (*Una donna del Po*); la madre che sacrifica tutto per la carriera della bambina (*Bellissima*); la madre che accompagna il figlio nella morte (*Il funeralino*); la madre mancata che rinuncia alla maternità per il lavoro (*Siamo donne*); la giovane donna che scopre la maternità come gioia e possibilità di ricongiungimento (*Scampolo si sposa*); una maternità sdoppiata e conflittuale, articolata tra due figure opposte che pongono il protagonista maschile in una tensione apparentemente irrisolvibile (*Il boom*); infine una genitorialità raccontata dal punto di vista filiale, in cui il desiderio di riconoscimento e di appartenenza si compie in un gesto affettivo tardivo ma fondativo (*Una bambina si ribella*). In tutti i casi, la maternità diviene il cuore stesso della vicenda, lo spazio in cui si riflettono le tensioni sociali del tempo e si declina in forme complesse. Anche quando è assente, la maternità orienta la narrazione. In *Un marito per Anna Zaccheo*, la protagonista non è madre, ma l'intera trama ruota intorno alle scelte matrimoniali, viste in funzione di una futura, possibile maternità. L'orizzonte materno, pur non realizzato, plasma comunque l'identità femminile, segnalando come nell'Italia degli anni Cinquanta il ruolo di madre restasse un obiettivo implicito e centrale per

le donne e concepito dalle donne stesse come tale. In questo senso possiamo pensare alla maternità come condizione attiva, che impone decisioni, sacrifici e continue negoziazioni. In ogni caso, essa trasforma la donna in agente narrativo, costringendola a prendere posizione di fronte alle sfide imposte dalla realtà.

3.7 Non ti amo più

La fine dell'amore è una possibile conclusione naturale, per quanto dolorosa, di un percorso che due persone hanno condiviso. Nessuna relazione, per quanto intensa e pura, si sottrae alla possibilità di esaurirsi. I sentimenti cambiano, i desideri si trasformano, le condizioni di vita mutano, e ciò che un tempo sembrava eterno si spegne o si frantuma, anche nel caso idilliaco di un amore totalizzante troncato dal decesso di uno dei due coniugi. Non esiste una sola causa che porta a dire "non ti amo più", difatti l'amore può finire per tradimento, per stanchezza, per scelte divergenti, per la morte di uno dei due, o semplicemente perché le parole e i gesti che un tempo univano smettono di avere senso. In ogni caso, il momento della separazione rappresenta un passaggio cruciale, che obbliga a ridefinire la propria identità e a confrontarsi con la fragilità delle relazioni umane. Nei lavori di Zavattini, anche la fine dell'amore diventa un terreno di analisi sociale e culturale. Penso alle rotture, alle disillusioni, agli addii che diventano specchi attraverso cui osservare le dinamiche della famiglia, le disuguaglianze di genere, il peso delle convenzioni, i limiti della libertà individuale. Così, il momento in cui uno dei due ammette di non amare più l'altro diventa occasione per raccontare l'Italia, le sue regole, le sue resistenze e, soprattutto, le sue contraddizioni.

Un esempio emblematico è il soggetto non realizzato *Dall'amore all'odio*, dove già il titolo riassume la traiettoria sentimentale che va dall'attrazione alla repulsione. Zavattini si concentra sulla linea sottile che separa la passione dall'insofferenza, il desiderio dal risentimento, mostrando come l'amore possa capovolgersi e trasformarsi nel suo contrario. Non c'è nulla di eroico né di spettacolare, si racconta la vita quotidiana con le sue fatiche, i suoi rancori e le sue incomprensioni, che scavano lentamente il fossato tra due persone. È il segno di un realismo disarmante, di un amore «nato come tanti altri nella grande Milano, senza approfondire i loro caratteri» (ACZ Za Sog Nr 7/7: 3), che finisce per l'usura del tempo, per la difficoltà di mantenere vivo ciò che richiede energia costante. A ben poco serve la nascita del figlio, tentativo ultimo di riconciliazione tra i due coniugi Antonio e Paola, che paradossalmente fa invece venire «fuori tutta la difettosità educativa ipocrita di questo ambiente». Da un amore che va inteso come prima e superficiale infatuazione, si arriva alla separazione legale che culmina con l'affidamento del bambino che, inizialmente, cade sotto la protezione materna. Scrive Zavattini:

intanto vengono fuori la crudeltà, la implacabilità di tutti i personaggi famigliari intorno, e notiamo come questi due esseri che ebbero l'inizio della giovinezza così puro e connaturato alla giovinezza stessa siano oggi arrivati all'odio. È incomprendibile riuscire a ritrovare un senso a quelle parole, a quegli atti, a quell'amore, a quando andavano a letto insieme, in rapporto a quella che è la realtà attuale (4).

Questo soggetto, pur non distinguendosi per estensione o complessità strutturale, si rivela particolarmente significativo perché intercetta un nodo di forte tensione sociale e simbolica, e affronta temi importanti e delicati, per molti versi all'avanguardia rispetto al 1956 – anno in cui Zavattini lavora a *Dall'amore all'odio*. La separazione e l'affidamento del figlio diventano il luogo in cui si manifesta con maggiore evidenza il disagio dell'uomo, che non riesce a trovare una posizione stabile entro i ruoli che gli vengono progressivamente attribuiti. Quando il bambino resta con lui, la quotidianità della cura lo costringe ad assumere compiti e responsabilità che la cultura di riferimento associa alla figura materna; l'accudimento, anziché rafforzarlo come padre, lo espone ad una percezione di sé come soggetto indebolito, mettendo in crisi la sua idea di virilità e facendogli avvertire quel ruolo come estraneo e mortificante. Quando, invece, il figlio viene affidato alla madre, la distanza non produce sollievo, ma un diverso tipo di ferita: l'uomo si sente sottratto alla propria funzione paterna e ridotto ad una presenza marginale, come se la paternità, privata dell'esercizio quotidiano, perdesse valore e riconoscibilità sociale. In entrambe le configurazioni, la genitorialità non offre una possibilità di equilibrio, ma accentua la frattura identitaria, lasciando emergere una figura maschile che fatica a ridefinirsi al di fuori dei modelli tradizionali di padre e marito, e che vive ogni soluzione come una sottrazione, come una perdita di sé. Con certezza possiamo dire che la condizione di un genitore solo con un figlio a carico, ieri come oggi, non è né semplice, né priva di ostacoli o difficoltà, ma Zavattini, sempre attento a questioni antropologiche e sociologiche, non tarda a mettere in scena l'agonia del padre, che si trova privato del proprio figlio e torna ad essere un "uomo qualunque", spogliato così dell'etichetta e del ruolo sociale di "padre", ed eclissato nell'attenzione della figura donna-madre. Per rispecchiare, infatti, lo sguardo inconsciamente e fortemente maschilizzato e maschile-centrico dell'opinione pubblica e dello spettatore medio di metà anni Cinquanta, l'exkursus emotivo della figura femminile viene lasciato in secondo piano, quasi ce ne si dimentica, forse perché impossibile da concepire, molto probabilmente perché non interessa al pubblico del grande schermo.

In *Divorzio sì* la fine dell'amore è portata al suo punto di rottura più violento. Non si tratta di un semplice abbandono, ma di un uxoricidio, raccontato attraverso la deposizione del marito che ha ucciso la moglie. L'idea stessa che la storia sia costruita come un atto processuale, come una confessione resa davanti ad un tribunale, sottolinea l'aspetto di denuncia sociale. Il testo non sembra

neppure un soggetto cinematografico in senso stretto, ma una lettera di accusa, una cronaca che mette sotto gli occhi dello spettatore l'assurdità di una società che, ancora, non prevede la possibilità del divorzio. Zavattini sceglie di lasciare la scena al protagonista, Antonio Terzi, e la sua voce da narratore onnisciente si ritrae, come se il compito del soggettista fosse solo quello di mettere in evidenza i fatti, dando prova così della sua capacità di intrecciare cronaca, riflessione sociale e sperimentazione narrativa.

Il nostro film comincia con la deposizione dell'assassino. Vogliamo avvertire subito che il modo di informare con la macchina da presa sia del processo sia di quant'altro attiene a questo fatto di cronaca sarà rigoroso. Non cambieremo una sillaba (ACZ Za Sog Nr 11/2: 2).

L'uxoricidio, presentato con crudele normalità, diventa l'emblema di un'Italia incapace di gestire la fine di un matrimonio: se due persone non si amano più, l'unica via non è la tragedia e non è nemmeno la separazione consensuale, come invece dovrebbe essere. Colpisce l'amara ironia con la quale Zavattini insiste sulla quotidianità dell'omicidio coniugale, come se fosse diventato un atto ordinario, segno della disperazione di chi non trova sbocchi alternativi. La moglie, Maria, da vittima muta si trasforma progressivamente in presenza narrativa, grazie al racconto del marito, e la sua voce emerge tra le pieghe della deposizione, fino ad occupare uno spazio decisivo. Non è più solo un nome, una data di morte, ma una donna che ha amato e che ha smesso di amare, che ha chiesto libertà e si è scontrata con l'impossibilità di ottenerla. Zavattini mette così in scena un doppio fallimento, quello di un amore finito e quello di una società incapace di gestire civilmente la fine dei legami. Scrive, infatti:

potremmo dire che Antonio e Maria non si amavano più da qualche anno e che non riuscivano più a sopportarsi. Le circostanze hanno messo l'arma in mano a Antonio ma potevano metterla in mano a Maria. Con il pensiero questi due coniugi si erano già uccisi parecchie volte. Qualcuno dirà che si tratta evidentemente di due esseri predisposti alla violenza, al crimine, comunque tarati. Noi ci siamo convinti di trovarci di fronte a persone molto uguali alla maggioranza, a persone che sono un prodotto della situazione generale. In altre parole a due innocenti. Essi si sono odiati perché non potevano non odiarsi (3).

Le prime stesure di *Divorzio sì* appaiono quasi come un manifesto, una lettera di denuncia scritta direttamente al pubblico. Zavattini utilizza la prima persona plurale e dichiara senza ambiguità la sua posizione, favorevole alla legge sul divorzio. È un atteggiamento insolito per lui, che abitualmente preferisce modulare le scelte lessicali in modo più indiretto. Qui invece l'intento è di svegliare l'opinione pubblica, spingerla a riflettere sull'assurdità di tragedie coniugali che, in assenza di una normativa chiara, degeneravano fino all'omicidio.

Questo film vuole portare un contributo alla lotta per la introduzione del divorzio in Italia non solo nelle leggi ma anche nelle coscienze. Gli autori mirano sopra a tutto ad analizzare l'Istituto del matrimonio che costituisce una delle forme coercitive più violente della nostra società. Il matrimonio (1).

Accanto a questi passaggi più programmatici, Zavattini inserisce l'intreccio narrativo che vede protagonisti Antonio Terzi e la moglie Maria Freddi.

La loro storia inizia come molte altre: «i primi due anni erano stati felici. Otto anni dopo la stessa mano che per migliaia di volte aveva accarezzato i capelli o il seno o il volto di Maria premette il grilletto di una rivoltella e Maria morì» (203). Il soggetto zavattiniano si apre con questo contrasto crudele: la tenerezza degli inizi, la quotidianità di un amore fatto di gesti semplici, e la violenza finale che segna la fine di tutto. Ma perché? Antonio si pone la domanda che è anche quella dello spettatore: «come avviene che l'amore a un tratto può scomparire e si tramuta in odio? "Avevo ucciso molte volte mia moglie col pensiero negli ultimi anni. E anche lei avrebbe ucciso me. Molti di noi uccidono qualcuno col pensiero ogni giorno"». La confessione è brutale, ma rivela il rancore covato in silenzio e trasformatosi in pensiero ossessivo prima ancora che in gesto. Antonio si vede già condannato all'ergastolo e non ha più nulla da nascondere. Nel suo racconto cerca di ricostruire il momento preciso in cui l'amore si è incrinato. «Alzarono la voce e ebbero il primo sospetto di poter essere nemici. Diversi da come si erano creduti anche nella pelle, in una intonazione della voce, nel rumore di un passo» (204). La frattura nasce da dettagli impercettibili, segni minimi che però diventano indizi di un'incompatibilità insanabile. La verità che affiora dalle parole di Antonio è disarmante:

ci siamo amati senza conoscersi, dice. L'amore è così interamente contento di sé che non ha bisogno di inchieste, di spiegazioni. Finché dura, c'è un infallibile misterioso adattarsi dell'uno all'altra, una capacità magica di annullare ogni contrasto prima ancora che si annunci.

Zavattini mette in bocca al protagonista una riflessione che suona come una sentenza, ed è l'amore che vive di un equilibrio fragile, che può svanire all'improvviso. Nonostante questo, il ricordo degli anni felici è vivido. «Si piacevano senza tregua e lo spirito si muoveva sempre insieme ai sensi senza che sapessero distinguere quanto era del primo o dei secondi» (205). Ma la realtà del presente è ben diversa. Ora «parlano del problema dei figli, del problema economico. Una volta sarebbe bastato allungare una mano, toccarsi e sarebbero poi finiti sul divano tra le lacrime e le risa. Invece oggi sono due nemici» (206) e a rendere ancora più pesante la loro condizione vi è lo sguardo esterno delle società che «li sorveglia. A loro volta, anch'essi si sorvegliano, nello stesso tempo carcerati e carcerieri» (206). E qui torna la corallità dei soggetti zavattiniani. La coppia non è sola, ma vive sotto il giudizio della collettività, che trasforma i conflitti privati

in un dramma pubblico che, per essere evitato, necessita di una costante recitazione, e la «recitavano entrambi la solita commedia del marito e della moglie. Fino a quando?» (208). Zavattini non parla solo di Antonio e Maria, rivolge il suo sguardo al pubblico, chiamandolo in causa direttamente.

Crediamo che essi vorrebbero chiudere gli occhi, tapparsi le orecchie, perché Antonio sempre di più riesce a rintracciare nella sua vicenda i punti che sono comuni a tutti, che fanno di noi dei complici di delitti come questo, degli assassini in pectore (209).

La tragedia privata diventa specchio di una condizione collettiva: senza la possibilità del divorzio, senza una via d'uscita legittima, i conflitti matrimoniali rischiano di degenerare in violenza. In questo intreccio di confessione, memoria e riflessione sociale, Zavattini costruisce un racconto che non è solo la storia di un uxoricidio, ma il manifesto di una battaglia civile.

Le varianti del soggetto mostrano bene l'evoluzione del racconto. Inizialmente la narrazione si apre con formule quasi documentarie, poi assume i toni dell'inquisizione, un botta e risposta serrato tra imputato e avvocati, deposizione in prima persona, scomparsa della voce narrante onnisciente. Un aspetto particolarmente interessante è la lenta emersione della voce femminile. Nelle prime stesure Maria resta sullo sfondo, ridotta al ruolo di vittima. Ma nelle varianti successive le sue parole iniziano a filtrare attraverso la memoria del marito, sino a giungere al preciso momento in cui la moglie gli dichiara di non amarlo più. La richiesta di divorzio è per Antonio assolutamente inconcepibile, data la consapevolezza che il vero ostacolo è economico, ovvero l'impossibilità di sostenere amministrazioni separate. La voce della moglie, pur veicolata da quella dell'uxoricida, acquista spazio e consistenza, fino a diventare parte integrante della narrazione. È una scelta sottile ma significativa, che fa emergere la prospettiva della donna dall'interno del discorso maschile che vorrebbe annullarla. Zavattini insiste sulla "normalità" dell'uxoricidio.

Siamo a Roma ma potrebbe essere qualsiasi altra città italiana. Il fatto che prendiamo in esame non ha niente di straordinario: un uomo ha ucciso sua moglie. Durante una delle tante liti. Non c'erano delle ragioni singolari, ma le solite: che da qualche anno non andavano d'accordo (2). [...] I giornali hanno liquidato questo uxoricidio senza molti commenti. Non hanno trovato nulla di romanzesco, di straordinario. [...] è veramente una storia comune [...] alla fine di un'ennesima lite, in cui entrambi i coniugi si erano offesi mortalmente, [Antonio] aveva sparato (202).

È una formula volutamente provocatoria, che mette lo spettatore di fronte all'assurdità di considerare normale l'omicidio di una moglie. *Divorzio sì* resta un progetto mai realizzato, ma racchiude molte delle caratteristiche più innovative

del metodo zavattiniano, tra cui la fusione tra cronaca e finzione, la sperimentazione narrativa, l'uso politico del cinema come strumento di riflessione collettiva. La voce di Zavattini si confonde con quella dei personaggi, fino a svanire del tutto, lasciando parlare la cronaca. E tuttavia, proprio in questo svanire, si avverte la sua volontà di giustizia, di far emergere, attraverso la finzione cinematografica, l'urgenza sociale e civile di una legge che potesse prevenire tragedie simili.

In *Storia di Caterina*, film collettivo del 1953 a cui Zavattini partecipa, la fine dell'amore è indagata con lo stesso sguardo di *Divorzio sì*, quasi documentaristico. Lo scrive proprio Zavattini in apertura:

Il film si ispira o, meglio, il film è la riproduzione esatta, reale, del seguente fatto di cronaca: il processo per direttissima di quella serva disoccupata, venuta a Roma per trovare lavoro, che a Roma venne resa madre da un individuo che la lasciò subito. Questa Caterina Rigoglioso, non sapendo come provvedere alle necessità del neonato, decise di abbandonarlo all'anonima cura della Società, provvedendo però ad accertarsi, guardando non vista da lontano, che la sua creatura fosse stata raccolta da qualcuno.

Le esigenze fondamentali di un film di questo genere, che potrebbe essere il primo di una serie di film-documento, sono: l'assoluta rapidità di esecuzione e cioè la compilazione del testo, che è un vero testo inchiesta, in pochissimi giorni, mentre la produzione nello stesso tempo breve provvede alla messa a punto organizzativa, e la immediatamente successiva realizzazione; la necessità di aderire fedelissimamente alla cronaca vera del fatto, dall'ascoltare dalla viva voce della donna, lungamente interrogata, la sua storia esterna ed interna, alla riproduzione stenografica del dibattito processuale (fatto per direttissima), e conformando il tutto in un testo unitario la cui unica libertà fantastica sarà quella di scegliere e cucire insieme le varie notizie ottenute per individuare la precisa verità dell'avvenimento; impiegare i protagonisti dell'accaduto come protagonisti del film, nelle rispettive parti che nella realtà hanno avuto, comprendendo tra questi perfino i Giudici del Tribunale, se possibile, e tutti quei funzionari e persone che hanno concorso allo sviluppo del fatto nella maniera in cui si è proprio svolto e in cui seguita a svolgersi in questi giorni.

Esigenza fondamentale del film è l'assoluta moralità, entro i cui termini debbono muoversi necessariamente, anche durante la preparazione del film, gli autori – se così vogliamo chiamarli. Moralità questa da cui scaturiscono effetti positivi d'ogni ordine: la sistemazione economica della sventurata donna; la scoperta di un ulteriore e decisivo stadio di immediatezza del cinema neorealista con la realtà, stadio carico di molti sviluppi; il massimo impegno morale degli uomini di cinema da anteporre direttamente a considerazioni di diversa natura; ecc. (ACZ Za Sog R 8/1: 3-4).

Le storie raccolte e messe in scena parlano di abbandoni, di rotture, di amori che si esauriscono. Qui la frase "non ti amo più" è collettiva, appartiene ad una società in trasformazione, che fatica a riconoscere i legami e a sostenerli. La fine

dell'amore non è solo privata, ma pubblica, spettacolarizzata, quasi un fenomeno sociale da osservare e analizzare.

Diverso è invece il caso de *Il boom*, film diretto da De Sica e scritto da Zavattini, che racconta la crisi di una coppia borghese nei primi anni Sessanta. In questo caso la fine dell'amore non è esplosiva, ma insinuante. La distanza sociale ed economica tra marito e moglie diventa progressivamente insostenibile. Il protagonista, travolto dalla logica del consumo e dalla corsa al benessere, non riesce a mantenere il livello di vita che la moglie si aspetta e l'amore si consuma non per mancanza di sentimento, quanto per l'impossibilità di sostenere un modello economico. È un ritratto lucido dell'Italia del miracolo, di quando il denaro diventa misura di valore e anche l'affetto ne è condizionato. Zavattini non mostra scenate di gelosia né rotture fragorose, ma l'inaridimento quotidiano di una coppia che non riesce più a parlarsi. Quel "non ti amo più", che qui coincide con "non posso più offrirti quello che desideri", traduce a livello sentimentale un fallimento economico nel momento storico in cui l'economia, invece, dovrebbe letteralmente esplodere.

Il film *Sette volte donna* offre una galleria di episodi che raccontano la fine dell'amore in forme diverse. Ne *Il corteo funebre*, una vedova si lascia subito corteggiare da un altro uomo durante il funerale del marito: l'amore finisce con la morte, ma anche con la rapidità con cui si apre la possibilità di un nuovo legame. Nei *Suicidi* la fine dell'amore assume la forma estrema del patto di morte, tant'è che se non si può vivere insieme, meglio morire – qui l'amore finisce perché non c'è più futuro e la morte diventa l'unico modo per eternarlo. In *Amateur night* si racconta invece un doppio adulterio, dove l'amore si dissolve nella reciproca infedeltà, in un gioco speculare che rivela la fragilità del vincolo coniugale.

Attraverso questi esempi, Zavattini disegna un ampio panorama della fine dell'amore. Ci sono rotture violente e tragiche, come in *Divorzio sì* o ne *I suicidi*; ci sono separazioni silenziose, dettate dalla stanchezza o dalle condizioni economiche, come ne *Il boom* e *Una donna del Po*; ci sono addii dignitosi e scelte di autonomia, come nell'episodio di Isa Miranda in *Siamo donne*; ci sono infedeltà che rivelano la fragilità dei legami, come negli episodi di *Sette volte donna*. In tutti i casi, la fine dell'amore diventa un modo per interrogare la società, oltre che configurarsi come espediente narrativo. Zavattini mostra come l'Italia del suo tempo non sappia gestire la fine dei rapporti: quando manca il divorzio, la separazione diventa tragedia; quando il denaro domina, l'amore si riduce a consumo; quando le convenzioni sociali sono rigide, la passione si spegne o si sposta altrove. La frase "non ti amo più" diventa così il punto di osservazione privilegiato per comprendere un paese che cambia, che fatica a riconoscere la libertà dei sentimenti e che spesso condanna chi cerca di viverli fuori dagli schemi. Zavattini non giudica, non offre soluzioni, lascia parlare i personaggi, mette in scena i loro fallimenti, i loro gesti, i loro silenzi. L'amore finito diventa specchio della condizione umana, segno della precarietà dei legami, ma anche

strumento di critica sociale. Ogni fine d'amore raccontata è, in fondo, la fine di un'illusione collettiva, quella di un'Italia che vorrebbe credere nella stabilità della famiglia, nell'indissolubilità del matrimonio, nella sacralità del sentimento, ma che deve fare i conti con una realtà eterogenea di passioni che nascono e muoiono, di desideri che cambiano e di vite che prendono strade diverse.

4. Lavoro

Il lavoro è una delle chiavi centrali per comprendere i mutamenti che attraversano l'Italia del secondo dopoguerra e, insieme, per leggere l'opera di Cesare Zavattini. Nei suoi soggetti e nelle sue sceneggiature, il lavoro appare come un campo di tensioni, un luogo dove si misurano diseguaglianze e rapporti di forza, dove si consolidano stereotipi di genere e, allo stesso tempo, si aprono spazi di resistenza e possibilità di emancipazione. La condizione storica è nota, e ne abbiamo già parlato. Le donne italiane escono dalla guerra in una posizione ambivalente. Durante il conflitto avevano occupato i posti lasciati liberi dagli uomini, sperimentando nuove forme di autonomia, e nel 1946 avevano conquistato il diritto di voto. Con il ritorno alla pace, tuttavia, la spinta emancipativa viene in gran parte ridimensionata. La cultura dominante promuove un modello familiare tradizionale che vede la donna come madre e custode della casa, mentre il suo ingresso nel mondo del lavoro resta tollerato, anche se marginalizzato. Le occupazioni considerate "femminili" – il lavoro di cura, la segreteria, la dattilografia, le mansioni domestiche e di servizio – sono percepite come estensioni della sfera familiare, dunque di minor valore sociale ed economico. Alla forza lavoro femminile viene riconosciuta un'utilità transitoria, non una prospettiva di carriera o di piena cittadinanza economica. Questa situazione non è solo culturale, ma anche normativa. Fino agli anni Settanta, l'ordinamento italiano conserva leggi che limitano l'accesso delle donne a determinate professioni e ne sanciscono la subordinazione giuridica all'interno del matrimonio. Il Codice civile del 1942, rimasto in vigore a lungo, stabiliva che la moglie dovesse seguire la condizione del marito, riducendo di fatto le sue possibilità di lavoro autonomo. Anche nel mercato del lavoro salariato, le discriminazioni erano evidenti: le donne ricevevano stipendi inferiori, a parità di mansione, e venivano escluse dai ruoli dirigenziali o dalle carriere considerate di prestigio. Non sorprende infatti che, ancora alla fine degli anni Sessanta, la percentuale di occupazione femminile resti tra le più basse d'Europa. La percezione sociale accompagna e rafforza queste barriere, tant'è che la donna che lavora è guardata con sospetto se non svolge mestieri compatibili con l'immagine di moglie o madre. L'ideologia dominante suggerisce che il lavoro femminile sia provvisorio, un'attività destinata a concludersi con il matrimonio o subordinata al mantenimento maschile. E quando il mestiere svolto dalla quota rosa non è provvisorio, rimane comunque, purtroppo, marginale, lo si considera complementare e non centrale per la vita economica del paese e non compete con le professioni maschili.

È dentro questo orizzonte che Zavattini colloca i suoi personaggi. Nei soggetti il lavoro delle donne è segnato da stereotipi e da discriminazioni che riflettono piuttosto fedelmente la realtà del tempo. Quella della dattilografa o

della segretaria non è una figura di reale emancipazione, ma simbolo di una libertà limitata, soggetta al giudizio maschile e priva di riconoscimento pubblico. Anche quando i mestieri femminili appaiono centrali per la sopravvivenza o per l'economia familiare sono quasi sempre svalutati, trattati appunto come marginali o provvisori. Tuttavia Zavattini non si limita a registrare questi squilibri. La sua scrittura spesso esaspera le contraddizioni, ne mostra i risvolti paradossali, a volte li ribalta. Così il lavoro femminile diventa uno strumento per raccontare i rapporti di potere, ma anche per esplorare le possibilità di resistenza che le donne sanno ritagliarsi. In certi casi il corpo e la sessualità si trasformano in capitale da reinvestire in progetti di autonomia, in altri la fatica quotidiana rivela lo sfruttamento e l'assenza di tutele, in altri ancora la professione diventa occasione di emancipazione o, al contrario, di nuova subordinazione.

I testi zavattiniani offrono così una costellazione di figure che raccontano la complessità del lavoro femminile nell'Italia del dopoguerra. In *Roma ore 11*, una folla di giovani dattilografe accalcate per un colloquio di lavoro restituisce il ritratto corale della precarietà e della disperata ricerca di autonomia economica. Nel soggetto inedito *Le bambole*, le ballerine Gina e Silvana cercano di convertire i guadagni ottenuti grazie alla loro sensualità in un progetto imprenditoriale indipendente, sfidando le logiche dello spettacolo che le sfruttano. In *Via Emilia*, scritto all'inizio degli anni Cinquanta, il lavoro riproduttivo e domestico appare come un obbligo non riconosciuto, parte di una condizione femminile che continua a essere definita dalla maternità e dal sacrificio.

La questione del lavoro femminile rimane a lungo intrecciata alla sessualità. Più volte le storie raccolte da Zavattini – sia inchieste vere e proprie, sia soggetti filmici – mettono in luce come la possibilità di ottenere o mantenere un impiego fosse subordinata al corpo della donna. Ne *Le italiane e l'amore*, diversi episodi raccontano questa dinamica: dattilografe licenziate per aver resistito alle avances del capo, ragazze di provincia ingannate da finti registi o produttori, giovani donne costrette a cedere a rapporti sessuali in cambio di un posto di lavoro. In questa logica di scambio, il desiderio di conquistare un'indipendenza economica si innesta su una condizione di subordinazione materiale che espone le donne allo sfruttamento e trasforma il lavoro in terreno di ricatto sessuale.

Questa dinamica, che trasforma il lavoro in uno spazio di vulnerabilità e scambio forzato, è al centro della riflessione di Zavattini, che nella prefazione a *Le italiane si confessano* esplicita con chiarezza le motivazioni e le implicazioni di un progetto fondato sull'ascolto diretto delle donne.

Le testimonianze di queste donne che prendono voce in questo libro ci spalancano, in ciascuna delle loro lettere, degli usci, per immetterci senza tante circonlocuzioni, negli interni di un'Italia sessuale, passionale e furba, cosicché siamo costretti a gridare di sorpresa, come vedessimo, per questi tanti matrimoni che partono male e che dovranno trascinarsi dietro dolori e odi fino alla tomba; per gli imbrogli di noi maschi che vogliamo “la prova d'amore” con le valigie già pronte per

fuggire appena l'abbiamo ottenute. [...] l'Italia è ancora un grande harem, la nostra è ancora una società fatta di quello che si tace e non di quello che si dice. Ma la lotta contro tutto ciò è incominciata e un libro come questo ne è senza dubbio un coraggio segno (Parca 1969: XIX-XXII).

Non è un caso che Zavattini avverta la necessità di raccogliere questi racconti e trasformarli in materia filmica, è ormai chiaro che per lui il cinema non è solo rappresentazione, ma strumento di conoscenza e di denuncia. In un paese che si avviava verso il “miracolo economico”, la voce delle donne mostrava invece quanto fragile fosse la loro posizione, schiacciata tra precarietà lavorativa e subordinazione al potere maschile. Proprio in questo intreccio, tra sessualità e lavoro, si collocano molte figure femminili zavattiniane, basti pensare a donne che oscillano tra il desiderio di emancipazione e la realtà di una società che, di fatto, continua a negare loro pari dignità economica. Ed è in questo contesto che la prostituzione appare come l'estremizzazione di una condizione diffusa, quella del corpo femminile come unica risorsa, come moneta di scambio in un mercato del lavoro ancora ostile alla presenza delle donne.

L'episodio di *Mara* in *Ieri, oggi e domani* mostra la prostituzione come lavoro vero e proprio, dove la protagonista esercita un controllo consapevole sui rapporti con i clienti. Negli episodi di *Le streghe* e di *Sette volte donna* diverse figure femminili attraversano professioni atipiche o ruoli domestici, mettendo in scena le contraddizioni tra aspirazioni individuali e imposizioni sociali. Nei soggetti *Due giorni di follia* e *La maga di Napoli* la posizione lavorativa e sociale delle protagoniste è destabilizzata dall'irruzione del desiderio, che incrina equilibri e mette in discussione le certezze conquistate. Questa ricorrenza conferma come Zavattini utilizzi il lavoro femminile non solo per rappresentare la società italiana, ma per interrogarla nelle sue contraddizioni più profonde. Attraverso le sue storie, mostra come il lavoro non sia neutro ma sessuato e sessualizzato, costruito su una divisione di ruoli che assegna alle donne spazi limitati e spesso stigmatizzati. Allo stesso tempo, restituisce alla donna una capacità di iniziativa che sfida la marginalità assegnata, anche dentro la precarietà le sue protagoniste trovano modi per rinegoziare il proprio ruolo, per inventare strategie di sopravvivenza, per rivendicare un'autonomia possibile. È per questo che il lavoro femminile diventa un prisma privilegiato per leggere l'universo zavattiniano, attraverso cui emergono i temi cardine della sua scrittura: la sessualità come leva di potere e insieme fonte di fragilità; la ridicolizzazione della virilità maschile come critica ai rapporti di forza tradizionali; la prostituzione come forma di lavoro socialmente marginale, ma economicamente reale; l'industria dello spettacolo come macchina che espone e mercifica i corpi femminili, ma anche come spazio di visibilità e autoaffermazione.

Il capitolo che segue si muove dunque tra queste direttrici. Senza ridurre il lavoro femminile a un'unica interpretazione, Zavattini lo racconta nelle sue

molteplici sfaccettature, restituendo la complessità di un'Italia che, principalmente tra anni Cinquanta e Settanta, si dibatte tra modernizzazione e permanenza di antichi pregiudizi. Le donne dei suoi soggetti vivono questa tensione sulla propria pelle, facendo del lavoro – umile, invisibile, spettacolare o stigmatizzato – il luogo dove si gioca la loro possibilità di esistere e di resistere.

4.1 Stereotipi di genere

Cesare Zavattini racconta il lavoro femminile con i suoi personaggi immersi in una rete di stereotipi che riflettono fedelmente la società italiana del dopoguerra. Il lavoro delle donne, nei suoi testi, è rappresentato come qualcosa di “altro” rispetto a quello maschile, subordinato, meno prestigioso, meno retribuito. È uno spazio che sembra concesso ma non riconosciuto, tollerato ma non valorizzato, e proprio questa asimmetria diventa materiale narrativo. Il primo stereotipo, onnipresente, riguarda la naturalezza del lavoro di cura, che verrà approfondito nei prossimi paragrafi. Nella logica sociale dell'epoca, le donne sarebbero “per natura” destinate a prendersi cura degli altri, dei bambini, dei malati, degli uomini stessi. Si tratta quindi non di professioni scelte, ma di vocazioni obbligate. Zavattini intercetta questo immaginario e lo restituisce nei suoi soggetti, dove il lavoro femminile spesso si intreccia con la sfera domestica, con il servizio o con ruoli percepiti come estensioni della maternità. La cameriera, l'infermiera, la maestra elementare non sono figure emancipate, anzi continuano ad incarnare la funzione di sostegno agli altri, quasi mai di autorealizzazione.

