

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

a cura di | *editado por*
Dario Edoardo Viganò

Cesare Zavattini
y la herencia cultural
entre Italia y Cuba



CAST
CATHOLICISM
AND AUDIOVISUAL
STUDIES
UNIVERSITÀ UNINETTUNO

CSC... Centro Sperimentale
di Cinematografia



Instituto Cubano del Arte
e Industria Cinematográficos

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

a cura di | *editado por*
Dario Edoardo Viganò

Cesare Zavattini
y la herencia cultural
entre Italia y Cuba



CAST
CATHOLICISM
AND AUDIOVISUAL
STUDIES
UNIVERSITÀ UNINETTUNO

CSE... Centro Sperimentale
di Cinematografia

icai
Instituto Cubano del Arte
e Industria Cinematográficos

CSE... Centro Sperimentale
di Cinematografia

Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia

Presidente | *Presidente*

Marta Donzelli

Direttore Generale | *Director General*

Monica Cipriani

Vicedirettore Generale | *Subdirector General*

Maria Bonsanti

Cineteca Nazionale

Conservatore | *Conservador*

Alberto Anile

Direttore Amministrativo | *Director Administrativo*

Stefano Iachetti

Responsabile Archivio Fotografico e Iconografico - Mostre |
Responsable Archivo Fotográfico e Iconográfico - Exhibiciones

Antonella Felicioni



CAST
CATHOLICISM
AND AUDIOVISUAL
STUDIES
UNIVERSITÀ UNINETTUNO

**CAST - Catholicism and Audiovisual Studies, Università
Telematica Internazionale UniNettuno** | *Catolicismo y Estudios
Audiovisuales, Universidad Telemática Internacional UniNettuno*

Presidente | *Presidente*

Dario Edoardo Viganò

Direttore | *Director*

Gianluca della Maggiore



Cinemateca de Cuba

Cinemateca de Cuba

Direttore | *Director*

Luciano Castillo Rodríguez

Vicedirettrice | *Vicedirectora*

Dolores Calviño Valdés-Faulý

Programmatore | *Programador*

Antonio Mazón Robau

Specialisti | *Especialistas*

Sara Vega Miche (Gráfica y exposiciones)

Mario Naito López (Documentación)

Daymar Valdés Frígola (Documentación)

Octavio Fraga Guerra (Documentación)

Yanet Dieppa (Documentación)

Bibliotecari | *Bibliotecarios*

Dayron Miranda (Biblioteca)

Juan Grillo Tadeo (Hemeroteca)

Comunicazione | *Comunicación*

Diego Santana Caunedo



Instituto Cubano del Arte
e Industria Cinematográficos

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC

Presidente | *Presidente*

Ramón Samada Suárez

Vicepresidente | *Vicepresidentes*

Tania Delgado Fernández

Milton Pérez Abradelo

Benigno Iglesias Tovar

Juan Miguel Lugo

Direttore della Comunicazione | *Director de Comunicaciones*

Roberto Smith de Castro

Direttore delle Relazioni internazionali | *Director
de Relaciones Internacionales*

Ariel Montenegro Valhuerdi

Direttore Creativo | *Directora de Creación Artística*

Claudia Cecilia González Rogés

Direttore della Programmazione | *Directora de Programación*

Lilian Morales Romero

Direttore del Patrimonio | *Director de Patrimonio*

Francisco Cordero Matienzo

Direttrice Economica | *Directora Económica*

Mercedes Orosco Perdomo

Direttrice RRHH | *Directora RRHH*

Raysa Castells Rodríguez



Edizioni Magale

Magale Srl - Corso d'Italia, 19 - Roma

magalesrl@gmail.com

Progetto e Realizzazione | *Proyecto y Realización*

Magale Srl

Le immagini provengono dall'Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia | *Las imágenes provienen del Archivo Fotográfico de la Cineteca Nacional - Centro Experimental de cinematografía*

In copertina | *En portada*

Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica - Fotogramma

Ladrones de bicicletas (1948), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Curatore | *Editato por*

Dario Edoardo Viganò

Progetto editoriale a cura di | *Proyecto editorial a cargo de*

Antonio Urrata

Direzione Editoriale | *Dirección Editorial*

Chiara Supplizi

Sergio Perugini

Coordinamento editoriale | *Coordinación editorial*

Roberto Santarelli

Ricerca iconografica e selezione immagini | *Investigación iconográfica y selección de imágenes*

Antonella Felicioni

Elaborazione immagini | *Elaboración Imágenes*

Gian Paolo Falso

Lisa Sacchi

Estrazione frame e redazione catalografica | *Extracción de Fotogramas y redacción catalográfica*

Alessandro Andreini

Valentina Contessi

Didascalie | *Títulos*

Sergio Perugini

Chiara Supplizi

Coordinamento Organizzativo | *Coordinación Organizativa*

Antonio Urrata

Luciano Castillo Rodríguez

Luis Armando Ardon Flores

Tania Delgado Fernández

Art Director | *Director Artístico*

PRC Srl

Saggi e contenuti di | *Ensayos y contenidos de*

Dario Edoardo Viganò

Rosanna Scatamacchia

Gianluca della Maggiore

Orio Caldiron

Anastasia Valecce

Luciano Castillo Rodríguez

Gualtiero De Santi

Simone Terzi

Traduzioni | *Traducciones*

Luis Armando Ardon Flores

Anastasia Valecce

María Isabel Velásquez Araujo

Produzione | *Producción*



Ufficio Stampa | *Oficina de prensa*



Con il sostegno | *Con la contribución*



Direzione Generale

CINEMA e

AUDIOVISIVO



Sponsor | *Patrocinadores*

LUCKY RED



PALOMAR
Mediawan

PRC PROMOTION
RESEARCH
CONSULTANCY



Into'Sud

VARIGRAFICA

Si ringrazia | *Agradecimiento*

Nicola Borrelli

Francesco Brandi

Carlo Degli Esposti

Andrea Occhipinti

Avv. Bruno Sed

Maria Giuseppina Troccoli

Patrocinio | *Patrocinios*

Ambasciata di Cuba

Festival Habana

Scuola San Antonio De Los Baños



EMBAJADA DE
LA REPÚBLICA
DE CUBA EN ITALIA



FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE NUEVO CINE
LATINOAMERICANO



© **Centro Sperimentale di Cinematografia Roma**

www.fondazioneccsc.it

© **Magale Edizioni**

Mimmo Calopresti Fabio Mollo

Antonio Urrata

Giulio Bassi Gabriele Ciancies Giovanni Saulini

Alessio Moroni

Luis Armando Ardon Flores

Enzo Nardella

ISBN n. 979-12-81295-00-1

Prima edizione novembre 2022 | *Primera edición noviembre 2022*

Tutti i diritti riservati | *Todos los derechos reservados*



Iniziativa realizzata da Teatri della Resistenza e Magale Srl
nell'ambito del progetto "Orizzonti" | *Iniciativa realizada por Teatros
de la Resistencia y Magale Srl dentro del proyecto "Orizzonti"*
www.orizzontiitaliacuba.com



Il volume è fruibile gratuitamente | *El volumen
está disponible de forma gratuita*



Saluti istituzionali | *Saludos institucionales*

- 6 *Nicola Borrelli*
Direzione Generale Cinema e Audiovisivo MiC
- 8 *Alberto Anile*
Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale
- 10 *Ramón Samada Suárez*
Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
- 12 *Alberto Ferraboschi*
Archivio Zavattini di Reggio Emilia

Saggi | *Ensayos*

- 15  *Dario E. Viganò*
Cesare Zavattini, Cuba e quella "catechesi di umanità"
Cesare Zavattini, Cuba y aquella "catequesis de humanidad"
- 37  *Rosanna Scatamacchia*
Cesare Zavattini e la "banalità del bene"
Cesare Zavattini y la "banalidad del bien"
- 59  *Gianluca della Maggiore*
Zavattini, Roma in guerra e La porta del cielo
Zavattini, Roma en guerra y La puerta del cielo
- 75  *Orio Caldiron*
Il viaggio nei mondi possibili dei soggetti irrealizzati
El viaje a los mundos posibles de los temas no realizados

Saggi | *Ensayos*

97



Anastasia Valecce

Neorealismo “alla cubana”: Reina y Rey come traduzione visuale di Umberto D.

Neorealismo “a la cubana”: Reina y Rey como traducción visual de Umberto D.

119



Luciano Castillo Rodríguez

Zavattini nel seme del nuovo cinema cubano

Zavattini en la simiente del nuevo cine cubano

145



Gualtiero De Santi

Zavattini en Cuba

Zavattini en Cuba

157



Simone Terzi

Lettere da Cuba agli amici di Luzzara

Cartas de Cuba a los amigos de Luzzara

177

Note | *Notas*

197

Gli archivi fotografici | *Los archivos fotográficos*

Direzione generale Cinema e Audiovisivo
Ministero della Cultura - MiC

Compito della Direzione generale non è solo quello di sostenere e promuovere il cinema nazionale, l'audiovisivo tutto, favorendo giovani talenti e al contempo dando continuità al genio creativo di artisti consolidati. Si fa sempre più importante, infatti, l'impegno nella custodia della memoria culturale del nostro Paese, che permetta di preservare il patrimonio audiovisivo prodotto e di garantire maggiori strumenti documentativi per gli storici.

Lungo queste coordinate si muove l'interesse della Direzione generale Cinema e Audiovisivo del MiC a favore del progetto curato da Dario Edoardo Viganò e dedicato alla figura dell'intellettuale, scrittore, sceneggiatore e poeta Cesare Zavattini: *Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba*.

A fornire l'occasione per rileggere la produzione cinematografica di Zavattini è la ricorrenza del centovesimo anno dalla sua nascita (Luzzara, Reggio Emilia, 20 settembre 1902 - Roma, 13 ottobre 1989), appuntamento che intercetta inoltre le celebrazioni di alcuni importanti capolavori del neorealismo a firma di Zavattini, soprattutto quelli frutto del sodalizio con Vittorio De Sica. Tra i titoli in evidenza: *I bambini ci guardano* (1943), di cui ricorrono gli 80 anni nel 2023; *Ladri di biciclette* (1948), a 75 anni dall'uscita sempre nel 2023; *Miracolo a Milano* (1951), che ha appena festeggiato i 70 anni dalla prima proiezione; *Umberto D.* (1952), nell'anno dei 70 anni dalla sua realizzazione; senza dimenticare il restauro nel 2022 del film *La porta del cielo* (1945). Il volume curato da Dario Edoardo Viganò, in cui convergono saggi di accademici e studiosi italiani e internazionali, offre la possibilità di scandagliare il percorso creativo e personale di Cesare Zavattini, coniugando valore artistico delle opere e snodi storico-sociali del Paese. La particolarità della pubblicazione è quella di offrire un campo di osservazione vasto, ben oltre il perimetro nazionale, tracciando raccordi con il cinema dell'America Latina, in particolare le influenze di Zavattini sulla nascente scuola cubana.

Un lavoro che trova ulteriore spessore proprio nella condivisione del progetto editoriale con le istituzioni di Cuba, nel desiderio di favorire maggiore dialogo e cooperazione tra le nostre industrie culturali.

Nicola Borrelli
Direttore generale

Direzione generale Cinema e Audiovisivo
Ministero della Cultura - MiC

La tarea de la dirección general no es solo la de sostener y promover el cine nacional, sino todo lo audiovisual, fomentando jóvenes talentosos y al mismo tiempo dando continuidad al genio creativo de artistas ya establecidos. Cada vez se hace más patente, de hecho, el compromiso de salvaguardar la memoria cultural de nuestro país, que permita preservar el patrimonio audiovisual producido y garantizar mejores herramientas de documentación para los historiadores.

El interés de la Dirección General de Cine y Audiovisuales del MiC se mueve por estas coordenadas a favor del proyecto editado por Dario Edoardo Viganò y dedicado a la figura del intelectual, escritor, guionista y poeta Cesare Zavattini: Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba.

El 120 aniversario de su nacimiento brinda la oportunidad de releer la producción cinematográfica de Zavattini (Luzzara, Reggio Emilia, 20 de septiembre del 1902 - Roma, 13 de octubre del 1989), ocasión que también intercepta las celebraciones de algunas importantes obras maestras del neorrealismo firmadas por Zavattini, especialmente aquellos que fueron fruto de la asociación con Vittorio De Sica. Entre los títulos más destacados: Los niños nos miran (1943), que cumple 80 años en 2023; Ladrones de bicicletas (1948), a 75 años desde su estreno siempre en 2023; Milagro en Milán (1951), que hace poco celebró los 70 años de la primera proyección; Umberto D. (1952), en el año del 70 aniversario de su creación; sin olvidar la restauración en el 2022 de la película La puerta del cielo (1945). El volumen editado por Dario Edoardo Viganò, en el que convergen ensayos de académicos y estudiosos italianos e internacionales, ofrece la posibilidad de sondear el camino creativo y personal de Cesare Zavattini, conjugando el valor artístico de las obras y los ejes histórico-sociales del país. La peculiaridad de la publicación es la de ofrecer un vasto campo de observación, mucho más allá del perímetro nacional, trazando conexiones con el cine de América Latina, en particular las influencias de Zavattini en la nascente escuela cubana.

Un trabajo que encuentra mayor profundidad precisamente en el compartir el proyecto editorial con las instituciones de Cuba, con la esperanza de propiciar un mayor diálogo y cooperación entre nuestras industrias culturales.

