

## **Pedinare il reale con Zavattini** **Poetica, metodo e storia nei soggetti cinematografici realizzati**

di Daniela Regnoli

Unimore - Dipartimento di Comunicazione ed Economia

daniela.regnoli@unimore.it

<https://orcid.org/0009-0004-3428-3659>

### **Cesare Zavattini. Soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati per il cinema**

a cura di Nicola Dusi e Livio Lepratto

Venezia, Marsilio, 2025

#### **1. Lo statuto dello sguardo e la poetica del reale in Zavattini**

Pensiamo a una persona che cammina per strada, immaginiamo di seguirla con il nostro sguardo durante il suo percorso, nei suoi incontri più o meno casuali, fino a catturarne il suo modo di approcciarsi agli altri e alla vita più in generale. Scopriremmo un mondo: non solo la parte relazionale del singolo individuo, ma anche il suo universo più intimo, fatto di pensieri, intenzioni e suggestioni. È una sorta di atto di pedinamento, la tecnica cinematografica tanto cara al padre del neorealismo italiano, Cesare Zavattini, per il quale «lo sguardo è il primo impulso operativo e conoscitivo dell'uomo immerso nella materia delle cose».<sup>1</sup> Con questa formula si riesce a cogliere l'essere umano in flagranza di vita, nel pieno della sua esistenza, portando l'ordinarietà degli eventi a un livello superiore, incardinandoli in una diaristica per la quale l'osservatore acquisisce una funzione centrale tanto quanto l'osservato. Come teorizzava il saggista e filosofo tedesco Siegfried Kracauer nel suo *Theory of Film* (1960), il mezzo cinematografico non solo registra il mondo visibile, ma lo *rivela*. Anni prima Zavattini già si muove sul medesimo binario. Il primato attribuito alla realtà scaturisce da un'interazione diretta e partecipata con individui e contesti ambientali nella fase preliminare alle riprese, e trova un

---

<sup>1</sup> Parigi S., *Fisiologia dell'immagine: il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino: Lindau (2006, 21).

ulteriore consolidamento nel successivo lavoro di scrittura. Zavattini, del resto, ha costantemente mirato a oltrepassare i confini della pagina scritta, instaurando un dialogo continuo con i media di comunicazione di massa; il suo lavoro, infatti, si caratterizza per una spiccata attitudine a operare all'interno di media eterogenei e a modulare la propria produzione attraverso forme di scrittura differenti, mantenendo una notevole coerenza tematica.

In omaggio a questo autore straordinario, che ha sempre lavorato per annullare lo spazio che separava la vita dallo spettacolo, il gruppo di ricerca per l'Edizione Nazionale delle Opere di Cesare Zavattini ha indirizzato il lavoro degli ultimi anni sui suoi soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati per il cinema, abbracciando un periodo storico di circa cinquant'anni e riportandoli nel secondo volume dell'edizione dopo un'accurata selezione delle opere accreditate all'autore. Se il primo volume ha reso disponibili circa sessanta soggetti non realizzati sui centosessanta complessivamente presenti, il secondo presenta quarantasei film, selezionati tra oltre settanta, riconducibili all'attività creativa di Zavattini. I testi scelti sono stati corredati da schede storico-critiche, con note filologiche e genetiche sulle varianti contenute in archivio, per contestualizzare la scelta di pubblicazione nel volume o sul portale dell'Edizione Nazionale. Nel sito si troveranno, infatti, alcuni film che non rientrano nel volume, altre varianti di soggetto e, ove possibile, brevi stralci di trattamenti e sceneggiature originali, al fine di offrirne una esemplificazione dei materiali consultabili in archivio sia per gli studiosi di Zavattini sia per un pubblico più vasto, come quello della scuola, affiancandovi approfondimenti e percorsi tematici. I testi selezionati danno testimonianza di un quadro vario ed esaustivo delle sfaccettature autoriali di Zavattini, rapportate al periodo storico di riferimento. Avere a che fare con film realizzati incide, infatti, inevitabilmente sulla metodologia di analisi dei materiali d'archivio, perché implica la ricostruzione del prodotto film quale frutto di una contingenza storico-sociale e culturale ben precisa, accogliendo altresì le recensioni dell'epoca e la letteratura critica. Nel corso della lettura del volume emerge come il gruppo di ricerca abbia adottato un ventaglio articolato di metodologie analitiche: dall'approccio storico, fondato sull'impiego di un paradigma indiziario, alle prospettive della semiotica testuale e narrativa, fino a giungere alla critica genetica, che sposta il focus dall'opera compiuta al processo che ne ha determinato la formazione. Proprio quest'ultima metodologia ha consentito non solo di individuare la versione più compiuta del lavoro zavattiniano, ma anche di ricostruire il percorso creativo e le successive rielaborazioni dell'idea originaria attraverso le sue fasi intermedie, fino alla definizione della sceneggiatura finale. Una monografia di "pedinamento" che, da una parte, permette al lettore di seguire passo dopo passo l'attività lavorativa di Zavattini nella sua interezza, in tutte le fasi artistiche socialmente e storicamente determinate, mentre dall'altra punta la lente di ingrandimento sull'annoso binomio "cinema di impegno/cinema di mestiere".