Un secondo stereotipo riguarda i lavori d'ufficio – segretarie, stenografe, dattilografe – che negli anni Cinquanta e Sessanta diventano simbolo di una modernità accessibile quasi esclusivamente alle donne. Si tratta, in apparenza, di mestieri che aprono la porta ad un salario autonomo e ad una nuova visibilità sociale. In realtà, sono ruoli che riproducono fedelmente la gerarchia di genere in mansioni di supporto, esecutive, subordinate agli uomini che detengono il potere decisionale. La segretaria è la custode dei documenti, ma non partecipa alle decisioni; la dattilografa è la mano che batte a macchina i testi, ma non la mente che li scrive – in *Roma ore 11*, le file interminabili di giovani candidate per un unico posto di dattilografa raccontano con evidenza questa ambivalenza. Il lavoro c'è, anche se è scarso, sottopagato, destinato ad essere temporaneo, e soprattutto non offre reali prospettive di emancipazione.

Un altro luogo comune che Zavattini mette in scena riguarda la stretta connessione tra lavoro femminile e sessualità. Molti mestieri sono rappresentati come se fossero definiti non dalle competenze, ma dall'aspetto fisico delle donne che li esercitano. La “bella presenza” diventa requisito fondamentale, implicito o esplicito, per accedere a certi lavori. Così, la dattilografa o la segretaria non sono soltanto impiegate d'ufficio, ma potenziali oggetti di desiderio, costrette a muoversi in un ambiente dove lo sguardo maschile prevale sulla

valutazione delle loro capacità. Nei soggetti zavattiniani questa dinamica affiora continuamente: la giovane donna che cerca lavoro deve fare i conti con avances, allusioni, veri e propri ricatti sessuali, come se la sua identità professionale fosse sempre minacciata o ridotta al corpo. Zavattini, tuttavia, oltre a riprodurre questi stereotipi, li espone con ironia e li mette in discussione, problematizzandoli. Nei suoi testi si percepisce spesso uno sguardo critico, che non assolve la società maschilista, ma ne mostra le contraddizioni. Così, il lavoro di cura appare indispensabile ma invisibile, il lavoro d'ufficio è desiderato ma precario, il lavoro spettacolare è redditizio ma effimero e basato sulla mercificazione del corpo. Le donne zavattiniane vivono dentro questi stereotipi, senza coincidere interamente con essi, li subiscono, li negoziano, talvolta li rovesciano.

Un esempio significativo è dato dai soggetti legati all'industria dello spettacolo. Le ballerine o le attrici, oltre che essere rappresentate come figure-oggetto, sono anche lavoratrici consapevoli di star usando il proprio corpo per guadagnare. In questo senso, Zavattini mostra come anche dentro un contesto di forte stereotipizzazione possa nascere una forma di resistenza. Il tratto distintivo del suo sguardo sta proprio nel non negare l'esistenza degli stereotipi, ma esporli in tutta la loro forza, per mostrarne l'assurdità. La dattilografa che compete con duecento coetanee per un unico impiego, la ballerina che cerca di trasformare l'applauso in risparmio, la moglie che viene definita solo dal lavoro domestico non pagato: queste figure, anche se finzionali ma liberamente ispirate a personaggi e situazioni realmente esistiti, portano in superficie l'ingiustizia strutturale di un mondo del lavoro segnato dal genere.

Rileggendo oggi questi soggetti, si comprende come e quanto Zavattini abbia colto con anticipo i nodi centrali del dibattito sul lavoro femminile, come la svalutazione economica e simbolica delle professioni femminili, la sessualizzazione dei rapporti di lavoro, la precarietà come condizione costante, l'impossibilità di conciliare aspirazioni personali e vincoli sociali. I suoi personaggi non sono figure teoriche, ma donne immerse nella realtà del loro tempo, che incarnano i limiti di una modernità ancora segnata dal patriarcato. Così, il lavoro diventa per Zavattini una lente privilegiata per osservare gli stereotipi di genere, un dispositivo narrativo capace di rivelare come la società assegni ruoli, costruisca gerarchie, stabilisca chi ha diritto ad essere visibile e chi no. Ma, allo stesso tempo, diventa anche lo spazio in cui queste gerarchie possono essere messe in discussione, ribaltate, almeno per un attimo incrinare dall'ironia, dalla resistenza, dalla resilienza dei suoi personaggi femminili.

4.1.1. Nella scelta lessicale

Uno degli aspetti più interessanti del soggetto *Le bambole*¹ riguarda l'uso del linguaggio e gli stereotipi di genere che vi si annidano. Cesare Zavattini, con apparente leggerezza, inserisce nel racconto brevi digressioni che si rivelano illuminanti per comprendere la condizione femminile degli anni Cinquanta.

Un episodio, in particolare, colpisce per la sua forza metaforica. Le ballerine, finite le repliche dello spettacolo, viaggiano di città in città con il treno, il mezzo più economico. Una scena si svolge in stazione: da una parte c'è il convoglio che porta la compagnia a Mantova, dall'altra quello che conduce le ragazze mantovane verso Milano e il Piemonte. Gina e Silvana, rivedendo le compaesane, riconoscono tra loro alcune vecchie amiche e, in coro, si salutano: per loro, le nostre protagoniste sono “le mondine”. È allora che Silvana, con tono amaro, si volta verso l'amica e le chiede se lei è consapevole del fatto che le vecchie amiche ora le considerano come delle “puttane”. La stazione, luogo di arrivi e partenze, diventa metafora di destini che si incrociano ma non si compiono. Da un lato le ballerine tornano al paese per ricevere la paga, dall'altro le mantovane partono in cerca di un salario migliore. In entrambi i casi, la speranza è quella di costruirsi una vita diversa, un futuro più stabile. Ma il movimento non porta ad una vera emancipazione, che si resti o che si parta non esiste luogo concreto verso cui dirigersi, dove queste giovani possano realizzare le proprie aspirazioni, un luogo che dunque diventa utopico, un miraggio lontano. Il gioco delle etichette è spietato. “Puttane” o “mondine”, poco cambia, entrambe le definizioni nascono da uno sguardo sociale che giudica le donne a partire dal loro corpo e da come lo impiegano nel lavoro che svolgono. Quella che Zavattini descrive è la riproduzione interiorizzata dalle stesse protagoniste di una mentalità patriarcale che insegna alle vittime stesse i pregiudizi con cui verranno giudicate e si giudicheranno. Zavattini mette in scena questa dinamica senza bisogno di spiegazioni, basta una parola che scivola tra le labbra delle ragazze per mostrare quanto il luogo comune sia radicato.

L'episodio trova un contrappunto in un'altra scena, ambientata a Sesto San Giovanni. Qui Gina e Silvana si recano per trattare l'acquisto di una boutique. È mezzogiorno: la fabbrica riversa in strada frotte di operai in tuta blu, affamati, in bicicletta. Al passaggio delle due giovani, gli uomini le sommergono di sguardi maliziosi, battute e pensieri sconci. Le “bambole” sono oggetto di un desiderio collettivo, scrutate da capo a piedi come se la loro sola presenza in strada fosse già un'infrazione. Zavattini insiste sul termine stesso che dà titolo al soggetto: “bambole”. È così che Gina e Silvana vengono percepite, ovunque

1 Per un approfondimento sul tema, si rimanda all'articolo MAREGGINI Maria Doina, TAGLIANI Giacomo, 2025, *Ballare come “Bambole” La spettacolarizzazione del corpo femminile secondo Cesare Zavattini*, in «Schermi operosi. Il lavoro e le sue rappresentazioni nel cinema italiano tra cultura e cambiamento sociale», (a cura di CESARO L. e DE ROSA M.), Quaderni del Centro di Studi sul Cinema Italiano, (21), 89-99.

vadano non sono lavoratrici impegnate a costruirsi un futuro, ma corpi disponibili allo sguardo e al consumo maschile. L'ironia zavattiniana, sottile e amara, denuncia una realtà in cui le uniche "competenze" riconosciute alle donne sono l'avvenenza fisica, la capacità di piacere e l'obbedienza. Questa immagine delle ballerine come "bambole" non è isolata, bensì dialoga con il panorama cinematografico coevo, dominato dalle cosiddette "maggiorate" (Vitella 2024) – Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Mangano e Silvana Pampanini – che proprio attraverso il corpo costruiscono la loro immagine pubblica. Anche in questi casi, la prosperità delle forme, l'esuberanza del fisico e la sensualità esibita diventano strumenti di lavoro e di successo, ma al tempo stesso vincoli che imprigionano le attrici dentro ruoli predeterminati. Lollobrigida, Loren, Mangano e Pampanini erano dive capaci di imporsi sul mercato internazionale, ma lo facevano attraverso un corpo reso spettacolo, strumento di visibilità e al tempo stesso di riduzione ad oggetto. In questo senso, *Le bambole* si pone come un testo critico e anticipatore. Mentre il cinema ufficiale celebrava i corpi delle maggiorate come icone di modernità e prosperità, Zavattini smascherava la fragilità di quel modello, dove dietro la promessa di emancipazione si celava infatti lo stesso schema patriarcale che trasformava le donne in "bambole", strumenti di desiderio piuttosto che soggetti di lavoro e autonomia.

4.1.2. Nel linguaggio audiovisivo

I casi di *Bellissima* e *Roma ore 11*² rappresentano due momenti fondamentali per riflettere sugli stereotipi di genere nel linguaggio visivo del cinema italiano del dopoguerra. Non si tratta soltanto di due film accomunati dalla vicinanza temporale delle riprese – collocate tra il 1950 e il 1952 – ma anche di opere che condividono precise scelte di messa in scena, di montaggio e di rappresentazione delle donne. Ambedue le pellicole, pur con registri differenti, mettono al centro il corpo femminile e la sua collocazione nello spazio sociale, mostrando come la realtà italiana dell'epoca fosse attraversata da tensioni profonde tra aspirazioni di emancipazione e persistenti barriere culturali.

Un primo elemento che accomuna i due film fin dall'inizio riguarda l'uso dei titoli di testa come dichiarazione di poetica. In *Roma ore 11* compaiono scritte in sovraimpressione che orientano lo spettatore nello spazio e nel tempo, alternate a fotografie di pagine di quotidiani, quasi a rimarcare la radice documentaria della vicenda. In *Bellissima*, invece, l'incipit rompe la consuetudine, tant'è che il primo nome a comparire non è quello del regista né il titolo del film, ma "Anna Magnani in *Bellissima*" (00:00:44-00:00:55), mentre gli altri attori e i collaboratori vengono menzionati solo in un secondo momento. È una scelta significativa,

2 In questo paragrafo, a differenza del resto del libro, l'attenzione non è rivolta ai soggetti scritti da Zavattini, ma alle scelte registiche dei film che ne sono derivati. Sono proprio queste scelte a restituire sul piano visivo quel "non detto" che nei soggetti zavattiniani resta soltanto suggerito.

che sottolinea quanto il film sia costruito intorno alla figura della Magnani, vera garanzia di autenticità e di futuro successo. Il suo nome è il marchio che anticipa e annuncia il cuore narrativo del film, ovvero la maternità come forza, dolore e sacrificio. L'apertura di *Bellissima* è costruita attorno alla musica, dove si articolano la formazione di un'orchestra maschile, ripresa in presa diretta, e il canto, prima di una solista e poi di un coro interamente femminile. A fronte di un'orchestra e di una direzione unicamente composte da uomini, le voci che si innalzano sono tutte femminili. Le inquadrature, prevalentemente fisse e di lunga durata, creano un ritmo sospeso, in cui il montaggio rimane ridotto all'essenziale. Al termine di questa introduzione, la voce di uno speaker radiofonico annuncia il concorso di Cinecittà: «cercasi una graziosa bambina italiana dai sei agli otto anni che sostenga un provino, con la possibilità che diventi la protagonista di un film, potrebbe essere la sua fortuna e contemporaneamente quella della famiglia»³ (00:03:06-00:03:32). Il parallelismo con *Roma ore 11* è evidente. Anche qui, infatti, l'incipit prende le mosse da un messaggio diffuso tramite i media, questa volta attraverso un annuncio sui giornali. Entrambi i film mostrano dunque come un'informazione rivolta al pubblico – il concorso cinematografico o l'offerta di lavoro – diventi il motore narrativo che mette in movimento le masse, attirando folle di donne e famiglie verso una speranza di riscatto.

Una scelta innovativa di *Bellissima* consiste nello svelare allo spettatore il dietro le quinte del cinema. Nel momento in cui iniziano i provini, la macchina da presa non si limita ad inquadrare i candidati, ma lascia apparire le attrezzature, i fonici, i cameramen, i macchinisti. Gli strumenti che solitamente rimangono fuori campo – fari, scenografie costruite e poi abbandonate, palchi fittizi – entrano nello spazio profilmico. Lo spettatore viene così accompagnato nel cuore stesso dell'industria, in tutto ciò che fino a quel momento era stato tenuto nascosto. Come osserva un critico dell'epoca, «è più reale insomma l'“inintenzionale” che compare sullo schermo, che il soggetto principale, seppur reale, della ripresa» (Giannone 2013: 233). *Bellissima* si configura così come una riflessione metacinemografica che mira a smascherare il carattere artificiale e costruito del cinema, non per negarne il valore, ma per ricondurlo ad una dimensione quotidiana e umana. Mostrando ciò che abitualmente resta fuori campo, il film sottrae il cinema alla logica della spettacolarizzazione e lo restituisce come spazio abitato da persone comuni. È proprio questa operazione di “despettacolarizzazione” a produrre, paradossalmente, un aumento della verità percepita: il cinema appare più autentico nel momento in cui rinuncia al mito e si lascia attraversare dalla vita ordinaria. Non sorprende che il film venga considerato come l'ultimo prodotto neorealista, proprio per aver mostrato il “fare stesso” del cinema, rendendo così difficile spingersi oltre sul piano della verità filmica.

3 Il testo citato è una personale trascrizione del discorso di un personaggio, ricavata dalla pellicola originale.

Dal punto di vista tecnico, sia *Bellissima* che *Roma ore 11* scelgono un montaggio lineare e privo di artifici: nessuna dissolvenza, rari effetti e stacchi netti rispettano la continuità temporale. L'uso della parlata romana in *Bellissima* aggiunge ulteriore autenticità, con un'ambientazione chiara già dai gesti e dalle parole, prima ancora che dagli scenari urbani. Uno invece degli elementi più forti dal punto di vista visivo è la presenza di barriere che separano le donne dal mondo del lavoro: in *Roma ore 11* vediamo il cancello e il portone del palazzo di via Savoia, che impediscono alle candidate di entrare. A questi elementi si affianca una barriera meno evidente ma altrettanto significativa, ovvero il divieto imposto alle donne di utilizzare l'ascensore, riservato a chi detiene il controllo dello spazio e delle decisioni. In *Bellissima* le porte di Cinecittà diventano la soglia da varcare per accedere ad un mondo di possibilità. In entrambi i casi il confine non è solo architettonico, ma soprattutto simbolico, e rappresenta l'esclusione femminile da spazi di potere e di opportunità. Le sequenze che ritraggono le folle di donne in attesa sono costruite univocamente con inquadrature dall'alto, punti di vista "irreali" che nessun occhio umano potrebbe assumere, ma che servono a rafforzare l'effetto di massa anonima, confusa, accalcata verso una speranza, nonché la supremazia maschile che incombe. Queste inquadrature contribuiscono a costruire uno sguardo gerarchico, che fa coincidere il punto di vista dominante con una posizione di potere esterna e maschile. È un linguaggio visivo che trasforma le individualità in un corpo collettivo e fa riverberare le differenze di genere in modo tangibile, riprendendo quella moltitudine che corre, spinge, aspetta, con l'ansia di ottenere un futuro migliore.

Varcate quelle soglie, le donne si trovano comunque in una condizione di sospensione. In *Roma ore 11* attendono sulle scale, escluse persino – l'abbiamo detto – dall'uso dell'ascensore, simbolo della scalata sociale riservata a pochi privilegiati, unicamente di sesso maschile. La scala diventa così uno spazio di attesa forzata e di compressione dei corpi, in cui la promessa di ascesa si traduce in fatica, esposizione e rischio, rendendo visibile la violenza implicita di un sistema che ammette le donne solo a condizioni degradanti. In *Bellissima* le madri si fermano a guardare i provini delle figlie, in bilico tra speranza e delusione. Anche in questo caso l'accesso è regolato da un'attesa che non garantisce mai l'ingresso, ma prolunga l'esposizione emotiva delle donne in una zona intermedia tra inclusione e rifiuto. In entrambi i film, le singole storie si intrecciano fino a dissolversi in un racconto corale, che restituisce la precarietà e la vulnerabilità di un'intera condizione sociale. In *Roma ore 11* le voci individuali compongono una coralità che denuncia le storie delle giovani donne accorse al colloquio, riflesso della marginalità femminile nel mercato del lavoro e della difficoltà di trovare uno spazio nella crescita economica del dopoguerra. Gli spazi esterni, come la strada e la piazza, incarnano l'esclusione, mentre gli interni inaccessibili rappresentano l'opportunità negata.

La narrazione, basata su fatti realmente accaduti, rimane vicina alla realtà pur nella sua costruzione di finzione. In *Bellissima*, invece, la collettività delle madri si alterna alla singolarità di Maddalena, interpretata da Anna Magnani, che comunque la rappresenta. Il suo percorso personale attraversa ambizione, delusione e pentimento, specchiandosi nel destino delle altre donne, che condividono ansie e paure simili. Ancora una volta, le storie individuali diventano parte di un racconto comune, dove il sogno di un futuro diverso si trasforma in disincanto. In entrambi i film, la barriera non viene mai realmente superata: ciò che cambia è soltanto la forma dell'illusione, che da promessa concreta di lavoro diventa speranza di visibilità e riconoscimento, lasciando invariata la posizione di marginalità delle donne.

Bellissima e *Roma ore 11* non sono soltanto film sul cinema o sul lavoro, sono dispositivi visivi che smascherano gli stereotipi di genere. Le donne appaiono come masse anonime, come madri ossessive, come corpi esclusi da spazi di opportunità. Ma Zavattini, Visconti e De Santis, ciascuno con i propri strumenti, riescono a trasformare quelle immagini in denuncia, mostrando come lo sguardo della società italiana degli anni Cinquanta continuasse a relegare le donne ai margini, e come il cinema, al contrario, potesse dare voce e volto a quella marginalità, trasformandola in coscienza collettiva.

4.2 Lavoro sessista

Nell'universo narrativo di Cesare Zavattini il lavoro femminile è quasi sempre raccontato entro schemi che ne denunciano la natura sessista. Le occupazioni assegnate alle donne sono rigidamente circoscritte e lo sguardo che le definisce non è neutrale: sono mestieri considerati "minori", segnalati come estensioni della funzione domestica o iscritti in una logica di spettacolo e desiderio. Le donne possono aspirare a lavori poco qualificati o marginali, mentre i ruoli di responsabilità e di potere restano stabilmente in mano agli uomini.

Nel soggetto non realizzato *La maga di Napoli*, la protagonista viene fortemente stereotipata. L'accento è infatti posto non sulla sua bravura nel riuscire a rifilare denaro a chi si fida delle sue capacità, ma sulla costruzione del personaggio. La ragazza è giovane, è bella, però «strana nel suo abbigliamento mezzo hippy e mezzo sibilla cumana» (ACZ Za Sog Nr 17/1: 2), vestiario di cattivo gusto. Sofia, la maga, esercita la sua professione nei locali della propria casa, che sembra però un «bazar» nel quale «musica orientale aleggia di continuo nell'aria» che profuma di «sandalò». Come ogni strega che si rispetti, i suoi inquilini sono innumerevoli gatti e il suo impero di clienti se l'è dovuto creare per rispondere alle esigenze del padre, avido di denaro, vedovo e carcerato, il quale pretende che la figlia lavori al posto suo così da potersi permettere di giocare sfrenatamente al lotto. Per assicurarsi che la figlia non smettesse mai di lavorare, Sofia è stata cresciuta con la paura dell'amore, un sentimento che una maga deve rinnegare e allontanare quanto più possibile perché «amare significherebbe perdere il prestigio crescente,

e il benessere, l'indipendenza» (3) ovvero perdere prima le abilità magiche e poi il lavoro, oltre che perdere la credibilità e la stima che la sua clientela ha nei suoi confronti, sapendola «chiusa fra le pareti domestiche, in mezzo ai suoi simboli, ai gatti, alle lampade velate». Zavattini esplicita più volte che la protagonista deve rispettare il voto di castità per poter svolgere il suo mestiere. Dal punto di vista finzionale, l'innamoramento le farebbe perdere le sue competenze magiche. D'altro canto, Zavattini rappresenta un immaginario patriarcale che non concepisce una madre che lavori al di fuori del nucleo familiare, in quanto è lei ad essere incaricata del lavoro di cura. In conclusione, il lavoro della cartomante, lavoro femminile casalingo e abusivo, ingloba ne *La maga di Napoli* una duplice pazzia: da una parte, quelle follie che solo l'amore può portare a compiere – tema fondamentale anche in *Due giorni di follia*, dall'altra, la mania degli abitanti di Napoli di credere alla lettura delle carte e alla magia. Al tempo stesso, però, la sua occupazione le permette di essere una donna indipendente, di lavorare da professionista autonoma anche se con un contratto non regolamentare, di avere un numero non indifferente di clienti fidelizzati, il tutto all'interno della sua abitazione, che diviene al contempo luogo di lavoro e di riposo. Tra i personaggi femminili che fino ad ora sono stati presentati, quello della cartomante de *La maga di Napoli* è sicuramente il modello più progressista ed autosufficiente, a cui viene insegnato di non dipendere né economicamente né affettivamente da un uomo, che ha una casa di proprietà e che con il proprio lavoro conduce uno stile di vita decoroso, addirittura mantenendo anche il padre.

Un caso emblematico è *Roma ore 11*, che mette in scena con crudezza la realtà delle giovani romane in cerca di un'occupazione. L'annuncio per un posto di dattilografa scatena una folla di candidate e raduna più di una centinaia di ragazze, disposte ad accalcarsi lungo le scale di un palazzo pur di avere una possibilità. L'episodio dimostra come il ventaglio di lavori destinati alle donne sia estremamente limitato. Questi ruoli, dattilografa, segretaria, commessa, prostituta, si configurano come un orizzonte ristretto e stereotipato che costringe le donne a muoversi entro spazi di subordinazione, dove la precarietà è la regola e la professionalità non viene mai realmente riconosciuta. Il legame tra lavoro e sessismo trova una delle sue espressioni più chiare nel parallelismo tra *Roma ore 11* e *5 di "quelle"*. In *5 di "quelle"*, il meccanismo si ripete in forma ancora più amara. Dopo la chiusura dei postriboli stabilita dalla legge Merlin, le protagoniste si trovano improvvisamente escluse dal loro precedente "lavoro" e costrette a reinventarsi. Una di loro, Franca, cerca di sfruttare il diploma di stenodattilografa preso qualche anno addietro e risponde ad un annuncio per una segretaria. Ma la sua candidatura viene respinta, non tanto per mancanza di competenze, bensì perché non è abbastanza bella per corrispondere al desiderio del padrone:

l'indomani Franca va a cercarsi un posto che le permetta di guadagnare da vivere. In un ufficio privato cercano una "segretaria bella presenza". Franca rispolvera

il diploma di stenodattilografa e si presenta. Non è accettata perché non è bella quanto il padrone desidera (ACZ Za Sog Nr 6/6: 9).

Il parallelismo con *Roma ore 11* è evidente, quel “bella presenza” è una delle richieste esplicitate anche nell’annuncio di lavoro del film realizzato. In entrambi i casi, la dattilografia rappresenta la soglia di accesso più alta consentita alle donne, ma questa soglia è comunque sbarrata, vuoi per la saturazione del mercato, vuoi per la sessualizzazione del ruolo. Se in *Roma ore 11* la giovane donna è esclusa perché una tra troppe, in *5 di “quelle”* è rifiutata perché non conforme al canone estetico che il datore di lavoro pretende. In entrambi i casi, la professionalità femminile viene svalutata e subordinata a criteri esterni quali la disponibilità (che si sottintende sia sessuale), la bellezza e l’adeguatezza ad uno sguardo maschile che assegna valore o lo nega. Cesare Zavattini mette così a nudo un meccanismo sociale che non lascia scampo: il lavoro femminile, anche quando richiede competenze e titoli di studio, resta vincolato a logiche discriminatorie basate sull’aspetto fisico della candidata. *Roma ore 11* denuncia la precarietà strutturale, *5 di “quelle”* la sessualizzazione del lavoro, insieme compongono un affresco implacabile di un’Italia che concede alle donne solo spazi marginali, e che spesso, anche in quei margini, trova il modo di negarne il valore.

Il soggetto inedito *Le bambole* conferma questo quadro, mostrando come il lavoro stesso venga associato al sesso. Gina e Silvana, ballerine di varietà, non hanno altre possibilità se non quella di sfruttare il proprio corpo in scena. La loro sensualità diventa lavoro, trasformata in merce per lo sguardo maschile, e la loro professione è legittimata solo in quanto intrattenimento. Zavattini, però, evidenzia anche la strategia delle due protagoniste di usare i guadagni per aprire una maglieria, spostando così il proprio lavoro da uno spazio sessualizzato ad uno più “rispettabile”. La tensione tra spettacolo ed impresa femminile mette a nudo il sessismo della società, dove sì le donne possono lavorare, ma solo se il loro lavoro corrisponde ad un’immagine che conferma o soddisfa l’ordine maschile. *Bellissima* offre un altro esempio di questa asimmetria. La storia della madre che cerca di avviare la figlia nel cinema mostra come i ruoli lavorativi siano fisicamente e simbolicamente organizzati secondo una gerarchia sessuale. Gli uomini, lo abbiamo visto prima, occupano posizioni elevate, letteralmente poste in alto, sul palco, dietro a scrivanie, sulle impalcature tecniche. Le donne, invece, sono collocate in basso, in platea, a fare la fila, a subire i giudizi. Questa disposizione spaziale diventa metafora visiva della disegualianza strutturale del lavoro maschile, che è autorità, e del lavoro femminile, invece atteso e subordinato. Il tema ritorna anche in *Amore e chiacchiere*, dove il potere economico e quello lavorativo passano esclusivamente attraverso la famiglia del marito. La supremazia maschile non si esprime qui attraverso la professione diretta delle donne, ma attraverso il controllo che gli uomini esercitano sulle scelte lavorative e di vita delle loro mogli. È il figlio maschio maggiore a determinare l’orientamento

della famiglia, a decidere chi comanda e chi obbedisce, mentre la donna si trova nuovamente relegata in una posizione di dipendenza. Un ulteriore esempio lo si trova in *Sette volte donna*, nell'episodio *Neve*. Qui la donna è ridotta a oggetto dell'osservazione maschile, spiata a sua insaputa. Non svolge un mestiere, ma diventa essa stessa "il lavoro" dell'uomo, materia di studio, oggetto di analisi, superficie da guardare e controllare. È il ribaltamento più radicale del sessismo, dove la donna non solo non lavora, ma è trasformata in lavoro, privata di voce e di consapevolezza.

In tutti questi casi, Cesare Zavattini mostra come il lavoro femminile sia rappresentato attraverso un filtro che lo sessualizza, lo sminuisce o lo subordina. Non si tratta di un'esagerazione polemica, ma della restituzione fedele di una società in cui le donne avevano accesso a pochi mestieri, quasi sempre definiti da logiche maschili. La forza del suo sguardo sta però nella capacità di rendere visibili queste contraddizioni, di mostrarne la rigidità e, talvolta, di suggerire la possibilità di un ribaltamento. Così, il lavoro diventa specchio di un'Italia ancora profondamente patriarcale, ma anche luogo in cui le protagoniste, pur immerse negli stereotipi, cercano di trovare margini di libertà e di riscatto.

4.3 Lavoro di cura

Ritengo sia interessante soffermarsi sul soggetto inedito *Suor Celeste e Miss Dorothy* (ACZ Za Sog Nr 28/3), perché rappresenta una rara perla all'interno dell'archivio zavattiniano. Innanzitutto, è insolito che le protagoniste siano entrambe donne⁴, nonché eroine della storia, che permettono di mettere in scena un'amicizia capace di superare grandi differenze culturali, simbolo di unione e di pace. In secondo luogo, il soggetto affronta i temi della guerra e della pace, argomenti che potremmo considerare quasi tabù per Zavattini, in quanto questioni che lo perseguitano, che ricorrono come interrogativi irrisolti e ossessioni latenti lungo tutta la sua carriera. Questi elementi fanno da cornice all'introduzione di un ulteriore nodo tematico, quello religioso, su cui l'autore riflette senza tuttavia esporsi apertamente in pubblico. Di contorno, abbiamo un'amicizia al femminile, solidale, sociale, altruista; detto altrimenti, si potrebbe ipotizzare che la tesi a cui Cesare Zavattini vuole arrivare, ma che affronta velatamente, è quello che oggi definiremmo il "lavoro di cura", nonché la sua tradizionale e stereotipica affiliazione al sesso femminile.

Il soggetto narra le vicende e il rapporto che intercorre tra le due protagoniste: Miss Dorothy, di religione protestante, dottoressa dell'ospedale americano, e Suor celeste, cattolica, dottoressa invece presso l'ospedale cattolico. Detto con le parole stesse di Zavattini,

se tra l'ospedale cattolico (nel sobborgo Nord) e l'ospedale americano (nel sob-

4 Normalmente uno dei protagonisti è di sesso femminile e la sua storia viene accompagnata da e smezzata con un uomo.

borgo Sud) c'era di mezzo tutta la città, tra Suor Celeste e Miss Dorothy c'era di mezzo qualcosa di più ancora, perché, com'è evidente, l'una era protestante e altra cattolica (ACZ Za Sog Nr 28/3: 1).

I due ospedali, opposti in tutto, rispecchiano in maniera stereotipica anche le due donne, che all'inizio hanno ben poco da condividere. Ciò che invece accomuna le giovani è la dedizione al lavoro presso le rispettive cliniche: «c'era da vederle in sala operatoria per delle giornate intere, con appena il tempo di un boccone tra mezzo e una mezz'ora su di una poltrona (Miss Dorothy che ce l'aveva) o su di una sedia (Suor Celeste che non aveva altro)» (2). Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, le due protagoniste si trovano a collaborare per far fronte alla carestia, nonostante faticino a nascondere la loro forte rivalità, che ha origine dalle diverse religioni professate. All'avanzare però della guerra, non vi è altra soluzione se non il nascondersi in un paesino sperduto, abitato da uomini «buoni, semplici, servizievoli ed era un gusto passare delle ore assieme» (31), con i quali si parlava di un po' di tutto «ma, di religione, non se ne parlava mai» (33). È proprio in corrispondenza di questo passaggio che intendo fermarmi per ragionare sulle questioni poc'anzi introdotte.

Per Cesare Zavattini “pace” e “religione” sono argomenti chiave, nuclei tematici centrali costanti nella sua riflessione, nonostante non abbia mai espresso in maniera esplicita una preferenza politica. Nel soggetto *Suor Celeste e Miss Dorothy* la guerra viene raccontata su due piani: a livello macro essa coincide con il vero e proprio conflitto ancora acceso tra protestanti e cattolici, due confessioni cristiane che sembrano incapaci di trovare terreno di conciliazione; a livello micro, la guerra si svolge sul piano relazione tra le due protagoniste, antagoniste, che scoprono un'amicizia vera solamente di fronte alle ingiustizie e alle difficoltà che la vita pone loro davanti. Le vicende tra Suor Celeste e Miss Dorothy sono intessute di menzogne, viltà e ipocrisie. La guerra non è un mistero che accade ma qualcosa che l'uomo, così come la donna, ha dentro di sé e concretizza nella quotidianità, anche nei piccoli gesti che mancano di rispetto verso la vita e la dignità umana. Poco importa quindi che il conflitto tra America e Giappone faccia da sfondo alla guerra tra Suor Celeste e Miss Dorothy, sempre di guerra si tratta e, finché non si usa un metro morale nelle relazioni di qualsivoglia tipo tra le persone, la guerra ci sarà. Contrapposta alla guerra vi è la pace, altro tema che tormenta Zavattini; dal suo punto di vista la pace è irraggiungibile perché indefinibile. Definisce la pace

impossibile, poiché dovrebbe essere il vertice della comprensione dello status dell'uomo moderno, quando invece l'uomo non solo ha pochi strumenti per approfondire e rinnovare la propria conoscenza ma impedisce, talvolta credendo che non sia vero, che la maggioranza sia in grado di assumerli. Non ho il coraggio di gridare (sottovoce qua e là l'ho detto) (Zavattini 2021: 192).

Insiste Zavattini:

purtroppo parliamo di pace senza sapere cosa sia. Non si può lottare per una cosa che non si sa cosa sia. Non credo ci possa essere una prova più schiacciante della nostra sempre più grave approssimazione concettuale di quella per cui tutti i partiti concludono le loro programmazioni con la parola "pace". Non sono all'altezza del compito, ma avrei voluto esserlo (196).

Questa riflessione viene tradotta ed impersonificata dai due personaggi femminili, che a loro volta ragionano sull'apparente impossibile conciliazione delle religioni professate, una situazione al contempo paradossale, perché entrambe praticano la fede cristiana. Come può non esserci territorio comune? In corrispondenza dello stesso punto narrativo introdotto precedentemente, ovvero la fuga delle donne in un paesino montanaro per rifugiarsi dall'avanzare della guerra, Zavattini scrive:

quella stessa sera, nell'andare a letto, Miss Dorothy disse: "Noi siamo come due uccellini che finiscono in cattiva salute perché non cantano mai. Com'è possibile che due missionarie cristiane non parlino mai di Gesù?. "Tu sei protestante e io cattolica" ribatté Suor Celeste "E non si sa come fare. Potremo forse dividerci questa gente, metà per uno, e insegnarci a non andare più d'accordo tra di loro?" "Forse ha ragione" sospirò Miss Dorothy. E spense il lume (ACZ Za Sog Nr 28/3: 34).