Nicola Borrelli
Director general

Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia

Apro a caso il primo volume dei *Diari*, pubblicati di recente. Alla data 10 agosto 1945, Cesare Zavattini annotava una delle sue mille idee: «Racconto *Lo scrittore*, in cui appare a un tratto la nausea dello scrivere, la immoralità e innaturalità del correggere, angolare, distaccarsi ecc.». Sapeva, Zavattini, che per oltre quarant'anni non avrebbe fatto che scrivere scrivere scrivere? E quindi correggere, angolare, distaccarsi, vincendo e oltrepassando ogni possibile nausea? Una vita con la penna in mano, a produrre articoli, saggi, lettere, romanzi, racconti, poesie, manifesti artistici, sceneggiature, copioni per la radio e il teatro, persino fumetti. E poi gli innumerevoli interventi orali – assemblee, conferenze, interventi, *j'accuse*, prolusioni, interviste – che ritrascritti erigono nuove montagne di carta. Dopodiché su questa mole di materiali si scrive ancora, per capirla, contestualizzarla, riscoprirla, in una vertigine bibliografica che sarà sempre interessante tali e tante sono state le opere di Zavattini. Alla lista si aggiunge ora questo libro, composto con duplice sguardo dall'Italia e da Cuba, dove lo scrittore si recò a più riprese a testimoniare le conseguenze di «una rivoluzione necessaria ed eroica», e pure lì scrivere racconti, ricordi, sceneggiature.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia contribuisce al volume con tante foto di scena e fotogrammi di film, immagini selezionate dagli archivi della Cineteca Nazionale per illustrare i testi e talvolta interromperli e squarciarli con la loro bellezza (le emulsioni delle pellicole di un tempo hanno un fascino e una brillantezza che il digitale può solo tentare di imitare). A dimostrare anche con gli attori e le scene dei suoi film, cos'è stata l'esistenza di questo scrittore devoto all'impegno creativo, condottiero del Neorealismo e incantato osservatore dell'umanità, mentre sullo sfondo risuonano gli immortali versi «Com'è bella la vita, / quanto male si può fare / e quanto bene, / dipingere una faccia blu / e scrivere a e i o u».

Alberto Anile
Conservatore

Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia

Abro al azar el primer volumen de los Diarios, publicados recientemente. En la fecha del 10 de agosto de 1945, Cesare Zavattini anotaba una de sus mil ideas: «Cuento El escritor, en el que de repente aparece la náusea de escribir, la inmoralidad y anti naturalidad de corregir, angular, desligar, etc.». ¿Sabía, Zavattini, quien durante más de cuarenta años no habría hecho nada más que escribir, escribir y escribir? ¿Y, que, por lo tanto, habría corregido, angulado, se habría despegado, ganando y superando cualquier posible náusea? Una vida con la pluma en la mano, produciendo artículos, ensayos, cartas, novelas, cuentos, poemas, carteles de arte, guiones, guiones para radio y teatro, incluso historietas. Y luego las innumerables intervenciones orales – asambleas, conferencias, intervenciones, denuncias, charlas de apertura, entrevistas– que transcritos erigen nuevas montañas de papel. Después, sobre ese cúmulo de materiales se vuelve a escribir, para entenderlo, contextualizarlo, redescubrirlo, en un vértigo bibliográfico que siempre será interesante por las muchas que fueron las obras de Zavattini. A la lista se suma ahora este libro, compuesto con una mirada dual desde Italia y Cuba, en donde el escritor acudió varias veces para presenciar las consecuencias de “una revolución necesaria y heroica”, y hasta desde allí para escribir relatos, memorias, guiones.

El Centro Experimental de Cinematografía contribuye al volumen con muchas fotos de escenas y fotogramas de películas, imágenes seleccionadas de los archivos de la Cineteca Nacional para ilustrar los textos y, en ocasiones, interrumpirlos y desgarrarlos con su belleza, (las emulsiones cinematográficas de antaño tienen un glamur y un brillo que lo digital solo puede intentar imitar). Demostrando también con los actores y las escenas de sus películas, cuál fue la existencia de este escritor entregado al compromiso creativo, líder del Neorrealismo y observador encantado de la humanidad, mientras de fondo resuenan los versos inmortales. «Qué bonita es la vida, / cuánto daño se puede hacer / y cuánto bien, / pintar una cara de azul / y escribir un a e i o u».

Alberto Anile
Conservador

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC

Un nuovo abbraccio a un padre. Ancora una volta Cesare Zavattini torna a Cuba con questo bellissimo libro che cattura un patrimonio culturale tra Italia e Cuba, un ponte tra il cinema italiano e quello cubano, la storia di un legame in cui si fondono amicizia, generosità, intelligenza e sensibilità.

Ancora una volta, un libro, con molti interventi che cercano di catturare l'enorme impatto di Zavattini tra noi, traccia di sorprendente fecondità che è tecnica, metodo di lavoro, ma soprattutto una lezione di etica e onestà di alta dimensione umana.

Diceva Alfredo Guevara, uno dei fondatori dell'ICAIC e uno dei protagonisti del legame con Zavattini: «...Ti riconosco come uno dei nostri padri; perché era autentico e sapeva esercitare la sua grandezza mostrando la piccolezza; perché ci ha ricordato antiche verità: l'immensità dell'universo; la nostra infinita piccolezza; il potere dell'illuminazione poetica e della comunione che essa scatena».

Ramón Samada Suárez
Presidente

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC

Un nuevo abrazo a un padre. *Una vez más, Cesare Zavattini regresa a Cuba con este hermoso libro que capta una herencia cultural entre Italia y Cuba, un puente entre el cine italiano y el cubano, la historia de un vínculo en el que se funden amistad, generosidad, inteligencia y sensibilidad.*

Una vez más, un libro, varios textos intentan atrapar el descomunal impacto de Zavattini entre nosotros, huella de asombrosa fertilidad que es técnica, método de trabajo, pero que es sobre todo, lección de ética y honestidad de elevada dimensión humana.

Decía Alfredo Guevara, uno de los fundadores del ICAIC y uno de los protagonistas de la relación con Zavattini: «...le reconozco como a uno de nuestros padres; porque fue auténtico y supo ejercer su grandeza mostrando la pequeñez; porque nos recordó antiguas verdades: la inmensidad del universo; nuestra infinita pequeñez; el poder de la iluminación poética, y de la comunión que ella desencadena».

Ramón Samada Suárez
Presidente

Archivio Zavattini di Reggio Emilia

L'opera di Cesare Zavattini riveste un ruolo di primo piano nella vita culturale del Novecento anche per lo spiccato carattere internazionale della sua eclettica attività artistica. In effetti, l'impegno di Zavattini fuori dall'Italia è stato rilevante sviluppando una vasta rete di rapporti e collaborazioni, specialmente verso gli ambienti culturali ibero-americani e dell'Europa Orientale, ma anche in area anglosassone così come in altri contesti extraeuropei.

Di tale attività, oltre che più in generale dell'intera opera zavattiniana, è conservata ampia documentazione nell'Archivio Zavattini custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. L'ingente patrimonio documentario riflette la straordinaria varietà d'interessi dello scrittore emiliano, documentando il suo impegno culturale dagli anni Trenta fino alla scomparsa avvenuta nel 1989.

All'interno dell'archivio riveste grande rilevanza la sezione "estero" in cui è conservata gran parte dei materiali attestanti l'impegno internazionale di Zavattini, compresi anche numerosi documenti riguardanti le relazioni con Cuba e il ruolo creativo e formativo dell'autore nella nascita del nuovo cinema cubano.

Il lascito transnazionale dell'artista negli ultimi anni è oggetto di specifica attenzione da parte dell'Archivio Zavattini. In particolare, si ricordano le iniziative incentrate sulla sua dimensione internazionale realizzate nel 2019 e culminate con la mostra documentaria *Zavattini oltre i confini. Un protagonista della cultura internazionale* (con il relativo catalogo), comprendente anche uno specifico approfondimento sui rapporti di Zavattini con Cuba.

Nell'ambito di questo percorso di valorizzazione, l'Archivio Zavattini saluta con favore e interesse la realizzazione di questo volume che contribuisce a gettare nuova luce sull'opera di Zavattini a Cuba, confermando l'importanza dell'artista emiliano nell'ambito della cultura cinematografica internazionale del Novecento.

Alberto Ferraboschi
Curatore

Archivo Zavattini de Reggio Emilia

La obra de Cesare Zavattini ocupa un lugar destacado en la vida cultural de los novecientos, también por el marcado carácter internacional de su ecléctica actividad artística. De hecho, la apuesta de Zavattini fuera de Italia fue significativa al desarrollar una vasta red de relaciones y colaboraciones, especialmente hacia los entornos culturales iberoamericanos y de Europa del Este, pero también en el área anglosajona, así como en otros contextos no europeos.

Una extensa documentación de esta actividad, así como de toda la obra de Zavattini en general, se conserva en el Archivo Zavattini, archivo que se encuentra dentro de la Biblioteca Panizzi de la ciudad de Reggio Emilia. El enorme patrimonio documental refleja la extraordinaria variedad de intereses del escritor emiliano, documentando su compromiso cultural desde la década de 1930 hasta su muerte en 1989.

Dentro del archivo tiene gran importancia la sección internacional donde se conservan la mayor parte de los materiales que atestiguan el compromiso de Zavattini fuera del territorio italiano, incluyendo entre ellos, numerosos documentos sobre las relaciones con Cuba y el papel creativo y educativo del autor en el nacimiento del nuevo cine cubano.

El legado transnacional del artista en los últimos años es objeto de una atención específica por parte del Archivo Zavattini. En particular, recordamos las iniciativas enfocadas en su dimensión internacional llevadas a cabo en 2019 y que culminan con la exposición documental Zavattini más allá de las fronteras. Protagonista de la cultura internacional (con su catálogo), incluyendo también un estudio específico sobre las relaciones de Zavattini con Cuba. Como parte de este proceso, el Archivo Zavattini acoge con beneplácito e interés la creación de este volumen, que contribuye a arrojar nueva luz sobre la obra de Zavattini en Cuba, confirmando la importancia del artista emiliano en el contexto de la cultura cinematográfica internacional del siglo XX.

Alberto Ferraboschi
Conservador



Matrimonio all'italiana (1964), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Matrimonio a la italiana (1964), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini,
Cuba e quella “catechesi di umanità”
Cesare Zavattini,
Cuba y aquella “catequesis de humanidad”
Dario Edoardo Viganò*

* *Dario Edoardo Viganò (Rio de Janeiro, 1962), professore di Cinema presso l'Università Telematica UniNettuno, presidente del Centro internazionale di ricerca CAST - Catholicism and Audiovisual Studies e membro del comitato direttivo del Master in Gestione della Produzione cinematografica e televisiva | Master in Media Entertainment, LUISS Business School. Si occupa di Film Studies e di Religious Studies, in particolare del rapporto tra cattolicesimo e memorie audiovisive. Autore di numerose pubblicazioni in Italia e all'estero, è vice-cancelliere della Pontificia Accademia delle Scienze e delle Scienze Sociali della Santa Sede.*

* *Dario Edoardo Viganò (Rio de Janeiro, 1962), profesor de Cine en la Universidad Telematica UniNettuno, presidente del Centro internacional de investigación CAST - Catholicism and Audiovisual Studies y miembro del comité de dirección del Master en Administración de la Producción Cinematográfica y televisiva | Master en Media Entertainment, LUISS Business School. Su trabajo intelectual se centra en estudios cinematográficos y religiosos, en particular estudia la relación entre el catolicismo y memorias audiovisuales. Autor de numerosas publicaciones en Italia y el exterior, es vicescanciller de la Pontificia Academia de las Ciencias y de Ciencias Sociales de la Santa Sede.*

*L'eredità culturale di Za
custode del legame Italia-Cuba*

Zavattini e Cuba: «I miei amici cubani vogliono da me, giustamente, il meglio che posso dare, e io ho così tanti occhi sopra di me che mi sembra di essere un palcoscenico. Ma svolgo il mio compito volentieri, mi piacciono questi giovani cineasti cubani pieni di speranza e di entusiasmo, mi piace Cuba e mi piace soprattutto quello che hanno fatto e stanno facendo, una rivoluzione con dei principi che si credevano ormai relegati nei racconti delle fate».

Cuba e Zavattini: «Zavattini, el Neorrealismo, las películas de esa primera época fecundaron como ningún otro movimiento cultural, el nacimiento del cine cubano y, en general, de todo el Nuevo Cine Latinoamericano».

Queste due citazioni, che traggio dai saggi contenuti in questo volume, ben si prestano a introdurre il fecondo movimento biunivoco che ha caratterizzato il rapporto tra Cesare Zavattini e Cuba, ma in esse può vedersi enucleato in modo particolarmente chiaro il motivo di questa pubblicazione e il senso profondo del progetto *Orizzonti Italia-Cuba* nella quale essa si inserisce.

Nella prima citazione, datata 1960, è Zavattini che scrive ad Alfredo Facchini, il farmacista di Luzzara tra le persone più care che Za avesse al suo paese natale, spiegando – nel modo sincero e intimo

*La herencia cultural de Za
guardián del legado Italia-Cuba*

Zavattini y Cuba: «Mis amigos cubanos con razón quieren lo mejor que puedo dar de mí, y tengo tantos ojos en mí que me siento como un escenario. Pero hago mi trabajo con gusto, me gustan estos jóvenes cineastas cubanos llenos de ilusión y entusiasmo, me gusta Cuba y sobre todo me gusta lo que han hecho y están haciendo, una revolución con principios que se creían relegados a cuentos de hadas».

Cuba y Zavattini: «Zavattini, el Neorrealismo, las películas de esa primera época fecundaron como ningún otro movimiento cultural, el nacimiento del cine cubano y, en general, de todo el Nuevo Cine Latinoamericano».

Estas dos citas, que tomo de los ensayos contenidos en este volumen, se prestan bien para introducir el fructífero movimiento bidireccional que caracterizó la relación entre Cesare Zavattini y Cuba, pero en ellas está el motivo de esta publicación y el sentido profundo de la Proyecto *Orizzonti Italia-Cuba* del que forma parte.

En la primera cita, fechada en 1960, es Zavattini quien escribe a Alfredo Facchini, el farmacéutico de Luzzara, una de las personas más queridas que tenía Za en su ciudad natal, explicándole –de la manera sincera e íntima que sólo se reserva a las confidencias con un amigo– sus sentimientos hacia Cuba y los cubanos¹; en la segunda cita, de 1996, habla Julio García

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Teresa Venerdì (1941), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

che solo si riserva alle confidenze con un amico – i suoi sentimenti verso Cuba e i cubani¹; nella seconda citazione, datata 1996, a parlare è Julio García Espinosa – tra i protagonisti del Nuevo Cine Cubano che Zavattini incontrò a L'Avana già nel suo primo viaggio del 1953 – il quale sul decisivo ruolo zavattiniano riguardo alla nascita del Cinema Cubano, ma anche sulle sue perduranti influenze, non sembra ammettere sfumature².