Il fattore comune è il cinema inteso sia come veicolo di trasmissione storica, sia come strumento al cospetto del mondo reale.

Il cinema scopre, una volta dissolti le illusioni e i miti maturati nei decenni precedenti, la possibilità di accedere ad una verità, quella di rivelare l'umano, la sua

universalità, attraverso l'incontro (del personaggio e della macchina da presa) con la contingenza del reale.<sup>2</sup>

Il cinema, rispetto ad altre forme espressive quali, ad esempio, la letteratura, si pone come lo strumento migliore per interpretare e documentare il tempo e il ritmo della contemporaneità poiché Zavattini lo considera il mezzo di conoscenza più diretto e immediato della realtà circostante. Sebbene la macchina da presa sia un filtro tra chi riprende e cosa viene osservato, essa sperimenta comunque un contatto con il mondo, eliminando tutto ciò che separa, ad esempio, lo scrittore dalle cose raccontate. Infatti, la letteratura è un'arte *in absentia* poiché evoca un mondo da cui è fisicamente lontana, mentre percettivamente il cinema è un'arte *in praesentia*, in cui chi guarda mantiene un rapporto pressoché diretto con ciò che osserva.<sup>3</sup> Ne deriva una concezione dell'immagine quale manifestazione operativa dell'uomo nel mondo poiché è nella percezione dei sensi che attecchiscono la coscienza e la conoscenza di sé e del mondo circostante. Conoscere, del resto, significa disporre degli strumenti culturali necessari per cogliere le sfaccettature della realtà, smontarne la complessità e sviluppare autonomia di pensiero. Zavattini lo aveva capito e già a partire dagli anni Trenta del dopoguerra: la sua scrittura letteraria e cinematografica si fonda sul rifiuto della rappresentazione romanzesca in favore della sperimentazione dello sguardo, intorno alle cose e dentro se stessi. La costante interazione tra la percezione diretta del reale e l'immaginazione che lo rielabora costituisce il nucleo del suo modo di concepire il cinema. Tale impostazione accomuna le opere realizzate a partire da quegli anni, spesso costruite come racconti dal valore morale, in cui emergono contrasti sociali, disparità economiche, opposizioni etiche come quella tra bene e male. Su questa linea, improntata anche a un registro umoristico e caratterizzata dalla compresenza di scene di vita quotidiana e invenzioni immaginarie, si collocano numerosi soggetti che, tra gli anni Quaranta e Sessanta, trovano compiuta realizzazione cinematografica. Il secondo volume spazia, infatti, tra le annate cinematografiche restituendo nei vari testi raccolti quanto di più caratterizzante le connota. Gli anni Trenta, ad esempio, esordiscono nel volume con il film *Darò un milione* (1935), che presenta differenze significative nell'epilogo ufficiale del film di Camerini rispetto a quello dai tratti più fantastici di Zavattini, elementi che si ritroveranno poi nel finale del film *Miracolo a Milano*. Gli anni Quaranta, periodo particolarmente fecondo per Zavattini, tra i cui lavori si ricordano *4 passi fra le nuvole* (Blasetti, 1942), incentrato sullo squallore di un'ordinaria vita familiare e sul sogno di un idillio agreste, e *I bambini ci guardano* (De Sica, 1943), ritratto spietato di una famiglia piccolo-borghese. La Seconda Guerra Mondiale costituisce una cesura decisiva tra il periodo fascista e la fase della ricostruzione, inaugurando una stagione tematica maggiormente orientata verso le problematiche dell'esperienza quotidiana; si ricordano in proposito i capolavori *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Umberto D.* (1952), tutti diretti da Vittorio De Sica. Gli anni Cinquanta consolidano le istanze del neorealismo: per

---

<sup>2</sup> De Gaetano R., Il cinema senza uniforme, in Id. (a cura di) Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita, Milano-Udine: Mimesis, 2014, vol. I, 17.