Si parla della guerra, si parla della pace. La lotta interiore, quella di Suor Celeste che si strugge domandandosi se stia commettendo peccato, rispecchia il pensiero di Zavattini estremamente critico, sicuramente anticlericale, ma che non ha mai condannato la fede di per se puramente intesa.

Nel buio, Suor Celeste dette sfogo al tormento che aveva dentro da tutti quei giorni. Ci aveva patito troppo e non ne poteva più. Le pareva d'aver tradito Gesù e non sapeva darsi pace. Essa, che aveva data la sua vita per portare a Gesù le anime, che ne aveva fatto? E dire che bastava una parola e quei buoni montanari lo avrebbero accolto Gesù, e lo avrebbero amato, e sarebbero salvi. Ma come poteva dire a quella gente che loro due, che erano con Gesù, non andavano d'accordo e che, in fondo, era come se fossero l'una contro l'altra? (34-35).

Questa tensione tra fede vissuta e appartenenza istituzionale attraversa con particolare evidenza anche il soggetto non realizzato *Suor Camilla*. Qui Zavattini affida ad una figura religiosa femminile una crisi identitaria che coincide con la perdita della fede. Suor Camilla è animata da un'idea di carità concreta, operosa, che la spinge ad agire nel mondo e ad esporsi al giudizio altrui; proprio per questo entra progressivamente in conflitto con le autorità ecclesiastiche, che leggono le sue azioni come eccessive, imprudenti o scandalose. Il dubbio che

la attraversa non riguarda l'esistenza di Dio, ma il senso del proprio operato: la religiosa si interroga ripetutamente se stia peccando, se stia tradendo il voto, o se, al contrario, stia restando fedele allo spirito evangelico contro la rigidità delle regole.

Nonostante le sue buone intenzioni Suor Angela sta per cedere al rassegnato andamento della casa; il giro delle piccole manie delle consorelle, i loro pettegolezzi infantili la intorpidiscono come un narcotico.

Due volte alla settimana c'è al convento la visita del parroco: la confessione, la riunione in parlatorio con la predica che la consuetudine ha cambiato in una pigra conversazione durante la quale il parroco racconta gli avvenimenti del paese e le suore le loro piccole beghe che assumono a volte proporzioni gigantesche.

Ma in breve tempo Suor Angela riesce a reagire all'ambiente che la circonda (ACZ Za Sog Nr 28/2: 4).

[...] È inutile: una suora vissuta per vent'anni nel centro dell'Africa non sa più vivere nel mondo dei civili. E con buone maniere la suorina viene rispedita laggiù sulle ali argentate di un cherubino che ha nome Constellation.

Solo quando sarà partita nel convento e nel paese si accorgeranno tutti che quella suora un poco pazza e tanto ingenua era la persona migliore che mai avessero avuto la ventura d'incontrare (9).

In questo caso la crisi della fede si configura come crisi della mediazione istituzionale e non come rinnegamento del credo. In *Suor Camilla* la coscienza femminile diventa il luogo privilegiato di questo conflitto, esponendo una frattura profonda tra obbedienza formale e responsabilità morale individuale.

Se in *Suor Camilla* il conflitto tra coscienza e istituzione si manifesta come crisi individuale della fede, in *Suor Celeste e Miss Dorothy* Zavattini sposta questo stesso nodo sul piano della convivenza quotidiana e della relazione, mettendo in scena una tensione che si consuma nel silenzio e nella difficoltà del confronto. C'è infatti una lotta tra le due co-protagoniste che possono parlare di tutto fuorché della religione, proibizione che sta lentamente e silenziosamente facendo crollare la loro fede. Non possono, o forse meglio non riescono a discutere di religione, si sentono in difficoltà, sanno che stanno mettendo a disagio l'altra giovane e schivano, quanto più possibile, eventuali litigi legati al differente modo di pregare, rito che quindi svolgono singolarmente e in riservatezza. Anche in questo potremmo leggere l'idea zavattiniana che appoggia la professione privata e personale mentre si allontana, in un qualche modo, dalle manifestazioni pubbliche della Chiesa. Resta il fatto che il silenzio è la risoluzione finale, è una piccola oasi di pace in un terreno di guerra, che rischierebbe di diventare conflittuale se le due protagoniste si mettessero a predicare la loro religione. Solamente dinnanzi alla minaccia più grande, la morte, le donne si ricredono. Uditi gli spari dei giapponesi, che diventano sempre più ravvicinati tra di loro e più forti, attorno alle due si stringono i compaesani e, come spinti da una forza

misteriosa, pendono dalle labbra di una prima e dell'altra dopo. Suor Celeste chiede loro di credere in Gesù, unica fonte di coraggio, Miss Dorothy prega a nome di tutti i presenti e, come per miracolo, cessano gli spari. Prima la cattolica si affaccia per accertarsi di aver scampato il pericolo, poi la protestante, ma entrambe vengono uccise. «Dal corpo di Suor Celeste e di Miss Dorothy partiva un piccolo rivolo di sangue che la terra s'era già quasi tutto bevuto. E loro due erano strette l'una all'altra, come se nel morire avessero voluto abbracciarsi» (39), come se in quell'ultimo gesto naturale di affetto, per sineddoche, avessero trovato una soluzione non solo per far coesistere cattolicesimo e protestantesimo, ma per convivere serenamente nella grande casa cristiana. Con questo sacrificio Cesare Zavattini propone, con un fil di voce, una semplice morale che pare tanto innocua in teoria quanto impossibile da praticare. Il sacrificio delle due donne, che in nome di Gesù si sono immolate per salvare un intero paese, può essere sufficiente perché le due fazioni religiose trovino un punto d'incontro e smettano, metaforicamente, di farsi la guerra tra loro? Secondo Zavattini sì, questo è possibile, e lo leggiamo nel lieto fine, dove il Vescovo di Suor Celeste e Mr. Robinson per Miss Dorothy si incontrano per discutere cosa fare delle salme. Dice uno dei due:

quel che hanno fatto, l'hanno fatto assieme. È difficile giudicarlo, [...] ma a me pare abbiano fatto una gran bella cosa. Per me quella loro tomba è come un piccolo lume su una strada buia... piccolo, ma, in quel gran buio, fa tanto piacere vederlo (40).

Ed è proprio su questo paradosso che, soltanto in ultima battuta sembra riuscire a sciogliersi, che possiamo introdurre il tema del "lavoro di cura". Le due donne hanno rinunciato a molto per potersi prendere cura degli altri: in primis, hanno rinunciato all'amore carnale e l'hanno sostituito con un amore di natura spirituale; poi, hanno volontariamente rifiutato la maternità scegliendo di consacrarsi ad una maternità simbolica e spirituale, esercitata attraverso la cura. Volendo definire il lavoro di cura possiamo intanto dire che è invisibile, non retribuito, quindi screditato: appunto perché gratuito, non può essere assimilato a quel tipo di lavoro dotato invece di valore economico, perciò viene relegato ad un ruolo secondario, spesso dimenticato, talvolta dato per scontato. Il concetto stesso di cura implica tensione, dedizione e responsabilità, caratteristiche che ne esprimono la portata etica e la dimensione operativa, e che nel tempo sono diventate tratti caratteriali e personali assegnati esclusivamente alle donne, come se la cura fosse un destino di genere. In una prospettiva patriarcale, il lavoro di cura diventa una naturale inclinazione femminile, con tangibili conseguenze sia sul piano culturale che su quello simbolico e quasi per proprietà transitiva si pensa alla figura della donna connotata come impercettibile, subordinata e svalutata, come se le donne fossero predisposte per natura a donarsi spontaneamente

con una totale disponibilità affettiva, soprattutto all'interno della sfera familiare. Dinamiche relazionali di questo tipo, una volta ampiamente accettate sul piano culturale e sociale, vengono interiorizzate anche dalle donne, che finiscono per riprodurre la discriminazione occupazionale di genere, sostituendosi all'uomo nei compiti di cura e consentendogli così di deresponsabilizzarsi. Per molte non si tratta di una scelta consapevole, quanto di una risposta automatica, frutto di un sistema che educa all'obbedienza ben prima di riconoscere la possibilità del desiderio o dell'autodeterminazione. Dall'altra parte, invece, la presenza maschile nel mercato del lavoro è talmente data per scontata che quello del lavoratore, occupato o disoccupato che sia, è «l'unico ruolo sociale previsto per un uomo adulto» (Pruna 2007: 11). Questa segmentazione stereotipica del mercato del lavoro fortemente frazionato, intriso di discriminazione occupazionale di genere, viene analizzata da Pruna, la quale sottolinea come la possibilità alternativa prospettata alle donne consista

nell'assumere un'identità sociale, il ruolo e il carico di lavoro non retribuito che derivano dalla esclusiva dedizione alla famiglia: la donna adulta può quindi non avere un impiego né cercarlo ed essere una casalinga, senza per questo incorrere nel biasimo della comunità. Anzi, è più frequente che una certa disapprovazione sociale venga espressa nei confronti di una donna che lavora anche avendo figli piccoli, piuttosto che verso una donna che non lavora pur avendone.

È doveroso sottolineare che nel contesto italiano, a livello legislativo, si raggiunge una sorta di parità di diritti tra lavoratori e lavoratrici soltanto nel 1977. Illuminante, in questo senso, risulta essere il contributo scientifico di Negri Zamagni, che analizza i diritti che la Costituzione italiana riconosce e garantisce alle donne lavoratrici, diritti che, come sottolineato dall'autrice, a lungo sono stati disattesi. Il 18 settembre 1946 è la data in cui «la terza Sottocommissione della Commissione per la Costituzione approva il seguente testo: "Alla donna lavoratrice sono riconosciuti, nei rapporti di lavoro, gli stessi diritti che spettano ai lavoratori"» (Art 37/1946). Successivamente, il testo viene poi ampliato specificando che

il lavoratore ha diritto ad una retribuzione proporzionale alla quantità ed alla qualità del lavoro e adeguata alle necessità personali e familiari. Alla donna lavoratrice sono riconosciuti, nei rapporti di lavoro, gli stessi diritti che spettano ai lavoratori.

Dal punto di vista testuale, emerge tuttavia un'impostazione che sottintende la supremazia maschile: è infatti nei confronti di questo genere che vengono definiti quei diritti che sembrano quasi essere riprodotti anche sulla donna e, di riflesso, i diritti femminili sono definiti in relazione a quelli maschili, quasi fossero una loro proiezione. Questa apparente tutela viene ulteriormente ridimensionata dalla clausola che specifica che «le condizioni di lavoro devono consentire

il completo adempimento delle funzioni e dei doveri della maternità». Ecco che l'Articolo 37, nato con le migliori intenzioni volte alla regolamentazione dell'uguaglianza tra uomo e donna, disciplina invece un trattamento diversificato dei due sessi sul luogo del lavoro. La lavoratrice è sì tutelata, ma le pari opportunità risultano di fatto limitate da un richiamo esplicito alla sua funzione biologica, quindi materna, che diventa parametro di compatibilità, o incompatibilità, occupazionale.

Fu solo alla metà del decennio 1970 che le cose cambiarono, con la legge del 1975, che parificava la posizione di marito e moglie all'interno della famiglia, e con la legge del 1977, che riconobbe parità di trattamento tra uomini e donne in materia di lavoro (assunzioni, retribuzioni e carriere) (Negri Zamagni 2014: 11).

Nel frattempo, se da un lato il lavoro costituisce «il metro privilegiato attraverso cui le donne sembrano definire la propria identità e visibilità pubblica» (Barazzetti 2006: 86), dall'altro permane l'aspettativa, ben sintetizzata da Balbo, della “doppia presenza”: impegno nel lavoro extradomestico e, al contempo, responsabilità primaria nella gestione domestica, ovvero «il lavoro della famiglia» (Balbo 1978: 3). Il lavoro di cura resta così confinato alla sfera privata femminile e, al momento della stesura del soggetto *Suor Celeste e Miss Dorothy*, non è ancora concepito come un'attività lavorativa in senso pieno, bensì come una caratteristica intrinseca e “naturale” del genere femminile.

Ne *Il boom*, la rappresentazione del lavoro di cura si articola su due registri che si intrecciano e si completano. Da un lato, la moglie Silvia incarna una forma di dedizione che appare moderna, ma che resta segnata da un'invisibile subordinazione, si adoperava con pragmatismo, organizza e pianifica, spinge il marito verso il sacrificio estremo. La sua cura non è passiva, bensì è azione, ma un'azione che comunque non si emancipa dai modelli tradizionali: la moglie non agisce per sé, ma per mantenere l'immagine sociale della coppia, e nel farlo non fa che rinforzare la centralità maschile. Dall'altro lato, invece, la madre del protagonista, Annetta, mostra la declinazione più classica del lavoro di cura, quello materno, fatto di preoccupazione quotidiana, accoglienza incondizionata. Quando rinuncia alla propria pensione per sostenerlo, compie un gesto di abnegazione sociale, accetta che la sua stessa sopravvivenza economica sia sacrificabile, come se il benessere del figlio valesse di più del suo. Queste due figure femminili, poste ai margini della trama, in realtà ne costituiscono l'ossatura. L'intero dramma del protagonista maschile poggia sul sostegno silenzioso e sul sacrificio delle donne che lo circondano. Zavattini sembra suggerire che il boom economico, con le sue illusioni di crescita e benessere, si regga proprio su questo lavoro invisibile, quello della fatica femminile, non riconosciuta come tale, che diventa il vero carburante del miracolo italiano. Rifacendoci invece agli studi di differenze economiche di genere di Addis, possiamo dire che il lavoro dei personaggi femminili

presenti ne *Il boom* è da intendersi come lavoro di cura e di famiglia, lavoro domestico che, in questo periodo storico, ancora viene «considerato come una condizione naturale, un presupposto della vita quotidiana» (Addis 1997: 31).

Bellissima riprende e rilancia questa dinamica. Maddalena Cecconi non rinuncia solo al tempo e alle energie ma anche alla propria dignità, pur di accompagnare la figlia nella carriera che sogna per lei. Il suo è un lavoro di cura estenuante, che confonde la protezione con la spinta, l'amore con l'ambizione. Maddalena crede di fare il bene della figlia, nonostante la sottoponga ad un processo di trasformazione, che serve più a colmare un vuoto personale e sociale che a rispondere ad un desiderio autentico della bambina.

Anche in *Bellissima* si evidenzia una tensione ricorrente nell'opera di Cesare Zavattini, quella della cura femminile come gesto insieme necessario e pericoloso, indispensabile ma rischioso. Le donne curano, sostengono, alleviano, ma nel farlo si caricano di un peso che non viene riconosciuto e che spesso le consuma. Il loro lavoro non è misurabile, non produce profitto diretto, e tuttavia è la condizione di possibilità per ogni altra forma di lavoro. Questa riflessione trova eco anche in *Roma ore 11*. Le giovani dattilografe che accorrono all'annuncio non cercano soltanto un impiego, cercano anche di prendersi cura delle proprie famiglie, di alleggerire il carico economico dei genitori, di garantire un futuro ai fratelli più piccoli. Lavoro e cura, qui, non si separano: entrare in ufficio come segretaria significa potersi fare carico delle necessità familiari, trasferendo il lavoro domestico e invisibile in una forma appena più riconoscibile, ma ugualmente svalutata. La tragedia che chiude la vicenda rivela l'assurdità di un sistema che riduce la cura a sacrificio estremo e che nega alle donne persino la possibilità di lavorare senza mettere a rischio la propria vita.

Emerge così con chiarezza il filo rosso che lega il lavoro di cura femminile all'universo zavattiniano. Invisibile, non retribuito, svalutato, esso è al tempo stesso la colonna portante della società e il terreno più fertile per svelarne le contraddizioni. Zavattini non offre soluzioni né modelli alternativi, porta soltanto alla luce la sproporzione di una società che si proclama moderna e proiettata verso il futuro, mentre continua a reggersi sulla fatica silenziosa e sulla dedizione delle donne, il cui lavoro resta confinato all'ombra pur essendo indispensabile.

4.4 Supremazia femminile

Nel soggetto cinematografico non realizzato *Agenzia Volpe*, già citato nel capitolo precedente, Cesare Zavattini propone una situazione lavorativa assurda e ci permette di comprendere maggiormente come lui voglia raccontare la figura femminile. Da una parte i temi rappresentati sono all'avanguardia, si parla appunto di pubblicità e di assunzioni in un settore ancora in fase di formazione, privo di ruoli e percorsi professionali stabilizzati – si pensi che le ricerche sul

consumo si sviluppano «realmente soltanto a partire dagli anni '30 negli Stati Uniti ed è soprattutto nel corso degli anni '50 e '60 che esse hanno avuto il loro primo vero periodo di maturità» (Codeluppi 2007: 17). Al tempo stesso, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, è una donna ad essere a capo della sezione pubblicitaria della grande azienda che si sta imponendo come primo commerciante di caramelle, superando senza difficoltà i suoi competitori; un dettaglio anomalo, visto che la presenza femminile nel mercato del lavoro era ancora considerata accessoria e subordinata alla principale funzione familiare della donna (Alberton 2018). In pieno stile zavattiniano, l'eccezionalità dei fatti raccontati nel soggetto viene resa in tono "minore", perché il tutto è descritto in chiave umoristica e a ricoprire il ruolo di protagonista è un uomo. La storia ruota attorno alle disavventure del protagonista, agli occhi dello spettatore viene sottolineato il suo doppio licenziamento, avvenuto nella stessa mattina, motivo di vergogna perché ad allontanare il lavoratore è una donna, Wanna, nonché la sua diretta superiore. Non sarebbe scorretto dire che l'incarico manageriale straordinario della donna passa in secondo piano perché, difatti, non viene posta attenzione a questa eccezionalità. Wanna è invece fonte di confusione, rispecchiando così perfettamente le aspettative di uno spettatore di metà anni Trenta; quello che la donna può provocare in un uomo è un amore che porta a compiere pazzie, è il motivo della perdita di controllo per l'uomo, causa un invaghimento sul luogo del lavoro, ed è, infine, l'origine dei suoi fallimenti lavorativi e della vergogna che prova. L'ironia con la quale si mette in scena il personaggio maschile torna sul finale, quando vengono resi vani i suoi sforzi di redigere una campagna pubblicitaria degna di nota per il lancio dell'ultimo prodotto, lancio che piuttosto avviene grazie alla supervisione della donna manageriale, nonché per merito delle sue conoscenze lavorative.

La posizione lavorativa migliore della donna rispetto all'uomo ritorna anche nel soggetto non realizzato *Due giorni di follia* dove la protagonista Sofia, una donna di circa quarant'anni, si trova a gestire l'eredità lasciatale dal marito defunto e ad amministrare alcuni appartamenti di sua proprietà, di cui regolarmente riscuote gli affitti. Prima di incontrare il giovane Peppino, stagnaro di cui si invaghirà perdutamente per appunto due giorni, l'unico desiderio di Sofia è l'emancipazione sociale che spera di ottenere maritandosi una seconda volta con un uomo di condizione economica superiore. Sicuramente accecata dall'amore è anche la protagonista di *Bellissimo*, Maria, che si colloca tuttavia in una posizione di netta superiorità rispetto al suo compagno di vita e avventure, Mario. Sì, «lei è innamorata pazza, lui è bellissimo. È pigro ha due occhi neri che sembrano penserosi e invece non pensano, forse è un po' cretino» (ACZ Za Sog Nr 3/5: 38); sì, lei lo ama e «travasa su questo meridionale bruno e lento tutta la sua vitalità, il suo bisogno di amare che per anni ha nascosto perfino a se stessa»; sì, lei potrebbe sembrare patetica o disperata ad una lettura superficiale, ma non va dimenticato che è lei la vera artefice e fautrice non solo del suo

destino, ma anche di quello di Mario e, in battuta finale, dei suoi genitori. Si fa carico economicamente di realizzare sogni forse neanche così ardentemente desiderati dall'uomo. Maria ha a cuore il successo lavorativo del compagno, anche a costo di eclissare il suo. Non soltanto, infatti, investe tutti i suoi risparmi, ma arriva a mettere a rischio il suo ruolo da impiegata, nell'ufficio in cui prima era considerata un'ottima lavoratrice, mentre ora è distratta, agitata e nervosa, assorbita da una nuova "professione", quella della manager, peraltro poco gradita, del futuro cantante. Ecco che

va a bussare a parecchie porte, cerca di sapere quali sono le strade per entrare nella roccaforte della Rai-tv, gli fa fare fotografie, lo allena davanti a vari tipi di microfono. Ascolta senza tregua dischi per scegliere le canzoni più adatte a Mario, fa il diavolo a quattro per avere qualche biglietto d'invito, come pubblico, al teatro delle Vittorie, regno dei cantanti e dei fans, con lo scopo di ambientare il suo uomo (42).

Il personaggio di Maria presenta tratti di notevole interesse, diversi dal solito, poiché sovverte radicalmente l'immagine tradizionale della giovane donna nel cinema dell'epoca. Non è la figura passiva, incerta e sottomessa all'autorità genitoriale, disposta a delegare al marito ogni decisione; al contrario, è costruita deliberatamente in opposizione a tali luoghi comuni, incarnando qualità e atteggiamenti solitamente attribuiti al sesso maschile. L'inversione dei ruoli è qui completa, gli stereotipi che di consueto gravano sulla donna si applicano, in *Bellissimo*, al personaggio maschile, andando così ad invertire per intero ruoli gender-attribuiti. Un ulteriore elemento di originalità risiede nel rapporto che Maria ha con i genitori. La donna li adora e li rispetta profondamente, in netto contrasto con la consuetudine zavattiniana di rappresentare, soprattutto nei personaggi giovani alle prime esperienze sentimentali, un conflitto aperto con le figure genitoriali, spesso portatrici di consigli saggi ma disattesi. Per l'affetto che nutre nei loro confronti, lei ha sempre respinto le numerose avances di altri uomini che l'hanno corteggiata e quando, per la prima volta, resta incantata dalla voce di Mario, la sua prima – e unica – preoccupazione è chiedersi: «Come si sarebbe comportato questo o quello con i due vecchietti?» (38).

Nel panorama del neorealismo italiano *Bellissima*, scritto da Cesare Zavattini e diretto da Luchino Visconti, occupa un posto di rilievo non solo per l'originalità dell'impianto metacinetografico, ma soprattutto per la centralità assoluta accordata ad una figura femminile: Maddalena Cecconi, interpretata da Anna Magnani. La protagonista emerge con una forza dirompente, tanto da sovrastare non solo la figlia Maria ma anche i personaggi maschili che ruotano intorno a lei, in particolare Annovazzi, l'assistente di regia che incarna l'ambiguo volto dell'industria dello spettacolo. Il rapporto tra Maddalena e Annovazzi è costruito come uno scontro tra due universi: da un lato la donna del popolo, passionale, determinata, fedele a se stessa e alla propria famiglia; dall'altro l'uomo che

rappresenta il potere illusorio e spesso corrotto del cinema, fatto di promesse non mantenute e di allusioni sessuali che celano rapporti di forza. L'elemento sorprendente è che la supremazia, in questo duello simbolico, non appartiene all'uomo, ma alla donna. Maddalena sovrasta Annovazzi sul piano morale, narrativo e simbolico, imponendo la sua voce come quella vera e autentica. La funzione narrativa di Annovazzi appare accessoria più che determinante, infatti non è lui a muovere Maddalena, al contrario è Maddalena a muovere lui, imponendogli la propria presenza e persino i propri rifiuti. La dinamica che tra i due si gioca è sul terreno del desiderio e della seduzione. Annovazzi rappresenta il tipico intermediario dell'industria cinematografica, ovvero un uomo che esercita un potere ambiguo, fatto di allusioni, promesse, mezze parole. La sua forza risiede nell'illusione che può alimentare, nell'idea che, attraverso di lui, si possano aprire le porte del successo. Il suo corteggiamento a Maddalena è sottile, insinuante, più promesso che dichiarato, rivela la logica di scambio che sottende al mondo dello spettacolo: il corpo e la disponibilità femminile come moneta per ottenere vantaggi. Maddalena, tuttavia, non cede. Nonostante sia presa dal desiderio bruciante di assicurare un futuro migliore alla figlia, nonostante l'attrazione per il mondo patinato del cinema, nonostante la frustrazione per una vita segnata dalla modestia economica, la donna respinge ogni avance, rimane fedele al marito Spartaco e non scivola mai nel compromesso sessuale. La supremazia di Maddalena è dunque innanzitutto morale: ella è custode di un codice etico che non ammette scorciatoie, difende il proprio matrimonio e la propria famiglia anche quando l'uomo non è presente, e protegge la figlia da un sistema che tende a mercificare i corpi e i desideri femminili. Ma la sua supremazia è anche narrativa, tant'è che l'intero film è costruito intorno alla sua figura. A ciò si aggiunge un terzo livello, quello simbolico, di Annovazzi che rappresenta il sistema e l'industria dello spettacolo come macchina di seduzione e consumo, che promette felicità e successo a patto di sacrificare integrità e dignità. Maddalena, al contrario, è simbolo della donna popolare che, pur spinta dal desiderio di riscatto, non tradisce i propri valori. Nella sua ostinazione e nel suo temperamento c'è la forza di un femminile che non si lascia piegare, che resiste al ricatto e alla mercificazione. La contrapposizione tra i due personaggi assume così una dimensione politica: l'autenticità contro l'artificio, la dignità contro il compromesso, la verità contro l'illusione.

La centralità femminile che esplode in *Bellissima* non resta un episodio isolato, ma è il segno di una linea sotterranea e coerente che attraversa la scrittura zavattiniana e le collaborazioni cinematografiche con De Sica. In questo senso, un parallelismo importante si può stabilire con il soggetto non realizzato *Suor Camilla*, in cui l'elemento di supremazia femminile assume contorni diversi ma altrettanto significativi. Suor Camilla non è la madre popolana che combatte per la figlia, come Maddalena Cecconi, ma una donna che sceglie la vita religiosa e che, attraverso il proprio rigore morale e la propria incrollabile coerenza, si

impone sugli uomini e sulle stesse strutture di potere. Suor Camilla rappresenta la potenza della coscienza femminile che resiste tanto alle pressioni laiche quanto a quelle ecclesiastiche. Cesare Zavattini mostra donne che non cedono, che non scendono a compromessi, che scelgono di difendere i propri valori anche a costo della solitudine. La fermezza interiore e l'inattaccabilità morale diventano dunque i tratti che sovrastano i personaggi maschili, spesso più fragili e inclini a piegarsi per convenienza.

Se *Suor Camilla* propone la forza spirituale, *La ciociara* porta sullo schermo un'altra immagine di supremazia femminile. Cesira, interpretata da Sophia Loren, è una commerciante vedova e madre di Rosetta. Nel pieno della guerra, in un contesto di privazioni e violenze, è lei a guidare la figlia, a proteggerla, a prendere decisioni difficili. Intorno a lei gli uomini appaiono deboli, opportunisti, incapaci di offrire riparo o sostegno. Cesira è la vera colonna della narrazione, e la sua forza difende la figlia e diventa simbolo di una resistenza femminile collettiva, di una società di donne che, nel caos bellico, tengono in piedi la vita quotidiana. La supremazia femminile in questo caso è espressa nella resilienza, nella capacità di reggere il peso del dolore e della violenza, e nell'abilità di trasformare il trauma in occasione di sopravvivenza e protezione. Cesira, come Maddalena, dimostra che la donna popolare possiede un'energia concreta e vitale che supera quella maschile.

Un altro tassello si aggiunge con *Il boom*, film ambientato negli anni del miracolo economico. A prima vista la centralità sembra appartenere a Giovanni Alberti, il protagonista interpretato da Alberto Sordi, piccolo imprenditore disposto a vendere un occhio pur di mantenere il tenore di vita della propria famiglia. Ma ad un'analisi più attenta, come anticipato nei paragrafi precedenti, emerge come i personaggi femminili esercitino una supremazia determinante. La moglie Silvia non è una figura passiva: il suo desiderio di una vita agiata, il suo rifiuto di abbassare le pretese, la sua lucidità nel vedere la debolezza del marito, la rendono una presenza dominante. La fermezza della donna contrasta con l'inettitudine maschile, riducendo Giovanni ad una figura goffa, incapace di governare le proprie ossessioni. Anche le altre donne della buona società, con cui la coppia entra in contatto, mostrano un atteggiamento pragmatico e sicuro, in netto contrasto con la vulnerabilità dell'uomo. In questo caso, la supremazia femminile si manifesta in forma indiretta, non quindi attraverso una ribellione esplicita, ma nel confronto implicito tra la solidità delle donne e l'inconsistenza degli uomini. Il paradosso del protagonista, che sacrifica letteralmente una parte di sé per sostenere il consumo, diventa la metafora di un maschile travolto dal boom economico, mentre le donne, pur dentro il sistema, appaiono più concrete, più consapevoli, più radicate.

Così, dall'energia combattiva di Maddalena in *Bellissima* alla fermezza spirituale di *Suor Camilla*, passando dalla resilienza di Cesira ne *La ciociara* fino alla concretezza femminile de *Il boom*, emerge un filo rosso che attraversa la

scrittura di Zavattini: la supremazia femminile. Non si tratta propriamente di un potere autoritario o oppressivo, piuttosto della capacità delle donne di resistere, di mantenere intatta la propria dignità, di difendere la propria autonomia morale, sociale o sessuale. In tutte queste opere gli uomini, pur credendo di detenere il potere, si rivelano fragili, incoerenti, incapaci di reggere la realtà o il desiderio. Le donne, invece, si impongono come protagoniste vere, custodi di valori, portatrici di desiderio, testimoni di resilienza. È in questa insistenza sulla supremazia femminile che Cesare Zavattini si dimostra non solo autore attento al mondo popolare, ma anche scrittore capace di riconoscere e restituire al femminile la centralità che il cinema spesso gli negava.

4.4.1 Ridicolizzazione della virilità

Se c'è un elemento che rende l'opera di Cesare Zavattini sorprendentemente moderna e sovversiva è la sua capacità di ridicolizzare la virilità senza farlo apertamente, ma attraverso piccoli scarti linguistici, descrizioni sottili, scelte lessicali che smontano dall'interno il mito dell'uomo forte. Non ci sono caricature plateali o satire esplicite, al contrario, l'uomo zavattiniano continua ad occupare la scena anche se viene progressivamente spogliato della sua presunta autorevolezza. È fragile, pigro, infantile, meschino, incapace di assumersi responsabilità, è un uomo che, sotto lo sguardo delle donne e attraverso la scrittura di Zavattini, diventa sempre meno "virile" e sempre più goffo, quasi inconsapevole della propria inadeguatezza.

In *Bellissimo*, questa dinamica si esprime in modo limpido. Mario, il giovane protagonista, è costruito con una scelta lessicale volutamente svilente, è un uomo che non agisce, che si lascia amare passivamente, talvolta contro voglia, è l'eterno adolescente che vive dell'energia e dell'immaginazione di Maria, la donna che lo ama e che trascina avanti la loro relazione. Più lei si anima, più lui si spegne, fino ad accettare senza resistenza che sia lei a decidere del loro destino. In questo squilibrio narrativo Zavattini non eleva la donna a eroina, piuttosto mostra l'uomo come figura svuotata, ridotta a semplice controcanto di una vitalità femminile che lo sovrasta. Nel soggetto *Bellissimo*, del tema della virilità nemmeno se ne parla, si descrive invece la più totale passività del personaggio di sesso maschile, un ragazzino, eterno inetto ed adolescente, che solo agli occhi della sua innamorata è "uomo". Maria, questo il nome della giovane, è una modesta impiegata presso una grande ditta, ha qualche risparmio da parte. Lui invece è arrivato dalla Sicilia da un paio di anni. «Lui si è sempre lasciato amare, non ha la forza, la fantasia a differenza di Maria, per essere lui a condurre la danza» (ACZ Za Sog Nr 3/5: 39). Maria tiene le fila della relazione, orchestra e quasi manipola l'intera vita del giovane, la ragazza è talmente presente e prorompente che anche lo spettatore segue le loro avventure dal suo punto di vista. È lei ad essersi innamorata di lui ascoltandolo cantare; lui, semplicemente, si è lasciato amare. Più tempo passano assieme, più lei lo vede bello, anzi bellissimo, più di quello

che veramente è ed investe ogni energia, economica e fisica, sia a livello metaforico che letterale, affinché il giovane possa diventare un cantante di successo. Vediamo Maria che infatti «si precipita sull'impressionato giovanotto con la sua interpretazione della vita, la sua mitraglia d'iniziative, che l'amore, già vittorioso, rende ancora più incalzanti e brillanti» (41). Il contrasto tra i due è netto: lui è l'opposto della donna, desideroso o di tornare in Sicilia, dove lo aspetterebbero i genitori e una vita assolutamente mantenuta dai tratti adolescenziali, o di trovare un lavoro in una portineria. «Lei non si stanca, è Mario piuttosto che si stanca e sarebbe disposto a rinunciare ai sogni. I suoi ideali si sono sempre più abbassati» (43). All'aumentare dell'insistenza di Maria, cresce in lui il disinteresse per il canto. Come due poli opposti e due forze contrastanti, più lui si allontana più lei rilancia: lei decide che lo sposerà, avvia le pratiche del matrimonio, esaurisce i suoi risparmi, perde il lavoro e arriva persino a pensare di concedersi ad uno suo pretendente per un milione di lire (non come scelta dettata dal desiderio, ma come ultimo mezzo per reperire il denaro necessario a sostenere il progetto matrimoniale e artistico dell'uomo che ha deciso di sposare) senza riuscire però a concludere fisicamente l'atto. La progressiva apatia del ragazzo culmina nell'accettazione che sia Maria a determinare il destino di entrambi al punto da lasciarle pianificare il suicidio di coppia. Particolarmente significativa è la scelta lessicale, come ormai il lettore avrà capito, con cui Zavattini costruisce la figura maschile. Tra gli aggettivi utilizzati per descriverne personalità e caratteristiche, vediamo quanto lui sia «pigro» (38), dal «ritmo un po' orientale» (39), dal «carattere passivo» con una voce «dal timbro piuttosto delicato e patetico» (40), fuma «dieci sigarette al giorno», «non ha delle grandi ambizioni», è indolente, dagli ideali «sempre più abbassati» (43), «intontito» (45). Questi tratti, nell'intenzione dell'autore, avrebbero trovato piena espressione nell'interpretazione dell'attore, purtroppo però mai individuato, attraverso gesti, silenzi, sguardi e un linguaggio non verbale capace di far emergere, per lo spettatore attento, la vera natura di Mario: un uomo semplice, inerte, privo di slancio e del tutto passivo.