Tornare sul rapporto tra Zavattini e Cuba è dunque probabilmente oggi uno dei modi più opportuni per inaugurare un progetto nato per la promozione

Espinosa –uno de los protagonistas del Nuevo Cine Cubano que Zavattini conoció en La Habana ya en su primer viaje de 1953– quien no parece admitir matices sobre el decisivo papel zavattiniano en el nacimiento del cine cubano, pero también sobre sus perdurables influencias².

Regresar hoy en día a la relación entre Zavattini y Cuba es, por lo tanto, una de las formas más apropiadas de inaugurar un proyecto creado para la promoción y puesta en valor de lo audiovisual entre Italia y Cuba. Este pretende ser un espacio de conexión entre dos industrias cinematográficas y un verdadero puente entre

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



I bambini ci guardano (1943), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Los niños nos miran (1943), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

e la valorizzazione dell'audiovisivo tra l'Italia e Cuba che si pone l'obiettivo di essere uno spazio di connessione tra due industrie cinematografiche e vero e proprio ponte tra due mondi attraverso il linguaggio filmico, cinematografico e letterario. Le occasioni per tornare a farlo sono poi importanti e significative ricorrendo nel 2022 i 120 anni dalla nascita di Zavattini e l'anno prossimo i 70 anni dal suo primo viaggio a Cuba. Quello tra Zavattini e Cuba è d'altra parte un rapporto denso di significati che anche nei contributi di questo volume emerge in tutte le sue molteplici sfaccettature: nell'isola caraibica il poliedrico Za soggiornò in tre diverse occasioni, nel 1953, nel 1956 e nel 1959-1960, lasciando ogni volta un'impronta importante sul cinema cubano e al contempo venendo ricambiato da stimoli e

dos mundos a través del lenguaje filmico, cinematográfico y literario. Las ocasiones para volver a hacerlo en 2022 también son importantes y significativas. En 2022 se cumplen 120 años del nacimiento de Zavattini y se cumplen 70 años de su primer viaje a Cuba el próximo año. Por otro lado, entre Zavattini y Cuba hay una relación llena de significados que también en los aportes de este volumen emergen en todas sus múltiples facetas: Za se quedó en la isla caribeña en tres ocasiones distintas, en 1953, 1956 y 1959-1960, en cada una de las cuales dejó una importante huella en el cine cubano y al mismo tiempo fue correspondida por estímulos y sugerencias igualmente significativos para su inextinguible vena autoral.

Es muy elocuente en ese aspecto -como acertadamente informa Orio Caldiron en su ensayo- el modo en que, años después, Zavattini miró la terminación abrupta de su última estancia en Cuba en febrero 1960: «Entre los errores más graves de mi vida como cineasta siempre puse la interrupción de mi estancia en Cuba para volver a Roma a escribir *La ciociara*, de lo cual hice algo bueno, pero que destino diferente habría tocado si hubiera tenido la fuerza, la constancia para concluir mi seminario con *Revolución en Cuba*»³. En el escenario cubano tras el triunfo de la revolución, Zavattini se sintió en el fondo de los hechos y, como siempre señala Caldiron, le pareció que estaba reviviendo las posibilidades y

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

suggerzioni altrettanto significative per la sua inestinguibile vena autoriale.

È a questo riguardo molto eloquente – come opportunamente riporta Orio Caldiron nel suo saggio – il modo in cui ad anni di distanza Zavattini guardava alla brusca interruzione del suo ultimo soggiorno a Cuba nel febbraio 1960: «Fra gli errori più gravi della mia vita di cineasta metto sempre l'aver interrotto la mia permanenza a Cuba per tornare a Roma a sceneggiare *La ciociara*, di cui feci una buona cosa, ma che differenza del destino se avessi avuto la forza, la coerenza di concludere con *Revolución en Cuba* il mio seminario»³. Nello scenario cubano del post-rivoluzione Zavattini si sentiva nel cuore dei fatti e, nota sempre Caldiron, gli sembrava di rivivere le possibilità e le contraddizioni del tentativo neorealista di «andare sempre più in fondo alle cose»⁴.

La similitudine tra la realtà italiana del dopoguerra, che era stata il tragico ma

contradicciones del intento neorrealista de «profundizar más y más en las cosas»⁴.

La similitud entre la realidad italiana de la posguerra, que había sido el terreno trágico pero fértil para el florecimiento del Neorrealismo, y la realidad cubana de esos años es, además, un aspecto que el propio Zavattini nunca dejó de señalar incluso en sus densas correspondencias con los cineastas cubanos. Emblemática la carta que Za escribió en enero de 1959 a Alfredo Guevara relatada por Luciano Castillo Rodríguez en su ensayo: «Están en una situación ideal, como lo estábamos nosotros, inmediatamente después de la caída del fascismo, para desvincular el cine de la remodelación industrial y convertirlo en el medio de expresión política y al mismo tiempo poética de la gran aventura democrática hacia la cual se están dirigiendo»⁵.

Y es precisamente el Neorrealismo el que vuelve de nuevo con fuerza e invariablemente como eje temático en torno al cual

Sciúscia (1946), di Vittorio De Sica
Fotogramma
El limpiabotas (1946),
de Vittorio De Sica
Fotograma de película



Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

fertile terreno per la fioritura del Neorealismo, e la realtà cubana di quegli anni è del resto un aspetto che lo stesso Zavattini non mancava mai di rimarcare anche nelle sue dense corrispondenze con i cineasti cubani. Emblematica la lettera che Za scrisse nel gennaio 1959 ad Alfredo Guevara riportata da Luciano Castillo Rodríguez nel suo saggio: «Siete in una situazione ideale, proprio come lo eravamo noi, subito dopo la caduta del fascismo, per dissociare il cinema dai rimo-

giran las reflexiones y los rápidos marcos historiográficos de este nuevo estudio que mira a Zavattini y Cuba (pero también mucho más allá), conectándose a la línea de estudios que periódicamente sigue germinando sobre estos temas. De hecho, en el ensayo Cuba: el antiguo presente de Zavattini, no fue casualidad que Stefania Parigi titulara así el ensayo de apertura del estudio especial que en 1999 «Blanco y Negro» le dedicaba a Zavattini en Cuba⁶, señalando cómo la revolución cubana había arroja-



Caccia tragica (1947), di Giuseppe De Santis - Foto di Osvaldo Civirani
Caza trágica (1947), de Giuseppe De Santis - Foto de Osvaldo Civirani

dellamenti industriali e farlo diventare il mezzo di espressione politica e allo stesso tempo poetica della grande avventura democratica verso cui vi state dirigendo»⁵. Ed è proprio il Neorealismo a ritornare ancora prepotentemente e immancabilmente come fulcro tematico attorno a cui ruotano le riflessioni e i rapidi quadri storiografici di questo nuovo approfondimento che guarda a Zavattini e Cuba (ma anche molto oltre), connettendosi al filone di studi che su questi argomenti continua periodicamente a germinare. *Cuba: il presente antico di Zavattini*, titolava non per caso Stefania Parigi il saggio d'apertura dell'approfondimento speciale che nel 1999 «Bianco e Nero» dedicava a *Zavattini a Cuba*⁶, facendo notare come la rivoluzione cubana avesse riportato alla luce per Za tutti i sogni che l'Italia e l'Europa intera avevano perduto. «Io qui le ho rinforzate tutte le mie illusioni – scriveva Zavattini il 15 febbraio 1960 – compresa quella del Neorealismo, compresa quella dell'arte nuova che dipende da una situazione sociale nuova»⁷. Quel dossier della rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia conteneva anche le cronache e le memorie di José Massip e Julio García Espinosa, protagonisti negli anni Cinquanta degli incontri con Zavattini⁸, che preludevano all'importante contributo che Alfredo Guevara avrebbe pubblicato nel 2002 consegnando alle stampe buona parte del suo prezioso carteggio con Zavattini⁹.

do luz para Za sobre todos los sueños que Italia y toda Europa habían perdido. «Aquí he reforzado todas mis ilusiones – escribía Zavattini el 15 de febrero de 1960– incluida la del Neorealismo, incluida también la del nuevo arte que depende de una nueva situación social»⁷. Ese dossier de la revista del Centro Experimental de Cinematografía contenía también las crónicas y memorias de José Massip y de Julio García Espinosa, protagonistas de los encuentros con Zavattini en los años cincuenta⁸, que preludeaban la importante contribución que Alfredo Guevara habría publicado en 2002, entregando a la prensa gran parte de su preciada correspondencia con Zavattini⁹. Muy recientemente, nuevos trabajos han logrado indagar, a través de fuentes inéditas y cortes interpretativos renovados, la relación entre el escritor de tema luzzarés y Cuba en un marco de mayor tamaño sobre las influencias zavattinianas en el conjunto del cine latinoamericano: es el caso del estudio de David Brancaleone Zavattini el Neo-realismo y el Nuevo Cine Latino-americano (del 2019) publicado en la serie Quaderni dirigida por Arturo Zavattini¹⁰ y de la monografía Neorealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución 1951-1962, publicado en el 2020 por Anastasia Valecce¹¹, estudiosa que recibimos con un ensayo también en este volumen. Todos ellos son evidencia de la vitalidad historiográfica y cultural de este tema es-

Molto recentemente poi nuovi lavori sono riusciti a indagare attraverso fonti inedite e rinnovati tagli interpretativi il rapporto tra il soggettista luzzarese e Cuba nel quadro di più ampi affreschi sugli influssi zavattiniani sul complesso del cinema latino-americano: è il caso dello studio di David Brancaleone *Zavattini il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano* (del 2019) uscito nella collana dei Quaderni diretta da Arturo Zavattini¹⁰ e della monografia *Neorealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución 1951-1962*, pubblicato nel 2020 da Anastasia Valecce¹¹, studiosa che ospitiamo con un saggio anche in questo volume. Sono tutte testimonianze della vitalità storiografica e culturale di questo tema specifico, ma anche dello straordinario confluire e costante rifiorire d'interesse attorno al tema del Neorealismo italiano: d'altronde è noto, e assume un valore quasi paradigmatico, il fatto che il primo approdo di Zavattini a L'Avana nel 1953 avvenisse proprio quando il convegno di Parma sul Neorealismo, promosso da Zavattini stesso, era ancora in corso: «Non so cosa abbiamo deciso a Parma perché sono venuto via per essere qui con voi stasera – affermò appena sbarcato dal volo intercontinentale – ma credo che lo spirito del Congresso sia di trovare il punto d'incontro tra le varie tendenze, non far prevalere una poetica, ma riaffermare innanzitutto l'esistenza del

pecífico, pero también del extraordinario flujo y constante renovación del interés en torno al tema del Neorealismo italiano: por otro lado es conocido, y asume un valor casi paradigmático, el hecho de que la primera llegada de Zavattini a La Habana en 1953 se produjo justo cuando aún estaba en marcha la conferencia de Parma sobre el Neorealismo, promovida por el propio Zavattini: «No sé qué decidieron en Parma porque vine para estar aquí con ustedes esta noche –dijo nada más al bajarse del vuelo intercontinental– pero creo que el espíritu del Congreso es encontrar el punto de encuentro en las diversas tendencias, no hacer prevalecer una poética, sino reafirmar ante todo la existencia del Neorealismo y examinar las posibilidades de desarrollo, no solo en Italia. Todo cine que anhela una estrecha relación con los graves problemas del hombre moderno está haciendo Neorealismo, participa de este movimiento con sus propios caminos. El Neorealismo a estas alturas es la conciencia del cine»¹².

En Italia, los grandes convenios de Pesaro (1974)¹³, Torino (1989)¹⁴ y Roma (2007)¹⁵ han marcado en el tiempo las etapas de transformación de las sensibilidades historiográficas en torno al tema neorrealista, con el último convenio romano que, haciéndose eco casi literalmente de los deseos de Zavattini en La Habana, se dispuso a verificar «la posibilidad de que repensar el Neorealismo pueda resultar aún hoy



Guerra alla guerra (1947), di | de Romolo Marcellini, Giorgio C. Simonelli - Fotogramma | Fotograma de película

Neorealismo ed esaminare le possibilità di sviluppo, non soltanto in Italia. Ogni cinema che mira a un rapporto stretto con i gravi problemi dell'uomo moderno fa del Neorealismo, partecipa a questo movimento coi modi propri. Il Neorealismo è ormai la coscienza del cinema»¹².

In Italia i grandi convegni di Pesaro (1974)¹³, Torino (1989)¹⁴ e Roma (2007)¹⁵ hanno scandito nel tempo le tappe di trasformazione delle sensibilità storiografiche attorno al tema neorealista, con l'ultimo convegno romano che, quasi a riprendere letteralmente gli auspici di Zavattini a L'Avana, si proponeva di verificare «la possibilità che ripensare il Neorealismo potesse ancora oggi risultare in senso stretto produttivo, di comprendere in che modo, in che senso, lungo quali vie e attraverso quali processi esso fosse ancora capace di parlare al nostro presente»¹⁶. E a giudicare dall'affastellarsi di

en un sentido estrictamente productivo, de comprender cómo, en qué sentido, por qué caminos y a través de qué procesos aún pudo hablar en nuestro presente»¹⁶. Y a juzgar por la masa de reflexiones, debates y estudios que el Neorealismo italiano sigue suscitando hoy en todas las latitudes¹⁷, cabría pensar que la deslumbrante intuición de Zavattini («El Neorealismo a estas alturas es la conciencia del cine») quedó atrapada en el signo de una profecía que luego se cumplió.

Y, por lo tanto, parafraseando las palabras de Francesco Casetti, «¿De qué sirve (repensar) el Neorealismo?» y Zavattini hoy? Significa, como todavía sugiere Stefania Parigi, «mirar su naturaleza plural (y contaminada)». El Neorealismo de hecho puede: «permitir todas las interpretaciones y desafiar constantemente las mismas preguntas: ¿Es el Neorealismo una estética o una ética? ¿Un nuevo gusto o una nueva

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Ladrones de bicicletas (1948), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

riflessioni, dibattiti e studi che il Neorealismo italiano continua tutt'oggi a suscitare a tutte le latitudini¹⁷, vien da pensare che la folgorante intuizione zavattiniana («il Neorealismo è ormai la coscienza del cinema») cogliesse nel segno di una profezia poi avveratasi.