<sup>3</sup> Per una prospettiva più approfondita si rimanda a Hjelmlev L., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1968, e a Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano: Olivares, 2002.

citarne solo alcuni si ricordano *Bellissima*, un film sul crudele mondo del cinema, e *Roma ore 11*, ispirato a un fatto di cronaca. Gli stessi anni segnano la sperimentazione del genere di film a episodi, ad esempio *Siamo donne* e *L'amore in città*, dai cui lavori si evince una nuova forma del film neorealista, quella dell'inchiesta e del "film-lampo", tratti da vicende reali e da episodi che, in alcuni casi, Zavattini aveva direttamente osservato e sperimentato.

Dopo la Seconda guerra mondiale, che aveva segnato profondamente le coscienze, con il neorealismo si decise di ripartire da zero recuperando la verginità dello sguardo, come se fosse la realtà a guidare la macchina da presa imponendo la sua verità. Zavattini sollecitava un coinvolgimento diretto e immediato nella realtà concreta, nell'esperienza vissuta nella sua pienezza fenomenologica, e per fare ciò era necessario *in primis* liberare l'immagine da una narrazione romanzesca, scardinando le regole dell'intreccio e delle storie pre-pensate in favore di uno sguardo cinematografico "in azione". Si invoca così un occhio non vincolato a trame precostituite, ma capace di immergersi nella materialità dei corpi e dei loro umori, in grado di scomporre in unità minime la dinamica del corpo in movimento.<sup>4</sup> Solo in questo modo era possibile infondere lo sguardo storico nella ricostruzione del presente, per riportare la storia al centro della narrazione "disintermediata".<sup>5</sup>

Zavattini ci ricorda che guardare è pescare nella memoria, è rapportare il proprio ieri e l'oggi di tutti, cioè la propria soggettività e gli altri, è tirar fuori la propria cultura. L'occhio, quando si mette al lavoro, è sempre antico.<sup>6</sup>

Riprendendo il pensiero del sociologo Paolo Jedlowski secondo cui storia e memoria nascono dalla volontà di opporsi all'oblio,<sup>7</sup> lo sguardo - violando molti tabù visivi - ribadisce il suo senso di testimonianza e offre al destinatario la possibilità di sentirsi parte della storia prima di essere chiamato in causa a giudicare. Il concetto di "restituzione" proposto da Angelo Ventrone e preso in prestito dalla prospettiva psicoanalitica aiuta a chiarire tale meccanismo. La restituzione indica il passaggio in cui il paziente, dopo aver esposto la propria memoria, si vede restituita dallo psicoterapeuta una narrazione critica e debitamente argomentata di ciò che ha raccontato e ricostruito insieme a lui. L'obiettivo è far sì che il paziente possa utilizzare il risultato ottenuto come chiave di lettura di sé e punto di partenza per le scelte future che sarà chiamato a compiere.<sup>8</sup> Il cinema neorealista in particolare si focalizza sulla centralità dell'esperienza, attraverso le strategie di costruzione di un "effetto di realtà" per produrre veridizione e nella disposizione dello spettatore a interpretare le immagini proposte come autentiche. In tal senso, si può parlare di cinema

---

<sup>4</sup> Cfr. Zavattini C., «I sogni migliori», in *Cinema*, V, n. 92, 25 aprile (1940, 252-253).

<sup>5</sup> Cfr. Ravveduto M., *Il viaggio della storia: dalla terra ferma all'arcipelago*, in Bertella Farnetti, Bertucelli L., Botti A. (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine: Mimesis (2017, 145-146).

<sup>6</sup> Tinazzi G., *Paesaggio*, in Moneti G. (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Venezia: Marsilio (1992, 182).

<sup>7</sup> Jedlowski P., «Memory and Sociology: Theme and Issues», in *Time & Society*, vol. 10, n. 1, Sage (2001, 29-44).

<sup>8</sup> Cfr. Ventrone A., *Per un passato amico della vita. La Public History tra Storia e Memoria*, in Bertella Farnetti, Bertucelli L., Botti A. (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine: Mimesis (2017, 150).