Tu conosci l'uomo. Tu sai ora che l'amore non esiste. Ti darò tutto. Ogni potere... ogni ricchezza, ogni trionfo... Ma bada! Frustali, beffali, torturali, codesti stupidi e presuntosi mostri, che io odio, che io odio... Rovinali... perdili... questi uomini che hanno fatto di te, una pura vittima (ACZ Za Sog Nr 1/5: 44).

Con queste parole Zavattini descrive il momento decisivo di presa di coscienza del personaggio di Isa, protagonista del soggetto non realizzato inedito *L'amoroso riscatto*, momento nel quale la giovane, parlando con un demone che incontra sul letto di morte, si accorge che la vita non deve essere vissuta in funzione dell'amore che una donna può provare verso un uomo, ma deve godere della vita e nella vita. Iniziano così le sue peripezie, le «bizzarrie» (48), gli esperimenti del suo potere che la portano a «ridicolizzare un vecchio aristocratico,

costringendolo a percorrere in pieno giorno la sua strada in mutande, pronunciando il suo nome; Isa». Quello che Zavattini descrive attraverso le azioni della protagonista altro non è che una messa in scena ridicola e ridicolizzante dell'uomo, del maschio italiano, chiunque esso sia, in maniera quasi dissacrante. Richiamando metonimicamente la trinità, ecco che a pendere dalle labbra di Isa ci sono tre uomini, Ludovico, Marco e Raimondo, tre persone qualunque che, per sineddoche, raccontano l'infedeltà dell'uomo nei confronti della propria famiglia, il vittimismo e l'insicurezza del maschio che tentenna davanti ad una donna che primeggia su di lui, l'affermazione personale tramite la più classica e stereotipata cavalleresca conquista di una donna. Scrive infatti Zavattini:

tre uomini; tre età. L'età avanzata, l'età matura e la mera giovinezza. Tre uomini; il potere politico; la ricchezza la nobiltà della casata; la povertà di tutto, salvo che di se stesso. Tre uomini e scelti alla perfezione; ossia scelti fra quelli che più di tutti possono soffrire [...] senza scampo. Tre uomini a cui si potrà togliere molto; tre uomini a cui si potrà far perdere tutto ciò che per loro è stato, fino a quel momento, il massimo impegno della loro vita. Tre uomini che nella loro varietà riassumono l'uomo: il grande nemico (51-52).

Una ridicolizzazione simile, ma declinata sul piano sociale, emerge ne *Il boom*. Alberto Sordi interpreta un borghese incapace di gestire la pressione economica del miracolo italiano. Lungi dall'essere un "uomo virile", nel senso tradizionale dell'accezione, è un individuo che si lascia trascinare dagli eventi e che si spinge a vendere il proprio occhio pur di mantenere le apparenze. Cesare Zavattini utilizza qui l'ironia come arma sottile: il gesto che dovrebbe incarnare il sacrificio eroico maschile diventa un atto disperato, paradossale, grottesco. L'uomo, ben lontano dall'essere un modello di forza, è in realtà una maschera di impotenza, circondato da donne che lo sostengono con dedizione e che, proprio attraverso la loro cura, mettono ulteriormente a nudo la sua inconsistenza.

La ridicolizzazione della virilità ritorna nel soggetto *Due giorni di follia*. Qui l'uomo non è più il borghese affannato, ma un giovane stagnaro che diventa oggetto del desiderio di una donna matura e indipendente. Anche in questo caso, però, la sua virilità è un simulacro: corpo giovane e fresco, anche se privo di profondità, di reale spessore. Lui è

un povero ragazzo qualsiasi, senza arte né parte, incerto se fare il ladro o lo stagnino, con una famiglia che si compone e si ricompone, cioè il padre ogni tanto abbandona la madre e la madre il padre, e i cinque fratelli restano soli, e come rondini vanno e vengono dal nido, uno dei soliti 'bassi', quasi fossimo ancora nel dopoguerra. È un po' come un orfano (ACZ Za Sog Nr 15/2: 102).

È la donna a muovere e tessere la trama, mentre lui rimane una pedina inconsapevole, simbolo di una mascolinità ridotta a presenza fisica, incapace di costruire significato.

Il discorso ritorna anche in *Amore e chiacchiere*, dove il potere maschile appare come eredità familiare. L'uomo non è forte per virtù propria, ma perché figlio di una famiglia potente. La virilità, qui, si smonta da sola, difatti non è un merito, ma un privilegio, e Zavattini la ridicolizza mostrando quanto sia fragile un'autorità che si regge soltanto su vincoli di sangue e su gerarchie arbitrarie.

Ne *Le bambole*, la figura maschile dell'impresario-comico rappresenta uno degli esempi più espliciti della ridicolizzazione della virilità messa in atto da Cesare Zavattini. L'uomo appare fin da subito un personaggio ambiguo, diviso tra il ruolo di datore di lavoro e quello di seduttore, incapace di distinguere il palcoscenico dalla vita reale. È giovane, ma privo di autorevolezza. La sua virilità è costruita, performativa, continuamente messa in scena, come se fosse anch'essa una parte teatrale. Il lavoro di seduzione che ordisce nei confronti delle due ballerine protagoniste, Gina e Silvana, è emblematico, tant'è che vive il corteggiamento come un gioco infantile, dettato dall'invidia per il legame tra le due giovani e dal desiderio di spezzarlo. Il suo piano consiste nello spingerle una contro l'altra, insinuandosi prima nella vita di Silvana e poi in quella di Gina, lasciando che siano proprio le due donne – ingenua e fragili di fronte al meccanismo del ricatto affettivo – ad incrinare la loro amicizia. La sua forza, se così si può dire, non deriva dal fascino o dalla virilità, ma dalla capacità di manipolare, di sfruttare la propria posizione di potere per alimentare un gioco meschino. Zavattini costruisce questo personaggio con particolare attenzione lessicale e narrativa. L'impresario è un comico di mestiere, ma la comicità non lo abbandona nemmeno fuori scena, non perché sia realmente spiritoso, bensì perché non riesce mai a smettere di recitare. Nel momento in cui Gina cerca di convincere l'Impresario a tenere il figlio che Silvana porta in grembo, finalmente egli rompe la sua finta mascolinità e lascia spazio alla vulnerabilità. L'uomo «non risponde e Gina si accorge che due lagrimoni gli vengono giù lungo le gote. “Cosa vuoi che faccia – dice – io non sono capace di fare niente... sono un fallito, un fesso”» (ACZ Za Sog Nr 3/2: 25). Vive indossando una maschera, simulando una sicurezza che non possiede, fingendo un benessere che non ha mai raggiunto. La sua “virilità”, se così la possiamo chiamare, è così rappresentata come una caricatura, come un ruolo sociale a cui cerca disperatamente di aderire, senza riuscirci. È costretto ad incarnare lo stereotipo dell'“uomo” italiano di metà anni Cinquanta, che ci si aspetta essere forte, intraprendente e dominatore, pur consapevole di non esserlo. Ed è proprio in questa ironia che si coglie tutta la sottigliezza della scrittura zavattiniana, che mette in scena un uomo ridicolizzato non attraverso gesti plateali o scene farsesche, ma grazie alla discrepanza tra ciò che egli afferma di essere e ciò che realmente è. La sua mascolinità è una costruzione fragile, continuamente messa alla prova e il lettore-spettatore attento ne

percepisce la natura infantile, nonché profondamente insicura. Zavattini smaschera così la pressione sociale che obbliga il maschio ad indossare una maschera di potere e successo, mostrandone al contempo l'inconsistenza. Inoltre, la ridicolizzazione del personaggio maschile ne *Le bambole* ha un effetto ulteriore: mentre denuncia la mercificazione del corpo femminile, utilizzato come pasatempo e intrattenimento, Zavattini mostra anche l'altra faccia del fenomeno, ovvero la fragilità di un uomo che non sa essere altro che comico di sé stesso. La sua virilità diviene parodia di potere, condanna ad una recita senza fine.

In tutti questi casi, la virilità maschile è smontata attraverso un uso sapiente del linguaggio e della costruzione narrativa. Gli uomini zavattiniani non sono eroi positivi, raramente figure di forza; piuttosto, sono personaggi che si dibattono tra goffaggine, apatia, meschinità e vigliaccheria. Zavattini li lascia esprimere fino a mostrarne il vuoto, e così facendo, senza proclami, mette in crisi il mito della virilità italiana del dopoguerra, mostrandone l'inconsistenza e la riducibilità a pura maschera sociale.

4.5 Prostituzione

Nel 1958 viene abolita la prostituzione regolamentata dalla legge 75, conosciuta anche come la legge Merlin. La notte in cui la normativa entra in vigore vengono chiuse più di 560 case di prostituzione. Da una parte la chiusura dei postriboli ha abolito la prostituzione legalizzata, dall'altra però si rinunciava anche ai vantaggi che potevano avere le case di tolleranza tra cui, ad esempio,

la tutela della salute dei clienti, data la visita medica periodica a cui le donne erano sottoposte, il soddisfacimento dei bisogni sessuali dei giovani, dei disabili, la preoccupazione delle donne sposate che, una volta chiuse le case, temevano che i mariti intrattenessero relazioni extraconiugali con le prostitute e, persino, la preoccupazione per le stesse prostitute che con la chiusura sarebbero rimaste senza lavoro e nell'impossibilità di mantenere se stesse e i loro figli (Azara 2017: 10).

Cesare Zavattini, sempre attento alla sua contemporaneità e sensibile ai cambiamenti sociali, redige un soggetto non realizzato inedito intitolato *5 di "quelle"*. Non sorprende che il suo incipit sia molto simile a *Divorzio sì* e a *Dove va tua figlia*; in tutti e tre i soggetti, infatti, si introduce il pensiero del soggettista e la sua posizione circa il fenomeno sociale. Con l'evoluzione della trama, la voce si eclissa nel contesto finzionale ma costruito su fatti reali; scrive Zavattini:

siamo noi creature [in] un immenso arcipelago di isole, ciascuna a sé stante e nemica delle altre, o siamo navigatori che remano faticosamente nella medesima barca e sono quindi obbligati ad un reciproco aiuto ed a una reciproca comprensione? Gli autori di questa vicenda cinematografica sono naturalmente per il secondo corno del dilemma, e presentando i loro personaggi si proporgono di

chiedere agli uomini un briciolo di carità, di solidarietà e possibilità di amore, per tutte le creature corno Vally, Tamara, Franca, Lola e Mary nel giorno della loro grande prova (ACZ Za Sog Nr 6/6: 3).

Questi sono i nomi finzionali delle cinque protagoniste che vengono presentate, di cui seguiamo contemporaneamente vicende personali, prospettive lavorative future, adattamento alla nuova realtà e ricerca faticosa della propria identità. Conosciamo le giovani nel momento in cui vengono private di quell'unico lavoro che fino al giorno precedente conoscevano, quando disorientate «s'immergono nel fiume della vita» (4) accompagnante dal costante supporto del medico dei postriboli, che ben le conosce una ad una. Franca è la meno seducente tra le ragazze, «una donnina fisicamente fragile, non bella, ma attraente per un suo istintivo riserbo che l'ha fatta sempre preferire dagli uomini anziani». Franca è madre e investe la maggior parte del suo denaro per garantire un futuro migliore alla figlia da tre anni ospite in un «raffinato collegio del luogo» (5) mentre ora, senza lavoro né denaro, la madre si vede costretta a doverla ritirare con scuse inventate di sana pianta. La sfida tra le due sarà di conoscersi, imparare a convivere, la figlia dovrà adattarsi ad uno stile di vita ben diverso da quello vissuto fino a questo momento. Tamara è invece «assolutamente bella e non ha problemi morali. L'andare in galera non la sgomenta perché sa che in qualsiasi luogo essa possa trovarsi gli uomini, pur di averla, le renderanno più facile la vita. [...] non ha pietà, è falsa e bugiarda» (6). Vally è invece la «più romantica e la più audace delle nostre cinque protagoniste. Vally è un'ottimista» (7). Si innamorerà «epistolarmente» (20) con un ragazzo che, una volta incontrato di persona, vorrà sposare perché i due «si piacciono infinitamente, definitivamente». A differenza delle sue ex colleghe di lavoro, Vally è spiritualmente onesta e farà sapere subito al suo amante qual è il suo passato, trascorso che in un secondo momento l'uomo riuscirà ad accettare. Lola invece viene definita come «la tipica donna da letto, tutta sesso, dai capelli ai piedi. Ha il seno e il sedere sviluppati ed è quella con la quale vanno i ragazzi alla loro prima esperienza. Gli uomini le piacciono tutti e li crede buoni perché tali sono sempre stati con lei» (8). Mary, non bellissima ma «distinta» (11), reinventa la sua vita lavorativa come «perfetta indossatrice» presso una grande casa di moda. Dal punto di vista personale, invece, Mary viene disconosciuta dalla famiglia e abbandonata dal nuovo fidanzato quando questi scoprirà il suo passato. Oltre la trama, che sicuramente ha dei tratti finzionali, le vicende raccontate sono reali, si parla delle difficoltà di giovani donne che da una parte sfruttano le debolezze del sesso maschile per mercificare il proprio corpo e sopravvivere guadagnando da ciò, ma dall'altra, talvolta, faticano ad auto-definirsi, a trovare pace e posto in un mondo che le disprezza, allontana e relega fisicamente e moralmente ai margini della società. Possiamo usare le parole di Zavattini stesso che, in battuta finale, usa il personaggio di Franca come rappresentante dell'intera fetta sociale delle ex

lavoratrici presso le case di prostituzione e scrive: «agli uomini che l'hanno visto e sentito narrare noi lasciamo Franca che cammina per le strade insieme con la figlia, in attesa della loro bontà. Come essi risponderanno lo sa soltanto Iddio» (26). La vicenda di Franca, assunta a emblema di una condizione collettiva, apre così a una dimensione più ampia, in cui la prostituzione non è più raccontata come destino individuale, ma come esperienza condivisa e strutturalmente corale. Ancora più esplicita è la rappresentazione in *5 di "quelle"*, soggetto inedito in cui la prostituzione viene raccontata anche come esperienza collettiva. Qui il desiderio maschile non è individuale ma seriale, meccanico, ridotto a transazione economica. Le donne lo vivono senza passione, come vero e proprio lavoro, come rituale ripetuto che svuota l'eros della sua aura romantica e lo restituisce nella sua nudità animale. Zavattini, dando voce a cinque prostitute, mostra il desiderio come istinto maschile bruciante, privo di profondità e, al tempo stesso, mette in luce come le donne, pur immerse in questa condizione, sappiano costruire una solidarietà che ne attenua il peso. La coralità del soggetto trasforma la mercificazione in denuncia sociale, ma il nucleo resta il desiderio animalesco che riduce il corpo a oggetto di consumo.

Nel mondo narrativo di Cesare Zavattini, la prostituzione costituisce un prisma che riflette la condizione femminile in tutte le sue contraddizioni: un lavoro al margine, socialmente stigmatizzato, ma con una sua struttura economica, regole, rapporti di forza e persino possibilità di autonomia. Nei suoi film e nei soggetti la prostituzione è ora sopravvivenza forzata, ora scelta strategica, ora gesto di ribellione, e il corpo della donna diventa al tempo stesso strumento di sostentamento e luogo di negoziazione del potere. Se nei soggetti inediti prevale spesso una dimensione drammatica, pare che nei film realizzati Zavattini adotti registri più variegati – dal satirico al grottesco, fino al metacinematografico – proprio per mostrare la complessità del tema. In *Mara*, episodio di *Ieri, oggi e domani*, la prostituzione è messa in scena con chiarezza, come un lavoro strutturato e professionale.

Al telefono c'è infatti un cliente. Uno dei tanti. Mara deve fare uno sforzo di memoria per ricordarlo. È un importante personaggio del Sud. È stato da lei un mese fa in occasione di una delle sue visite nella Capitale. Desidera passare un'ora con Mara. Può? È pieno di precauzioni, vuole assicurarsi che non ci sia proprio nessuno, che nessuno lo veda, e lei gli dà con una ostentata gentilezza tutte le istruzioni perché la sua venuta nell'appartamentino (una stanza, un corridoio, bagno e cucina, arredati con cattivo gusto) avvenga nel modo più clandestino possibile. «Arrivo subito» dice il cliente (ACZ Za Sog R 30/3: 2-3).

Mara è una donna che non confonde il piano personale con quello lavorativo. Il corpo è capitale, la prestazione è il prodotto e lei è l'unica a decidere come, quando e a quanto offrirlo. Questa gestione rigorosa mette la protagonista in posizione di forza rispetto ai clienti uomini, costretti a negoziare con

le sue regole. La figura di Mara ribalta lo stereotipo della prostituta vittima e restituisce un'immagine di donna capace di amministrare con lucidità la propria professione.

Un altro esempio eloquente è *La riffa*, episodio di *Boccaccio '70*, dove Sophia Loren interpreta una donna che mette in palio la propria compagnia in una lotteria pubblica. Qui la prostituzione è esplicitamente codificata come transazione economica e la protagonista attivamente trasforma il proprio corpo in bene di lusso, incorniciandolo in un gioco a premi che ribalta la dinamica di potere. Gli uomini si contendono la sua presenza, ma sono ridotti a pubblico pagante, pedine di un meccanismo che lei controlla dall'inizio alla fine. L'aspetto trasgressivo non risiede nell'atto in sé, ma nella consapevolezza imprenditoriale con cui la protagonista gestisce la propria immagine e il proprio corpo. Scrive Zavattini:

nella vicenda paesana ricca di calore e di colore si condensa una storia semplice ma densa di senso. Lei, la protagonista, in un abito rosso che mozza il fiato in gola, è una ragazza del tiro a segno.

Ha messo da parte la classe, e con i neri capelli arricciolati, due anelloni alle orecchie ed il trucco vistoso è l'immagine prorompente di vita che non fa dormire.

Zoe, questo è il nome della ragazza, è la posta di una «riffa» che è gioco notissimo nel Sud. Una specie di lotteria popolare: novanta biglietti, quanti sono i numeri del lotto, tanto a biglietto, e la sera del sabato – come accade a Napoli tra i vicoli di sopra Toledo – si vince l'agnello, il galletto, la scatola di cioccolatini, la radiolina, il televisore con il biglietto corrispondente al primo numero estratto.

Ma questa vicenda si svolge a Lugo, in Romagna, e la posta è lei, Zoe, seno prorompente e gambe ben dritte. Zoe passerà una notte con l'uomo che la vincerà alla «riffa». L'inattesa fortuna spetta al vecchio sagrestano del paese che ha acquistato il biglietto vincente. Vinto da scrupoli il vecchio esita né è disposto a vendere il fortunato biglietto. Zoe, d'altra parte, che in fondo è una brava ragazza, cederà alle profferte amorose di un ben piantato giovanotto, sorvegliante di tori (un paratore) e lo sposerà senza rivelare che il sagrestano non l'ha avuta. Il vecchietto, si capisce, vivrà felice e invidiato da quanti nutrono la certezza che Zoe, la ragazza del tiro a segno, è stata sua sia pure per una sola notte (ACZ *Za Sog R 10/1: 3*).

In *Sette volte donna* si svela forse l'anima più umana della prostituzione, intesa sia come lavoro che come vendetta personale contro l'infedeltà del marito, e, nuovamente, si ridicolizzano gli uomini. Giulia, la protagonista del quinto episodio scritto da Zavattini, rincasa prima del previsto, trova una donna sconosciuta nella sua camera da letto e, disperata, si riversa nelle fredde strade di notte.

Nel cuore di Giulia c'è tempesta di contraddizioni. Deve compiere con costui il grande sacrificio? L'uomo si è arrestato, anche lui è incerto sul da farsi.

Trascorre così un lungo, eterno minuto. Ma appena l'uomo fa un passo per avvicinarsi, Giulia scappa. Sembra che l'uomo la segua! E perciò scappa ancora più forte verso un punto in cui c'è luce, finché si arresta in un giardinetto, con il fiato

grosso e una notevole paura. Stremata, si siede su una panchina, a una decina di metri; appare a un tratto un'ombra, una donna.

È una puttana. Che osserva con curiosità e diffidenza la nuova arrivata. Ma poi capisce che non è una concorrente, e la sua curiosità aumenta. «Buonasera». «Buonasera».

C'è un freddo cane. Escono dal buio anche altre puttane che guardano con crescente interesse la nostra protagonista, sempre più muta e smarrita. A poco a poco la incalzano di domande: finché Giulia scoppia in singhiozzi. Le puttane si commuovono, fanno a gara nel voler sapere che le è successo, se possono fare qualcosa per lei.

Una di loro con carte e sterpi raccolti in fretta, fa intanto un fuocherello, visto che la sconosciuta si rifiuta di entrare nel bar non lontano. «Vieni qui, scaldati, poverina».

Giulia continua a singhiozzare come una bambina e finalmente lascia trapelare il suo dramma: suo marito la tradisce. Subito c'è una reazione generale, chi ride, chi sghignazza, chi la tratta da ingenua, da pazza, si intrecciano pareri, consigli, e da quelle bocche escono le più libere e tremende accuse contro gli uomini. Poi litigano tra loro, perché alcune vorrebbero che Giulia andasse subito a letto col primo che passa per vendicarsi, e altre il contrario. Tra quei bagliori notturni del fuocherello, nella notte nebbiosa, ciò che è capitato alla nostra protagonista è l'occasione per queste puttane di sfogare in pieno i loro risentimenti, ciascuna ha qualche cosa da raccontare, un'accusa da fare contro un amante, un marito, gli uomini insomma, che vengono spietatamente svelati nei loro più segreti difetti (ACZ Za Sog R 51/1: 84-85).

Le donne si alleano, mantenendo il controllo della propria narrazione, quella di una prostituzione che non è clandestinità sordida, bensì teatralità consapevole, in cui la protagonista ne tesse le sorti e gli uomini restano relegati al ruolo di spettatori.

Il soggetto *L'investimento* porta questa logica all'estremo. Qui la prostituzione si trasforma in metafora radicale, il corpo non è solo offerto come merce sessuale, ma diventa esso stesso capitale da vendere, persino a pezzi, pur di comprare il silenzio di quei personaggi che potrebbero compromettere la vita coniugale dei nostri protagonisti.

Pare che un passante, un certo Antonio, abbia preso il numero della macchina. Affannosamente lo cercano. Lo trovano. Ma Antonio, che è un bravo impiegato, però con suo carattere, vorrebbe, per tacere, andare a letto con Sofia. Lo dice con timidezza, ma fermamente. Sofia è così bella, specie quando implora, piange. Il marito protesta, naturalmente, offre grosse cifre a Antonio che invece vuole proprio Sofia, inesorabilmente. Il marito urla che lo farà licenziare in tronco, ha enormi poteri. Inutili minacce: Antonio farà la sua denuncia. Allora Sofia gli dà un veloce appuntamento di nascosto. E il sacrificio è consumato (ACZ Za Sog Nr 15/4: 16).

L'idea di scambiare parti di sé per sopravvivere mette in luce la medesima dinamica che regge il lavoro sessuale: la persona ridotta a merce, la dignità sacrificata all'altare del denaro. Non a caso il tema riecheggia con forza anche ne *Il boom*, dove il protagonista maschile è disposto a vendere un occhio pur di mantenere il suo attuale status sociale. In questo parallelismo emerge la continuità tra prostituzione e logiche capitalistiche, in cui esse rivelano l'assoggettamento dell'individuo ad un sistema che mercifica ogni cosa, dal corpo femminile a quello maschile.

Nel complesso, Cesare Zavattini rappresenta la prostituzione come un'attività socialmente stigmatizzata e marginale che tuttavia può tradursi, per le donne, in uno spazio di autonomia e di agency. Quando è una scelta consapevole e viene gestita in modo strategico, la prostituzione si configura come un lavoro a tutti gli effetti, regolato e amministrato dalla protagonista. Ma anche quando nasce dalla costrizione, dalla mancanza di alternative o da una reazione emotiva, resta un atto capace di ridefinire il rapporto tra la donna e gli uomini che la circondano, arrivando spesso a ribaltare le gerarchie di potere tradizionali. Riconoscere questa pratica come lavoro, con un valore economico reale e un potenziale di potere sul sesso maschile, significa restituire dignità ad una forma di sostentamento che la società ufficiale continuava a negare. Zavattini lo fa senza proclami ideologici, mettendo in scena personaggi che gestiscono il proprio corpo come risorsa, che negoziano da una posizione attiva e, in molti casi, dettano le regole del gioco. Così la prostituzione diventa lente critica per comprendere non solo la condizione femminile, ma l'intera struttura sociale e culturale dell'Italia del dopoguerra.

4.6 Industria dello spettacolo

Il cinema italiano del dopoguerra è attraversato da una riflessione costante sull'industria dello spettacolo e Cesare Zavattini ne coglie le contraddizioni più profonde. Nei suoi soggetti e nei film a cui collabora, l'universo dello spettacolo, talvolta descritto come un mondo scintillante e autoreferenziale, viene pensato anche come un microcosmo in cui si specchiano desideri e frustrazioni della società, in particolare quelli delle donne. Dietro al mito della diva, dell'attrice che sale sul palcoscenico o che appare sullo schermo, Zavattini mostra i retroscena del sogno che alimenta intere famiglie, del sacrificio che lo accompagna, delle illusioni infrante, della marginalità economica che spesso resta la condizione reale. La rappresentazione del corpo femminile è stata a lungo condizionata dalla diffusione di stereotipi attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Per Parigi, «secondo i canoni del melodramma il corpo femminile viene messo in scena come incrocio di peccato e purezza, apertura della storia e chiusura del destino, come luogo del dolore e della morte» (Parigi 2014: 165). Questo processo non si limita a proporre immagini, ma costruisce veri e propri modelli mentali del

maschile e del femminile, agendo con sottili meccanismi di condizionamento socioculturale. Il linguaggio del neopatriarcato, con la sua struttura rigida e dicotomica, continua infatti ad operare per contrasti e opposizioni. Da un lato propone figure femminili confinate alla sfera domestica, concentrate sulla cura della casa e sull'aspetto esteriore, spesso associate a ruoli marginali o di scarso riconoscimento sociale; dall'altro offre immagini maschili legate al potere, al successo professionale e alla seduzione. Questo sistema di rappresentazioni ha contribuito, e ancora contribuisce, ad orientare lo sguardo degli spettatori verso modelli tradizionali e polarizzati, nei quali il maschile viene percepito come positivo e il femminile come carente o subordinato (Marone, Napolitano, 2012).

Vediamo dunque il soggetto non realizzato *Bellissimo*, dove l'industria dello spettacolo investe lavorativamente sia la donna che l'uomo, protagonisti della vicenda. Maria, la protagonista «ha una volontà e una fede di ferro» (ACZ Za Sog Nr 3/5: 41) e si preoccupa di assicurare al suo amato una carriera lavorativa come cantante. La donna si prende l'incarico di diventare il suo manager personale, inonda «Roma con le fotografie di lui e gli ha fatto incidere qualche disco. Poi gli ha trovato il nome di battaglia Marius Rock [...] ogni mattina che Maria apre la finestra sente che può essere quella tanto attesa» (45). Riporto di seguito due passaggi importanti per creare un ponte tra questo soggetto non realizzato e il film *Bellissima*. Prima Maria si preoccupa, naturalmente, di trovargli un maestro di canto, benché egli non ne abbia bisogno, secondo lei. «Un personaggio che costa denaro, ma il sacrificio vale la pena poiché s'imporrà» (42). Zavattini prosegue:

lei lo ha recuperato, lo ha lavato, lo ha vestito, lo ha pettinato, gli ha fatto la manicure, e lo ha guardato come lo scultore guarda la statua che ha appena finito. Anziché la famosa martellata al ginocchio, e la famosa frase: perché non parli, Maria gli dice con tenerezza e anche un po' esasperata: "Perché non canti?". Il piano di Maria si svolge trionfalmente. Fino al momento però in cui Mario apre bocca. Lei è riuscita a prendere di contropiede la situazione. Si è inserita in un momento di pausa balzando sulla pedana, afferrando il microfono che è nelle mani dello sbalordito speaker annunciando: "Marius Rock! Marius Rock". Mario un po' traballando ha salito la scaletta ma tutti, usciti dal momento di stupore e d'incertezza, si scagliano contro Maria e lui. Speaker, carabinieri, dirigenti, maestro d'orchestra, concorrenti, pubblico. Invano Maria urla che devono ascoltarlo, che è una rivelazione. La forza pubblica li spinge fuori mentre Maria continua a gridare a Mario: "Canta, canta", e Mario tenta di far sentire qualche nota di *Resta cum me* in mezzo a braccia alzate, spinte, sghignazzate, guanti bianchi dei carabinieri. Il giorno dopo si trovano a Roma abbattuti come il simbolo della sconfitta. Che bisogna però cercare di nascondere ai vecchietti. A loro Maria fa credere che il viaggio è andato bene e che presto ne raccoglieranno i frutti. Nella realtà, ci sono le cambiale da pagare e mancano i soldi (47-48).

Ed è proprio da questo passaggio che si delinea in modo coerente e lampante un parallelismo con il film *Bellissima*. Infatti, come Maddalena Cecconi si affanna per preparare e impreziosire l'immagine della figlia, così la protagonista del soggetto *Bellissimo* riversa sul marito attenzioni febbrili, dai tratti materni, tese a sostenere l'ascesa professionale. Zavattini stesso lo afferma con chiarezza: Maria è per Mario fidanzata, «madre, sposa, sorella» (38). Questa dinamica, che lega aspirazione, cura dell'altro e investimento affettivo come forma di lavoro invisibile, non resta confinata all'ambito familiare o coniugale, ma si estende anche al rapporto tra individuo e spazio pubblico dello spettacolo. Un discorso simile ritorna in *Roma ore 11*, dove accanto al grande affresco delle giovani dattilografe in cerca di impiego si inserisce una figura particolare: una ragazza che diventa celebre per un solo giorno, perché canta alla radio. La sua notorietà è effimera, destinata a svanire nell'arco di poche ore, ma segna la possibilità concreta che un talento, o semplicemente un'occasione, trasformino temporaneamente una vita ordinaria. Di nuovo Zavattini lavora sull'ambivalenza tra sogno e precarietà, dove lo spettacolo concede visibilità, anche solo per un attimo, e subito dopo la ritira, lasciando intatta la condizione di marginalità economica e sociale.

È però nel soggetto *Le bambole* che Cesare Zavattini elabora la sua riflessione più incisiva sullo spettacolo come lavoro e come sistema di potere. Gina e Silvana vivono del proprio corpo, esibendolo in scena per un pubblico maschile che confonde intrattenimento con prostituzione. L'industria dello spettacolo è rappresentata come una macchina che sfrutta le donne, ridotte a corpi da mostrare, sottopagate, ricattabili, senza alcuna tutela. Ma, al tempo stesso, Zavattini mostra come le protagoniste cerchino di usare quel lavoro precario per costruire un futuro diverso e aprire una maglieria. Qui il sogno non è diventare dive, ma uscire dalla logica dello spettacolo, sottrarsi ad un sistema che offre solo effimera visibilità e una continua instabilità economica. In tutti questi testi, l'industria dello spettacolo è raccontata non come mondo separato, ma come specchio delle contraddizioni dell'Italia del tempo. È un settore che offre alle donne possibilità di visibilità e guadagno, tenendo sempre presente però che il successo è promesso ma raramente mantenuto, i ruoli sono legati alla bellezza e alla giovinezza e non alla bravura delle singole, e che la stabilità economica è solo un miraggio.

4.6.1 Il sogno disatteso

Bellissima è l'esempio più emblematico di questa dialettica. La protagonista Maddalena Cecconi proietta sulla figlia il proprio sogno: farla diventare un'attrice e trasformarla in una stella di Cinecittà. Come lei, anche altre madri sperano di poter far vincere il provino ai loro figli e si danno da fare per entrare nelle grazie dei produttori.

Maddalena ha fatto spese pazzе: manda fotografie di Maria e fiori al regista, al produttore, all'amante del produttore, alla moglie del produttore e cerca invano di diventare amica con la moglie del regista andando a farsi pettinare dal parrucchiere dove ha visto entrare costei. Ha portato Maria dai migliori fotografi di Roma e la piccola era così stanca che davanti alla macchina fotografica non riusciva neanche più a sorridere.

Non c'è solo Maddalena che aspetta, ma ci sono anche tante altre madri pazzе come lei, tra cui la sua rivale diretta, la coinquilina, con la quale ha un litigio che per poco non scopre tutto davanti al marito perché il marito giunge a casa proprio mentre Maddalena sta per venire alle mani lungo le scale con l'avversaria (ACZ Za Sog R 10/2: 59-60).