E dunque, per parafrasare le parole di Francesco Casetti, «a che serve (ripensare) il Neorealismo» e Zavattini oggi? Significa, come suggerisce ancora Stefania Parigi, «guardare alla sua natura plurale (e contaminata)». Il Neorealismo, infatti, può: «consentire tutte le interpretazioni e

teoría del arte? ¿Un momento histórico confuso o un fenómeno meta histórico, capaz de extenderse y repetirse en el tiempo? ¿Un ambiente de época o un proyecto cultural? ¿Un revoltijo de géneros o la era moderna de la autoría? ¿Un conjunto de imágenes canonizadas o una colección de estilos? Si a la o disyuntiva se sustituyera por la y conjuntiva los términos del problema siguen siendo aproximadamente los mismos: El Neorealismo parece permitir todas las respuestas, siempre presenta oportunidades para nuevas lecturas»¹⁸.

Entre estas «nuevas lecturas» me parece

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

rimettere in gioco costantemente le stesse domande: il Neorealismo è un'estetica o un'etica? Un nuovo gusto o una nuova teoria dell'arte? Un confuso momento storico o un fenomeno metastorico, capace di disseminarsi e di ripetersi nel tempo? Un'atmosfera d'epoca o un progetto culturale? Un coacervo di generi o il tempo moderno dell'autorialità? Un insieme di immagini canonizzate o un campionario di stili? Se alla *o* disgiuntiva si sostituisce la *e* congiuntiva i termini del problema rimangono pressappoco gli stessi: il Neorealismo sembra permettere tutte le risposte, presenta sempre occasioni per nuove letture»¹⁸.

Tra queste «nuove letture» mi pare interessante qui richiamare quella proposta da Papa Francesco nella recente intervista che mi ha concesso per il volume *Lo sguardo: porta del cuore. Il Neorealismo tra memoria e attualità*¹⁹, anche perché

*interessante recordar aquí la propuesta por el Papa Francisco en la reciente entrevista que me concedió para el volumen Lo sguardo: porta del cuore. Il Neorealismo tra memoria e attualità*¹⁹, *también porque su reflexión sobre el Neorealismo le proporciona un dato biográfico y por lo tanto aparece profundamente conectada con el tema de la recepción latinoamericana de la experiencia neorrealista italiana.*

*De hecho, el Papa debe su «iniciación» al Neorealismo a las largas tardes de su niñez en el cine argentino junto a sus hermanos y hermanas: «Mi cultura cinematográfica se la debo sobre todo a mis padres. Cuando era niño iba a menudo al cine del barrio donde pasaban tres películas seguidas. Es parte de los hermosos recuerdos de mi infancia: mis padres me enseñaron a disfrutar del arte, en sus diversas formas»*²⁰. *El cine neorrealista llegó a Buenos Aires a fines de la década de 1940 y prin-*

Fabiola (1949),
di | de Alessandro Blasetti
Foto di | de Osvaldo Civirani



Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il cielo è rosso (1950), di | de Claudio Gora
Fotogramma | Fotograma de película

la sua pregnante riflessione sul Neorealismo parte da un dato biografico e dunque appare profondamente connessa al tema della ricezione latino-americana dell'esperienza neorealista italiana.

Il Papa deve infatti la sua «iniziazione» al Neorealismo ai lunghi pomeriggi passati durante l'infanzia al cinema in Argentina insieme ai suoi fratelli e alle sue sorelle: «devo la mia cultura cinematografica soprattutto ai miei genitori. Quando ero bambino frequentavo spesso il cinema di quartiere dove si proiettavano anche tre film di seguito. Fa parte dei ricordi belli della mia infanzia: i miei genitori mi hanno insegnato a godere dell'arte, nelle sue

cipios de la de 1950 y para Bergoglio también funcionó como un importante vehículo de conocimiento sobre las dramáticas consecuencias de la guerra en el país de origen de su familia, traduciendo visualmente lo que hasta ese momento había llegado al cine latinoamericano continente sólo a través de la prensa y las historias de quienes habían experimentado ese desastre de primera mano. Dice el Papa: «para nosotros los niños argentinos esas películas fueron muy importantes porque nos hicieron entender a fondo la gran tragedia de la guerra mundial. En Buenos Aires hemos conocido la guerra sobre todo por los muchos migrantes que han llegado: italianos, polacos, alemanes... Sus historias nos abrieron los ojos a un drama que no conocíamos directamente, pero es también gracias al cine que hemos adquirido una profunda conciencia de sus efectos»²¹.

Regresa a Bergoglio el tema zavattiniano del cine que «concientiza el cine», pero, yendo más allá, como la conciencia de la humanidad: «Esas películas formaron nuestros corazones y aún pueden hacerlo. Diría aún más: esas películas nos enseñaron a mirar la realidad con nuevos ojos». De hecho, el Papa comenta «el valor universal de ese cine y su relevancia como herramienta importante para ayudarnos a renovar nuestra mirada sobre el mundo. [...] Hoy es tan importante una catequesis de la mirada, una pedagogía para nuestros ojos muchas veces incapaces de contemplar

varie forme»²⁰. I film neorealisti arrivarono a Buenos Aires tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta e per Bergoglio funzionarono anche come importante veicolo di conoscenza sulle drammatiche conseguenze della guerra nel Paese d'origine della sua famiglia, traducendo visivamente ciò che fino a quel momento era giunto nel continente latino-americano solo attraverso la stampa e le storie di chi quella sciagura l'aveva vissuta in prima persona. Racconta il Papa: «per noi bambini in Argentina quei film sono stati molto importanti perché ci hanno fatto capire in profondità la grande tragedia della guerra mondiale. A Buenos Aires la guerra l'abbiamo conosciuta soprattutto attraverso i tanti migranti che sono arrivati: italiani, polacchi, tedeschi... I loro racconti ci hanno aperto gli occhi su un dramma che non conoscevamo direttamente, ma è anche grazie al cinema che abbiamo acquisito una coscienza profonda dei suoi effetti»²¹.

Ritorna in Bergoglio il tema zavattiniano del cinema quale «coscienza del cinema», ma, andando anche oltre, quale coscienza dell'umanità: «Quei film ci hanno formato il cuore e ancora possono farlo. Direi di più: quei film ci hanno insegnato a guardare la realtà con occhi nuovi». Il Papa rimarca infatti «il valore universale di quel cinema e la sua attualità quale importante strumento per aiutarci a rinnovare il nostro sguardo sul mondo. [...]

en medio de las tinieblas la "gran luz" (Is 9,1) que Jesús viene a traer».

Y es significativo señalar aquí que entre las películas que impactaron al niño Bergoglio en su momento hay una del dúo Zavattini-De Sica al cual como Papa suele referirse en sus discursos como un ejemplo de «catequesis de humanidad»²² y que así describe en la entrevista que me concedió: «El estilo neorrealista es una mirada que provoca la consciencia. I bambini ci guardano es una película de 1943 de Vittorio De Sica que me encanta citar a menudo porque es muy bella y llena de significados. En muchas películas, la mirada neorrealista ha sido la mirada de los niños sobre el mundo: una mirada pura, capaz de captarlo todo, una mirada clara a través de la cual podemos identificar de forma inmediata y clara el bien y el mal»²³.

Esos niños que, no por casualidad, figuraban entre los temas favoritos del cine de Zavattini pero también –como recuerda acertadamente Rosanna Scatamacchia en su ensayo, introduciendo un tema de gran actualidad– los primeros interlocutores a los que Zavattini dirigió sus inquietudes pedagógicas para una cultura de paz: «Es a los niños, que siempre han sido un objeto privilegiado, a los que les dirige su atención y cuidado, haciéndolos destinatarios de una revolucionaria propuesta didáctica: introducir en las escuelas La hora de la Paz. Es una invitación a crear un espacio de denuncia, pero sobre todo de forma

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Bellissima (1951), di Luchino Visconti - Fotogramma
Bellísima (1951), de Luchino Visconti - Fotograma de película

Oggi è tanto importante una catechesi dello sguardo, una pedagogia per i nostri occhi spesso incapaci di contemplare in mezzo all'oscurità la "grande luce" (Is 9,1) che Gesù viene a portare».

Ed è significativo far notare in questa sede come tra i film che allora colpirono di più il Bergoglio bambino ce ne sia uno del binomio Zavattini-De Sica che da Papa egli richiama soventemente nei suoi discorsi quale esempio di «catechesi di umanità»²² e che così descrive nell'intervista che mi ha concesso: «Quello neorealista è uno sguardo che provoca la coscienza. *I bambini ci guardano* è un film del 1943

ción de las jóvenes generaciones, dentro del cual se pueda afirmar el concepto de la inteligencia de la Paz»²⁴.

Aquí parece emerger claramente un tema que recorre algunos de los ensayos de esta publicación y que Gianluca della Maggiore, en su aportación sobre la película La porta del cielo (1945), define como «evangelismo laico» de Zavattini: esa película, que adquiere sentidos extracinematográficos por las condiciones excepcionales en las que fue rodada, vio la insólita colaboración del dúo De Sica-Zavattini con las jerarquías vaticanas, pero también fue una experiencia emblemática para el surgimiento del

di Vittorio De Sica che amo citare spesso perché è molto bello e ricco di significati. In tanti film lo sguardo neorealista è stato lo sguardo dei bambini sul mondo: uno sguardo puro, capace di captare tutto, uno sguardo limpido attraverso il quale possiamo individuare subito e con nitidezza il bene e il male»²³.

Quei bambini che non a caso erano tra i soggetti preferiti del cinema zavattiniano ma anche – come efficacemente ricorda Rosanna Scatamacchia nel suo saggio introducendo un tema di grande attualità – i primi interlocutori ai quali Zavattini rivolgeva le sue premure pedagogiche per una cultura della pace: «È ai bambini, da sempre oggetto privilegiato, che rivolge la propria attenzione e cura, facendone i destinatari di una rivoluzionaria proposta didattica: introdurre nelle scuole *L'ora della pace*. È l'invito a creare uno spazio di denuncia ma soprattutto di formazione delle giovani generazioni, all'interno del quale possa affermarsi il concetto di intelligenza della pace»²⁴.

Sembra affiorare qui nitidamente un tema che attraversa in filigrana alcuni dei saggi di questa pubblicazione e che Gianluca della Maggiore, nel suo contributo sul film *La porta del cielo* (1945), definisce come «l'evangelismo laico» di Zavattini: quel film, che assume significati extra-cinematografici per le condizioni eccezionali nelle quali fu girato, vide l'inconsueta collaborazione del duo De Si-

singular "cristianismo" zavattiniano: los del Centro Cinematográfico Católico, escribió Za en una significativa carta de aquellos días, quisieran «dejarme totalmente libre, quiero decir totalmente, siempre y cuando la película esté basada en la moral cristiana, pero ¿quién no es cristiano? Cristo está en las puertas»²⁵.

Tema que vuelve con particular énfasis también en la contribución de Caldiron que, ciertamente no por casualidad, cierra su recorrido por los muchos temas no realizados de Zavattini citando el caso de L'ultima cena (1972) cerrando la discusión de esta manera: «En la tensión dramática de la historia -un drama de ideas y preguntas más que de acciones- el autor hace de la cena con amigos en el pueblo-mundo de Luzzara el inicio de una profundización, a la vez radicalmente cristiana y muy secular, en el corazón de la realidad, en el que parece poder resumir los resultados extremos de su experiencia como guionista cinematográfico»²⁶.

El evangelismo laico del "cantor de los pobres locos e inocentes"

En general, los ensayos presentados aquí nos dan otra «nueva lectura» sobre el Neorealismo, Zavattini y la isla de Cuba, pero las ideas propuestas, como ya habrán adivinado, también van más allá de estos polos temáticos. Ciertamente el tema de la influencia neorrealista y zavattiniana en el floreciente desarrollo del Nuevo Cine



Miracolo a Milano (1951), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Milagro en Milán (1951), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

ca-Zavattini con le gerarchie vaticane, ma fu anche un'esperienza emblematica per l'emersione del singolare "cristianesimo" zavattiniano: quelli del Centro Cattolico Cinematografico, scriveva Za in una significativa lettera di quei giorni, vorrebbero «lasciarmi totalmente libero, dico totalmente, purché il film si basi sulla morale cristiana, ma chi non è cristiano? Cristo è alle porte»²⁵.

Un tema che ritorna con particolare evidenza anche nel contributo di Caldiron che, certo non casualmente, chiude la sua ricognizione sui tanti soggetti irrealizzati di Zavattini citando il caso de *L'ultima cena* (1972) chiosando la disamina in questo modo: «Nella tensione drammatica del racconto – un dramma di idee e di interrogativi più che di azioni – l'autore fa della cena tra amici nel paese-mondo di Luzzara l'avvio di un affondo, insieme radicalmente cristiano e laicissimo, nel

*Cubano de la década de 1950 es central, comenzando por el conciso y eficaz fresco que Gualtiero De Santis esboza dedicado a la reconstrucción de los significados salientes de las estancias cubanas de Zavattini. Un intento de desvelar en profundidad el sentido de la experiencia zavattiniana en la isla caribeña que es también tema central del aporte del director de la Cinemateca de Cuba Luciano Castillo Rodríguez quien, desde su perspectiva particularmente privilegiada, logra identificar la constante maduración de «semillas» arrojadas desde el «patriarca del Neorealismo italiano» en el suelo poroso del cine cubano: no es casualidad que Castillo Rodríguez, para recoger los múltiples frutos de esa siembra, sea capaz de brindar una lectura en múltiples niveles del legado zavattiniano, apoyándose también en la aguda mirada de Martin Scorsese, autor de *Il mio viaggio in Italia* (1999). Concluye*

cuore della realtà, in cui sembra riuscire a compendiare gli esiti estremi della sua esperienza di scrittore di cinema»²⁶.