“con” il reale.<sup>9</sup> La conoscenza che ne promana è *embodied*, «un viaggio verso le origini di una corporeità dimenticata da secoli di sofisticazioni concettuali e linguistiche».<sup>10</sup> Questo notevole margine di libertà per il cinema poteva avvenire a condizione che esso si sottraesse al suo destino merceologico; Zavattini, infatti, sognava di mettere il mezzo del cinema alla portata di tutti, immaginando nuove forme di fattura e diffusione dei film, auspicando un viaggio di documentazione sull'Italia liberata facendo appello sia agli intellettuali sia alla gente comune, affinché quest'ultima desse diretta testimonianza, mescolando la propria voce a quella degli “addetti ai lavori”. Sulla scia dell'invito zavattiniano “Uomo, vieni fuori!”, gli uomini diventano i veri protagonisti della vita e della storia. «Bisogna far capire finalmente che all'anagrafe ‘siamo tutti nominati’ e che quindi siamo tutti ugualmente interessanti»:<sup>11</sup> ciò si traduce nel garantire a tutti un senso di uguaglianza che, a sua volta, implica una grande azione di solidarietà. Il materiale su cui lavorò Zavattini era quello che recuperava dalla strada, dove carpiva frasi, parole e discussioni dal vero; il suo interesse era nel dramma delle cose che s'incontrano nella quotidianità, in divenire.

## 2. Dialettica tra impegno e industria nel percorso zavattiniano

La cifra autoriale di Zavattini ha contribuito a conferire una rinnovata centralità e una più marcata visibilità alla funzione professionale dello sceneggiatore, proprio in virtù di quelle sperimentazioni di scrittura e di narrazione più strettamente ancorate a esperienze, memorie e rapporti diretti con l'oggetto di osservazione. Nell'introduzione al secondo volume dell'Edizione nazionale si dà risalto al percorso di trasformazione e di adattamento che la figura dello sceneggiatore ha dovuto affrontare: lo sceneggiatore negli anni Trenta è visto come uno scrittore specializzato in dialoghi e storie in un momento in cui il cinema è oggetto di trasformazione, da una fase artigianale ad una industriale.<sup>12</sup> Negli anni Quaranta proliferano le “botteghe di scrittura”, ai cui tavoli passano letterati, intellettuali e apprendisti, i cui nomi sono spesso dimenticati o affastellati nei titoli di testa dei film prodotti. Questa metodologia si rafforza negli anni Cinquanta, dominati da alcuni poli di aggregazione, ma sarà solo negli anni Sessanta che le botteghe di scrittura si porranno a servizio degli autori,<sup>13</sup> per approdare agli anni Settanta che vedranno, invece, la crisi del cinema italiano, intrappolato in una costante ripetizione di se stesso, alla quale si assocerà in modo speculare una crisi della sceneggiatura. Dusi e Lepratto (2025)<sup>14</sup> spiegano

---

<sup>9</sup> Cfr. Iervese V., *La storia è un mucchio. Il cinema con il reale*, in Bertella Farnetti, Bertucelli L., Botti A. (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine: Mimesis (2017, 238).

<sup>10</sup> Parigi S., *Fisiologia dell'immagine: il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino: Lindau (2006, 110).

<sup>11</sup> Zavattini C., *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro*: Umberto D., Parma: MUP (2005, 19).

<sup>12</sup> Cfr. Muscio G., *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano: Savelli (1981).

<sup>13</sup> Cfr. Manzoli G., *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau (2006, 163-193).

<sup>14</sup> Cfr. Zavattini C. in Dusi N. e Lepratto L. (a cura di), *Soggetti, trattamenti e sceneggiature per il cinema*, Introduzione, Venezia: Marsilio (2025, XIX-XLVI).

come Zavattini, nel corso della sua attività, abbia costantemente oscillato tra un cinema di forte impegno civile e un cinema più marcatamente “industriale”, come dimostra la produzione degli anni Quaranta e Cinquanta, segno della sua capacità di muoversi con disinvoltura tra ambiti differenti. Per continuare a lavorare, infatti, era necessario accettare un equilibrio tra invenzione artistica, vincoli produttivi e logiche commerciali.<sup>15</sup>

Questa duplice direzione ha assunto talvolta un carattere conflittuale, soprattutto negli anni Sessanta, quando Zavattini si confronta con le forme più leggere del neorealismo rosa e della commedia all'italiana. Episodi come *Mara* (in *Ieri, oggi, domani*) e *Cocaina di domenica* (in *Controsesso*) segnano un suo temporaneo distacco dal neorealismo, in favore di un cinema più vicino al divismo femminile dell'epoca. Pur all'interno di una produzione comica spesso regolata da esigenze “industriali”, l'impegno etico dell'autore continua tuttavia a emergere in opere che affrontano temi scomodi, come la violenza sessuale in *La ciociara* (1960) o la crisi della famiglia tradizionale in film come *Lo chiameremo Andrea* (1972).

Negli anni Settanta Zavattini concentra le proprie energie sulla lunga gestazione di *La veritàaaa*, film-tv realizzato all'inizio del decennio successivo (1982): l'unico film da lui scritto, diretto e interpretato, che condensa la sua riflessione poetica e politica e rappresenta il coronamento delle sue tensioni sperimentali e delle sue aspirazioni di rinnovamento linguistico.