La maternità si fonde con l'industria culturale e la cura materna si rovescia in ambizione e desiderio di riscatto attraverso il successo artistico. Ma Zavattini non si ferma alla superficie del sogno. L'industria dello spettacolo vive del desiderio e il desiderio è una promessa che quasi mai si compie. Le attrici non nascono tutte dive, molte finiscono per restare manodopera invisibile, sfruttata proprio perché legata alla speranza di un ruolo futuro. In questa figura Zavattini riassume l'ingiustizia strutturale del sistema: il lavoro femminile nello spettacolo è sottopagato, instabile, continuamente condizionato dalla promessa del successo, che diventa meccanismo di controllo e sottomissione.

Bellissima è un film complesso, dalla struttura solida, fondata su diversi elementi importanti tra cui i punti di vista anticonformisti di un «ritratto storico di un'Italia che cerca un riscatto economico e il dramma di una donna in cerca del riscatto sociale» (Dusi, Di Francesco 2017a: 51). È il film che unisce Visconti e Zavattini, dove Visconti da una parte «ha la capacità [...] di dare ai suoi protagonisti la coscienza dello sfruttamento e la forza di maturare la ribellione e il voler mutare lo stato delle cose» (Brunetta 2003: 168). Zavattini, dall'altra, spinge oltre il concetto tradizionale di pubblico, legato ad un'idea industriale e spettacolare del cinema. Viene messa in gioco la fisicità del cinema, nonché il suo processo di costruzione esibendone i materiali e Zavattini concretizza la «sua idea di un nuovo cinema, dove l'attore diventa spettatore di se stesso, lo spettatore assume viceversa il ruolo cosciente di attore». Uno scambio concettuale di ruoli così radicale è possibile solo nell'industria filmica, che «per le sue caratteristiche tecniche [ha] una qualità di realismo molto maggiore di tutte le altre creazioni artistiche» (Lotman 1977: 28), capace di suscitare nello spettatore una reazione emotiva autentica, come se assistesse ad un evento reale, pur nella consapevolezza della sua natura finzionale.

Cesare Zavattini vede Anna Magnani come talento naturale, è attrice di se stessa, la prima attrice italiana a vincere l'Oscar di Hollywood nel 1956 (Carnicé 2021). Dalle radici teatrali profonde, la Magnani è «tuttora l'icona indiscussa dell'italianità e del divismo femminile degli anni Cinquanta, emblema di una femminilità forte e sincera, anche nelle debolezze e nell'emotività consustanziali

alla vita come mostrato nel personaggio di Maddalena» (Biondi 2022: 66), protagonista di *Bellissima*. La trama del film ruota attorno ad un concorso bandito dalla casa cinematografica alla ricerca di una bambina dai sei ai nove anni, dall'aspetto distinto, per interpretare un film. Quest'opera filmica è da considerarsi una testimonianza autoreferenziale, una riflessione sul cinema stesso, un'autopsia che mette in crisi parallelamente i concetti tradizionali di "attore" e "autore", un «metodo di vivisezione applicato ai fatti e ai corpi che vengono spogliati di tutti gli artifici depositati su di essi da condizioni estetiche secolari» (Parigi 2006: 339). Considerato l'ultimo prodotto del neorealismo, il film porta all'estremo l'effetto di realtà: l'intento non è alimentare il sogno divistico, ma smascherarlo, rendere il pubblico consapevole che i significati e i valori attribuiti al cinema altro non sono che illusioni, credenze e stereotipi. Così facendo, Zavattini smonta il mito del cinema e mostra come esso sia costruito sulle stesse contraddizioni della società, ovvero un sistema che si nutre del desiderio delle donne, ma che solo raramente consente loro di trasformarlo in reale autonomia.

4.6.2 Spettacolarizzazione del corpo

Nel corpus dei soggetti non realizzati di Cesare Zavattini, il tema del corpo femminile – soprattutto nella sua dimensione spettacolare – occupa un ruolo centrale nella rappresentazione del lavoro e dell'accesso alle risorse: teatri di varietà, sale da ballo, palcoscenici di rivista e locali notturni diventano laboratori in cui osservare la dialettica tra sfruttamento e autodeterminazione, tra sguardo maschile ed autorappresentazione femminile, luoghi in cui il corpo è al tempo stesso strumento professionale, capitale economico e campo di negoziazione del potere. Esempio, in questo senso, è *Le bambole*. Gina e Silvana, ballerine in una compagnia di varietà, costruiscono la propria immagine calibrandola su codici estetici pensati per l'occhio maschile, massimizzando i guadagni, pianificando l'uscita dalla scena e immaginando di reinvestire il capitale accumulato in una maglieria a Sesto San Giovanni. In questa prospettiva, la spettacolarizzazione del corpo diventa uno spazio ibrido in cui si intrecciano due traiettorie: da un lato, la persistente verticalità gerarchica che vede l'impresario, il regista o il datore di lavoro dettare tempi, modalità e limiti dell'esibizione; dall'altro, la possibilità, pur limitata, di riappropriarsi della propria immagine e di usarla come leva per conquistare margini di autonomia. Zavattini non elude le contraddizioni di questa dinamica, tant'è che i suoi personaggi oscillano tra il rischio della mercificazione e la capacità di orientare, almeno in parte, i termini dello scambio. Fondamentale, in questo contesto, è il ruolo delle relazioni femminili. L'amicizia tra Gina e Silvana agisce come contrappeso alla pressione esterna, costituendo un legame orizzontale di mutuo sostegno che resiste, pur non senza fratture, alle intrusioni maschili. La riflessione zavattiniana assume una valenza metacinematografica. La scelta di dare alle protagoniste i nomi delle dive Gina Lollobrigida e Silvana Mangano fonde il livello finzionale con quello

extradiegetico⁵, suggerendo un dialogo diretto con il sistema cinematografico nazionale e con le modalità in cui esso costruisce e capitalizza il corpo femminile. In questo doppio registro il corpo-spettacolo è sì oggetto di consumo visivo, ma anche soggetto di un discorso sul lavoro, sui diritti e sull'autonomia delle donne. Zavattini lascia emergere il legame tra spettacolo e lavoro femminile come lente privilegiata per osservare le tensioni tra subordinazione ed emancipazione, tra sfruttamento e strategia, e sembra suggerire che la possibilità di sovvertire, almeno parzialmente, le logiche di potere che regolano questi ambienti dipenda dalla capacità delle protagoniste di mantenere il controllo simbolico ed economico sulla propria immagine e di trasformare il capitale del corpo in strumento di autodeterminazione. In questo senso, il corpo-spettacolo, lungi dall'essere un elemento accessorio, si configura come un vero e proprio terreno di conflitto e di resistenza, capace di illuminare le contraddizioni strutturali del lavoro femminile nell'Italia del secondo dopoguerra.

Nei soggetti e nelle sceneggiature di Zavattini, il corpo femminile è al tempo stesso spazio di espressione e di controllo, luogo in cui il desiderio prende forma e strumento attraverso cui si esercita o si perde potere. Non si tratta di una rappresentazione puramente estetica o funzionale allo sguardo maschile; il corpo è, per le protagoniste, qualcosa che agisce e che produce effetti concreti nelle relazioni, nell'economia e nella posizione sociale. Non va dimenticato che negli anni in cui Cesare Zavattini scrive, l'Italia vive una contraddizione profonda che vede da un lato una società ancora regolata da codici morali restrittivi (ricordiamo che fino al 1968 l'adulterio femminile è reato), dall'altro, invece, un'industria culturale che inizia a usare il corpo della donna come attrattiva centrale, specie nel cinema e nella pubblicità. Dentro questa tensione, le figure femminili zavattiniane si muovono tra appropriazione ed alienazione del proprio corpo, tra desiderio vissuto e desiderio imposto.

In *Ieri, oggi e domani*, episodio *Mara*, Sophia Loren interpreta una prostituta di alto livello che usa la propria sensualità con ironia e padronanza per mantenere il controllo sulle situazioni. Mara sa gestire lo sguardo altrui e trasformarlo in moneta di scambio, così come sa usare il proprio corpo come strumento di potere e non oggetto passivo. In *Due giorni di follia*, la sessualità diventa motore di ossessione. Sofia, vedova emancipata, si lascia travolgere da una relazione carnale con Peppino, un ragazzo diciottenne. Il desiderio, vissuto con urgenza e senza filtri, porta la protagonista a perdere il controllo della propria vita quotidiana. In

5 Ricordo che, relativamente al film *Riso Amaro* (DE SANTIS, 1949), Parigi così commenta il corpo della Mangano che così interpreta la mondina protagonista: «con le gambe immerse nella risaia, fasciate dalle calze nere fin sopra al ginocchio, le cosce nude che escono dai pantaloncini, la donna si presenta come un dispositivo erotico sempre sul punto di esplodere. Una sensualità vibrante e trionfale si irradia nell'immagine neorealista fino ad allora pudica, suscitando lo sconcerto non soltanto fra la critica cattolica ma anche fra quella comunista, alla quale risulta difficile coniugare i problemi del socialismo con le gambe della Mangano» (PARIGI 2014: 165-166).

preda al folle innamoramento, la donna decide di spogliarsi davanti a tutti per dare prova tangibile ed oggettiva della sua fisicità, del suo corpo quarantenne adulto, più bello, formato e formoso rispetto al corpo di una qualunque adolescente di cui il ragazzo potrebbe invaghirsi. E rinfaccia così un corpo perfetto, senza una ruga, dei lineamenti e una nudità che solo a quarant'anni si possono raggiungere, un corpo che veicola sia il potere autodeterminato della protagonista, sia, paradossalmente, la sua più totale vulnerabilità, scoperta proprio con l'atto dello spogliarsi senza moralismi. Nelle opere più corali, come *Le streghe* o *Sette volte donna*, il corpo femminile è declinato in molteplici registri: ironico, drammatico, grottesco. Zavattini gioca con le diverse modalità con cui il corpo può essere percepito e messo in scena, passando dal mito alla caricatura, fermo restando che la libertà di desiderare e di usare il proprio corpo è sempre condizionata, negoziata e, spesso, minacciata. Questo approccio episodico permette di esplorare più sfaccettature, mostrando come il corpo non sia mai un dato unico, ma un dispositivo narrativo che assume significati diversi a seconda della prospettiva, ma che vuole portare sul grande schermo personaggi che restano vivi, contraddittori, quindi credibili.

Il cinema di Zavattini riflette spesso sulla riduzione del corpo femminile a merce di scambio, un corpo che può essere esibito, consumato o addirittura messo in palio. La riflessione è esplicita nell'episodio *La riffa* di *Boccaccio '70*, dove Sophia Loren interpreta Zoe, una giovane donna che diventa il premio di una lotteria. È un'immagine brutale e insieme rivelatrice, che vede la donna ridotta a posta in gioco, da assegnare al vincitore, alla pari di un qualunque altro bene materiale. In una delle prime stesure Zavattini sottolinea senza ambiguità che il premio consisteva in Zoe stessa, ne «la bella ragazza del tiro a segno, che toccherà a chi possiede il primo numero sulla ruota [del lotto] di Napoli» (ACZ Za Sog R 10/3.1: 4). La mercificazione femminile emerge con altrettanta forza ne *Le italiane e l'amore*, dove numerosi episodi affrontano le contraddizioni della sessualità nel contesto sociale italiano, tra cui una ragazza che denuncia l'ambiguità della "prova d'amore", richiesta come segno di fedeltà subito trasformata in colpa. È in questo gioco perverso che si rivela il cuore della disparità di genere, dove la donna è costretta a dimostrare continuamente la propria disponibilità, ma ogni concessione diventa motivo di disonore.

Tra mercificazione e spettacolarizzazione, il corpo femminile appare dunque come terreno di conflitto, sfruttato e disciplinato da un lato, ma anche esposto come luogo di emancipazione possibile dall'altro. Attraverso i film realizzati e i soggetti rimasti sulla carta, Zavattini ha costruito un universo femminile ricco, stratificato, tutt'altro che omogeneo. Le sue donne si muovono nell'ombra dei protagonisti maschili, ma sanno diventare anche personaggi centrali, motori narrativi, osservatori privilegiati delle trasformazioni sociali e custodi di un'esperienza collettiva. Anche quando partono da posizioni marginali, private di mezzi economici o vincolate a ruoli sociali rigidi, riescono a negoziare spazi di

autonomia, a spostare equilibri, a riscrivere le regole. Il lavoro, in tutte le sue forme – retribuito, domestico, precario, invisibile – può essere pensato come una delle lenti principali attraverso cui Cesare Zavattini indaga la condizione femminile. Il lavoro è identità, soglia e condizione di esistenza, ma è anche luogo di contraddizioni; può emancipare, ma può anche vincolare; può dare stabilità, ma può esporre a nuove fragilità. Allo stesso modo, la maternità e la gravidanza sono per lui momenti di definizione esistenziale, esperienze che ridefiniscono il rapporto con la comunità, con gli uomini, con le donne stesse. La sessualità attraversa l'intera opera di Zavattini come forza, potere e vulnerabilità, strategia e perdita, scelta e imposizione. In alcuni casi, è capitale economico e mezzo di controllo sugli uomini; in altri, è territorio di dipendenza, ossessione o violenza, ma in ogni rappresentazione, è intrecciata al contesto materiale e sociale, e non isolata come fatto astratto. Lo stesso vale per la prostituzione, che Zavattini tratta senza moralismi, riconoscendone la dimensione di lavoro e di transazione, e mettendo in scena donne che, anche in un contesto di stigma, possono esercitare influenza e gestire risorse.

4.7 Zavattini ai tempi delle “Maggiorate”

Negli anni del boom economico l'immagine pubblica delle donne si trasforma e invade lo schermo, mentre l'abito diventa superficie di senso, codice sociale, frammento di biografia. Zavattini, lo abbiamo già detto, colloca qui il suo sguardo, facendo del gesto di vestirsi e svestirsi una soglia narrativa che ridefinisce ruoli, poteri, desideri. Il cambio d'abito cessa di essere vezzo scenico, diventa presa di posizione, passaggio d'identità che il personaggio compie sotto gli occhi dello spettatore, sottraendosi alla patina del divismo per rivestirsi di realtà.

Ripercorrendo l'ultimo lavoro di Vitella (2024) intitolato proprio *Maggiorate*, notiamo come la nascita della figura della “maggiorata fisica”⁶ sia legata ad un episodio preciso: nel 1951, nel film *Altri tempi* di Blasetti, Vittorio De Sica, nei panni di un avvocato improbabile, difende una popolana interpretata da Gina Lollobrigida. In quell'occasione, per giustificare le sue malefatte, conìò il

6 Assumo i quattro “programmi performativi” individuati da Vitella per il diva-film non come tassonomia autoriale, ma come lente tipologica. Nel cinema e nei soggetti di Cesare Zavattini, le stesse forme cambiano segno: il “corpo scoperto”, in chiave simbolica, si traduce in soglia identitaria con la (s)vestizione come passaggio di stato, dal costume alla talare, fino al ritorno all'abito quotidiano che ristabilisce o incrina un ordine; il “corpo tonico”, quello del lavoro e della precarietà, fa emergere il corpo femminile come fatica sociale, che regge lo sforzo del vivere; il “corpo ritmico” abita i palchi della varietà e scandisce la disciplina del lavoro spettacolare, mentre il passaggio dietro le quinte tenta di restituire alla protagonista una misura di sé; infine, il “corpo nervoso” si socializza in ansia di decoro e crisi di riconoscimento che attraversano case, chiese, sartorie, ed emozioni. Il confronto, dunque, non mira a omologare poetiche, ma a mostrare come l'abito e il corpo, da attrazioni, diventino strumenti di critica del presente.

termine “maggiorata fisica”. Quella che poteva sembrare una battuta estemporanea diventò invece l’etichetta di un fenomeno che avrebbe segnato il cinema italiano degli anni Cinquanta, ovvero l’avvento di un divismo fondato non più soltanto sul volto o sul talento recitativo, ma sul corpo femminile come spettacolo. Il quadro storico tracciato da Vitella aiuta a mettere a fuoco la figura della maggiorata che nasce dentro un’industria che organizza il corpo femminile come attrazione regolata, sorvegliata da morale e censura, costruita con sartorie che amplificano curve e volumi, ritmata da una grammatica di allusioni. A questo sistema corrisponde una tipologia ricorrente dello sguardo che dispone il corpo in quattro programmi performativi, dal mostrarsi controllato della vestizione allo sforzo fisico, dalla danza al gesto emotivo. In questo paragrafo propongo dunque un parallelismo operativo. Da un lato la messa in scena delle maggiorate, con i suoi dispositivi di visibilità e i suoi compromessi; dall’altro la rifunzionalizzazione zavattiniana, che sposta il baricentro dall’attrazione alla critica, dall’effetto all’economia materiale dei gesti. L’abito sarà osservato come operatore di realtà, capace di tradurre in tessuto appartenenze, aspirazioni e stigmi, mentre il corpo resterà la vera unità di misura del presente, luogo in cui si rifrangono consumo, lavoro, desiderio e riconoscimento. In questo incrocio, tra tipologia e poetica, si chiarirà come il tempo delle maggiorate offra a Zavattini una scena comune e, insieme, lo spazio per riscriverla.

Attrici come Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Sophia Loren e Silvana Mangano imposero un modello di bellezza nuovo, prospero e sensuale, lontano dalle attrici eteree del cinema dei telefoni bianchi e figlio di un’Italia che stava cambiando. Abiti aderenti, reggiseni imbottiti, tessuti elastici e accorgimenti sartoriali costruivano un’immagine studiata per accentuare curve e volumi. Quel corpo, esibito e celebrato, diventava un’attrazione che incrinava la trama stessa dei film e spesso lo spettatore si ricordava più delle gambe o del décolleté della diva che della storia narrata. Il cinema delle maggiorate si muoveva così su un doppio registro: da un lato prometteva allo spettatore l’accesso ad un corpo spettacolare e spettacolarizzato; dall’altro doveva rispettare le regole ferree della censura e della morale cattolica. Ne derivava un gioco continuo di allusione e dissimulazione, nel quale la diva mostrava senza mostrare, seduceva senza spingersi mai troppo oltre. La narrazione serviva spesso come pretesto per esporre la fisicità dell’attrice, ma lo faceva all’interno di cornici che garantissero la “rispettabilità” della scena. Vitella individua quattro

opzioni tecno-estetico-narrative per valorizzare il corpo attrazionale delle maggiorate, a seconda che si lavorasse deliberatamente su azioni di vestizione e svestizione (idea-forma del corpo scoperto), su prestazioni atletiche di qualche tipo (idea-forma del corpo tonico), su numeri coreutici di ballo o danza (idea-forma del corpo ritmico), su risposte patemiche esplicite (idea-forma del corpo nervoso) ricorrenti di messa in scena del corpo femminile (Vitella 2024: 129).

Partiamo dunque con l'idea del corpo scoperto, legata alle sequenze di vestizione e svestizione. Non si trattava di nudità esplicite. La diva si cambiava d'abito davanti allo specchio, oppure era costretta dalle circostanze a togliersi un vestito, magari in riva al mare o in una stanza privata. Lo spogliarello vero e proprio sarebbe arrivato solo anni dopo, ma il pubblico di allora trovava già eccitante vedere una Loren che si cambiava il costume in spiaggia o una Mangano che restava in sottoveste. Tutto era orchestrato con estrema attenzione, la scena doveva avere una giustificazione narrativa, limitare la quantità di corpo esposto e raffreddare l'atmosfera erotica con un tono ironico o leggero. Nel lessico ricostruito da Vitella, il corpo scoperto non coincide con una nudità piena, ma con la scena regolata di (s)vestizione, un micro-racconto che promette esposizione e al tempo stesso la dissimula, incorniciandola in motivazioni "accettabili" (cambio d'abito, lavoro, igiene, prova di scena) e dentro un regime di autocensura che pretende giustificazioni chiare allo sguardo sul corpo. In questa grammatica, la vestizione funziona come dispositivo di valore: l'abito "giusto" abilita la scena e la sua moralità; la svestizione, attenuata e spezzettata, sospende e rilancia l'attenzione sul corpo-attrazione.

Se trasliamo questo telaio sui soggetti zavattiniani possiamo pensare all'abito talare che nel *Paese Europa* segna la distanza invalicabile tra il prete-operaio e la giovane protagonista, al costume di scena delle ballerine di *Le bambole*, gabbia luminosa che esibisce e al tempo stesso imprigiona, alla mise dignitosa ma consunta delle candidate di *Roma ore 11* scelta con cura per un colloquio che forse non si farà mai. Ogni indumento porta con sé un carico di aspettative sociali e morali, e indossarlo significa accettare (o sfidare) un ruolo, mentre il suo contrario, svestirlo, equivale a rompere un patto, rinunciare ad un'identità, talvolta a liberarsene. In questa prospettiva, l'"abito di scena" zavattiniano può essere inteso in senso ampio come qualsiasi veste capace di tradurre in tessuto un rapporto di potere, una condizione lavorativa o un'appartenenza sociale, per diventare così una micro-narrazione, un racconto muto che affianca, e talvolta supera, le parole stesse. Per Zavattini, osservare i suoi personaggi nel momento in cui si vestono o svestono è un modo per far emergere il loro rapporto con il mondo. È in questi gesti, nella cura o nella trascuratezza, che si svela la verità sociale dei suoi protagonisti. Nel caso di Antonio, personaggio de *Una donna del Po*, abbandonare la veste talare per indossare abiti civili non è una scelta estetica, quanto un atto che incrina l'ordine sociale e familiare; come nel caso del prete-operaio de *Il paese Europa*, la divisa ecclesiastica delimita i confini del sé e della sua percezione pubblica, fino a determinare l'orizzonte delle azioni consentite o proibite. Ed è proprio nell'abito, che diventa un dispositivo narrativo, che Zavattini traduce, in immagini visive, quella tensione tra l'identità personale e le aspettative sociali. Ne *Le bambole*, ad esempio, l'abbigliamento di scena delle protagoniste – costumi luccicanti e abiti succinti – non è soltanto funzionale allo spettacolo, ma diventa un segno visibile della mercificazione del

corpo femminile e del compromesso necessario per sopravvivere in un mercato del lavoro dominato dagli uomini. La ballerina si “fa” oggetto visivo nell’atto di indossarlo, e si “riprende” come persona nel toglierlo. Il momento in cui una delle due amiche si spoglia del proprio costume per tornare ad un abito quotidiano segna il confine tra la dimensione spettacolare e quella privata, una negoziazione tra l’individuo e il contesto sociale, tra la sfera lavorativa e quella personale, suggerendo il desiderio di recuperare una dignità. La vestizione, qui, è il vero luogo drammaturgico, che organizza gerarchie (tra impresari, pubblico, colleghe), che regola ciò che si può mostrare e a quale costo, e che costruisce una soglia continuamente percorsa avanti e indietro dal personaggio femminile. Già in *Darò un milione* Zavattini aveva colto, in forma ironica e grottesca, la capacità del vestito di definire socialmente l’individuo. Lo scambio di abiti tra il milionario Gold e il povero Blim mette in scena il paradosso dell’identità, dove non è la persona a determinare il ruolo, ma il modo in cui essa è vestita. Chi indossa abiti logori è immediatamente trattato come marginale, indipendentemente dalla sua ricchezza reale o dalle sue qualità morali. Chi invece porta abiti raffinati ottiene rispetto e considerazione, a prescindere da ciò che è. In questo gioco di travestimenti, Zavattini denuncia la convenzionalità delle gerarchie sociali e l’abito diventa maschera che precede l’individuo, una sorta di codice che la società riconosce e a cui si piega senza discutere. Più che un accessorio, l’abito è dunque il vero garante di identità, capace di stabilire chi meriti attenzione e chi invece debba rimanere invisibile.

La seconda modalità individuata da Vitella è quella del corpo tonico, in cui la diva veniva mostrata mentre compiva sforzi fisici o attività sportive. Bicicletta, tennis, o acrobazie circensi, si trattava di sequenze spesso marginali rispetto alla trama, ma che avevano il compito di valorizzare un corpo in azione. Per lo spettatore degli anni Cinquanta, non abituato a vedere donne impegnate nello sport, era una novità sorprendente. Il corpo femminile si sottraeva all’immagine tradizionale e stereotipica di staticità e passività, per farsi dinamico, energetico, quasi competitivo. Dentro l’officina zavattiniana, *Roma ore 11* e *Il tetto* sono due modelli che, pur diversissimi, mostrano come l’abito “funzioni” da amplificatore di sforzo. In *Roma ore 11* l’abito urbano “per bene”, pensato per farsi selezione alla vista, diventa paradossalmente inadatto alla prova cui le donne sono sottoposte, puramente fisica, di sottrarsi alle macerie. Così il corpo femminile si fa tonico suo malgrado, perché deve essere in grado di reggere urti, svenimenti e scarti improvvisi. È lo sforzo a tradurre in immagine la pressione sociale del concorso al lavoro, metaforicamente una ginnastica di sopravvivenza, più che un gesto atletico. Ne *Il tetto*, l’energia femminile entra senza didascalie nella catena del lavoro materiale, ovvero portare laterizi, passare attrezzi, vegliare i tempi della costruzione clandestina fino all’alba, quando l’opera “fatta” diventa titolo di proprietà morale. Sono micro-azioni spesso taciute dal racconto eroico della fatica, ma che danno forma al corpo tonico con braccia che sollevano, schiene

che resistono, mani che organizzano. È qui che l'abito di scena, il vestito da tutti i giorni, "scrive" il lavoro sul corpo come stoffe intrise di polvere, orli strappati, mani annerite, segni che funzionano insieme da realismo e da contratto simbolico di appartenenza a una classe, a un destino.

La terza modalità riguarda il corpo ritmico, legato al ballo e alla danza. Le dive diventavano protagoniste di numeri musicali, in locali notturni, balere, teatri di varietà, o anche in contesti più quotidiani, come una festa di paese. Era l'occasione per un'esibizione controllata e sensuale, che dava allo spettatore la possibilità di ammirare il corpo in movimento, accentuato da vestiti scollati o gonne che seguivano i passi di mambo e boogie-woogie. Alcune scene, come la celebre danza di Silvana Mangano in *Riso amaro*, restarono nell'immaginario collettivo come veri manifesti di un erotismo popolare e immediato. Vitella mostra come la macchina da presa costruisca il corpo-spettacolo alternando figure intere e piani stretti, orchestrando lo sguardo per valorizzare gesto, tempo e figura. Tra i soggetti di Cesare Zavattini è doveroso citare nuovamente *Le bambole*, dove il ritmo è condizione professionale e gabbia semantica, dove l'abito "disegna" il tempo del corpo. La ballerina, stretta fra coreografia e mercato, deve sincronizzare se stessa con la domanda dello sguardo e l'abito è il metronomo visivo di questa sincronizzazione. Il passaggio al soprabito anonimo, finito il numero, materializza il contro-tempo del fuori-scena, della vita non ritmata dalla prestazione. Anche qui l'abito di scena produce identità (la "donna che danza"), ma la consuma a velocità di spettacolo, lasciando dietro sé stanchezza, compromessi, desiderio di normalità. Questo registro ritmico affiora, in chiave più domestica, anche nei testi in cui la festa popolare o il locale da ballo costruiscono la socialità femminile come esposizione regolata. In *Una donna del Po*, la donna è "a tempo" con le aspettative collettive finché l'abito lo consente, quando poi invece lo nega o lo inceppa, si spezza anche il ritmo e il personaggio rientra in campo come individuo e non più come funzione spettacolare. È lo stesso principio che Vitella riconosce quando il costume-spettacolo prevale sul mandato narrativo e impone la visione del corpo come evento.

Infine, c'è il corpo nervoso, cioè il corpo della diva in preda a crisi emotive. Pianti, disperazioni o crolli nervosi, anche in questi momenti patemici il corpo diventa spettacolo. Le convulsioni, le lacrime, i gesti esasperati trasformava il dolore in una forma di attrazione. Si tratta di una declinazione femminile e divistica del melodramma, che permette di mostrare un corpo non solo desiderabile, ma anche vulnerabile, aperto, travolto dalle emozioni, che coinvolge lo spettatore che spesso si accende nel punto di frizione fra desideri individuali e norme sociali. In *Prima comunione* questa tensione, e l'importanza dell'abito, emergono in maniera esemplare. L'intera vicenda ruota attorno al vestito che la bambina deve indossare per ricevere il sacramento, un abito non soltanto dal segno liturgico, ma vero e proprio dispositivo sociale. La trama, raccontata in prima persona, insiste sull'ansia del padre, costretto a rincorrere l'abito smarrito

tra mille contrattempi, ma se allarghiamo lo sguardo ciò che colpisce è la coralità femminile che circonda l'evento.

Avrei raggiunto dopo pochi minuti la mia casa e mi sarebbe venuta incontro mia figlia, quel passerotto magrolino con la camiciola corta, e saremmo lì ad aprire adagio il pacco e lei toccherebbe con le sue manine la seta che mi è costata un occhio della testa perché ho voluto che il vestito fosse il più bello di tutti e che i vicini invidiassero mia figlia e me. Invece sono qui in una strada del centro che corro contro il nemico (ACZ Za Sog R 44/4: 94-95).

La madre, le zie, le vicine osservano e commentano, valutando il decoro delle altre famiglie, giudicando non tanto la spiritualità dell'occasione quanto la qualità del tessuto, la correttezza delle pieghe, la pulizia delle scarpe. L'abito bianco diventa così una sorta di curriculum visivo che racconta la purezza religiosa, la rispettabilità sociale, la posizione economica, la capacità delle donne di preservare e difendere l'onore domestico. Le donne qui giocano un ruolo silenzioso ma decisivo, chiamate a garantire, attraverso il vestito, l'ingresso della figlia in una comunità che osserva e misura. Zavattini mette a nudo come l'apparente normalità del rito religioso si traduca in un rito sociale di sorveglianza, dove l'abito definisce prima la famiglia e solo in un secondo momento la persona.

Un altro caso significativo si trova in *Sette volte donna*, in particolare nell'episodio in cui due donne si contendono un abito d'alta moda. Qui l'abito non è legato alla povertà o al bisogno di sopravvivenza, ma al prestigio, al potere di apparire e alla posizione sociale che solamente un abito fatto su misura può determinare. La lotta per il possesso del vestito mette in scena la dimensione competitiva che il sistema sociale assegna alle donne che, oltre ad essere all'altezza dello sguardo maschile, devono primeggiare rispetto alle altre.

Giusi attraversa la città come il vento a bordo della sua Ferrari. Ha un'ansia, un'impazienza da grande disgrazia, e rischia una multa dopo l'altra. (Pettinata da gran sera, con un velo bianco che le difende l'acconciatura). Pochi minuti dopo Giusi sta urlando, con gli occhi infiammati. In una celebre sartoria. Il sarto l'ascolta costernato. La signora Ninette, moglie del magnate dei laminati, ha un vestito per la gala dell'opera, uguale al suo. Giusi minaccia, parla di denuncia, di cause. Quasi piange. Mette la rivoluzione in quell'ambiente. Grandi tendaggi dividono i segreti salottini di prova. Alcune clienti sono venute per completare le toilette con un ritocco, e si sporgono solo con la testa attraverso i tendaggi. Giusi vuole che il sarto provveda a diffidare la signora Ninette. Giusi ha pagato una somma enorme, accampa solo il suo diritto. Un modello così folgorante e vistoso non può essere portato da due donne. Diventerebbe comico. Ma il sarto non può fare niente. Non può fare arrestare il modellista. Che evidentemente ha venduto la sua creazione due volte. Chissà dove si trova questo filibustiere. Come un'anguilla è scomparso: guizzando tra le pieghe delle *hautes coutures* del mondo, riapparirà quando l'incidente sarà dimenticato.

Ma Giusi non demorde. Piuttosto la morte che rinunciare alla gioia di un primato, di un ingresso trionfale nello sfavillante teatro. Sarà l'altra che deve cedere. Giusi non ha mai ceduto (ACZ Za Sog R 51/1: 93-94).

Cesare Zavattini mostra come l'abito da sera diventi terreno di scontro e di affermazione, condensando rivalità e desiderio di riconoscimento. Indossare quell'abito significa occupare una posizione di privilegio simbolico, elevarsi sopra le altre, conquistare uno spazio di visibilità e di potere. Non si tratta tanto di vanità frivola, quanto di un linguaggio sociale che assegna valore e possibilità di esistenza. Infine, nelle costellazioni femminili zavattiniane più quotidiane, l'emozione affiora spesso nelle economie di minuti gesti come mani che tremano mentre si cuce o si lava, lacrime controllate in silenzio, pianti trattenuti fino alla soglia della stanza. È ancora "corpo nervoso", ma in sottrazione, dove non la spettacolarità del crollo, bensì la micro-fisica dell'ansia dell'abito – grembiule, cappotto, scialle – cerca di ricomporsi come calma mascherata. Vitella mostra bene come queste sequenze chiamino lo spettatore ad un duplice patto di empatia (riconoscimento del dolore) e giudizio (intelligenza delle ragioni sociali che lo generano).

In tutti questi esempi, Zavattini conferma la sua grande attenzione per l'oggetto quotidiano, caricato di senso e in grado di arricchire la dimensione realistica dei racconti, a partire dal quale si può costruire un linguaggio visivo in cui ogni scelta scenica diventa parte integrante della narrazione. L'abito, in quanto superficie che precede la persona, diventa un narratore silenzioso che racconta ciò che sei, ciò che puoi diventare, ma anche i limiti che non potrai mai superare. L'abito da comunione, il cappotto, il travestimento grottesco, l'abito d'alta moda: ciascuno di questi indumenti funziona come dispositivo narrativo e come lente sociale, che rivela la tensione continua tra individuo e collettività, tra aspirazioni personali e regole imposte dallo sguardo altrui. In ciascun caso, Zavattini utilizza l'abbigliamento come un marcatore visivo e narrativo per evidenziare momenti di passaggio e di crisi, dove cambiarsi d'abito significa ridefinire la propria collocazione nel mondo, ma anche esporsi al rischio di perdere ciò che si è, o di rimanere intrappolati in un'immagine imposta dall'esterno.