L'evangelismo laico del "cantore dei poveri matti e innocenti"

Nel complesso i saggi qui presentati ci consegnano un'altra «nuova lettura» sul Neorealismo, Zavattini e l'isola di Cuba, ma gli spunti proposti, come si sarà già intuito, oltrepassano anche questi poli tematici. Certo il tema dell'influenza neorealista e zavattiniana sul rigoglioso sviluppo del nuovo cinema cubano degli anni Cinquanta è centrale, a partire dal sintetico quanto efficace affresco che Gualtiero De Santis tratteggia dedicato proprio alla ricostruzione dei significati salienti dei soggiorni cubani di Zavattini. Un tentativo di svelare in profondità il senso dell'esperienza zavattiniana nell'isola caraibica che è materia centrale anche del contributo del direttore della Cinemateca de Cuba Luciano Castillo Rodríguez il quale, dalla sua prospettiva particolarmente privilegiata, è capace di individuare la costante maturazione dei «semi» gettati dal «patriarca del Neorealismo italiano» sul poroso terreno del cinema cubano: non per caso Castillo Rodríguez per cogliere i tanti frutti di quella semina riesce a fornire una lettura pluri-livellare del lascito zavattiniano affidandosi anche allo sguardo acuto del Martin Scorsese autore de *Il mio viaggio in Italia* (1999). Conclude Castillo

Castillo Rodríguez: «Pertenecente a la estirpe de los sembradores, el Neorrealismo, inconcebible sin su aporte [de Zavattini] de tantas obras maestras en la historia del séptimo arte –como tampoco la del nuevo cine cubano sin su fervor–, “es una semilla de la que creció un árbol hermoso y sólido”, al decir de Scorsese».

Un árbol «tan bello como sólido» que en el análisis de Anastasia Valecce se traduce en «hipótesis de la existencia de un Neorrealismo “a la cubana” capaz de cruzar a los años noventa: lo que la estudiosa ofrece en su contribución es de hecho una aguda lectura interpretativa destinada a comparar, en el contexto de un homenaje explícito al Neorrealismo italiano, la mimesis de contenido y lingüística entre Umberto D. (1952), otro fruto importante de la alianza De Sica-Zavattini, y la película de Julio García Espinosa Reina y Rey (1994)



Il cappotto (1952), di Alberto Lattuada - Fotogramma
El abrigo (1952), de Alberto Lattuada - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Roma, ore 11 (1952), di Giuseppe De Santis - Fotogramma
Roma, hora 11 (1952), de Giuseppe De Santis - Fotograma de película

Rodríguez: «Pertenciente a la estirpe de los sembradores, el Neorrealismo, inconcebible sin su aporte [di Zavattini] de tantas obras maestras en la historia del séptimo arte – como tampoco la del Nuevo Cine Cubano sin su fervor –, “es una semilla de la que creció un árbol hermoso y sólido”, al decir de Scorsese». Un albero «tanto bello e solido» che nell'analisi di Anastasia Valecce si traduce

que, de hecho, apunta a cuarenta años de distancia como una traducción visual «a la cubana» de la película italiana.

La reflexión de Simone Terzi, responsable de la Fundación Un Paese di Luzzara, la ciudad natal de Zavattini, parte de una nueva y preciosa perspectiva italiana quien entrega a esta publicación unas cartas inéditas a compatriotas, que se han mencionado, a través de las cuales

nell'ipotesi dell'esistenza di un Neorealismo "alla cubana"» capace di sconfinare fino agli anni Novanta: quello che offre la studiosa nel suo contributo è infatti un'acuta lettura interpretativa tesa a confrontare, nel quadro di un tributo esplicito al Neorealismo italiano, le mimesi contenutistiche e linguistiche tra l'*Umberto D.* (1952), ennesimo importante frutto del sodalizio De Sica-Zavattini, e il film di Julio García Espinosa *Reina y Rey* (1994) che, di fatto, si propone a quarant'anni di distanza quale traduzione visuale «alla cubana» del film italiano.

Da una nuova quanto preziosa prospettiva italiana parte invece la riflessione di Simone Terzi, responsabile della Fondazione Un Paese di Luzzara, luogo natale di Zavattini, che regala a questa pubblicazione alcune inedite lettere ai compaesani, cui si è accennato, attraverso le quali è possibile intuire, dalla viva e intima voce di Za, il suo peculiare rapporto con Cuba. Luzzara e L'Avana, tanto distanti geograficamente e culturalmente eppure tanto vicine nelle estrose connessioni artistiche e sentimentali di Zavattini: «Perché se il Malecón – scrive Terzi – è un salotto senza tempo e senza arredi che raccoglie i tantissimi che vanno lì a respirare aria fresca e salata, un luogo dove ci si apparta e si è alla vista, dove tutti fanno finta di non vedere e tutti guardano, a Luzzara è il Po il luogo dell'anima, per Za e per i luzzaresi».

es posible adivinar, desde la viva e íntima voz de Za, su peculiar relación con Cuba. Luzzara y La Habana, tan lejanas geográfica y culturalmente pero tan cercanas en las caprichosas conexiones artísticas y sentimentales de Zavattini: «Porque si el Malecón -escribe Terzi- es un salón atemporal y sin muebles que reúne a los muchos que van allí a respirar aire fresco y salado, un lugar donde te retiras y estás a la vista, donde todos fingen no ver y todos miran, en Luzzara el Po es el lugar del alma, para Za y los luzzaresi».

Pero no menos interesantes son las aportaciones de Caldiron, Scatamacchia y della Maggiore que, al desplazar el foco de Cuba a Italia, contribuyen, como ya se ha dicho, a desvelar aspectos poco conocidos de la experiencia zavattiniana capaces de arrojar, mediante la reflexión, una nueva luz también sobre los significados de su historia latinoamericana. El rápido «viaje a los mundos posibles de temas no realizados» –que también enfrenta Cuba– propuesta por Caldiron es una oportunidad para entender de Zavattini «la vivacidad permanente de lo inacabado, la energía vital de un proceso aún en curso, idealmente susceptible de cambios y adiciones, confiada a cientos de variantes, notas, anotaciones, cartas, declaraciones». La efectiva incursión de Scatamacchia en busca de los caminos dentro de los cuales trazar «la "banalidad del bien"» de la febril actividad de Zava-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

Ma non meno interessanti appaiono i contributi di Caldiron, Scatamacchia e Della Maggiore che, pur spostando il *focus* da Cuba all'Italia, contribuiscono, come si è già accennato, a disvelare aspetti poco noti dell'esperienza zavattiniana in grado di gettare, per riflesso, una nuova luce anche sui significati della sua vicenda latino-americana. Il rapido «viaggio nei mondi possibili dei soggetti irrealizzati» – in cui si affaccia anche Cuba – proposto da Caldiron è occasione per comprendere di Zavattini «la permanente vivacità dell'incompiuto, l'energia vitale di un processo

ttini logra sacar a relucir la particular fuente de inspiración duradera del animus zavattiniano: su inagotable «deseo cognitivo» que es «también una forma de "hacer historia" que mira lo visible y lo oculto» y que es «siempre capaz de ampliar los perímetros e ir más allá de los circuitos consolidados».

Finalmente, el análisis de della Maggiore quien, indagando sobre uno de los proyectos menos conocidos del dúo Zavattini-De Sica que es la película La porta del cielo, consigue meternos en ese laboratorio de ideas en ebullición que ya era Ita-



Stazione Termini (1953), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Estación Termini (1953), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

ancora *in fieri*, idealmente suscettibile di modifiche e integrazioni, affidate a centinaia di varianti, appunti, postille, lettere, dichiarazioni». L'efficace incursione di Scattamacchia alla ricerca dei percorsi entro i quali rintracciare «la “banalità del bene”» della febbrile attività di Zavattini riesce a far emergere la particolare fonte d'ispirazione durevole dell'*animus* zavattiniano: quel suo inesauribile «desiderio conoscitivo» che è «anche un modo di “fare storia” che guarda al visibile e al nascosto» e che è «sempre capace di slargare i perimetri e andare al di là dei circuiti consolidati».

Infine, l'analisi di della Maggiore che, indagando uno dei progetti meno conosciuti del binomio Zavattini-De Sica qual è il film *La porta del cielo*, riesce a farci entrare in quel laboratorio di idee in ebollizione che era già l'Italia in piena guerra e la Roma occupata dagli emissari del Terzo Reich. Illuminando l'insolito e strano connubio tra Zavattini e Luigi Gedda trapelano due diverse idee di “cristianesimo” che troveranno comunque il loro spazio di emersione sia nell'Italia del dopoguerra che nella Cuba degli anni Cinquanta: «la Chiesa “muscolare”, mobilitata, perfettamente organizzata delle ambizioni geddiane – conclude della Maggiore – incontrava qui in modo singolare l'evangelismo laico di quello che sarebbe diventato il più acuto cantore cinematografico dei poveri matti e innocenti».

lia en plena guerra y Roma ocupada por los emisarios del Tercer Reich. Iluminando la insólita y extraña unión entre Zavattini y Luigi Gedda, emergen dos ideas diferentes del “cristianismo”, que todavía encontrarán su espacio de eclosión tanto en la Italia de la posguerra como en la Cuba de los años 50: «la Iglesia “muscular”, movilizada, perfectamente organizada con ambiciones geddianas –concluye della Maggiore– se reunió aquí de manera singular con la evangelización secular de quien se convertiría en el más agudo cantor cinematográfico de los pobres, locos e inocentes».



Avanti c'è posto... (1942), di | de Mario Bonnard - Foto Bragaglia

Cesare Zavattini e la “banalità del bene”

Cesare Zavattini
y la “banalidad del bien”

Rosanna Scatamacchia*

* *Rosanna Scatamacchia* è professore associato di *Storia contemporanea* presso l'Università Telematica UniNettuno. Ha privilegiato la storia sociale dell'Otto e del Novecento, con speciale riguardo ai rapporti con la storia economica. Si è interessata di storia delle élite e di turismo nell'Italia della Belle Époque, di istituzioni finanziarie e di crisi, di storia del credito e dei consumi; ha, inoltre, maturato una robusta esperienza nel campo delle fonti fotografiche e audiovisive.

* *Rosanna Scatamacchia* es profesora asociada de *Historia contemporánea* en la *Universidad Telemática UniNettuno*. Ha privilegiado la historia del ocho y del novecientos, con especial atención en las relaciones con la historia económica. Se centra en la historia de las élites y el turismo de las Bellas Épocas de Italia, de instituciones financieras y de crisis, de la historia del crédito y consumos; además ha adquirido una sólida experiencia en el campo de las fuentes fotográficas y audiovisuales.

Non corrono certo il rischio di cadere nell'oblio la voce e la vita di Cesare Zavattini. Al di là della ricorrenza celebrativa – i centoventi anni dalla nascita – e dell'ininterrotta attenzione per la sua opera, perspicacia, concretezza, vitalità si conservano intatte, esprimendosi nei testi, nei dipinti, nei film che l'uomo della Bassa reggiana ha lasciato. Non è un caso che i suoi personaggi godano di eccellente salute e vivano sotto i nostri occhi e nella nostra memoria.

Non rientra tra i propositi di chi scrive avventurarsi nella ricostruzione del percorso di Zavattini, obiettivo inarrivabile per la molteplicità dei punti di vista e di domande che la sua figura richiede e per la formidabile articolazione di un'opera irriducibile al solo cinema¹. Più limitatamente, interessa qui estrarre alcuni elementi utili a cogliere quegli aspetti che, fra i molti e assieme a quell'incoercibile *alegría* di fronte alla vita e alla storia, ne hanno connotato il profilo umano e intellettuale.

Pochi e selezionati quindi gli aspetti considerati – sinteticamente riconducibili alla sua inesauribile curiosità di sperimentatore, comunicatore e pensatore – indagati attraverso tre messe a fuoco su soggetti apparentemente distinti quanto inestricabilmente intrecciati.

1. La vita: ritratto di Luzzara con luzzaresi

«Ci sono luoghi che segnano un destino: a Luzzara Cesare Zavattini è nato e ha in-

Ciertamente no corren el riesgo de caer en el olvido la voz y la vida de Cesare Zavattini. Más allá de la celebración, del 120 aniversario de su nacimiento y la atención ininterrumpida a su obra, la perspicacia, la concreción, la vitalidad se conservan intactas, expresándose en los textos, pinturas y películas que dejó el hombre de bajo Reggio. No es casualidad que sus personajes gocen de excelente salud y vivan bajo nuestra mirada y en nuestra memoria. No forma parte de las intenciones del escritor aventurarse en la reconstrucción del camino de Zavattini, meta inalcanzable por la multiplicidad de puntos de vista y cuestionamientos que requiere su figura y por la formidable articulación de una obra que no puede reducirse solo al cine¹. Más limitadamente, interesa aquí extraer algunos elementos útiles para captar aquellos aspectos que, entre tantos y junto a esa ineludible alegría ante la vida y la historia, han caracterizado su perfil humano e intelectual.

Los aspectos considerados son, por lo tanto, pocos y seleccionados, atribuibles sintéticamente a su inagotable curiosidad como experimentador, comunicador y pensador investigado a través de tres enfoques sobre temas aparentemente distintos a la vez que inextricablemente entrelazados.

1. La Vida: retrato de Luzzara con luzzaresi

«Hay lugares que marcan un destino: en Luzzara nació Cesare Zavattini y en-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Don Cesare di Bazan (1942), di | de Riccardo Freda - Foto E. Gnome Tirrenia

catenato per sempre testa e cuore»². Così Valentina Fortichiari ha condensato, assieme a numerose altre e acute notazioni, il rapporto di Zavattini con Luzzara; è questo il piccolo centro della provincia di Reggio Emilia, terra umida e umile della pianura padana, dove Cesare, primogenito, cresce tra il profumo casalingo del pane e dei dolci. Per completare la sua formazione scolastica si trasferisce prima a Bergamo e poi a Roma, dove – grazie alla frequentazione dei teatri di varietà, di prosa e di lirica – trae nuovi stimoli e suggestioni. Nel 1921, tornato a Luzzara, comincia la sua vita adulta, scandita dal

cadeno para siempre la cabeza y el corazón»². Así Valentina Fortichiari ha condensado, junto a otras muchas y agudas anotaciones, la relación de Zavattini con Luzzara; esta es la pequeña ciudad de la provincia de Reggio Emilia, tierra húmeda y humilde del valle de Padana, donde Cesare, el hijo mayor, crece en medio del aroma casero del pan y los dulces. Para completar su formación académica se traslada primero a Bérgamo y luego a Roma, donde –gracias a la asistencia a los teatros de variedades, de prosa y de ópera– atrae nuevos estímulos y sugerencias. En 1921, de vuelta a Luzzara, inicia su

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

legame sentimentale con Olga Berni, dalla quale avrà tre figli, da difficoltà economiche, dall'incarico di istitutore presso il Convitto Maria Luigia di Parma, da sempre più larghi e frequenti contatti – alcuni dei quali destinati a tramutarsi in vere amicizie – con letterati, giornalisti, studiosi, pubblicitari: da Attilio Bertolucci, a Giovanni Guareschi, Pietrino Bianchi, Ugo Betti e Gino Saviotti.