Pur tra difficoltà e contraddizioni, Zavattini non ha mai rinunciato al desiderio di superare i limiti imposti dall'industria del cinema, affidandosi alla propria coscienza creativa e rifiutando ogni compromesso che lo avrebbe condotto ad accettare un modello cinematografico distante dalla sua proposta estetica e morale.<sup>16</sup> Su chiara affermazione dell'autore, le sue opere appartenevano a una dimensione pubblica e ciò è stato possibile associando a una dimensione performativa la relazione tra territorio, cultura e discorsi sociali, che ha permesso di rendere maggiormente visibile non solo quanto osservato, ma anche le logiche culturali e discorsive dei vari sguardi implicati. Il lavoro straordinario di Zavattini ha permesso di sviluppare coscienza sulle possibilità espressive ed educative del cinema in relazione alla realtà osservata; calzante è il pensiero che Vittorio De Sica lasciò a Zavattini in una lettera del 6 luglio 1953:

[...] la stampa può continuare a fare molto se si muove lontano dal piano della faziosità e dei fatti personali. La stampa è in grado, più di tutti noi, specialmente per la sua quotidianità, di illuminare il pubblico sulla nostra fatica, di preparare il pubblico a quella rivoluzione che sta maturando da quando il cinema ha preso coscienza che i suoi confini non sono soltanto quelli dello spettacolo o, se si vuol dire altrimenti, che lo spettacolo ha dei compiti sempre più precisi nella formazione della nostra società<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Cfr. Verdone M., «La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini», in *Cinema*, II, n. 27, 30 novembre (1949, 284-286).

<sup>16</sup> Zavattini in Faldini F., Fofi G. (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1969)*, voll. I-II, Milano: Feltrinelli (1981, 336-337).

<sup>17</sup> Zavattini C., *Diario cinematografico*, Milano: Bompiani (1979, 109).

## Bibliografia

Brunetta, Gian Piero

1991 *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza.

Cirillo, Silvana (a cura di)

2003 *Zavattini parla di Zavattini*, Roma, Bulzoni.

De Gaetano, Roberto (a cura di)

2014 *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. I, Milano-Udine, Mimesis.

Faldini, Franca e Fofi, Goffredo (a cura di)

1981 *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1969)*, voll. I-II, Milano, Feltrinelli.

Gambetti, Giacomo

1986 *Zavattini mago e tecnico*, Roma, Ente dello Spettacolo.

Guerra, Michele

2015 *Invenzioni dal vero: discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis.

Iervese, Vittorio

2017 *La storia è un mucchio. Il cinema con il reale*, in Bertella Farnetti, P., Bertucelli, L. e Botti, A. (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine, Mimesis.

Hjelmslev, Louis

1968 *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.

Jedlowski, Paolo

2001 «Memory and Sociology: Theme and Issues», in *Time & Society*, vol. 10, n. 1, Sage, 29-44.

Manovich, Lev

2002 *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares.

Manzoli, Giacomo

2006 *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei "Maestri" degli anni '60 e '70*, in *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau.

Muscio, Giuliana

1981 *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli.

Parigi, Stefania

2006 *Fisiologia dell'immagine: il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau.

Ravveduto Marcello

2017 *Il viaggio della storia: dalla terra ferma all'arcipelago*, in Bertella Farnetti, P., Bertucelli, L. e Botti, A. (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine, Mimesis.

Tinazzi, Giorgio

1992 *Paesaggio*, in Moneti, G. (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Venezia, Marsilio.

Ventrone, Angelo

2017 *Per un passato amico della vita. La Public History tra Storia e Memoria*, in Bertella Farnetti, P., Bertucelli, L. e Botti, A. (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine, Mimesis.

Verdone, Mario

1949 «La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini», in *Cinema*, II, n. 27, 284-286.

Zavattini, Cesare

2005 *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D.*, Parma, MUP.

Zavattini, Cesare

1979 *Diario cinematografico*, Milano, Mursia.

Zavattini, Cesare

1940 «I sogni migliori», in *Cinema*, V, n. 92, 252-253.

Zavattini, Cesare

1979 *Neorealismo ecc.*, in Argentieri, M. (a cura di), Milano, Bompiani.

Zavattini, Cesare

2025 *Soggetti, trattamenti e sceneggiature per il cinema* in Dusi, N. e Lepratto, L. (a cura di), Venezia, Marsilio.

Zavattini, Cesare

2006 *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, in Caldiron, O. (a cura di), Roma, Bulzoni.