Il cinema delle maggiorate ha insegnato allo spettatore a guardare entro confini stretti. Il corpo femminile viene esposto e trattenuto, chiamato a brillare e insieme a rispettare una disciplina dell'immagine. La censura e il decoro organizzano i limiti, l'allusione riempie gli interstizi, l'immaginazione dello spettatore conclude ciò che lo schermo sfuma. Da questa pratica dello sguardo nasce una figura che incide a fondo sull'Italia del dopoguerra e del miracolo economico, quella di un femminile abbondante e regolato che promette piacere e conferma gerarchie, che accende il desiderio e ribadisce la misura. Il modello divistico produce consensi e resistenze, crea abitudini visive, istituisce una grammatica della presenza.

Dentro questo scenario si colloca la posizione di Cesare Zavattini. L'immagine del corpo continua a contare, ma perde la funzione di semplice attrazione.

Emerge un'idea diversa di visibilità. L'abito diventa un operatore di realtà che chiarisce ruoli, appartenenze, aspirazioni. La vestizione e la svestizione segnano passaggi di stato, spostano identità, rivelano contratti sociali. La danza non è soltanto spettacolo e permette di organizzare il lavoro, mostrare e svelare la gabbia che lo contiene. La fatica quotidiana sostituisce l'acrobazia scenica. Il patetico non si consuma nel lampo melodrammatico, bensì risuona come effetto di norme e gerarchie, chiama in causa spazi, mestieri, economie familiari. Qui la lente tipologica di Vitella funziona da chiave. Le forme del diva-film si riconoscono, anche se cambiate di segno: il corpo scoperto diventa soglia identitaria; il corpo tonico coincide con la resistenza del vivere; il corpo ritmico rivela la disciplina del palcoscenico; il corpo nervoso si socializza nell'ansia di decoro e nelle crisi che scoppiano in case, chiese, sartorie.

Le figure femminili che attraversano l'opera, realizzata e inedita, compongono un repertorio che sfugge alla semplificazione. Lavorano, trattano, desiderano, deviano, si difendono, qualche volta cedono e poi ripartono. Portano in scena la contraddizione di un paese lanciato verso il consumo e ancora stretto da regole arcaiche. La loro centralità non è dichiarata a parole, ma costruita dal dettaglio che pesa, dall'oggetto che racconta, dal gesto minimo che sposta la trama, dall'abito che introduce o esclude, che legittima o marchia. È così che il corpo diventa misura del presente, che registra lavoro, stigma, aspirazioni, e che fa vedere ciò che l'industria tende a levigare.

In chiusura a questo libro ho messo in relazione il tempo delle maggiorate e la scrittura zavattiniana per mostrare come una stessa scena culturale produca effetti diversi. Da un lato una macchina dello spettacolo che codifica la visibilità, dall'altro un autore che usa la visibilità per interrogare la società. Il parallelismo non appiattisce le differenze, piuttosto le rende leggibili e mostra come l'attrazione possa trasformarsi in indagine, come il glamour si incrina a contatto con i vincoli del quotidiano, come il sorriso ceda all'ironia che smaschera la virilità esibita, come l'eros si misuri con il prezzo pagato dalle persone in carne e ossa.

Resta un archivio vivo di rappresentazioni femminili. Non di icone in posa, ma di soggetti che tengono il filo della propria storia, anche quando la scena le spinge ai margini. La loro voce passa attraverso stoffe, uniformi, costumi, cappotti consunti, abiti da sera, passa attraverso i mestieri e i luoghi, attraverso amicizie e alleanze che reggono l'urto del giudizio sociale. È un lascito che parla al presente. Dice che la libertà è una pratica, un esercizio quotidiano più che una conquista definitiva. Dice che lo sguardo deve imparare a riconoscere le condizioni in cui si forma, i limiti che lo guidano, le consuetudini che lo orientano. Dice che la narrazione ha il compito di far emergere gli attriti, di dare tempo alle voci, di restituire i conflitti senza ridurli a posa.

Appendice

5 di “quelle”

Sinossi. Il soggetto segue le vicende di cinque prostitute che, dopo la chiusura dei postriboli in seguito alla legge Merlin, si trovano improvvisamente costrette a ridefinire la propria condizione. Venuto meno un sistema che, pur oppressivo, regolava tempi e spazi del loro lavoro, le donne devono confrontarsi con l'incertezza economica, con nuovi rapporti con i clienti e con una maggiore esposizione nella città. Ciascuna reagisce in modo diverso: chi tenta di continuare l'attività in forma clandestina, chi cerca soluzioni alternative, chi vive il cambiamento con smarrimento. Zavattini le segue in un racconto corale fatto di dialoghi, spostamenti e gesti quotidiani, in cui emerge una solidarietà femminile essenziale, priva di illusioni e di consolazioni.

Note. Molto probabilmente il soggetto è stato scritto nell'anno 1958, o comunque a fine anni Cinquanta. È inedito, non realizzato e disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 6/6.

Agenzia volpe

Sinossi. Giovanni è un giovane di provincia, da poco giunto in città con mille lire in tasca e in cerca di un primo impiego. Attratto dalle promesse dell'Agenzia Volpe, riesce a farsi assumere come detective privato. Tra i compiti affidatogli, il più delicato consiste nel sabotare una nuova realtà imprenditoriale, la Ditta Tax, che nel settore dolciario si sta rapidamente affermando come potenziale leader di mercato, minacciando i produttori già consolidati. Per portare a termine l'incarico, Giovanni riesce a farsi assumere presso la Ditta Tax, all'interno dell'ufficio pubblicità diretto da Wanna, una giovane donna brillante e carismatica. In breve tempo, tra i due si crea una relazione di complicità e affetto che nel protagonista evolve in un sentimento più profondo. Tale legame, tuttavia, incrina le sue certezze professionali: Giovanni non riesce più a mentire a se stesso, né tanto meno a sabotare l'azienda alla quale ora si sente legato. Incapace di trovare una soluzione, si fa licenziare in modo puerile e maldestro. La reazione di Wanna è di profonda delusione. Giovanni, a sua volta, si scopre in imbarazzo per l'immagine infantile e sconsiderata con cui sarà ricordato, travolto da un sentimento che ha compromesso irrimediabilmente la sua prima occasione lavorativa.

Note. Soggetto non realizzato scritto nel 1936, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 40-54) e Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 10-22), consultabile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 1/1.

Amore e chiacchiere

Sinossi. L'assessore Rivelli tiene un discorso in onore del sindaco morente, mentre suo figlio Paolo soffre per amore di Maria, figlia dello spazzino, osteggiata dalla famiglia. Dopo un litigio con un automobilista, Rivelli scopre che si tratta del potente industriale milanese Colombo e i due si riappacificano e stringono un'alleanza politica. Determinato a impedire la relazione del figlio, Rivelli minaccia il padre di Maria di fargli perdere il lavoro. Ma durante una cerimonia ufficiale riceve un biglietto sconvolgente: Paolo e Maria hanno deciso di togliersi la vita pur di non essere separati.

Note. Soggetto realizzato nel 1957, con la regia di Blasetti, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 4-5-6-7, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 307-320).

Anna B.

Sinossi. Questa è una storia di emigrazione e disperazione: Anna vive in un paesino con la figlia piccola, Maria, mentre suo marito, Bruno, è un minatore che si è trasferito all'estero. Anna decide di partire con la figlia per raggiungerlo perché da tempo non ha più sue notizie, tenta di attraversare la frontiera clandestinamente con l'aiuto di alcuni compaesani e contrabbandieri, ma la bimba muore assiderata sotto gli occhi della madre. Il gruppo viene scoperto e arrestato; Anna, fermamente determinata e addolorata, fugge e raggiunge la casa di Bruno dove trova la sua attuale moglie, una giovane francese di cui ovviamente non era a conoscenza. Anna si presenta come la sorella di Bruno, quasi diventa amica della nuova moglie, riesce a nascondere tutto il suo dolore fino alla sera, quando assieme vanno alla stazione per accogliere il ritorno di Bruno: Anna, accecata dall'odio, gli va incontro per prima e gli spara con la sua stessa rivoltella (era stata la giovane moglie a mostrargliela ingenuamente).

Note. Il soggetto è inedito, non realizzato, conservato alla collocazione ACZ Za Sog Nr 1/7, probabilmente scritto nei primi anni Cinquanta.

Bellissima

Sinossi. A Roma, Maddalena sogna per la figlia Maria un futuro da attrice. Quando Cinecittà apre un provino, trascina la bambina nella folla di madri e padri in cerca di successo. Tra illusioni e sacrifici, Maddalena investe tempo e denaro, convinta che il cinema possa offrire un riscatto sociale, ma il sogno si infrange quando scopre che la piccola è oggetto di scherno e che l'industria del cinema sfrutta le ambizioni dei genitori. Maddalena ritrova così la sua dignità, decide di rinunciare al provino e riporta Maria alla vita semplice di bambina, lontana dalle luci ingannevoli dello schermo.

Note. Soggetto realizzato nel 1951, con la regia di Visconti, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 10/2, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025:

157-167). Per un approfondimento sul film si rimanda al volume *Bellissima tra scrittura e metacinema* (Dusi, Di Francesco 2017a).

Bellissimo

Sinossi. Maria, modesta impiegata, si innamora di Mario, affascinante ma indolente emigrato siciliano, dotato di una voce melodiosa e di un innato talento per il canto. Convinta che in lui vi sia il potenziale per un futuro da artista, decide di investire tutte le proprie energie e risorse economiche ed emotive per avviarlo al successo. L'impresa si rivela però ben più ardua del previsto e Maria prosciuga i suoi risparmi, indebitandosi. Durante un concerto a Napoli tenta di proporlo al pubblico con il nome d'arte "Marius Rock", ma il progetto fallisce e i due vengono allontanati. Schiacciata dai debiti, Maria valuta soluzioni sempre più disperate: dapprima pensa di sedurre un ricco anziano per ereditarne il patrimonio, poi considera l'idea di concedersi dietro compenso e in un crescendo di sconforto, decide infine di togliersi la vita insieme a Mario, lasciando che il gas invada la stanza. Ma, con un gesto incosciente, lui accende una sigaretta e l'esplosione che ne segue, paradossalmente, li salva entrambi.

Note. Soggetto edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 322-329) e Mazzoni (Zavattini 1979c: 127-133), non realizzato, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 3/5. Di difficile datazione, per Mazzoni sembra risalire al 1960, ma dalle ricerche d'archivio pare che Zavattini vi abbia lavorato nel 1972, ipotesi che nasce dalla data riportata in calce all'ultima pagina e dal titolo provvisorio omonimo, *Bellissimo*, di alcune varianti del soggetto *Due giorni di follia* (Zavattini 2022b: 329), sempre del 1972.

Boccaccio '70 (Episodio "La riffa")

Sinossi. Durante una sagra di paese a Lugo di Romagna, si organizza una riffa clandestina con un premio insolito: una notte con la splendida Zoe. La giovane accetta di prestarsi al gioco per racimolare il denaro necessario e sposare l'uomo che ama davvero. Quando il sorteggio premia Cuspet, questi si presenta convinto di riscuotere la sua vincita, ma viene accolto con gentilezza e subito respinto. Zoe, infatti, non ha mai avuto intenzione di concedersi a un estraneo, il suo cuore appartiene a Geno, paratore di buoi, con cui sogna di costruire il futuro.

Note. Soggetto realizzato nel 1962, registi vari. Il soggetto dell'episodio *La riffa*, scritto da Zavattini e che confluisce nel film *Boccaccio '70*, è disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 10/3/1-3, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 394-400).

Capriccio all'italiana (Episodio "La gelosa")

Sinossi. Silvana è una donna tormentata dalla gelosia. Ogni gesto del marito, ogni sua uscita di casa diventa per lei motivo di sospetto, fino a trasformare la vita quotidiana in una continua sorveglianza. Dopo un acceso litigio, promette

di cambiare e di non controllarlo più, ma il proposito dura poco. Quando il marito esce senza darle spiegazioni, Silvana lo pedina di nascosto e lo vede entrare in un palazzo. Convinta che l'uomo la stia tradendo, viene sopraffatta dall'angoscia e, in preda al panico, estrae una rivoltella e inizia a sparare ripetuti colpi in aria. Subito dopo il marito esce di corsa, seminudo e terrorizzato: non era da un'amante, ma semplicemente dal sarto.

Note. Soggetto realizzato nel 1968, registi vari, confluisce nel film ad episodi *Capriccio all'italiana*. Il soggetto dell'episodio *La gelosa*, scritto da Zavattini, è disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 18/1, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 501-506).

Come un viaggio di nozze

Sinossi. *Come un viaggio di nozze* narra la vicenda di due adolescenti, Antonio e Maria, entrambi sedicenni, travolti da un amore impetuoso, ingenuo e totalizzante, un amore idealizzato come luogo di libertà e rifugio, una sorta di utopia sentimentale in cui proiettare i propri sogni. Non si tratta di un sentimento maturo, ma di quella forma d'infatuazione assoluta che spesso caratterizza l'età adolescenziale e che, proprio per questo, incontra l'opposizione dei genitori, preoccupati per la fragilità delle scelte dettate più dall'emotività che dalla ragione. Inascoltati e determinati a difendere il proprio legame, Antonio e Maria decidono di ribellarsi ai divieti familiari e fuggono insieme a Roma. Lì, presi da un impeto tragico, maturano l'idea di togliersi la vita con una rivoltella, un gesto estremo che li consegna per sempre l'uno all'altra. Ma proprio sul punto di attuare il loro proposito, prevale la vitalità e i due scelgono invece di godersi la giornata, lasciandosi trasportare dalla leggerezza del momento.

Note. Il soggetto cinematografico è inedito, non realizzato, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 15/3, la sua lavorazione risale al 1955. La sua trama sembra essere un approfondimento de *Gli innamorati del Po*.

Controsesso (Episodio "Cocaina di domenica")

Sinossi. In una domenica qualunque, due giovani coniugi borghesi, spinti dalla noia e dal desiderio di evasione, decidono per gioco di provare la cocaina. Ciò che nasce come una curiosità leggera e mondana si trasforma rapidamente in un'esperienza destabilizzante. L'assunzione della droga altera la percezione della realtà: i due vengono travolti da ansie improvvise, visioni deformate e allucinazioni che incrinano la loro complicità e mettono a nudo fragilità, paure e tensioni latenti. La domenica, inizialmente immaginata come uno spazio di libertà e trasgressione, si rivela così un momento di smarrimento, in cui la leggerezza borghese lascia emergere un lato oscuro e inquietante dell'esperienza.

Note. Soggetto realizzato nel 1964, registi vari, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 21/2, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 454-459).

Dall'amore all'odio

Sinossi. Antonio e Paola, entrambi appartenenti alla borghesia milanese, si conoscono e si innamorano. Dopo il matrimonio, tuttavia, il loro rapporto comincia progressivamente ad incrinarsi; nemmeno la nascita di un figlio riesce a sanare le tensioni e la coppia finisce per separarsi. L'affidamento del bambino alla madre acuisce la sofferenza di Antonio, che, incapace di rassegnarsi alla lontananza, decide in un impeto disperato di rapirlo. La fuga si trasforma ben presto in un inseguimento serrato, la polizia riesce ad intercettarlo e a riportare il bambino dalla madre, mentre Antonio rimane ucciso nel tentativo di sottrarsi alla cattura.

Note. Il soggetto non realizzato è stato depositato in SIAE il 5 aprile 1956. È stato pubblicato in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 315-316), ed è disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 7/7.

Darò un milione

Sinossi. Il ricchissimo industriale Gold, nauseato dall'egoismo e dall'opportunismo che lo circondano, decide di mettere alla prova la bontà degli uomini. Travestitosi da povero, stringe un patto con il mendicante Blim: promette di donare una fortuna a chi, senza conoscere la sua vera identità, sarà capace di compiere nei suoi confronti un autentico gesto di carità. Ne seguono una serie di equivoci, inseguimenti e scambi di persona, in cui Gold attraversa ambienti e situazioni segnati dall'indifferenza, dall'interesse e dal sospetto. Quando ormai sembra che nessuno sia disposto ad aiutarlo senza secondi fini, l'unico a offrirgli soccorso è proprio Blim, ignaro di trovarsi di fronte all'uomo più ricco del mondo. Gold mantiene allora la promessa: ricompensa il mendicante, permettendogli di riscattare la propria condizione e di sposare la giovane giornalista Anna.

Note. Soggetto realizzato nel 1935, con la regia di Camerini disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 3/9 (il soggetto è catalogato tra i non realizzati), edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 3-29).

Divorzio sì

Sinossi. Il soggetto, già a partire dal titolo, si schiera apertamente a favore dell'imminente legge sulla legalizzazione del divorzio. Lo fa attraverso un racconto esemplare, costruito intorno alla deposizione di Antonio Terzi, chiamato a testimoniare in tribunale sull'omicidio della moglie, Maria Freddi. Si tratta di un viaggio nelle memorie dell'assassino, il quale tenta di giustificare l'estremo gesto, ovvero lo sparo che pone fine alla vita della consorte, sostenendo che l'amore per lei si era ormai estinto e che una separazione legale non sarebbe stata sostenibile sul piano economico.

Note. Al soggetto cinematografico non realizzato *Divorzio sì*, Zavattini lavora nel 1969 a partire da un fatto di cronaca (l'uccisione di Maria Freddi ad opera

del marito Antonio Terzi). Tra i titoli alternativi abbiamo *Diritto di non amare*, la collocazione in archivio è ACZ Za Sog Nr 11/2. Sappiamo che la variante depositata in SIAE il 6 giugno 1969 è edita in Mazzoni (Zavattini 1979c: 261-269), Caldiron (Zavattini 2006: 290-298) e Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 438-448).

Dove va tua figlia?

Sinossi. Giulia ha diciannove anni quando decide di abbandonare la casa natale, lasciando ai genitori una lettera d'addio. Il padre, mosso da rabbia mescolata a preoccupazione, riesce a rintracciarla e si trova così a conoscere l'uomo per cui la figlia ha deciso di fuggire: un individuo già sposato, padre di un bambino di quattro anni, le cui intenzioni si rivelano tutt'altro che serie. Compresa la fragilità della situazione, il padre di Giulia tenta di convincerla ad interrompere quella relazione ma la giovane, sconvolta dal dolore e in preda ad una crisi emotiva, gli confessa di essere incinta e di non voler affatto far ritorno a casa. Il soggetto segue così il difficile percorso emotivo dei due protagonisti, padre e figlia, incapaci di riconciliarsi, divisi tra affetto, delusione e incomunicabilità.

Note. Il soggetto è inedito, non realizzato, conservato alla collocazione ACZ Za Sog Nr 11/7, scritto il 29 luglio 1964.

Due giorni di follia

Sinossi. Il soggetto *Due giorni di follia* ruota attorno alla figura di Sofia, una donna sulla quarantina che, dopo la morte del marito si ritrova a gestirne l'eredità, in particolare alcuni appartamenti in affitto. Vedova emancipata, Sofia intrattiene un rapporto ambiguo con i suoi affittuari, quasi tutti uomini, che cercano di corteggiarla, ma lei ha obiettivi più ambiziosi: mira a risalire la scala sociale e a contrarre un matrimonio vantaggioso. Un'imprevista perdita d'acqua nell'abitazione la costringe a chiamare un giovane stagnaro, Peppino, appena diciottenne. L'incontro con il ragazzo dà il via ad una relazione inattesa e del tutto carnale, ma segnata da un'irruenza fisica che destabilizza Sofia. Presto la donna perde completamente la testa per lui: lo cerca ossessivamente, lo pedina, interroga i suoi inquilini con la scusa di nuove perdite da riparare, è determinata a ritrovarlo. Nel corso della sua ricerca scopre prima l'esistenza di Anita, fidanzata ufficiale di Peppino, e poi quella di Dinuccio, giovane silenziosamente innamorato del ragazzo. Quando infine Peppino le si dichiara apertamente, Sofia rifiuta il legame e decide di fuggire dalla città. La sequenza conclusiva mette in scena un inseguimento corale: Sofia è seguita da Peppino, a sua volta inseguito da Anita, mentre Dinuccio chiude la catena, in una chiusa tragicomica che mescola desiderio, confusione e perdita.

Note. Il soggetto *Due giorni di follia* è conservato in archivio alla collocazione ACZ Za Sog Nr 12/1-2 e la sua lavorazione risale al biennio 1971-1972. Il soggetto, commissionato a Cesare Zavattini da Carlo Ponti con la richiesta di

preparare un film comico che vedesse protagonista Sophia Loren e alla regia Vittoria De Sica, conta nove varianti per un totale di 225 cartelle, mentre il trattamento è in tre stesure diverse per 137 cartelle. L'ultima variante del trattamento è edita nei due volumi di Mazzoni (Zavattini 1979c: 109-126 e Zavattini 1997: 193-222), Caldiron (Zavattini 2006: 325-343) e Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 449-466).

Gli innamorati del Po

Sinossi. Maria e Antonio sono due giovani uniti da un amore sincero, ma ostacolati dalla distanza sociale che li separa: lei proviene da una famiglia povera e priva di dote, mentre lui appartiene ad un contesto benestante. Le rispettive famiglie disapprovano la relazione, ritenuta inopportuna e sconveniente. I due, tuttavia, sfidano le convenzioni e si incontrano in segreto, fino a decidere di fuggire insieme attraversando il Po per rifugiarsi in un piccolo paese poco distante. Privati di ogni risorsa economica, vivono una breve parentesi di libertà, interrotta il giorno seguente dall'arrivo dei genitori. Sarà allora che Antonio, per la prima volta, troverà il coraggio di opporsi alla volontà paterna, rivendicando il diritto di amare Maria.

Note. Soggetto cinematografico inedito non realizzato, collocato a ACZ Za Sog Nr 15/3. Il 25 marzo 1955 Zavattini invia una lettera alla produzione di Partesano informando sullo stato dei lavori di questo film abbozzato, il nucleo narrativo sembra infatti già piacere, e chiedendo un preventivo in termini di fattibilità e apprezzamento della trama (ACZ Za Sog Nr 15/3: 2).

I girasoli

Sinossi. Nel 1942 Giovanna sposa Antonio, ma poco dopo lui parte per la campagna di Russia e non fa più ritorno. La famiglia di lui la respinge, ma Giovanna rimane certa che il marito sia vivo. Nel 1953, alla morte di Stalin, parte per l'Unione Sovietica e lo ritrova: Antonio è sopravvissuto, ma si è rifatto una vita e ha una nuova famiglia. Disperata, Giovanna torna in Italia e, per rabbia, si prostituisce. Poco dopo Antonio rientra a sua volta e le racconta gli orrori vissuti in guerra; sarà Giovanna, infine, a convincerlo a restare con la sua nuova famiglia.

Note. Soggetto realizzato nel 1970, con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 28/1-4, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 519-526).

I misteri di Roma

Sinossi. Con la supervisione di Zavattini, un gruppo di giovani registi racconta Roma nell'arco di ventiquattr'ore. Attraverso un'inchiesta collettiva, la città viene mostrata nei suoi angoli nascosti e nelle sue contraddizioni, dando voce a storie dimenticate e realtà sommerse. Ogni idea è introdotta dallo sguardo e

dalla voce dei registi stessi, che accompagnano lo spettatore in questo mosaico corale della capitale.

Note. Soggetto realizzato nel 1963, registi vari, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 38-39, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 254-274) e in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 434-453).

Idea per un soggetto con Alberto Rabagliati

Sinossi. Il celebre cantante Alberto Rabagliati rientra in Italia dopo una tournée in Sudamerica, fiero delle lettere di ammiratrici che riceve e deciso a scrollarsi di dosso la timidezza giovanile. Organizza una serie di incontri con donne di ogni tipo, ma nessuna si presenta al secondo appuntamento: il suo fisico appesantito e l'età non più giovane scoraggiano le corteggiatrici. Deluso e depresso, trova conforto nelle lettere malinconiche di una ragazza romana, a cui però non ha il coraggio di mostrarsi. Sarà lei, con determinazione, a cercarlo e a vincere le sue esitazioni, arrivando perfino a presentarsi con un finto fidanzato più grasso di lui. Rabagliati ritrova così la fiducia in se stesso e i due si uniscono in matrimonio.

Note. Soggetto non realizzato, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 26/4, edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 87-92). Il periodo di lavorazione viene fatto risalire al 1945 circa.

Ieri, oggi e domani (Episodio "Mara")

Sinossi. A Roma, Mara è una prostituta che riceve i clienti in un appartamento su Piazza Navona, gestendo il proprio lavoro con pragmatismo e distacco. Tra i suoi vicini c'è Giovanni, un giovane seminarista ingenuo e idealista, che finisce per innamorarsi di lei, confondendo attrazione e sentimento. Intanto l'industriale milanese Rusconi, cliente abituale di Mara, tenta ripetutamente di trascorrere con lei più tempo del previsto, cercando un coinvolgimento che la donna rifiuta. Mara, pur consapevole della propria condizione, si dimostra capace di una forma di responsabilità morale: respinge le illusioni di Giovanni e tenta di ricondurlo alla strada del seminario. Alla fine, ciascun personaggio riprende il proprio ruolo e la propria funzione sociale, mentre Rusconi resta escluso, incapace di ottenere ciò che desidera.

Note. Soggetto realizzato che confluisce nel film ad episodi di De Sica nel 1963, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 30/3-5, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 411-419).

Il boom

Sinossi. Carlo, piccolo borghese romano, vive stabilmente al di sopra delle proprie possibilità, trascinato da un desiderio di benessere e di prestigio sociale che condivide con la moglie Rita. Sommerso dai debiti e incapace di rinunciare al tenore di vita raggiunto, si trova progressivamente accerchiato dai creditori.

Quando un ricco e cinico imprenditore gli propone di acquistare uno dei suoi occhi in cambio di una somma ingente, Carlo accetta, convinto di potersi sottrarre all'accordo. Con l'anticipo salda i debiti e festeggia con amici e conoscenti, illudendosi di aver risolto ogni problema. Ma il giorno dell'operazione arriva inesorabile: preso dal terrore, Carlo comprende di non avere più via di fuga e si avvia comunque al sacrificio, consegnando il proprio corpo come ultimo bene negoziabile.

Note. Soggetto realizzato nel 1963, con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 11-12, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 234-244) e in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 421-433). Tra i titoli provvisori abbiamo *L'uomo che vende un occhio*. «Il soggetto *L'uomo che vende un occhio* viene pubblicato parzialmente (Carpi 1957), poi confluisce (assieme a *Ipocrita 43* e al soggetto non realizzato *La conferenza*) nell'opera teatrale del 1959 *Come nasce un soggetto cinematografico* (Jandelli 2002): un testo teatrale aperto e sperimentale (De Santi 2014, p. 293) di grande successo di pubblico e di critica» (Zavattini 2025: 431). Per un approfondimento si rimanda al volume *L'uomo che vende un occhio. Un soggetto per il film «Il boom» di Vittorio De Sica*, curato da Dusi e Di Francesco (Zavattini 2017).

Il cappotto

Sinossi. Carmine De Carmine, umile impiegato comunale, vive un'esistenza marginale e segnata da continue umiliazioni. Dopo anni di risparmi riesce ad acquistare un cappotto nuovo, che per lui rappresenta una conquista di dignità e riconoscimento. Una notte, però, il cappotto gli viene rubato; sconvolto dalla perdita, Carmine si ammala e muore poco dopo, nell'indifferenza delle istituzioni per cui ha lavorato. Durante il proprio funerale ritorna sotto forma di fantasma per recuperare il cappotto sottratto. La sua presenza semina il panico tra le autorità cittadine, coinvolgendo sindaco e forze dell'ordine in una caccia sproporzionata. Quando infine ritrova il ladro, Carmine rinuncia alla vendetta e si congeda pacificamente dal mondo dei vivi.

Note. Soggetto realizzato nel 1952, con la regia di Lattuada, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 16-17, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 196-203).

Il giro del mondo

Sinossi. Un regista e uno scrittore italiani, convinti nell'unità del mondo, partono per un viaggio senza meta, con la macchina da presa come compagna. Da Bombay a Parigi, dal Baltico al Giappone, osservano usi e costumi, la fame, il dolore e soprattutto il modo in cui le madri accudiscono i figli. A tenere insieme i frammenti è la voce di uno speaker, che accompagna lo spettatore in un percorso pensato per conoscere l'infanzia in tutto il mondo e immaginare l'umanità come un unico padre.

Note. Disponibile in archivio alla collocazione ACZ Za Sog Nr 14/4. Il soggetto viene depositato in SIAE il 14 novembre 1952. *Il giro del mondo* è edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 185-187).

Il paese Europa

Sinossi. Protagonista del soggetto è una giovane svedese che intraprende un viaggio attraverso alcune capitali europee con l'intento di conoscerne da vicino le diverse realtà. Lungo il percorso, la ragazza comprende che per cogliere davvero l'anima dei luoghi non è sufficiente visitare i consueti siti turistici: è necessario invece osservare la quotidianità di chi quei luoghi li abita, condividerne le contraddizioni, le disuguaglianze, le abitudini e le piccole stranezze che sfuggono allo sguardo del viaggiatore distratto.

Note. Soggetto cinematografico inedito non realizzato, scritto da Cesare Zavattini assieme a Massimo Mida, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. Databile tra gli anni Quaranta e Cinquanta, è disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 23/4. La lavorazione a questo soggetto sembra risalire agli anni Cinquanta-inizio anni Sessanta.

Il tetto

Sinossi. Natale, giovane muratore, si innamora di Luisa, domestica di un colonnello. Dopo il matrimonio, i due vivono nella casa della famiglia di lui, ma il bisogno di intimità e la gravidanza di Luisa li spingono a cercare una sistemazione propria. Natale convince i propri fratelli ad investire del denaro per comprare un terreno ad Ostia e costruirvi una casa. Il lotto però non è edificabile: l'unica possibilità è completare la copertura dell'edificio prima dell'alba, perché nessuno osa abbattere un'abitazione già coperta. Con l'aiuto del fratello e di alcuni compagni di lavoro, Natale riesce nell'impresa, conquistando per sé e per la sua famiglia un rifugio fragile ma finalmente loro.

Note. Soggetto realizzato nel 1956, con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 57/1-58/2, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 180-216) e in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 291-306).

Italia mia

Sinossi. Un viaggiatore attraversa l'Italia senza un percorso prestabilito, lasciandosi guidare dagli incontri e dalle circostanze. Ogni tappa diventa un frammento di vita: famiglie riunite, bambini che giocano, feste di paese, canti popolari. Non ci sono protagonisti né intrecci, ma un mosaico di episodi rapidi che compongono il ritratto corale di un popolo. La voce di uno speaker accompagna lo spettatore, tenendo insieme le immagini di un'Italia umile e quotidiana, fatta di lavoro, speranze e difetti.

Note. Disponibile in archivio alla collocazione ACZ Za Sog Nr 35/4. *Italia mia* è probabilmente il lavoro più oneroso di Zavattini, idea che nasce nel

1951, depositata in SIAE almeno tre volte e alla quale lavorerò fino agli anni Settanta. A partire da questo nucleo narrativo meta-letterario nascerà poi *Un paese*, un progetto fotografico foto-libro pubblicato nel 1955 «realizzato con Paul Strand, con i testi raccolti da Zavattini e dai suoi collaboratori e da lui montati» (Brancaleone 2019: 100). *Italia mia* è edito nella rivista *Rassegna del film* (1953, n. 12) in Caldiron (Zavattini 2006: 155-157) e in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 228-238).

L'amore in città (Episodio "Storia di Caterina")

Sinossi. Caterina Rigoglioso, domestica rimasta senza lavoro e senza sostegno dopo l'abbandono del compagno, decide di lasciare il figlio appena nato. Il racconto concentra in poche mosse l'asse del conflitto: povertà, solitudine, stigma verso la maternità fuori dal matrimonio, assenza di reti di protezione. La scelta estrema nasce da una pressione materiale e morale che erode ogni altra via praticabile.

Note. Soggetto realizzato nel 1953, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 8, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 204-214). *Storia di Caterina* è il titolo definitivo di un episodio scritto da Zavattini che confluisce nel film intitolato *L'amore in città* (vari, 1952); tra i titoli alternativi troviamo *La madre pentita*. Zavattini collabora anche agli altri episodi, *L'amore che si paga* e *Tentato Suicidio*, senza però scriverli direttamente di suo pugno.

L'amoroso riscatto

Sinossi. La vicenda ruota attorno ad Isa, una giovane che si innamora perdutamente di Rodolfo. Dopo un iniziale interesse reciproco, il ragazzo mette in atto un inganno crudele: chiede ad Isa di fidanzarsi per poi, con la complicità di un amico, inscenare la propria morte e comunicare alla donna la notizia attraverso una lettera. Distrutta dal dolore, Isa si ritrova sull'orlo della morte, ma viene riportata in vita da un demone che le impone un patto: dovrà rinunciare all'amore e dedicarsi unicamente al piacere e alla leggerezza dell'esistenza. Animata dal desiderio di vendetta, Isa decide di rinnegare ogni forma di sentimento e, con apparente cinismo, gioca con le emozioni di tre uomini diversi per età e temperamento. Solo sul finale, con un ribaltamento drammatico, si renderà conto di aver inflitto a uno di loro le stesse sofferenze che lei stessa aveva subito, ripetendo il ciclo del dolore da cui aveva cercato di emanciparsi.

Note. Il soggetto è inedito, non realizzato, scritto assieme a Enrico Ribulsi e Federico Sinibaldi, redatto indicativamente tra il 1945 e il 1949, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 1/5.