Anni dopo, a Firenze per un servizio militare lungamente rimandato, allarga ulteriormente la sua cerchia d'interessi entrando in contatto con l'ambiente letterario della rivista «Solaria». Con instancabile energia e curiosità sperimenta in questi anni forme comunicative differenti: scrive articoli, poesie, romanzi, inizia a dipingere, concepisce storie per cartoni animati, per fumetti (di fantascienza e di contenuto sociale) contribuendo a ravvivare la vita culturale del tempo. Un nuovo incarico editoriale, svolto a Milano tra Rizzoli e Mondadori, lo introduce negli anni Trenta in una dinamica realtà professionale³. Qui – grazie alla sensibilità di Valentino Bompiani, l'editore di tutta una vita – può anche pubblicare i suoi primi libri: *Parliamo tanto di me* (1931) recante in copertina il disegno di un “funeralino”⁴, e *I poveri sono matti* (1937). Pochi anni dopo si stabilisce a Roma, dove si dedica a una personale ricerca cinematografica e alla realizzazione di nuove idee.

La sempre più intensa frequentazione di

vida adulta, marcada por el vínculo sentimental con Olga Berni, con quien tendrá tres hijos. También, su vida adulta estará marcada por dificultades económicas, por el del cargo de preceptor en el internado Maria Luigia de Parma, con contactos cada vez más extensos y frecuentes, contactos destinados a convertirse en verdaderas amistades con escritores, periodistas, estudiosos, publicistas: desde Attilio Bertolucci, hasta Giovanni Guareschi, Pietrino Bianchi, Ugo Betti y Gino Saviotti.

Años más tarde, en Florencia para un servicio militar largamente pospuesto, amplió aún más su círculo de intereses al entrar en contacto con el ambiente literario de la revista «Solaria». A lo largo de los años, con incansable energía y curiosidad, experimenta con diferentes formas de comunicación: escribe artículos, poemas, novelas, comienza a pintar, concibe



La freccia nel fianco (1945), di | de Alberto Lattuada
Fotogramma | Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il testimone (1945), di | de Pietro Germi
Fotogramma | Fotograma de película

intellettuali e di grandi centri urbani non intaccherà però i legami con gli abitanti di Luzzara, con i suoi paesaggi, con quei cibi e profumi dei quali non si dirà mai sazio. Né mai basterà a saziarlo la vivace attività cinematografica e il successo che da questa, soprattutto, gli deriverà.

Esploratore acuto, come già aveva mostrato di essere negli anni dedicati alla scrittura, si lascia rapire da altri interessi e da altri modi di guardare alla vita e ai luoghi. Alla fine degli anni Quaranta è la fotografia a richiamare la sua attenzione e a proporsi come originale spazio di sperimentazioni. A fornirgli l'occasione è l'incontro, avvenuto a Perugia – durante il convegno *Il cinema e l'uomo moderno* –

*historias para dibujos animados, cómics (ciencia ficción y contenido social), ayudando a revivir la vida cultural del tiempo. Un nuevo encargo editorial, realizado en Milán entre Rizzoli y Mondadori, lo introduce en los años treinta en una dinámica realidad profesional³. Así –gracias a la sensibilidad de Valentino Bompiani, editor de toda la vida– también puede publicar sus primeros libros: *Parliamo tanto di me* (1931) que lleva en la portada el dibujo de un “funeralino”⁴, e *I poveri sono matti* (1937). Unos años más tarde se instaló en Roma, donde se dedicó a la investigación cinematográfica personal y a la realización de nuevas ideas.*

La cada vez más intensa frecuentación de intelectuales y de grandes centros urbanos no afectará los lazos con los habitantes de Luzzara, con sus paisajes, con esos alimentos y perfumes de los que nunca podrá decir que está satisfecho. Tampoco le satisfará jamás la animada actividad cinematográfica y el éxito que, sobre todo, se derivan de ello.

*Gran explorador, como ya había demostrado en los años dedicados a la escritura, se deja llevar por otros intereses y otras formas de ver la vida y los lugares. A finales de la década de 1940, la fotografía atrajo su atención y se presentó como un original espacio de experimentación. La oportunidad le fue dada por la reunión, que tuvo lugar en Perugia, durante la conferencia *El cine y el hombre moder-**

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Un giorno nella vita (1946), di | de Alessandro Blasetti
Fotogramma | Fotograma de película

con il grande fotografo statunitense Paul Strand. Nel 1952 questo documentarista pensante e “moderno”, attento all’uso della fotografia diretta e a quella di paesaggio, gli propone di realizzare un fotolibro su un paese italiano, intercettando un interesse già vivo in Zavattini. Dopo alcune iniziali incertezze – dal momento che ogni paese avrebbe potuto meritare il ruolo di protagonista – la scelta cade su Luzzara⁵. È qui – su questo universo di esseri umani in apparenza comuni, minori, i compaesani di Za, come lo chiamavano i suoi amici – che il fotografo, raccogliendo la sfida, posa l’obiettivo. Luzzara, nelle foto in bianco e nero di Paul e nei testi “a colori” di Cesare che le accompagnano, diventa un inesauribile giacimento di informazioni e di conoscenze resa ancor più vera dal rigore di entrambi, estranei a manipolazioni e ritocchi.

no con el gran fotógrafo estadounidense Paul Strand. En 1952, este documentalista pensante y moderno, atento al uso de la fotografía directa y de paisajes, le propuso crear un libro de fotos sobre un pueblo italiano, interceptando un interés ya vivo en Zavattini. Tras algunas incertidumbres iniciales ya que cada pueblo podría haber merecido el protagonismo, la elección recae en Luzzara⁵. Es aquí, en este universo de seres humanos aparentemente ordinarios y menores, los compaesanos de Za, como lo llamaban sus amigos, donde el fotógrafo, aceptando el desafío, plantea el lente. Luzzara, en las fotografías en blanco y negro de Paul y en los textos en color de Cesare que las acompañan, se convierte en una reserva inagotable de información y conocimiento que se hace aún más verídica por el rigor de ambos, ajeno a la manipulación y al retoque.

Hay una cualidad, inventiva antes que narrativa, que los acerca. La combinación de imágenes y entrevistas pone en primer plano, con rara eficacia y potencia, un universo humano sin adjetivos, pero en el que muchos podrían haberse identificado y que Za conocía bien. Así sucede que esa serie de retratos y voces se muestra capaz de restaurar historias de la tierra, de las familias, de las palabras y de los objetos de uso cotidiano. El libro que sale – una historia de la vida de los luzzaresi o si lo prefiere una “película en papel”⁶ – es un tra-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

C'è una qualità, inventiva prima che narrativa, che li avvicina. L'abbinamento tra le immagini e le interviste porta alla ribalta, con rara efficacia e potenza, un universo umano senza aggettivi, ma nel quale molti avrebbero potuto riconoscersi e che Za ben conosceva. Accade così che quella serie di ritratti e di voci si mostri capace di restituire storie di terra, di famiglie, di parole e oggetti di uso quotidiano. Il libro che ne esce – un

bajo anticipatorio y en muchos sentidos ejemplar de la relación entre fotos y texto: esas cien páginas constituyen de hecho uno de los primeros libros fotográficos italianos. Poco importa reconocer en la elección de Luzzara y luzzaresi el signo de una predilección por los sujetos laterales, por los hombres y mujeres de la provincia profunda, que no atraen el protagonismo, pero de los que los dos autores intentan captar la corporeidad y espiritualidad. Por



Caccia tragica (1947), di Giuseppe De Santis - Foto di Osvaldo Civirani
Caza trágica (1947), de Giuseppe De Santis - Foto de Osvaldo Civirani

racconto delle vite dei luzzararesi o se si preferisce un “film su carta”⁶ – è un’opera anticipatrice e per molti versi esemplare del rapporto tra foto e testo: quelle cento pagine costituiscono infatti uno dei primi libri fotografici italiani. Non importa molto riconoscere nella scelta di Luzzara e luzzaresi il segno di una predilezione per soggetti “laterali”, per uomini e donne della provincia profonda, che non attraggono i riflettori, ma dei quali i due autori provano a cogliere corporeità e spiritualità. Importa invece osservare il risultato: la felice e non facile compenetrazione di due metodi, per un’inchiesta tanto rara quanto vigorosa nel suo genere e tale da costituire una fonte d’ispirazione durevole; un’inchiesta rivelatrice di un desiderio conoscitivo e anche di un modo di “fare storia” che guarda al visibile e al nascosto⁷. Un’inchiesta, sia detto per inciso, replicata (senza fortuna) nel 1963 in altro modo – col magnetofono – e rifusa nel testo *Viaggetto sul Po*, anch’esso legato alla sua vita luzzarrese e animato da un flusso continuo di pensieri e riflessioni⁸. «Mi ero accorto – aveva scritto nel 1958 – di non conoscere l’Italia se non attraverso dei libri o dei preconcetti, e mi pareva che un paziente inoltrarmi nei luoghi, nelle persone, negli interessi di tutta questa gente che aveva tante cose in comune con me, fosse il solo modo per cercare, goccia nel mare, di entrare nella storia»⁹.

*otro lado, es importante observar el resultado: la feliz y no fácil compenetración de dos métodos, para una investigación tan rara como vigorosa en su género y capaz de constituir una fuente de inspiración perdurable; una investigación que revela un deseo de conocimiento y también una forma de “hacer historia” que mira lo visible y lo oculto⁷. Una investigación, por cierto, repetida (sin suerte) en 1963 de otra manera –con el magnetófono– y refundida en el texto *Viaggetto sul Po*, también vinculado a su vida en Luzzara y animado por un flujo continuo de pensamientos y reflexiones⁸. «Lo había notado –escribió en el 1958– de no conocer Italia excepto a través de libros o preconceptos, y me parecía que un paciente entrar a los lugares, en la gente, en los intereses de toda esta gente que tenía tantas cosas en común conmigo, era la única manera de intentar, como gota en el océano, de entrar en la historia»⁹.*

*En los años setenta el primer foto libro –en la época de escaso éxito comercial– sufrirá una importante “actualización”. En 1976, una obra conjunta de Zavattini y Gianni Berengo Gardin, ve la luz *Un Paese vent’anni dopo*; y en estos mismos caminos el fotógrafo Luigi Ghirri y el escritor Gianni Celati se reencontrarán en los años ochenta. Sucede con el libro, al igual que con *Za*, lograr la unión de lo grande y lo pequeño, lo local y lo global. Y para abrir nuevas pistas para la investigación.*



Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Ladrones de bicicletas (1948), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Negli anni Settanta il primo fotolibro – all'epoca di scarsa fortuna commerciale – conoscerà un importante “aggiornamento”. Nel 1976, opera congiunta di Zavattini e Gianni Berengo Gardin, vede la luce *Un Paese vent'anni dopo*; e su questi stessi tracciati si incontreranno ancora negli anni Ottanta il fotografo Luigi Ghirri e lo scrittore Gianni Celati. Accade con il libro, come accade a Za, di riuscire a tenere assieme il grande e il piccolo, il locale e il globale. E di aprire nuove piste d'indagine.

2. Cine, autores y conservación de la memoria

El ejercicio inventivo de Za, tras los inicios de los años treinta, se desarrolla en líneas diferentes e insólitas respecto a los modelos y estilos prevalentes. Escribe guiones de cine, cuentos, micro cuentos, reseñas, se mide con el periodismo popular y con la radio, todos signos de la fertilidad de aquellos años. Y no sólo eso. La creatividad y la libertad intelectual también encuentran expresión en su participación en revistas, anuncios, concursos de premios y concur-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Fabiola (1949), di | de Alessandro Blasetti
Fotogramma | Fotograma de película

2. Cinema, autori, conservazione della memoria

L'esercizio inventivo di Za, dopo gli esordi degli anni Trenta, si va svolgendo su linee diverse e insolite rispetto ai modelli e agli stili prevalenti. Scrive sceneggiature cinematografiche, racconti, raccontini, recensioni, si misura con il giornalismo popolare e con il mezzo radiofonico, tutti segni della fertilità di quegli anni. E non solo. La creatività e la libertà intellettuale trovano espressione anche nel suo coinvolgimento nei rotocalchi, nelle pubblicità, nei concorsi a premi e in quelli fotografici. Non disdegna nulla e, privo di pregiudizi, si lascia contaminare da attività differenti e solo formalmente disimpegnate.

Il filo dei rapporti con il cinema aveva iniziato a farsi visibile a metà degli anni Trenta con i soggetti scritti per Mario Camerini, Mario Bonnard e Alessandro Bla-

... sos fotográficos. No desdeña nada y, desprovisto de prejuicios, se deja contaminar por actividades diferentes y solo formalmente desvinculadas.

*El hilo de las relaciones con el cine había comenzado a hacerse visible a mediados de los años treinta con los temas escritos para Mario Camerini, Mario Bonnard y Alessandro Blasetti; a principios de la década de 1940 había comenzado la colaboración con Vittorio De Sica que -a partir de *I bambini ci guardano* (1943)- toma la forma de una serie de obras maestras del Neorealismo cinematográfico (*Sciuscìà* 1946, *Ladri di biciclette* 1948, *Miracolo a Milano* 1951, *Umberto D.* 1952). Es un hilo, esto del Neorealismo, que se pone espeso y se complica, influyendo en los cines extranjeros y caracterizando al italiano durante más de una década.*

*Escribirá otros guiones importantes para *Domenica d'agosto* (1950) de Luciano Emmer, para *Prima comunione* (1950) de Blasetti, para *Bellissima* (1951) de Luchino Visconti y *Roma ore 11* (1952) de Giuseppe De Santis. Es una película, *Roma ore 11*, con la que se anuncia como un cine de investigación cuidadoso de releer los hechos noticiosos y de contar la vida cotidiana de la gente común, como se confirmará en *Siamo donne* y *Amore in città* (ambas del 1953). Asimismo, no acaban las colaboraciones con otros grandes nombres del cine -de Antonioni a Fellini, de Germi, a Monicelli, a Zampa- pero sobre todo otro tipo de investigaciones.*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

setti; nei primi anni Quaranta aveva preso avvio il sodalizio con Vittorio De Sica che – a far data da *I bambini ci guardano* (1943) – si sostanzierà in una serie di capolavori del Neorealismo cinematografico (*Sciuscià* 1946, *Ladri di biciclette* 1948, *Miracolo a Milano* 1951, *Umberto D.* 1952). È un filo, questo del Neorealismo, che s'ingrossa e si complica, influenzando le cinematografie straniere e caratterizzando quella italiana ben oltre un decennio. Altre sceneggiature importanti scriverà per *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, per *Prima comunione* (1950) di Blasetti, per *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti e *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis. È un film, *Roma ore 11*, col quale si annuncia quel cinema d'inchiesta attento a rileggere fatti di cronaca e a raccontare la vita quotidiana di persone comuni, come si confermerà in *Siamo donne* e *Amore in città* (entrambi del 1953). Non si esauriscono perciò le collaborazioni con altre grandi firme del cinema – da Antonioni a Fellini, da Germi, a Monicelli, a Zampa – ma soprattutto le ricerche di altro tipo.

Nei primi anni Sessanta Za si dedica a progetti diversi. Nasce così l'inchiesta televisiva in otto puntate – in collaborazione con Mario Soldati – andata in onda dal novembre 1960 con *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno*, un viaggio alla rovescia da Marsala a Quarto per conoscere le letture degli italiani; e nascono alcuni espe-

A principios de la década de 1960, Za se dedicó a varios proyectos. Así nació la investigación televisiva en ocho episodios –en colaboración con Mario Soldati– al aire desde noviembre de 1960 con Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno, un viaje al revés de Marsala a Quarto para conocer las lecturas de los italianos; y nacen algunos experimentos de escritura teatral, mientras continúan las investigaciones del cine de investigación (Le italiane e l'amore del 1961 e I misteri di Roma del 1963). El mismo aniversario de la unificación de Italia le ofrece la oportunidad de escribir el tema Buongiorno Italia, concretado por Roberto Gavioli en un hábil medimetraje de animación: La lunga calza verde (1961).

Una amplitud de mirada y una laboriosidad de mano y de mente que se resumen en más de setenta guiones escritos entre



Le mura di Malapaga (1949), di | de René Clément - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Domenica d'agosto (1950), di Luciano Emmer - Fotogramma
Domingo de agosto (1950), de Luciano Emmer - Fotograma de película

rimenti di scrittura teatrale, mentre continuano gli approfondimenti del cinema d'inchiesta (*Le italiane e l'amore* del 1961 e *I misteri di Roma* del 1963). La stessa ricorrenza dell'Unità d'Italia gli offre l'occasione per scrivere il soggetto *Buongiorno Italia*, concretizzato da Roberto Gavioli in un sapiente mediometraggio d'animazione: *La lunga calza verde* (1961).

Un'ampiezza di sguardo e una laboriosità – della mano e della mente – sintetizzabile in oltre settanta sceneggiature stese fra il 1935 e il 1982, in tre candidature all'Oscar, in oltre cinquemila lettere, in

1935 y 1982, en tres nominaciones al Oscar, en más de cinco mil cartas, en ciento veinte cuadros (contando únicamente los adquiridos por los Museos Cívicos de Reggio Emilia), en un sinfín de apuntes y reflexiones, en un asiduo empeño que, al cumplir los ochenta años, lo verá intérprete, guionista y director de la película La veritàaaa (1982). Todo rastro de esa constante necesidad de ejercitar la mirada, de documentar la realidad en sus detalles como en sus cambios y, también, de echar la mano necesaria al propio trabajo creativo.

centoventi dipinti (a contare unicamente quelli acquisiti dai Civici Musei di Reggio Emilia), in una miriade di appunti e riflessioni, in un impegno assiduo che, al traguardo degli ottantant'anni, lo vedrà interprete, sceneggiatore e regista del film *La veritàaaa* (1982). Tutte tracce di quel costante bisogno di esercitare lo sguardo, di documentare la realtà nei suoi dettagli come nei suoi cambiamenti e, pure, di rimettere mano – all'occorrenza – al proprio lavoro creativo.

Sempre capace di slargare i perimetri e andare al di là di circuiti consolidati, Za scrive, legge, osserva, parla e viaggia. Aspetto quest'ultimo non trascurabile, dal momento che molti dei viaggi costituiranno il lievito per nuovi programmi, oltre che per scambi umani e intellettuali, utili a disseminare conoscenze e a stimolare altre cinematografie. I suoi viaggi in Spagna, in Messico, a Cuba, in Algeria, tanto per citarne alcuni, costituiranno altrettante occasioni per ragionare di progetti e di lavori, per raccogliere – anche negli omaggi alla sua attività di scrittore, di soggettista e di documentarista – nuovi punti di vista, per accostarsi a un mondo di giovani e meno giovani pronto ad accoglierlo e a coinvolgerlo¹⁰. Una vitalità, quella di Za, della quale è parte non secondaria una tenace dedizione per il cinema, per i suoi autori e per i suoi archivi. Se già nel 1940 aveva creato l'organizzazione Autori associati al fine di produrre

Siempre capaz de ampliar los perímetros e ir más allá de los circuitos consolidados, Za escribe, lee, observa, habla y viaja. Este último aspecto no es desdeñable, ya que muchos de los viajes serán fermento de nuevos programas, así como de intercambios humanos e intelectuales, útiles para difundir conocimientos y estimular otras cinematografías. Sus viajes a España, México, Cuba, Argelia, por citar algunos, constituirán otras tantas ocasiones para discutir proyectos y obras, para recoger – también en los homenajes a su labor como escritor, guionista y documentalista – nuevos puntos de vista, para acercarse a un mundo de jóvenes y mayores, dispuestos a acogerlo e involucrarlo¹⁰. Una vitalidad, la de Za, de la que no es parte secundaria una tenaz dedicación al cine, a sus autores y a sus archivos.

Si ya en 1940 había creado la asociación Autores asociados con el fin de producir temas y guiones libres, las décadas siguientes estuvieron marcadas por la presidencia de la Federación Italiana de círculos cinematográficos-FICC (1953), de la promoción de la Conferencia Económica del Cine Italiano para apoyar nuevas leyes (1957), por el reconocimiento internacional al meritorio del cine, que le asignó junto con René Clair (1959), por la presidencia de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos-ANAC (1969) y por el honorífico de la Asociación Internacional de Documentales-AID (1971), del premio del Writer's

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



È primavera... (1950), di | de Renato Castellani
Fotogramma | Fotograma de película

soggetti e sceneggiature liberi, i successivi decenni furono scanditi dalla presidenza della Federazione italiana circoli del cinema-FICC (1953), dalla promozione della Conferenza economica del cinema italiano per sostenere nuove leggi (1957), dal riconoscimento internazionale per i benemeriti del cinema, assegnatogli assieme a René Clair (1959), dalla presidenza dell'Associazione nazionale autori cinematografici-ANAC (1969) e da quella onoraria dell'Associazione internazionale documentaristi-AID (1971), dal premio della Writer's Guild of America-WGA, concesso in precedenza solo al suo amatissimo Charlie Chaplin (1977). Fondamentale e decisivo resta il contributo, nel

Guild of America-WGA, anteriormente solo concedida a su amado Charlie Chaplin (1977). Sigue siendo fundamental y decisiva la contribución, en 1979, al nacimiento del Archivo audiovisual del movimiento obrero y democrático-AAMOD, quien presidiría hasta su muerte en 1989.

Tantas responsabilidades y premios no son casuales. Indican la existencia de un hilo conductor que vincula el deber de actuar con el derecho a soñar (y de hacer soñar). Poesía y prosa, fantasía y realidad inervan y fundamentan toda su actividad. Al igual que la elección de los lugares y las personas con las que entablar un diálogo, incluso la de comprometerse no fue casual.

3. El tema de los temas: la paz

Que la paz -dentro de este extraordinario caleidoscopio de pensamientos y acciones-, fue un imán irresistible para Zavattini y un objetivo a perseguir concretamente, está documentado por cuarenta años de actividad.

Desde 1946 las ruinas del país lo llevaron a cuestionar el drama de la guerra y sus repercusiones. Entonces esboza un primer tema fílmico La Guerra, en el que se abre a reflexiones sobre la paz. El tema se retoma en la década de 1950, cuando los escombros visibles se han retirado en gran parte; pero no necesita verlos para convencerse de la necesidad de salvaguardar la paz. Y lo vuelve a demostrar a principios de los

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

1979, alla nascita dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico-AAMOD, che avrebbe presieduto fino alla sua morte nel 1989.

Tante responsabilità e riconoscimenti non sono casuali. Essi indicano l'esistenza di un filo conduttore che lega il dovere di agire al diritto di sognare (e di far sognare). Poesia e prosa, fantasia e realtà innervano e sostanziano tutta la sua attività. Come la scelta dei luoghi e delle persone con cui entrare in dialogo, anche quella di impegnarsi non fu casuale.

80, en la película surrealista *La veritáaaa*, confiando al grito del loco que huyó del manicomio la necesidad de expresar la "verdaaaaad" sobre la vida, la muerte, la libertad, la democracia, la guerra y la paz. Entre estos extremos cronológicos, hay una larga serie de entrevistas y escritos que insisten en el tema y en la palabra, para testimoniar una coherencia de ideas, comportamientos y propuestas. Para Za, este es el "tema de los temas", un problema central a ser debatido donde sea posible hablar de ello. Que fue la "única iteración" de la que nun-



La donna del giorno (1956),
di | de Francesco Maselli
Fotogramma | Fotograma de película

3. Il tema dei temi: la pace

Che la pace – all'interno di questo straordinario caleidoscopio di pensieri e azioni – fosse per Zavattini un magnete irresistibile e un obiettivo da perseguire concretamente, lo documenta un quarantennio di attività.

Fin dal 1946 le macerie del Paese lo spingono a interrogarsi sul dramma della guerra e sulle sue ricadute. Abbozza allora un primo soggetto cinematografico *La guerra*, nel quale si apre a riflessioni sulla pace. Il soggetto viene ripreso negli anni Cinquanta, quando le macerie visibili saranno state in larga parte rimosse; ma non ha bisogno di “vederle” per convincersi della necessità di salvaguardare la pace. E lo dimostra di nuovo al principio degli anni Ottanta, nel film surreale *La veritàaaa*, affidando all'urlo del “pazzo” fuggito dal manicomio il bisogno di esprimere la “veritàaaa” sulla vita, la morte, la libertà, la democrazia, la guerra e la pace. Tra questi estremi cronologici, una lunga serie di interviste e scritti che insistono sul tema e sulla parola, a testimoniare una coerenza di idee, comportamenti e proposte. È questo, per Za, il «tema dei temi», un problema centrale da dibattere ovunque sia possibile parlarne.

Che sia stata «l'unica iterazione» della quale non si sia mai stancato, è stato di recente confermato da un prezioso lavoro di ricognizione sulle fonti – interventi, sceneggiature e idee per film, corrispon-



Il sicario (1961), di Damiano Damiani - Fotogramma
El sicario (1961), de Damiano Damiani - Fotograma de película

ca se cansó, ha sido confirmado recientemente por una valiosa encuesta a las fuentes -intervenciones, guiones e ideas para películas, correspondencias, mensajes- de donde emergió como tema constante y obsesivo de su existencia «cuarenta años de invocaciones, de ideas, de proyectos, de entrevistas, de llamados a la humanidad, de luchas. Un tema que ha desarrollado en todas sus formas, desde la anotación en el diario hasta las charlas epistolares periodísticas, radiofónicas y en todo tipo de género: literario, teatral, cinematográfico, pictórico e incluso de los cómics. En él, el tema político por excelencia, que nunca abandonó y por el que se gastó con una obstinación inagotable, generosa, implacable»¹.

Objeto de reflexión explícito y subterráneo, presente en distintos ámbitos de su multifacética producción, la paz es un com-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



denze, messaggi – dal quale è emerso come tema costante, ossessivo della sua esistenza «quarant'anni di invocazioni, idee, progetti, interviste, di appelli all'umanità, di battaglie. Un tema che ha svolto in ogni forma, dall'annotazione nel quotidiano diario al talk epistolare giornalistico, radiofonico, e in ogni genere: letterario, teatrale, cinematografico, pittorico, e persino fumettistico. In lui, tema politico per eccellenza, che non ha mai

promiso fuerte y reconocido en el ámbito internacional que lo ve desplegado -junto a otros intelectuales- desde 1950, coincidiendo con el estallido de la guerra de Corea. Está entre los primeros en firmar el llamamiento de Estocolmo para la prohibición de las armas nucleares; cinco años más tarde recibió uno de los cuatro premios de la paz del Consejo Mundial de la Paz en Helsinki, junto con Édouard Herriot, Josué de Castro y Joris Ivens.



*La ruffa, episodio di | de Boccaccio '70 (1962), di | de Vittorio De Sica
Foto di | de Pierluigi Praturion*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

abbandonato e per il quale anzi si è speso con una ostinazione inesauribile, generosa, implacabile»¹¹.

Oggetto di riflessione esplicito e sotterraneo, presente in aree diverse della sua sfaccettata produzione, la pace è un impegno forte e riconosciuto in campo internazionale che lo vede schierato – assieme ad altri intellettuali – fin dal 1950, in coincidenza con lo scoppio della guerra di Corea. È fra i primi a sottoscrivere l'appello di Stoccolma per l'interdizione delle armi nucleari; cinque anni dopo riceve ad Helsinki dal Consiglio mondiale della Pace uno dei quattro premi “per la pace”, assieme a Édouard Herriot, Josué de Castro e Joris Ivens.