L'oro di Napoli (Episodio "Il Funeralino")

Sinossi. Durante il funerale del figlio, una madre governa ogni dettaglio del rito: richiama il prete, dispone i fiori, raduna i bambini, convince il cocchiere a

passare per la via centrale. Lungo il percorso sparge confetti perché gli scugnizzi si accalchino attorno al corteo, trasformando l'ultimo saluto in una partecipazione collettiva degna del bambino. Solo quando il corteo ha preso forma e la città ha visto, la donna lascia cadere la compostezza e si abbandona al dolore.

Note. Soggetto realizzato nel 1954 con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 42/1-3, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 273-279).

La ciociara

Sinossi. Cesira, giovane vedova e commerciante, lascia Roma con la figlia adolescente Rosetta dopo i primi bombardamenti e si rifugia nel paese d'origine. Qui incontrano Michele, intellettuale sensibile che si affeziona a Cesira, ma durante un rastrellamento viene ucciso dai tedeschi in ritirata. Con l'avanzata alleata, madre e figlia riprendono la strada verso la capitale; in una chiesa abbandonata, però, vengono aggredite e violentate da un gruppo di soldati franco-marocchini. Lo shock spezza l'equilibrio tra le due: Rosetta si chiude in un silenzio doloroso e si allontana dalla madre. Nel ritorno a Roma, tra macerie e precarietà, Cesira cerca di proteggere la figlia e di ricostruire un legame. Il finale le vede riavvicinate, mentre provano a riconoscersi e a ricominciare.

Note. Soggetto realizzato nel 1960 con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 20/1-5, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 321-335).

La maga di Napoli

Sinossi. La storia ruota attorno ad Haydée, celebre cartomante napoletana, che esercita il mestiere con successo grazie alla sua capacità di esaudire desideri attraverso riti e pozioni. Secondo la leggenda, una vera maga non può innamorarsi: l'amore terreno le farebbe perdere i suoi poteri, e con essi, i clienti. Ma tutto cambia quando incontra Marcello, un giovane avvocato disposto a tutto pur di conquistare Rita, donna che ama ma che è innamorata di un altro uomo, a sua volta attratto da una prostituta. Colpita dalla dedizione di Marcello, Haydée se ne invaghisce, infrangendo la regola che le garantiva il potere magico. Da quel momento, anche lei inizia a compiere gesti estremi, travolta da una passione incontrollabile, carnale, passionale, a tratti aggressiva, gelosa e possessiva. Sul finale agrodolce, ma a tratti tragi-comico, nessun personaggio godrà di un amore profondo, perché ognuno sarà disinteressato dalle attenzioni che riceve e ossessionato da ciò che non può avere.

Note. La variante del soggetto a è stata pubblicata in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 467-476). Il soggetto è esteso, conservato alla collocazione ACZ Za Sog Nr 17/1 con varianti di soggetto, scaletta, trattamento e sceneggiatura assieme alle note di lavorazione, appunti e documentazione. Solo del

soggetto sono presenti dieci stesure per un totale di settantaquattro cartelle, datate tra il 20 settembre 1972 e il 03 gennaio 1973; la prima di queste è edita in Mazzoni (Zavattini 1997: 223-239). Il soggetto ha diversi titoli provvisori: *La maga di Napoli*; *La Chiromantessa*; *La Chiromante*; *Haydée*; *La cartomante*; *Madama Haydè*; *L'amore a Napoli*; *La Chirocartomante*; *La Chiaroveggente*; *Cartomanteveggente risolve amori e affari*.

La vita è lunga

Sinossi. Maria è appena stata abbandonata dal padre di suo figlio. Dalla disperazione tenta prima il suicidio, poi l'exasperazione le provoca un parto anticipato. Anselmo, un gentiluomo che la soccorre per strada, tarda al proprio matrimonio per assicurarsi che il convento più vicino presti le adeguate cure alla neo madre. Sul finale l'uomo si domanda se ha maritato la donna giusta e rimpiange che la propria compagna non sia così emotiva e romantica da contemplare il suicidio per pene d'amore, ma l'indomani partono all'alba per il loro viaggio di nozze.

Note. Il soggetto non realizzato è inedito, si stima che Zavattini ci abbia lavorato dopo il 1947, ed è conservato alla collocazione ACZ Za Sog Nr 32/5.

Ladri di biciclette

Sinossi. Antonio, operaio disoccupato alla periferia di Roma, ottiene un impiego come attacchino municipale per cui è indispensabile la bicicletta. Il primo giorno, gliela rubano. Con il figlio Bruno inizia una ricerca affannosa tra mercatini, quartieri e stazioni, si affida persino ad una santona, finché individua il presunto ladro, ma senza prove né aiuto concreto. Sfnito e disperato, tenta a sua volta di rubare un'altra bicicletta; viene bloccato dalla folla e poi lasciato andare per pietà verso il bambino. L'umiliazione segna il rientro: padre e figlio rinunciano all'inseguimento e si avviano verso casa in autobus, con il lavoro sfumato e un futuro ancora incerto.

Note. Soggetto realizzato nel 1948, regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 32/1, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 97-105) e in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 101-110).

Le bambole

Sinossi. Gina e Silvana, due giovani ballerine legate da una profonda amicizia, lavorano nel mondo dello spettacolo d'intrattenimento per adulti, tra tournée, precarietà economica e continua esposizione allo sguardo maschile. Il loro obiettivo non è il successo, ma guadagnare abbastanza per sottrarsi allo spettacolo e aprire una piccola attività commerciale. L'equilibrio tra le due viene compromesso dall'ingresso di un impresario, uomo abile e vanitoso, che le corteggia entrambe in un gioco di doppia seduzione volto a dividerle. Quando Silvana scopre il tradimento ed rimane incinta, tenta di uccidere l'uomo; Gina la ferma.

Lo spettacolo, tuttavia, deve continuare: le due ragazze vanno in scena come se nulla fosse accaduto, ristabilendo il loro legame all'interno di un sistema che continua a sfruttarle.

Note. Soggetto non realizzato a cui Zavattini lavora intensamente nel 1965. Il fascicolo conta più di 300 cartelle, consultabili alla collocazione ACZ Za Sog Nr 3/1-3, articolato in varianti di soggetto e trattamento, ed è edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 308-314).

Le italiane e l'amore

Sinossi. Progetto per un film a episodi dedicato all'amore in Italia nei primi anni Sessanta, con taglio critico e dichiarato intento di smascherare le ipocrisie ancora diffuse. La fonte narrativa sono migliaia di lettere inviate da donne di ogni regione ai settimanali femminili. Confessioni, denunce, richieste d'aiuto che rivelano ignoranza sessuale, pregiudizi, gelosie, ricatti, moralismi e doppie morali, ogni episodio traduce una lettera in racconto breve, variando ambienti sociali e geografici per comporre un atlante sentimentale del paese.

Note. Soggetto realizzato nel 1961, registi vari, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 31/1-5, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 346-353).

Le Streghe (Episodio "Una sera come le altre")

Sinossi. Durante una cena domestica, una coppia borghese attraversa un'apparente quiete. Silvana, irritata dall'indifferenza del marito assopito, lascia correre la fantasia e immagina vendette via via più estreme: lo insulta, gli spacca un piatto in testa, si getta dalla finestra per scuoterlo, lo uccide, lo tradisce. Nella realtà nulla accade. Cerca un pretesto per litigare, ma la sonnolenza e l'inerzia dell'uomo spengono ogni scintilla. La serata si chiude così, identica a molte altre, con un conflitto vissuto solo nella mente della protagonista, una scena minima che resta sospesa tra desiderio di rivalsa e quotidiana rassegnazione.

Note. Soggetto realizzato, che confluisce come episodio nel film *Le streghe* del 1967, registi vari. È disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 55/1-6, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 492-500).

Lo chiameremo Andrea

Sinossi. Antonio e Maria, due maestri elementari di provincia, soffrono perché non riescono ad avere un figlio. Un medico rassicura la donna: basteranno aria aperta e ginnastica per superare il lieve problema. Maria si convince presto di essere incinta, ma è solo una gravidanza immaginaria. Una chiromante predice che il concepimento avverrà in una notte di plenilunio all'aperto ma proprio in quella notte Maria si ferisce, Antonio corre a cercare un medico e lei trova rifugio a casa del piccolo alunno Giulio. Il mattino dopo, marito e moglie riprendono il cammino verso la scuola, con Giulio che li accompagna come un figlio mancato.

Note. Soggetto realizzato nel 1972 con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 32/2-33/3, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 536-550).

Miracolo a Milano

Sinossi. Totò nasce “sotto un cavolo” a Milano, viene adottato dalla vecchia Lolotta e, morta lei, cresce in orfanotrofio. Uscito a vent’anni, si unisce ad una comunità di senzatetto in una baraccopoli di periferia, costruendo legami e piccole regole di convivenza. L’industriale Mobbi rivendica il terreno dopo la scoperta del petrolio e tenta lo sgombero. Dallo spirito di Lolotta, Totò riceve una colomba magica che esaudisce desideri: con quei “miracoli” porta pane, calore, ripari, e la baraccopoli resiste per un tratto. Quando la colomba viene sottratta, il potere della comunità vacilla e la pressione del ricco torna a farsi schiacciante. Nel finale, la colomba ricompare e, in un’alzata fiabesca, Totò e i compagni fuggono a cavallo di scope, levandosi in volo sopra la città verso un altrove che promette libertà più che salvezza.

Note. Soggetto realizzato nel 1951 con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 36/3-37/4, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 128-137) e in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 143-156).

Prima comunione

Sinossi. Nel giorno della comunione della figlia del signor Carloni, il vestito non è consegnato in tempo. Carloni va a prenderlo di persona, ma, coinvolto in una lite per strada, affida per un attimo il pacco ad un passante zoppo e lo perde di vista. Tornato a casa senza abito, tenta di rimediare offrendo denaro al vicino perché ceda il vestito della propria bambina, ma costui rifiuta. In casa si prova a riadattare un vecchio abito, mentre Carloni chiede all’arciprete di ritardare la messa, ottenendo un diniego. Quando tutto sembra compromesso, ricompaiono lo zoppo e la sarta con il vestito recuperato, e la cerimonia può svolgersi.

Note. Soggetto realizzato nel 1950, regia di Blasetti, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 44/4-45/4, edito in Caldiron (Zavattini 2006: 113-127) e in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 111-124).

Quattro passi tra le nuvole

Sinossi. Paolo, commesso viaggiatore sposato e padre di tre figli, prende un treno per lavoro e conosce Silvia, giovane incinta lasciata dall’uomo che l’ha sedotta. Per aiutarla ad evitare lo scandalo, accetta di fingere di essere il marito e l’accompagna alla fattoria dei genitori. Lo stratagemma placa l’ostilità della famiglia, che si apre all’idea del matrimonio e del bambino. Paolo, coinvolto nell’affetto domestico, si affeziona alla ragazza e ai suoi cari. L’arrivo imprevisto di Mario però, padre del nascituro, riaccende tensioni e suscita in Paolo una gelosia trattenuta. Nel confronto con la propria responsabilità, ricorda la moglie

e i figli, rinuncia all'illusione di una nuova vita e decide di rientrare a casa. Silvia resta con la famiglia rasserenata e con la prospettiva di un futuro possibile, mentre Paolo riprende la strada con la leggerezza amara di un sentimento lasciato alle spalle.

Note. Soggetto realizzato con la regia di Blasetti nel 1942, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 45/5 (51/1, 51/2, 51/3), edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 57-69).

Roma ore 11

Sinossi. Roma, 1951. Un annuncio per una dattilografa in via Savoia richiama sin dall'alba decine di ragazze e madri. La fila si allunga per le scale del palazzo; ognuna ha preparato l'abito migliore. Verso le undici, spinta dopo spinta, una rampa cede e i corpi precipitano, grida, ambulanze. La folla si disperde tra pronto soccorso e questura. Nel pomeriggio si registrano nomi e ferite, si interrogano i responsabili, si cercano parenti; alcune candidate vengono dimesse con fasciature, altre restano in reparto. Il posto promesso non esiste più, l'annuncio viene ritirato. A sera, le protagoniste tornano ai quartieri con i borselli sgualciti e i vestiti impolverati, chi sostenuta dai familiari, chi sola. La giornata si chiude senza risarcimenti né certezze, resta solo il ricordo del crollo in scala e la necessità di ricominciare il giorno dopo.

Note. Soggetto realizzato nel 1952 con la regia di De Santis. Alla collocazione ACZ Za Sog R 46/3-47/3 sono disponibili solo la sceneggiatura e la documentazione.

Scampolo si sposa

Sinossi. Scampolo è una giovane donna semplice, dignitosa, profondamente devota. Sposa Tito, un ingegnere la cui carriera è destinata ad un rapido avanzamento sociale. Animata da un amore sincero e da un forte senso del dovere coniugale, Scampolo cerca in ogni modo di restare accanto al marito, arrivando talvolta a sacrificare la propria individualità. Nora, elegante e sicura di sé, inizialmente si presenta come un'amica e tenta di istruire Scampolo al ruolo di "signora", ma si rivelerà ben presto essere l'amante di Tito. Quando la verità verrà alla luce, l'uomo colto in flagrante avvierà immediatamente le pratiche di separazione. Solo alla notizia di Scampolo incinta del loro bambino, Tito inizierà a riconsiderare le proprie scelte e, mosso dal desiderio di garantire al nascituro un futuro stabile, tenterà di ricostruire un rapporto con lei, chiedendole di restargli accanto.

Note. Il soggetto non realizzato è inedito, si stima che Zavattini ci abbia lavorato nel periodo 1941-1945, ed è conservato alla collocazione ACZ Za Sog Nr 26/8.

Sette città

Sinossi. Il film si sarebbe composto di sette storie, ognuna collocata in una città italiana diversa, dove regista e collaboratori avrebbero studiato gli ambienti e li avrebbero documentati rispettando uno spirito oggettivo d'osservazione, prettamente etnografico. Le città italiane e le loro particolarità raccontate sarebbero state: Genova, partenza degli emigranti al porto; Napoli, trasmigrazione degli inquilini dei Granili alle case nuove; Milano, fogne cittadine; Venezia, mercato del pesce; Roma, la Stazione Termini di notte; Firenze, Caserma Fortezza Da Basso; Palermo, vita dei pupari.

Note. Disponibile in archivio alla collocazione ACZ Za Sog Nr 27/2. Soggetto non realizzato, depositato in SIAE il 14 dicembre 1953, edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 200-201).

Sette volte donna

Sinossi. *Sette volte donna* è una suite di variazioni sul femminile: sette racconti autonomi che mettono alla prova desiderio, decoro, gelosia, potere d'immagine. Una vedova, durante il funerale, intravede una ripartenza affettiva; una donna si scopre osservata e, tra sospetto e seduzione, misura il controllo coniugale; due amanti sull'orlo del doppio suicidio si arrendono alla vita; ad un ballo, una moglie, trasformando il gioco delle coppie, smaschera la gelosia del marito; di notte, una donna tradita attraverso la città tra prostituzione e polizia, e alla fine riaggancia il legame; una sposa, convinta di non essere amata, sfiora la crisi e la fuga sui tetti; un'ingenua regina del bel mondo trasforma la rivalità per un abito identico in comicità catartica. Il filo comune è lo sguardo sociale sui corpi e abiti che funzionano come dispositivi di riconoscimento, tra vincoli e scarti d'autonomia.

Note. Soggetto realizzato in film ad episodi, uscito nelle sale nel 1967, diretto da De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 51-52, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 473-491).

Siamo donne (Episodio "Isa Miranda")

Sinossi. Isa Miranda, nei panni di se stessa, racconta la propria vita professionale e privata come una confessione. Ripercorre gli anni del successo, i provini, i set, i viaggi, i compromessi accettati per restare al centro della scena. A ciascuna conquista corrisponde un prezzo pagato in intimità: le relazioni sospese, la casa vissuta di sfuggita, il desiderio di un figlio rinviato fino a diventare pensiero fisso. La voce dell'attrice guida brevi quadri della quotidianità e del lavoro, mettendo a confronto l'immagine pubblica e la solitudine domestica. Il racconto converge su una presa d'atto: la carriera non ha colmato il vuoto lasciato dalla maternità mancata, che resta il punto sensibile della sua storia.

Note. Soggetto realizzato nel 1953, converge nel film ad episodi intitolato *Siamo donne* (vari, 1953). L'episodio *Isa Miranda*, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 222-228), è disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 53/4-7.

Stazione Termini

Sinossi. Alla Stazione Termini di Roma, una donna tenta di chiudere una relazione adulterina: vuole tornare dal marito e dalla figlia a Trieste, ed imbarcarsi con loro per il Venezuela. L'amante la raggiunge tra folla, altoparlanti e binari, e nasce un confronto serrato fatto di esitazioni, suppliche, silenzi. Fermati anche al commissariato, i due misurano la posta in gioco: continuare l'amore significa rinunciare ad una nuova vita, separarsi equivale a perdersi. La scelta si consuma all'ultimo, quando la donna riesce a partire.

Note. Soggetto realizzato nel 1953, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 54/1-7, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 215-221).

Storia di un grande amore (Maria e Corrado)

Sinossi. In un paese emiliano conosciamo la giovane Maria, appena diciassettenne, che subisce una violenza brutale, tale da sconvolgerle la vita, ovvero la perdita della verginità in pubblico. Abbandonata dal fidanzato e isolata dai compaesani, affronta il dolore e la vergogna in solitudine, sostenuta solo dalla madre. Tra i colpevoli c'è Corrado, un ragazzo combattuto tra il rimorso e un amore crescente per Maria. In un intreccio di silenzi, pregiudizi e verità taciute, Corrado decide infine di confessare, sfidando la propria famiglia e l'intera comunità. Sul finale, Maria riconosce in lui un pentimento autentico, ma questo è il loro ultimo incontro e si salutano con uno sguardo, mentre lei si allontana con una corriera.

Note. Il soggetto cinematografico non realizzato è edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 358-362) e in Caldiron (Zavattini 2006: 217-221), ed è disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 37/8. Non è chiaro se il titolo sia *Maria e Corrado* oppure *Storia di un grande amore* (Zavattini 2022b: 361) e fa parte di un «gruppo di soggetti fotoromanzi dei primi anni sessanta» ideati per la casa di produzione Bolero Film (Zavattini 2006: 220). L'anno di lavorazione risale al 1961.

Suor Camilla

Sinossi. Dopo vent'anni trascorsi nelle missioni dell'Africa centrale, una suora viene richiamata in Italia per dirigere un convento poverissimo e in rovina, abitato da religiose anziane o da giovani rimaste lì più per inerzia che per vocazione. La nuova superiora, animata da un ottimismo ingenuo e tenace, tenta di rimettere in piedi l'istituto: chiede la questua, ingaggia muratori, sprona le consorelle a collaborare. La sua intraprendenza, però, provoca scandalo: un muratore corteggia una conversa, e la sorella della suora – una prostituta – si presenta al convento, portando con sé maldicenze e tensioni. La situazione

precipita quando la protagonista assiste in ospedale un consulente finanziario che muore, lasciandola involontariamente esposta al sospetto di appropriazione indebita. Le autorità ecclesiastiche decidono di rimandarla in Africa; solo dopo la sua partenza, nel convento e nel paese, ci si accorge di quanto la sua presenza fosse stata benefica.

Note. Soggetto unico di sole 9 facciate, non realizzato scritto probabilmente nel 1945, è consultabile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 28/2, edito in Dusi e Salvador (*Zavattini* 2022b: 93-98). «Il soggetto è molto simile al film *Suor Letizia - Il più grande amore* con Anna Magnani (1956, regia di Camerini, soggetto di Camerini e Zavattini)» (98).

Suor Celeste e Miss Dorothy

Sinossi. Al centro della vicenda vi sono due dottoresse: Miss Dorothy, protestante e attiva presso l'ospedale americano, e Suor Celeste, cattolica, che lavora invece in quello cattolico. I due ospedali sono specchio di due universi opposti, che incarnano in maniera quasi caricaturale le differenze culturali e religiose delle due donne. Inizialmente distanti, le protagoniste si ritrovano a collaborare quando la guerra esplose portando carestia e devastazione. Tuttavia, la tensione fra loro è costante, alimentata dal contrasto ideologico. Il conflitto si acuisce quando Miss Dorothy si ammala e Suor Celeste decide allora di mettersi da parte per soccorrerla, un gesto di umanità che va oltre le divisioni. Fuggono insieme in un villaggio montano, ma la guerra le raggiunge anche lì. Per proteggere donne e bambini rifugiati nelle case, le due escono allo scoperto e affrontano i soldati, venendo però uccise. La scena finale è dominata dalla richiesta di una sepoltura congiunta: un'unica tomba per Suor Celeste e Miss Dorothy, come simbolo della pace possibile.

Note. Soggetto cinematografico inedito, non realizzato, datato 1961, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 28/3.

Umberto D.

Sinossi. Ex impiegato ministeriale, Umberto D. vive a Roma con una pensione insufficiente, in una stanza in affitto. I debiti e lo sfratto imminente lo isolano, gli restano soltanto l'affetto del cane e la solidarietà discreta di Maria, giovane domestica incinta. Dopo un ricovero, rientra più povero e più solo, e chiedere l'elemosina incrina l'ultimo presidio di dignità, gli ex colleghi lo evitano. La pressione materiale e morale lo spinge a progettare di togliersi la vita, coinvolgendo anche il suo cane, che all'ultimo gli sfugge; Umberto lo insegue e il gesto si interrompe, sciogliendosi in un gioco esitante nei giardini pubblici. La chiusura resta in sospensione: nessuna redenzione, soltanto una fragile tregua, con il corpo stanco e il cappotto consunto a raccontare una dignità ferita che cerca ancora un varco nel mondo.

Note. Soggetto realizzato nel 1952 con la regia di De Sica, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 58/3-8, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 168-180).

Un marito per Anna Zaccheo

Sinossi. Anna Zaccheo, giovane di bellezza appariscente, ripercorre in prima persona come il proprio aspetto diventi una trappola sociale. Un impresario la seduce e la espone ad un ricatto morale che mette a rischio le nozze già promesse, incrinando l'equilibrio familiare. La vicenda segue il tentativo di ricomporre onore, desiderio e futuro, mentre lo sguardo pubblico trasforma la sua avvenenza in colpa. Nel confronto con poteri maschili e convenzioni del decoro, Anna cerca un varco di autodeterminazione, misurando quanto la reputazione pesi più delle intenzioni e quanto sia difficile separare amore e controllo quando il corpo diventa posta in gioco.

Note. Soggetto realizzato nel 1953 con la regia di De Santis, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog R 35/1-5, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 251-272).

Un mondo nuovo

Sinossi. Durante un ballo universitario a Parigi, Geraldina, studentessa appena arrivata in città, incontra Carlo, fotoreporter italiano. Nell'euforia della festa lui abusa di lei; la gravidanza che ne segue rende evidente lo squilibrio tra i due. Carlo, poi divenuto suo fidanzato, insiste perché abortisca, mentre Geraldina oscilla tra paura, vergogna, desiderio di autonomia e pressione sociale. Quando è pronta a sottoporsi all'intervento, affiora un sentimento di maternità che riorienta la scelta e lei decide di tenere il bambino. Il racconto concentra in questo passaggio la posta in gioco del film, con il corpo della protagonista come luogo concreto di potere decisionale e di riconoscimento, tra vincoli affettivi, norme implicite e possibilità di autodeterminazione.

Note. Soggetto realizzato nel 1966 con la regia di De Sica, consultabile alla collocazione ACZ Za Sog R 40-41, edito in Dusi e Lepratto (Zavattini 2025: 460-472).

Una bambina si ribella

Sinossi. Clara, ospitata in un prestigioso collegio, sogna da tutta la vita un padre adottivo che immagina avere le caratteristiche cavalleresche del principe azzurro salvatore. Il giorno in cui viene adottata scopre, suo malgrado, che l'uomo che l'ha presa in casa è un finanziere freddo, distaccato, apatico nei suoi confronti. Un giorno Clara assiste alle minacce avanzate contro il padre da un debitore che vuole recuperare il suo denaro e, impietosita, decide di farsi forza per aiutare il genitore adottivo a saldare la sua passività. Non riesce nel suo intento, l'uomo non riconosce gli sforzi della giovane che, disillusa e disperata,

scappa. Una volta rintracciata, con ben pochi sforzi da parte del finanziere, ecco che l'uomo cercherà di fare breccia nel cuore di Clara, per conoscerla, dimostrarle affetto e conquistarla.

Note. Soggetto non realizzato, inedito, disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 2/8, anno di lavorazione 1947.

Una donna del Po

Sinossi. Silvana, ventenne vivace che vive in un paese sul Po, ritrova Antonio, un amico d'infanzia diventato seminarista. Tra i due nasce un'intesa affettiva che sfocia in un bacio, scatenando i pettegolezzi del paese. Dopo una festa, Silvana subisce uno stupro e scopre di essere incinta. In un primo momento pensa al suicidio, ma decide infine di tenere il bambino. Maturata dalla vicenda, invita Antonio a proseguire gli studi. Anche lui, però, si sente cambiato e abbandona l'idea del seminario. Entrambi si trovano costretti a ripensare il proprio futuro alla luce di un destino impreveduto.

Note. Il soggetto non realizzato è edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 177-184), depositato in SIAE il 07 dicembre 1951 ed è stato pensato per Silvana Mangano. È disponibile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 11/4. Tra i titoli alternativi vi è *La donna del Po*; in questo libro, per mantenere una coerenza testuale, uso sempre il titolo *Una donna del Po*.

Una donna moderna

Sinossi. Mary si trova di fronte ad una scelta: decidere se sposare un medico o un avvocato. Per mettere alla prova i due pretendenti, escogita un espediente: fingerà di trovarsi sola nella propria stanza con un altro uomo, per verificare la loro reazione di fronte ad un possibile tradimento. Per lei, infatti, è essenziale che l'uomo che sceglierà di sposare non sia incline alla gelosia. Al culmine della messinscena, entra nella stanza un cameriere che, provocato da alcuni gesti ambigui della donna, tenta di approfittare di lei. Mary si ribella e grida, attirando l'attenzione dei due contendenti, che accorrono prontamente. Ne scaturisce un violento alterco, durante il quale ciascuno accusa l'altro di essere l'aggressore, trasformando così la prova di Mary in un dramma farsesco.

Note. Breve soggetto inedito, non realizzato, al quale Zavattini lavora nel 1966, collocato alla dicitura ACZ Za Sog Nr 11/5.

Via Emilia

Sinossi. Il soggetto narra la vicenda di Franco e Maria, una coppia sposata il cui legame è segnato da un passato complesso e da un equilibrio emotivo delicato. Maria, un tempo impiegata in un postribolo, ha scelto di unirsi a Franco, uomo che rispetta profondamente più di quanto non ami e la cui felicità rappresenta per lei un valore assoluto, al di sopra di ogni altra cosa. La narrazione segue il ritmo delle loro giornate ordinarie, scandite da una dolce ma sempre

più spenta quotidianità. L'amore che inizialmente li unisce si attenua progressivamente, consumato dalla ripetizione dei gesti e dalla mancanza di prospettive condivise. Franco desidera ardentemente diventare padre ma ogni tentativo si rivela vano e, alla scoperta dell'infertilità di lui, Maria si concede segretamente ad un altro uomo per rimanere incinta, mossa unicamente dal desiderio di donare a suo marito ciò che di più egli desidera. Ma la paura che la verità venga alla luce diventa insostenibile e in un crescendo drammatico, Maria arriva a compiere un gesto estremo: uccide l'uomo da cui ha avuto il figlio, nel disperato tentativo di proteggere il fragile equilibrio del suo matrimonio.

Note. Il soggetto non realizzato è inedito, ha come titolo provvisorio *La strada*, è scritto in collaborazione con Alfredo Guarini probabilmente tra il 1950 e il 1951, ed è consultabile alla collocazione ACZ Za Sog Nr 31/8.

Viaggio sul Po

Sinossi. Dal Monviso al Delta, il Po diventa spina dorsale di un viaggio-inchiesta che attraversa città e campagne per registrare lavori, gesti, feste, usi vivi delle comunità rivierasche. Ogni tappa offre segni pubblici, privati, persino segreti, colti nell'imprevisto del quotidiano; abiti della fatica e costumi festivi danno corpo alla scena. Suoni e canti locali accompagnano il percorso. L'esito non è una soluzione, ma un ritratto sincero, antiretorico, che misura il paese lungo il fiume nelle sue continuità e fratture.

Note. Disponibile in archivio alla collocazione ACZ Za Sog Nr 31/9. Soggetto non realizzato, depositato in SIAE il 5 marzo 1953 che vuole seguire in chiave documentaristica il corso del fiume Po, dal Monviso al Delta. Edito in Dusi e Salvador (Zavattini 2022b: 202-204).

Filmografia

Film

Amore e chiacchiere (Blasetti, 1957)
Bellissima (Visconti, 1951)
Boccaccio '70 (vari, 1962)
Capriccio all'italiana (vari, 1968)
Controsesso (vari, 1964)
Darò un milione (Camerini, 1935)
È caduta una donna (Guarini, 1941)
I bambini ci guardano (De Sica, 1944)
I girasoli (De Sica, 1970)
I misteri di Roma (vari, 1963) (Supervisione di Cesare Zavattini alla regia)
Ieri, oggi, domani (De Sica, 1963)
Il boom (De Sica, 1963)
Il cappotto (Lattuada, 1952)
Il tetto (De Sica, 1956)
L'amore in città (vari, 1953)
L'oro di Napoli (De Sica, 1954)
La ciociara (De Sica, 1960)
Ladri di biciclette (De Sica, 1948)
Le coppie (vari, 1970)
Le italiane e l'amore (vari, 1961)
Le streghe (vari, 1967)
Lo chiameremo Andrea (De Sica, 1972)
Miracolo a Milano (De Sica, 1951)
Prima comunione (Blasetti, 1950)
Quattro passi fra le nuvole (Blasetti, 1942)
Riso amaro (De Santis, 1949)
Roma ore 11 (De Santis, 1952)
Sette volte donna (De Sica, 1967)
Siamo donne (vari, 1953)
Stazione Termini (De Sica, 1953)
Umberto D. (De Sica, 1952)
Un marito per Anna Zaccheo (De Santis, 1953)
Un mondo nuovo (De Sica, 1966)

Soggetti non realizzati editi¹

Agenzia Volpe (1936)
Bellissimo (1960)
Dall'amore all'odio (1956)
Divorzio sì (1969)
Due giorni di follia (1971)
Idea per un soggetto con Alberto Rabagliati (1945)
Il giro del mondo (1952)
La maga di Napoli (1972)
Le bambole (1956)
Sette città (1953)
Storia di un grande amore (Maria e Corrado) (1961)
Una donna del Po (1951)
Viaggio sul Po (1953)

Soggetti non realizzati inediti

5 di "quelle" (1950)
Anna B. (anni Cinquanta)
Come un viaggio di nozze (1955)
Dove va tua figlia (1964)
Gli innamorati del Po (1955)
Il paese Europa (anni Quaranta-Cinquanta)
L'amoroso riscatto (1945)
La vita è lunga (1947)
Scampolo si sposa (1941)
Suor Celeste e Miss Dorothy (1945)
Una bambina si ribella (1947)
Una donna moderna (1966)
Via Emilia (1950)

1 Gli anni segnati di fianco ai titoli dei soggetti non realizzati editi ed inediti rimandano o al primo anno di lavorazione attestato (grazie alle indicazioni presenti direttamente sui materiali d'archivio), che talvolta coincide con il timbro SIAE, o al decennio nel quale si ipotizza Zavattini abbia scritto il soggetto, ipotesi avanzate a partire dalla consultazione del carteggio originale, nonché dalle indicazioni presenti nei principali manuali da prendere di riferimento per i soggetti zavattiniani (ovvero: Zavattini 1979c, a cura di Mazzoni; Zavattini 2006, a cura di Caldiron; Zavattini 2022b, a cura di Dusi e Salvador; Zavattini 2025, a cura di Dusi e Lepratto).

Bibliografia

- ADDIS E., 1997, *Economia e differenze di genere*, Bologna, Clueb.
- AIMERI L., 1998, *Manuale di sceneggiatura cinematografica. Teoria e pratica*, Torino, UTET.
- ALBANO L., (a cura di), 1997, *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni.
- ALBANO L., PRAVADELLI V., (a cura di), 2008, *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet.
- ALFIERI F., 2019, *Legittime forzature e maschilità ideali. Fra teoria giuridico-morale del matrimonio e prassi giudiziarie (secoli XVI-XIX)*, in «Genesis», 18(2), 39-61.
- ALLIVA S., 2021, *Fuori i nomi! Intervista con la storia italiana Lgbt. Fandango, in Fuori!!! 1971-1974: Un'antologia dei primi tredici numeri della rivista = A collection of the first thirteen issues of the magazine*, (a cura di), ANTONELLI C., URBANO RAGAZZI F., Roma, Nero.
- ANTONIONI M., 1994, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, (a cura di) DI CARLO C., TINAZZI G., Venezia, Marsilio.
- ARGANO L., BOLLO A., DALLA SEGA P., CANDIDA V., (a cura di) 2005, *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, Milano, FrancoAngeli.
- ARISTARCO G., 1975, *Antologia di Cinema nuovo, 1952-1958: dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Rimini, Guaraldi.
- ASUNIS M., 2018, *Difendiamo l'arte del cinema*, in «Diari di Cineclub», anno VII, 62, giugno.
- AZARA L., 2017, *L'uso "politico" del corpo femminile: la legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione*, Roma, Carocci.
- BALBO L., 1978, *La doppia presenza*, in «Inchiesta», 32(8), marzo-aprile, 3-6.
- BANDIRALI L., TERRONE E., 2009, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau.
- BARAZZETTI D., 2006, *Doppia presenza e lavoro di cura. Interrogativi su alcune categorie interpretative*, in «Quaderni di Sociologia», 40, 85-96.
- BARBERA A., TURIGLIATTO R., 1978, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori.
- BARBUTI N., 2019, *Ripensare i formati, ripensare i metadati: prove "tecniche" di conservazione digitale*, in «Umanistica Digitale», 3(5), 121-138, DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9055>.
- BASILE F., 2019, *La tutela delle donne dalla violenza dell'uomo: dal Codice Rocco... al Codice Rosso*, in «Diritto penale e uomo», 11, 20 novembre, 78-93.
- BECCALLI, B., 1985, *Le politiche del lavoro femminile in Italia: donne, sindacati e stato tra il 1974 e il 1984*, in «Stato e Mercato», 15(3), 423-459, <http://www.jstor.org/stable/24649409>.

- BELLAVITA A., BERNERDELLI A., 2021, *Che cos'è la narrazione cinematografica*, Roma, Carocci.
- BELLAZZI M., UBOLDI R., 1972, *Se Napoli esplode*, in «Epoca», settembre, A. XXIII, n. 1151, 36-46.
- BERNARDELLI A., 2016, *An Anti-hero with a Thousand Faces. The Migration of a Narrative Device from Literature to Tv Series*, in «Between», 6(12), 1-21, DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2140>.
- BERNARDI S., 2007, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio.
- BERTETTO P., (a cura di), 2006, *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza.
- BERTOZZI M., 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.
- BERTUCELLI L., 2017, "I conflitti di lavoro nel dopoguerra" in *Oltre il 1945. Violenza, conflitto sociale, ordine pubblico nel dopoguerra europeo*, (a cura di) ACCIAI et. al., Roma, Viella.
- BETTI E., 2010, *Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico*, in «Storicamente», 6(33), 1-32, DOI: 10.1473/stor86.
- BETTIO F., 1998, *The sexual division of labour. The Italian case*, Oxford, Clarendon press.
- BIONDI T., 2022, *Mulheres em vingança e novos "simbolismos de corpos femininos" entre antropomorfismo filmico, moda e idealismo de gênero no cinema de Visconti*, in «dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda», 35, 55-82, DOI: 10.26563/dobras.i35.1414.
- BONILINI G., TOMMASEO F., 2010, *Lo scioglimento del matrimonio. Art. 149 e L. 1° dicembre 1970, n. 898*, Milano, Giuffrè.
- BORDWELL D., THOMPSON K., 1994, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini a oggi*, Milano, McGraw-Hill.
- BOSERUP E., SAVIO C., TRUCCHI M., 1982, *Il lavoro delle donne: la divisione sessuale del lavoro nello sviluppo economico*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- BRAGA P., 2003, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Milano, FrancoAngeli.
- BRAMBILLA M., CARNAGHI A., RAVENNA M., 2011, *Subgrouping e omosessualità: rappresentazione cognitiva e contenuto degli stereotipi di uomini gay*, in «Psicologia sociale. Social Psychology theory & research», 1, gennaio-aprile, 71-88, DOI:10.1482/34474.
- BRANCALEONE D., 2019, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Parma, Diabasis.
- BRUNA M., PERINI L., 2016, *Il corpo svelato. Il discorso pubblico sul corpo delle donne*, in «Rivista di Antropologia e Scienze Sociali», 15, 30 aprile, reperibile sul sito <https://www.rivistadisocietadiscienze.it>.

- BRUNETTA G. P.,
 1996, (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- 2001, (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. IV. Dal miracolo economico agli anni Novanta. 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti.
- 2003, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi.
- 2009a, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari, Laterza.
- 2009b, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Roma-Bari, Laterza.
- 2015, *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica e culturale*, Roma, Gius. Laterza & Figli.
- BRUNO E., (a cura di), 1977, *Teorie del realismo*, Roma, Bulzoni.
- BRUNI D., 2006, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Roma, Bulzoni.
- CALANCA D., 2003, *Simboli e vesti nell'Italia del boom economico*, in «Storia e Futuro» 2, 1-25.
- CALDWELL L., "What Do Mothers Want? Takes on Motherhood in *Bellissima*, *Il Grido*, and *Mamma Roma*", in *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study. Italian and Italian American Studies*, (a cura di) MORRIS, P., New York, Palgrave Macmillan, 225-237, DOI: https://doi.org/10.1057/9780230601437_15.
- CANTORE F., MASCIULLO P., 2022, *Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione*, in «La valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi», 39, 11-22.
- CAPALBI A., 2018, *Forme di rappresentazione del lavoro femminile*, (tesi di dottorato) Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.
- CARAVERO P., 2017, *Uomini e donne: stessi diritti?*, Roma, Castelvecchi.
- CARDONE L., FILIPPELLI S., (a cura di), 2012, *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra al pagina e lo schermo*, Guidonia, Iacobelli Editore.
- CARLINI P., 1935, *L'aborto nel campo giudiziario*, Palermo, Società Palermitana Editrice Medica.
- CARNICÉ M. M., 2021, *Divismo, maturità e politica sessuale negli Hollywood film di Anna Magnani*, in «Schermi», 5(10), 32-47, DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-2486/16462>.
- CARRIERO R., TEDESCO L., 2016, *Lavoro familiare, Italia, genere, lavoro domestico, lavoro di cura, percezione di equità*, Roma, Carocci.
- CASARICO A., PROFETA P., 2010, *Donne in attesa. L'Italia delle disparità di genere*, Milano, EGEA.
- CASETTI F.,
 1992, *Cinema in the Cinema in Italian Films of the Fifties: Bellissima and La signora senza camellie*, in «Screen», 4(33), 375-393.

- 2005, *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani.
- CASETTI F., DI CHIO F., 1990, *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- CASETTI F., LEISAWITZ D., 2011, *Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital*, in «JSTOR», vol. 138, October, 95-106, <http://www.jstor.org/stable/41417909>.
- CASSANI M., 2024, “Quasi nessuno. La crisi idrica, la macchina, le mondine e la conquista delle otto ore”, in *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, (a cura di) BASSANELLI M., FIORINO I., Bologna, Derive Approdi, 91-104.
- CATELLI N., (a cura di), 2013, *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, Parma, Diabasis.
- CAVALLO M., 2019, *Solo perché donna. Dal delitto d'onore al femminicidio*, Milano, Mursia.
- CAVALLOTTI, D., LOTTI, D., MARIANI A. (a cura di), 2012, *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi.
- CECCHI A., 2011, “Il film industriale italiano degli anni sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere”, in *Suono, Immagine, Genere*, (a cura di) MEANDRI I., VALLE A., Torino, Edizioni Kaplan.
- CEDERNA C., RISÉ, C., 1964, *La sedicenne d'assalto. Come perdono l'innocenza*, in «L'Espresso», Roma, Nuove Edizioni Romane (NER), 15 marzo, 17.
- CESELLI D., 2012, *La sceneggiatura. Un testo dall'esistenza incerta*, Firenze, Le Lettere.
- CHISTÉ L., DEL RE A., FORTI E., 1979, *Oltre il lavoro domestico: il lavoro delle donne tra produzione e riproduzione*, Milano, Feltrinelli.
- CINQUEGRANI A., 2009, *Letteratura e cinema*. Brescia, LaScuola.
- CODELUPPI V.,
2003, (a cura di), *La sfida della pubblicità*, Milano, FrancoAngeli.
2007, *Consumo e comunicazione: merci, messaggi e pubblicità nella società contemporanee*, Milano, FrancoAngeli.
- COLBERT F., 1993, *Marketing Culture and the Arts*, Paris, Gaëtan Morin Éditeur, tr. it.
2004, *Marketing delle arti e della cultura*, (a cura di) AGUSTO G., Milano, Etas.
- COMAND M.,
2006, (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau.
2012, *I personaggi del film*, Venezia, Marsilio.
- COSENZA G., 2010, *Semiotica dei nuovi media*, Milano, Laterza.
- D'AMICO M., 2020, *Una parità ambigua: Costituzione e diritti delle donne*, Milano, Raffaello Cortina.
- DAL LAGO A., DE BIASI R., (a cura di), 2014, *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Roma-Bari, Laterza.
- DE CUMIS N. S., 1999, *Zavattini e i bambini. L'improvviso, il sacro e il profano*, Lecce, Argo.
- DE GAETANO R., (a cura di), 2014, *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Milano-Udine, Mimesis.

- DE MASI D., 2018, *Il lavoro nel XXI secolo*, Torino, Einaudi.
- DE MONTE M., 1973, *Breve viaggio attraverso le contraddizioni, i disagi e le illusioni della Capitale del Sud*, in «Messaggero», 7 gennaio, 3.
- DE SANI G., 2003, *Vittorio De Sica*, Venezia, Il Castoro Cinema.
- DEGANI G., 1951, *Vita nella bassa. La strada del Po*, in «Vie Nuove, n. 47», Roma, Casa editrice Vie Nuove, 2 dicembre, 12.
- DEL BOCA D., LOCATELLI M., PASQUA S., 2000, *Employment Decisions of Married Women: Evidence and Explanations*, in «LABOUR», 14 (1), 35-52.
- DEL BOCA D., SARACENO C., 2005, *Le donne in Italia tra famiglia e lavoro*, in «Economia & lavoro, Rivista di politica sindacale, sociologia e relazioni industriali», 1, 125-0, DOI: 10.7384/72370.
- DUSI N.,
2003, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
2015, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis.
2019, (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*, Perugia, Morlacchi.
- DUSI N., CAPALBI A., MAREGGINI M.D., SALVADOR M., 2021, *A Website for Cesare Zavattini's Works. Digitizing and Dynamizing a Personal Audiovisual Archive*, in «Cinergie», 20, 85-95, DOI: <https://doi.org/10.6092/issn2280-9481/13059>, URL: < <https://cinergie.unibo.it/article/view/13059/13533> >.
- DUSI N., DI FRANCESCO L., (a cura di), 2017a, *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Parma, Diabasis.
- DUSI N., SPAZIANTE L., (a cura di), 2006, *Remix-Remake*, Roma, Meltemi.
- ECO U.,
1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
1997, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
1999, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
2017, *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo.
2018, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo, edizione online.
- EUGENI R.,
2015, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia.
2018, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.
- FACCHI A., GIOLO O., 2023, *Una storia dei diritti delle donne*, Bologna, Il Mulino.
- FALDINI F., FOFI G.,
1979, (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli.

- 2011, (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Vol. 2: Da «Ladri di biciclette» a «La grande guerra»*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.
- FECI S., SCHETTINI L., (a cura di), 2017, *La violenza contro le donne nella storia*, Roma, Viella.
- FEDERICI S., 2020, *Il punto zero della rivoluzione. Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, tr. it. (a cura di) CURCIO A., *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, New York, PM Press.
- FELLINI F., 1980, *Fare un film*, Torino, Einaudi.
- FERRABOSCHI A., (a cura di), 2019, *Zavattini oltre i confini: Un protagonista della cultura Internazionale*, Reggio Emilia, Corsiero.
- FERRO I., SALVINI S., 2007, *Separazione e divorzio in Italia. Le tendenze e le differenze regionali*, in «Popolazione e storia» 8(1), 125-155.
- FERRO M., 1977, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard.
- FLORE S., 2022, *Aborto in Italia. Problematiche e prospettive*, (tesi di dottorato) Università degli Studi di Cagliari.
- FLORINO I., 2024, “Gerarchie domestiche nella filigrana dello spazio e del tempo”, in *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, (a cura di) BASSANELLI M., FIORINO I., Bologna, Derive Approdi, 11-22.
- FOUCAULT M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimard, 1975, tr. it. 1976, (a cura di) TARCHETTI A., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- FRISONE A., 2020, *Femminismo al lavoro: come le donne hanno cambiato il sindacato in Italia e in Francia (1968-1983)*, Roma, Viella.
- GALANTINO L., 1997, *Diritto del lavoro*, Torino, G. Giappichelli.
- GALIMBERTI U., 2002, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli.
- GAMBETTI G., 2009, *Zavattini mago e tecnico*, Roma, Gremese.
- GARCÍA M. G., 1992, *Doce Cuentos Peregrinos*, tr. it. *Dodici racconti ramminghi*, (a cura di) MORINO A., Milano, Mondadori.
- GARGIULO M., 2020, *Gli insulti cinematografici*, in «Quaderns d'Italià», 25, 27-46.
- GENSINI S., 2004, *Manuale di semiotica*, Roma, Carocci.
- GIACOVELLI E., 1995, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese.
- GIANNONE M., 2013, *Estetica del dettaglio filmico*, in «Itinera», 6, 228-247, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/3263>.
- GIORI M.,
2016 *Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica*, in «Between», 6(12), novembre, DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2173>.

- 2017 *Cattolici, cinema e omosessualità: il "turpe vizio" dalla rimozione al panico morale*, in «SCHERMI. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», 1(1), 69-82, DOI: <https://doi.org/10.13130/2532-2486/8202>.
- GRAZIOLI C., 2017, *1958-1968. I tanti filoni della musica degli anni '60, la stagione dei giovanissimi*, in «Novecento.org», 8, DOI: 10.12977/nov197.
- GREIMAS A. J., 1983, *Du sens II*, Seuil, Paris, tr. it., 1984, *Del senso 2*, Milano, Bompiani.
- GRISENDI A., 1992, *Giù le mani. Storie di donne (e di uomini): le molestie sessuali sul lavoro*, Milano, Mondadori.
- GUZZO D., 2020, "Il Boom": il film che fece il processo al miracolo economico, in «Clionet», 4, 76-79.
- IORI C., MAIANI B., (a cura di), 2006, *Donne al lavoro : letture al femminile del mercato del lavoro flessibile*, Roma, Carocci.
- JANDELLI C.,
2002, *La scena pensante: Cesare Zavattini tra teatro e cinema*, Roma, Bulzoni.
2013, "Cerchiamo un bambino distinto". La genesi di *Bellissima* nei soggetti di Cesare Zavattini, in «Quaderni d'italianistica», XXXIV(2), 47-64.
- JENKINS H., 2006, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- KARADOLE C., 2012, *Femicidio: la forma più estrema di violenza contro le donne*, in «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», VI(1), 16-38 .
- LA FAUCI N. (a cura di), 1994, *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Palermo, L'epos.
- LASAGNA R., 2019, *Da Chaplin a Loach. Scenari e prospettive della psicologia del lavoro attraverso il cinema*, Milano, Mimesis.
- LORUSSO A. M., 2018, *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Roma-Bari, Laterza.
- LOTMAN J., 1977, *Semiotics of Cinéma*, tr. it. *Semiotica del cinema*, (a cura di) BELTRAME G., Catania, Edizioni del prisma, 1979.
- MAINA G., 2012, *Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta*, in «Bianco e nero» 2, 61-70, DOI: 10.7371/71475.
- MALTA C., 2005, *La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico*, in «Comunicazioni sociali», 27(3), 1-7, DOI: 10.1400/61734.
- MANCINO A. G., 2008, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan.
- MANIACI A., 2021, *L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970*, in «Storia, Chiese e plurismo confessionale», 17, 11 ottobre, 65-76, DOI: <https://doi.org/10.54103/1971-8543/16624>.
- MANZOLI G., 2003, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci.
- MARCHESE L., FAIENZA L., FUSILLO M., LINO M., (a cura di) 2020, *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, Il Mulino.

- MAREGGINI M. D., 2025, *Il film come divulgazione storica. Il caso di Roma ore 11*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 64(4), 87-105. URL <https://www.studistorici.com/2025/12/29/mareggini_numero_64/>.
- MAREGGINI M. D., TAGLIANI G., 2025, *Ballare come "Bambole" La spettacolarizzazione del corpo femminile secondo Cesare Zavattini*, in «Schermi operosi. Il lavoro e le sue rappresentazioni nel cinema italiano tra cultura e cambiamento sociale», (a cura di CESARO L., DE ROSA M.), Quaderni del Centro di Studi sul Cinema Italiano, (21), 89-99.
- MARONE F., NAPOLITANO V., 2012, *La formazione delle italiane al cinema* in «Studium Educationis», anno XII, 6, giugno, 27-42, ISSN 1722-8395 (in press) / ISSN 2035-844X (on line).
- MARRONE G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- MARSCIANI F., ZINNA A., 2022, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio.
- MATTERA P., 2013, "Un matrimonio possibile: la Storia incontra il Cinema" in *Miracoli e boom. L'Italia dal dopoguerra al boom economico nell'opera di Cesare Zavattini*, (a cura di) BALDUINI C., Reggio Emilia, Alberti.
- MENARINI R., 2011, *La parodia nel Cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris.
- MEREU M., 2021, *È l'arte che conta non l'età. "Aging", divismo e protagonismo femminile in "Siamo donne"*, in «Schermi», 5(10), 65-85.
- MICCICHÈ L.,
1975, (a cura di), *Cesare Zavattini teorico del neorealismo di Sandro Petraglia in Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio.
1980, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio.
- MIGLIORE A., ROSSI-LAMASTRA R., 2024, "Spazio di lavoro e di genere. Verso una prospettiva interdisciplinare", in *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, (a cura di) BASSANELLI M., FIORINO I., Bologna, Derive Approdi, 119-127.
- MIGLIORE T., (a cura di), 2022, *Destinatari e Destinanti*, Milano, Meltemi.
- MINELLO A., DALLA ZUANNA G., 2019, *Morire in Italia: omicidi di donne, omicidi in famiglia*, in «Popolazione e storia», 20(2), DOI: 10.4424/ps2019-7, 21-48.
- MOTEI G., (a cura di), 1992, *Lessico zavattiniano*, Venezia, Marsilio.
- MONTANI P., CIONI A., (a cura di), 2003, *Stili di regia*, Venezia, Marsilio.
- MORREALE E.,
2008, "Nel paese dei neorealisti. Scrittori e cinema nel secondo dopoguerra" in *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, (a cura di) VENZI L., Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo.
2010, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro.
- MOSCATI I., 2015, *Anna Magnani. Un urlo senza fine*, Torino, Lindau.

- MUSCIO G.,
1981, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli.
2024, *Sceneggiatura e sceneggiatori*, Roma, Audino.
- MURA B., PERINI L., 2016, *Il corpo svelato. Il discorso pubblico sul corpo delle donne*, in «Rivista di scienze sociali», 15, aprile, ISSN 2239-1126.
- MUSSO S., 2020, *Storia del lavoro in Italia dall'Unità a oggi*, Venezia, Marsilio.
- NEGRI ZAMAGNI V., 2014, *Il lavoro femminile in Italia nel secondo dopoguerra*, in «Donne e lavoro – Women and Work», 11(2), giugno, 11-13.
- PALAZZI M., 1997, *Donne sole. L'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori.
- PALMIERI M., 2020, *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 2(42), URL: http://www.studistorici.com/2020/06/29/milazzo_numero_42, 50-71.
- PAGNI S., 2014, *Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio*, in «Il mondo degli archivi – STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio>.
- PARCA G., 1961, *Le italiane si confessano*, Firenze, Parenti.
- PARIGI S.,
2002, *La sceneggiatura di Concorso quattro attrici e una speranza*, in «in B & N. Bianco e nero», 58(6), novembre-dicembre, 72-85.
2006, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau.
2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio.
2016, *Film su carta. Un paese di Strand e Zavattini*, in «L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 171-195, DOI: 10.17397/84237
2020, “Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti”, in *Luchino Visconte oggi: il valore di un'eredità artistica*, (a cura di) DE GRASSI M., Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 47-70.
- PARISI A., 1983, *Il cinema di Giuseppe De Santis tra passione e ideologia*, Firenze, Cadmo.
- PASTORINO M., 1961, *I figli che non nascono. Un'indagine coraggiosa sul dramma segreto delle donne italiane. Prima parte*, in «Noi donne», XVI(6), 9 febbraio, 14-19.
- PERINI L., 2010, *Quando la legge non c'era. Storie di donne e aborti clandestini prima della legge 194*, in «Storicamente», 6, DOI: 10.1473/stor81, 1-34.
- PESCAROLO A., 2019, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma, Viella.
- PESCATORE G., 2006, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci.
- PETRI E., 1956, *Roma ore 11*, Palermo, Sellerio.
- PINI A., 2011, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia della dolce vita*, Milano, Il Saggiatore.

- PITTÈRI D., 2002, *La pubblicità in Italia. Dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza.
- PONTILLO C., 2020, *Un Paese di Paul Strand e di Cesare Zavattini: genesi e lettura di un fototesto italiano*, in «Sinestesiaonline», anno IX, 29, maggio, 1-6, ISSN 2280-6849.
- POZZATO A. M.,
2002, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
2013, *Capire la semiotica*, Roma, Carocci.
- PRAVADELLI V.,
2013, (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni.
2019, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza.
- PRUNA M. L., 2007, *Donne al lavoro. Una rivoluzione incompiuta*, Bologna, Il Mulino.
- RAFFAELLI L., 2024, *Stampa omosessuale e battaglie per la visibilità fra anni Settanta e Ottanta in Italia. Le riviste Lambda e Babilonia*, in «(atti di convegno AIS/DESIGN 2023), Alle radici del design espanso. Quali futuri per la storia del design?», (a cura di) BOLLINI, L., BOSONI, G., FERRARA, M., GUIDA, F. E., LECCE, C., Napoli, Cratèera, DOI: https://doi.org/10.69077/AIS_ATTIO6_DESIGNESPANSO, ISBN 979-12-80884-25-1, 422-437.
- RIDI R., 2004, *La biblioteca digitale: definizioni, ingredienti e problematiche*, in «BOLLETTINO AIB», 44(3) 273-344.
- RIGOLA, G., 2021, “Stardom”, “aging” e corporeità nel cinema italiano dai primi anni Ottanta. *La ricezione di Stefania Sandrelli ne “La Chiave” di Tinto Brass*, in «SCHERMI. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», 5(10), 49-63, DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-2486/15486>.
- RIZZO D., 2011, «Pares sed non aequales». *Il corpo degli sposi tra teologi, moralisti e medici legali del Seicento*, in «Quaderni storici», 46(1), 221-248.
- RONDOLINO G., TOMASI D., 2018, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet Università.
- ROSENSTONE R. A., 2006, *History on Film. Film on History*, Harlow, Pearson Longman.
- ROSSINI F., *Viaggio nel mondo del mistero. L'arte di predire il futuro*, in «Giorni», IV puntata.
- SALVATICI S., 2020, *Donne e lavoro nell'Italia contemporanea*, in «Contemporanea, Rivista di storia dell'800 e del '900», 1, 149-159, DOI: 10.1409/96384.
- SARTI R., 2024, “Angeli del focolare? Spazi domestici e lavori femminili, una prospettiva storica”, in *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, (a cura di) BASSANELLI M., FLORINO I., APPRODI D., Bologna, DeriveApprodi, 69-78.
- SCAGLIONI M., (a cura di), 2020, *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci.
- SCISCI A., 1999, *La donna tra famiglia e lavoro: il caso italiano*, in «Studi Di Sociologia», 37(2), 235-253, URL: <<http://www.jstor.org/stable/23004733>>.
- SCIRÈ G., 2007, *Il divorzio in Italia: partiti, Chiesa, società civile dalla legge al referendum (1965-1974)*, Milano, Bruno Mondadori.

- SEDDA F., 2016, *L'essere e l'enciclopedia. Forme del realismo e della cultura nell'opera semiotica di Umberto Eco*, in «E/C» Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Semiotica», aprile, 1-15, disponibile al link http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=761.
- SEVERINO F., (a cura di), 2005, *Un marketing per la cultura*, Milano, FrancoAngeli.
- SICILIANI DE CUMIS N., 1999, *Zavattini e i bambini. L'improvviso, il sacro e il profano*, Lecce, Argo.
- SORLIN P., 1977, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire du film*, Paris, Aubier Montaigne.
- STOLZI I., 2019, *La parità ineguale. Il lavoro delle donne in Italia fra storia e diritto*, in «Studi storici» 2, 253-288, DOI: 10.7375/93848.
- TINAZZI G., 2010, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio.
- TINAZZI G., ZANCAN M., 1983, *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio.
- TOMASI D., 2023, *Analisi del film e storia del cinema*, Milano, Utet.
- TONIOLO G., 1902, *Il lavoro notturno delle donne in Italia*, in «Rivista Internazionale Di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», 30(117), 3-10, URL: <<http://www.jstor.org/stable/41577570>>.
- TORNABUONI L., 1975, *Inseguendo la realtà*, in «Il Corriere della Sera», 18 dicembre.
- TRAINI S.,
2006, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Milano, Strumenti Bompiani.
2013, *Le basi della semiotica*, Milano, Strumenti Bompiani.
- ULIVIERI S., (a cura di), 1992, *Educazione e ruolo femminile : la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra a oggi*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia.
- VERDONE M., 1979, *Neorealismo: Un cinema che nasce a Roma*, in «Studi Romani», 27(1), URL: <<https://www.proquest.com/scholarly-journals/neorealismo-un-cinema-che-nasce-roma/docview/1299441918/se-2>>, 50-59.
- VIGANÒ E., 2006, *NeoRealismo – la nuova immagina in Italia 1932-1960*, Milano, Admira.
- VILLA F., 2002, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- VITALI S., 2004, *Passato digitale*, Milano, Bruno Mondadori.
- VITIELLA F.,
2009, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venezia, Marsilio.
2024, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio.
- VITTI A. C., 2011, *L'affascinante rappresentazione del personaggio femminile nella cinematografia di Giuseppe De Santis*, in «Studi italiani», 1(45), 93-112, DOI: 10.1400/183333.

ZAGARRIO V.,

2004, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio.

2012, "Il neorealismo prima del neorealismo", in *Incontri cinematografici e culturali tra due mondi*, (a cura di) VITTI A. C., Pesaro, Metauro.

2019, (a cura di), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrE-Press.

ZAMBETTI S., 1988, "Sempre avanti di qualche passo in Zavattini", in *Zavattini Cinema*, (a cura di) MASONI T., VECCHI P., Bologna, Analisi-Trend srl, 57-68.

ZAVATTINI C.,

1979c, *Basta coi soggetti!*, (a cura di) MAZZONI R., Milano, Bompiani.

1991, *Diario Cinematografico*, (a cura di) FORTICHIARI V., Milano, Ugo Mursia.

1995, *Un paese*, (fotografie di) STRAND P., Torino, Einaudi.

1997, *Il banale non esiste. Quindici soggetti mai arrivati sugli schermi*, (a cura di) MAZZONI R., Milano, Bompiani.

2002c, *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, (a cura di) FORTICHIARI V., ARGENTIERI M., Milano, Bompiani.

2006, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, (a cura di) CALDIRON O., Roma, Bulzoni.

2016, *Parliamo tanto di me*, Milano, Bompiani, edizione digitale.

2017, "L'uomo che vende un occhio". *Un soggetto per il film "Il boom" di Vittorio de Sica*, (a cura di) Dusi N., DI FRANCESCO L., Pisa, ETS.

2018, *Straparole*, Milano, Bompiani.

2021, *La Pace. Scritti di lotta contro la guerra*, (a cura di) FORTICHIARI V., Milano, La nave di Teseo.

2022a, *Cesare Zavattini. Diari 1941-1958*, (a cura di) FORTICHIARI V., DE SANTI G., Milano, La nave di Teseo.

2022b, *Soggetti cinematografici mai realizzati*, (a cura di) DUSI N., SALVADOR M., Venezia, Marsilio.

2025, *Soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati per il cinema*, (a cura di) DUSI N., LEPRATTO L., Venezia, Marsilio.

ZECCA F., 2022, *Divismo, pubblicità e consumi nell'Italia del miracolo economico. Riflessioni di metodo e spunti di analisi*, in «L'avventura», 2, 79-94, DOI: 10.17397/105667.

WHITE H., 1987, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Sitografia

- AGRESTA A., 2019 “Il matrimonio riparatore: cos’era, a che serviva, quale evento portò alla sua abrogazione”, 22 ottobre, reperibile sul sito <https://www.corrieredelledame.it>.
- ALBERTON A. M., 2018, “Questione femminile e mondo del Lavoro”, 29 novembre, reperibile sul sito <https://sanoma.it/>.
- AMADIO G., 2022, “Affermazione e desiderio femminile nel cinema italiano. Da Sandra Milo a Monica Vitti, come il femminismo degli anni Sessanta si impone sulle pellicole italiane?”, 7 novembre, reperibile sul sito <https://www.frammentirivista.it/>.
- BARBAROSSA S., 2019, “Studiare negli archivi, passione e sacrificio, ma...”, 16 giugno, reperibile sul sito <http://www.fondazioneSardinia.eu>.
- BARUZZO S., 2022, “Il cinema come storia. Il caso di Divorzio all’italiana”, 4 giugno, reperibile sul sito <https://ilpensierostorico.com>.
- BRIGHELLA N., 2020 “Cinquant’ anni fa l’Italia approvava la legge sul divorzio”, 1 dicembre, reperibile sul sito <https://istorica.it>.
- CORTELLESA A., 2022, “Strad-Zavattini, la qualsiasi rappresentativa”, 23 gennaio, reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.
- D’ARISTA F., 2022, “Film sui diritti delle donne nel mondo del lavoro”, 8 marzo, reperibile sul sito <https://www.cinemaepsicologia.it/>.
- DE SILVESTRO I., 2021, “Capire l’inizio della cultura di massa negli anni ’60 ci aiuta a capire l’Italia di oggi”, 18 giugno reperibile sul sito <https://thevision.com>.
- DI NICOLA E., FAMA M. A., 2018, “Le donne al cinema, una rilevante minoranza”, 7 marzo, reperibile sul sito <https://www.collettiva.it/>.
- FUSI S., 2020, “Divorzio in Italia, il ruolo della donna e il diritto di scegliere chi amare”, 6 marzo, reperibile sul sito <https://www.robadaDonne.it>.
- LEONE A., 2024, “Donne e Cinema: la lotta contro la violenza sul grande schermo”, 27 novembre, reperibile sul sito <https://www.ilparmense.net/>.
- MARULLI M., 2014, “Bellissima (1951) di Visconti e la proiezione sociale materna”, 16 gennaio, reperibile sul sito <https://www.as-cinema.com>.
- MECCIA A., 2021, “Le ragazze di via Savoia”, 14 gennaio, reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.
- MORO E., 2020, “50 anni fa nel 1970 la legge sul divorzio cambiava per sempre la vita degli italiani e delle italiane”, 1 dicembre, reperibile sul sito <https://www.elle.com/it>.
- MOROSI S., RASTELLI P., 2020, “Milano, storia di una rinascita: gli anni ’60, un decennio irripetibile”, 15 gennaio, reperibile sul sito <https://pochestorie.corriere.it>.

- MUSSINI L., 2018, “Il divorzio. Quando la società italiana cambiò radicalmente”, 12 aprile, reperibile sul sito <https://www.novecento.org>.
- PALLAVIDINO B., 2021, ““ Bellissima” di Luchino Visconti – Il sogno di elevarsi”, 28 dicembre, reperibile sul sito <https://birdmenmagazine.com>.
- PERRONE L., 2024, “L’indipendenza della donna attraverso il cinema”, 21 marzo, reperibile sul <https://www.lincontro.news/>.
- RADICI A. M., 2019, “Il boom economico italiano: gli anni ‘60”, 27 settembre, reperibile sul sito <https://startingfinance.com>.
- ROMEO I., 2020, “Finalmente il divorzio”, 1 dicembre, reperibile sul sito <https://www.collettiva.it>.
- SECCIA F., 2021, “1 dicembre 1970: l’Italia si dà “il divorzio”, 1 dicembre, reperibile sul sito <https://www.agenziacomunica.net>.

<http://fondazione.cinetecadibologna.it>.

<http://www.albertosordi.it>

<http://www.cesarezavattini.it>

<http://www.charliechaplinarchive.org/it>

<http://www.ec-aiss.it>.

<http://www.enescusocietyusa.org>

<https://aamod.it>

<https://cinergie.unibo.it>

<https://edizionenazionale.cesarezavattini.it>

<https://ilmanifesto.it>

<https://ilpensierostorico.com>

<https://istorica.it>

<https://it.pearson.com>

<https://premiozavattini.it>

<https://progettocristaldi.cinetecadibologna.it>

<https://statoechiese.it>

<https://www.academic-publishing-services.it>

<https://www.archivibiblioteche.it>

<https://www.archivioantonioni.it>

<https://www.bibliotecapanizzi.it>

<https://www.cesarezavattini.it>

<https://www.collettiva.it>

<https://www.iseinaudipareto.edu.it>

<https://www.istat.it>

<https://www.kalimera.it>

<https://www.novecento.org>

<https://www.raicultura.it>

<https://www.rivistadiscienzesociali.it>

<https://www.treccani.it>

Il lavoro dell'essere donna secondo Cesare Zavattini

Storie di sesso e identità femminili nel cinema italiano

Maria Doina Mareggini

Che cosa raccontano i soggetti cinematografici di Cesare Zavattini quando ad occupare la scena sono le donne? Giovani operaie in cerca di lavoro, mogli intrappolate in matrimoni infelici, ragazze sedotte e abbandonate, relazioni clandestine, violenze taciute, maternità negate, suore attraversate dal dubbio e dal desiderio di autonomia. Attraverso lo studio dei soggetti cinematografici, soprattutto di quelli non realizzati, questo volume esplora un territorio in cui la figura femminile diventa il luogo privilegiato per mettere in scena le contraddizioni dell'Italia del Novecento. Prima delle mediazioni produttive e della censura, le carte d'archivio restituiscono storie crude, spesso scomode, in cui il cinema si fa strumento critico per interrogare il rapporto tra corpo, lavoro e società.

In copertina: Cesare Zavattini, *Cartomante*, ©Musei Civici di Reggio Emilia, per gentile concessione

ISBN 979-12-5510-337-0 (print)
ISBN 979-12-5510-334-9 (PDF)
ISBN 979-12-5510-339-4 (EPUB)
DOI 10.54103/milanoup.278