Para rastrear los intercambios de correspondencia con otras figuras involucradas en esos años sobre el tema -Aldo Capitini, Danilo Dolci, pero también Don Gnocchi- se destaca una densa red de iniciativas e ideas. Entre las muchas, se destaca la que fue dedicada a la creación de Cinejornales de la paz, proyecto-propuesta que a principios de los años sesenta circula entre cineastas de todo el mundo. El objetivo es solicitar a cada propietario “de una máquina de 16 u 8 milímetros, que produzca pistas cortas, muy cortas, entre cincuenta y trescientos metros, película-luz, película-investigación, película-libro, para transmitir las también por televisión”¹².

El 30 de marzo de 1963, entrevistado por



Andremo in città (1966), di Nelo Risi - Foto di Angelo Frontoni
Iremos a la ciudad (1966), de Nelo Risi - Foto de Angelo Frontoni

A ripercorrere gli scambi epistolari con altre figure impegnate in quel torno d'anni sul tema – Aldo Capitini, Danilo Dolci, ma anche Don Gnocchi – risalta una fitta rete di iniziative e di idee. Spicca, fra le tante, quella dedicata alla realizzazione di *Cinegiornali della pace*, progetto-proposta che all'inizio degli anni Sessanta viene fatto circolare tra i cineasti di tutto il mondo. L'obiettivo è quello di sollecitare ogni possessore «di una macchina a 16 oppure 8 millimetri, per produrre brevi, brevissimi brani, fra i cinquanta e i trecento metri, film-luce, film-inchiesta, film-libro, da trasmettere anche in televisione»¹².

Il 30 marzo del 1963 intervistato dall'allora giornalista (e futuro importante storico) Paolo Spriano, per «l'Unità», su alcuni «tra i grandi problemi del nostro tempo», Za indica subito la pace come tema «decisivo» richiamando la necessità di «suscitare quel senso di rispetto dell'uomo che sta nel rifiutare il principio stesso della legittimità della guerra. Qui è il salto di qualità». Un'immagine e un'idea di pace che, nel corso dell'intervista, viene esplicitata come «fatto di coscienza, di cultura, di genesi di una civiltà».

Ci si batte per la pace «lottando per un rinnovamento generale dalla società e della cultura, non fissando a priori il terreno di una conciliazione, non ponendo prima delle pietre miliari, ma muovendosi, fiduciosi nella assoluta necessità del dibattito e ricchi di una prospettiva nostra legata

el entonces periodista (e importante futuro historiador) Paolo Spriano, para "l'Unità", sobre algunos "de los grandes problemas de nuestro tiempo", Za inmediatamente señala la paz como un tema "decisivo" recordando la necesidad de «susaltar ese sentido de respeto por el hombre que consiste en rechazar el principio mismo de la legitimidad de la guerra. Aquí está el salto de calidad». Una imagen y una idea de paz que, durante la entrevista, se explica como «un hecho de conciencia, de cultura, de génesis de una civilización».

Luchamos por la paz «luchando por una renovación general de la sociedad y la cultura, no sentando las bases para una conciliación a priori, no marcando antes hitos, sino moviéndose, confiados en la absoluta necesidad del debate y ricos de una perspectiva propia vinculada a nuestra concepción del mundo, a su transformación que es un fin que la humanidad puede proponer racionalmente. La "dimensión atómica" coloca este fin sobre nosotros como un aut-aut»¹³.

En varias ocasiones Za se queja de la escasez de películas sobre la guerra o más bien de películas que hagan crecer una generación atenta y consciente. Y, mientras se compromete en un frente, no deja de garantizar a otros. Utiliza la radio y su capacidad para llegar a una gran audiencia, mirando a las familias y a las escuelas. Pero es a los niños, desde siempre objeto privilegiado, a los que dirige su atención y cuidado, haciéndolo

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

a una nostra concezione del mondo, alla sua trasformazione che è un fine che l'umanità può razionalmente proporsi. La "dimensione atomica" ci pone questo fine come un aut-aut»¹³.

In più occasioni, Za lamenta la pochezza di film sulla guerra o meglio di film che facciano crescere una generazione atten-

los destinatarios de una propuesta didáctica revolucionaria: introducir en las escuelas La hora de la paz. Es una invitación a crear un espacio de denuncia, pero sobre todo de formación de las jóvenes generaciones, dentro del cual se pueda afirmar el concepto de la inteligencia de la paz.

En mayo de 1984, al ser entrevistado por el



Lo chiameremo Andrea (1972), di Vittorio De Sica - Foto di David Cagnazzo
Lo llamaremos Andrea (1972), de Vittorio De Sica - Foto de David Cagnazzo

ta e consapevole. E, mentre si impegna su un fronte, non smette di presidiarne altri. Utilizza la radio e la sua capacità di raggiungere un vasto uditorio, guardando alle famiglie e alle scuole. Ma è ai bambini, da sempre oggetto privilegiato, che rivolge la propria attenzione e cura, facendone i destinatari di una rivoluzionaria proposta didattica: introdurre nelle scuole *L'ora della pace*. È l'invito a creare uno spazio di denuncia ma soprattutto di formazione delle giovani generazioni, all'interno del quale possa affermarsi il concetto di intelligenza della pace.

Nel maggio 1984, intervistato dal linguista e docente universitario Tullio De Mauro sulla possibilità di educare alla pace, Zavattini rispondeva dubitando che fosse diffusa una reale coscienza, ideale e pratica, nei confronti della guerra. «Pace – aggiungeva – non è un'emozione, è l'uomo stesso..., è uno sforzo che può svilupparsi solo razionalmente e per questa ragione occorre una trasformazione totale dell'apprendere. [...] Quando si dice educare alla pace nella scuola: è un tentativo, quasi un atto di fede. Ma se si intravede, bisogna tentarlo»¹⁴.

L'uomo del Po, l'umorista, l'uomo col magnetofono, l'uomo che ha "pedinato" pazientemente la realtà cogliendo la vita di uomini e donne nella loro durata, ha cercato – assieme alla pace – i modi attraverso i quali costruirla e narrarla, usando linguaggi diversi e, coerentemente col suo tracciato, non l'ha mai "persa di vista".

lingüista y profesor universitario Tullio De Mauro sobre la posibilidad de educar para la paz, Zavattini respondió dudando que se difundiera una conciencia real, ideal y práctica de la guerra. «Paz -agregaba- no es una emoción, es el hombre mismo..., es un esfuerzo que solo puede desarrollarse racionalmente y por ello se necesita una transformación total del aprendizaje. [...] Cuando decimos educar para la paz en la escuela: es un intento, casi un acto de fe. Pero si lo ves, tienes que probarlo»¹⁴.

El hombre del Po, el humorista, el hombre de la grabadora, el hombre que "perseguía" pacientemente la realidad captando la vida de hombres y mujeres en su duración, buscaba- junto con la paz - las formas de construirla y narrarla, utilizando diferentes lenguajes y, coherente con su trazado, nunca la ha "perdido de vista".



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Foto
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Foto

Zavattini,
Roma in guerra e *La porta del cielo*
Zavattini,
Roma en guerra y *La puerta del cielo*
Gianluca della Maggiore*

* *Gianluca della Maggiore* è ricercatore di Cinema, fotografia, televisione e nuovi media presso l'Università Telematica UniNettuno. È direttore del Centro di ricerca CAST - Catholicism and Audiovisual Studies. Tra i suoi scritti *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity* (con T. Subini, Mimesis International, 2018).

* *Gianluca della Maggiore* Es investigador de Cine, fotografía, televisión y nuevos medios en la Universidad Telematica UniNettuno. Es director del centro de investigación CAST - Catholicism and Audiovisual Studies. Entre sus escritos *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity* (con T. Subini, Mimesis International, 2018).

«Caro Zavattini, ti voglio assolutamente a Roma. Ho finalmente trovato il mezzo per farti venire con tutti i tuoi. C'è da fare un buon lavoro. Bardi ti accennerà a voce. Io ti dirò il resto. Io spero che ne sarai anche tu entusiasta. Se tu reputi che il viaggio non sia pericoloso vieni a Roma ché ti aspettiamo a braccia aperte». Era il pomeriggio del 5 novembre del 1943 quando Cesare Zavattini accolse l'amico e critico d'arte Pietro Maria Bardi che gli recapitò questo biglietto scritto da Vittorio De Sica nella sua rotonda calligrafia. Il tono accorato di De Sica era un indizio chiaro della gravità del momento, ancor più evidente in quella sua premura di sottolineare con un frego nel testo un passaggio chiave: «Se tu reputi che il viaggio non sia pericoloso»¹.

In quel momento Zavattini si trovava a Boville Ernica nel frusinate, dove già dalla fine del 1942 la sua famiglia era sfollata a causa della guerra. Durante quei mesi aveva fatto la spola tra Roma e Boville, poi dal settembre – dopo che la capitale era stata occupata dagli emissari del Terzo Reich – si era trasferito in pianta stabile nel paesino della campagna laziale. Ma a Roma c'era il 19 luglio 1943 quando cinquecento bombardieri americani inscenarono il più grande attacco aereo fino ad allora realizzato nel teatro di guerra del Mediterraneo: «1.000 tonnellate di bombe piovero su Roma» scrisse la stampa d'oltreoceano il giorno successivo². Le sue

«Querido Zavattini, absolutamente te quiero en Roma. Finalmente he encontrado el medio para hacerte venir con todos los tuyos. Hay un buen trabajo que hacer. Bardi te mencionará verbalmente. Yo te digo el resto. Yo espero que tú también estarás entusiasmado de ello. Si crees que el viaje no es peligroso, ven a Roma porque te esperamos con los brazos abiertos». Era la tarde del 5 de noviembre del 1943 cuando Cesare Zavattini recibió a su amigo y crítico de arte Pietro Maria Bardi, quien le entregó esta nota escrita por Vittorio De Sica con su letra redonda. El tono sincero de De Sica era una clara indicación de la gravedad del momento, aún más evidente en su afán por subrayar un pasaje clave del texto: «Si crees que el viaje no es peligroso»¹. En ese momento Zavattini estaba en Boville Ernica en el área de Frosinone, donde su familia ya había sido desplazada por la guerra desde finales de 1942. Durante esos meses había viajado entre Roma y Boville, luego, a partir de septiembre, después de que la capital fuera ocupada por los emisarios del Tercer Reich, se había mudado de manera permanente a la pequeña ciudad en el campo de Lazio. Pero en Roma aconteció el 19 de julio de 1943 cuando quinientos bombarderos estadounidenses protagonizaron el mayor ataque aéreo realizado hasta ese momento en el teatro de guerra del Mediterráneo: «1.000 toneladas de bombas llueven sobre Roma» escribió la prensa extranjera al día siguiente².



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

impressioni di quel giorno Zavattini le affidò all'editore Valentino Bompiani: «Ti scrissi mezz'ora dopo il bombardamento. Non avevo idea di ciò che era avvenuto. L'ebbi più tardi dopo essere stato a S. Lorenzo e ti dico che un conto è parlare e immaginare e un conto è vedere, credo che il segreto della vita umana stia nella nostra facoltà di dimenticare. Io venni via da quel luogo con le lacrime agli occhi terrorizzato di me e degli altri e mi parve di avere finalmente qualche idea chiara cioè di potere amare o odiare qualche cosa con esattezza»³.

L'attacco dei cieli capitolini aveva signi-

Zavattini confió sus impresiones de ese día al editor Valentino Bompiani: «Te escribí media hora después del bombardeo. No tenía idea de lo que había sucedido. Luego la tuve después de estar en San Lorenzo y te digo que una cosa es hablar e imaginar y otra es ver, creo que el secreto de la vida humana está en nuestra capacidad de olvidar. Salí de ese lugar con lágrimas en los ojos aterrorizado de mí mismo y de los demás y me pareció que por fin tenía una idea clara sobre lo qué es exactamente poder amar u odiar algo»³.

El ataque de los cielos capitolinos había supuesto un salto cualitativo en la cam-

Durante la prigionia di Roma, lottando contro difficoltà di ogni genere, uomini del cinematografo italiano realizzarono questo film sospinti dal desiderio di servire, con l'arte, la fede cristiana.

La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

ficato un salto di qualità nella campagna d'Italia degli alleati, segnando uno spartiacque per le sorti di Roma nella seconda guerra mondiale: l'immagine simbolo di quei giorni, che la stampa internazionale rilanciò immediatamente, ritrasse la bianca figura di Pio XII con le braccia allargate e lo sguardo verso il cielo in mezzo alla folla assiepata attorno a lui nel quartiere bombardato («il Papa visita le rovine della basilica di San Lorenzo» scrisse il «New York Times»⁴). Quella fotografia visualizzava lo status speciale di Roma in guerra: città del duce del fascismo e dei principali centri di potere della dittatura totalitaria, eppure anche città del Papa e universale culla della cristianità.

paña italiana de los aliados, marcando un parteaguas para el destino de Roma en la Segunda Guerra Mundial: la imagen simbólica de aquellos días, que la prensa internacional relanzó de inmediato, retrataba la figura blanca de Pío XII con los brazos extendidos y la mirada hacia el cielo en medio de la multitud que se arremolinaba a su alrededor en el barrio bombardeado («el Papa visita las ruinas de la basílica de San Lorenzo» escribió el «New York Times»⁴). Esa fotografía visualizaba el estatus especial de Roma en la guerra: ciudad del duce del fascismo y de los principales centros de poder de la dictadura totalitaria, pero también ciudad del Papa y cuna universal de la cristiandad.

Lo que escribió Zavattini en su diario luego de recibir la nota de De Sica dio una idea clara de la singularidad de la Ciudad Eterna en esa coyuntura histórica. Pero también la singularidad de la nueva propuesta de colaboración que su amigo director le anunció en aquellos dramáticos días: «A las cinco de la tarde mi amigo Bardi llegó de Roma con un camión y un billete de De Sica -apuntó Zavattini- De Sica me escribe que hay una película que hacer y me manda el camión para llevar a Roma a mi mujer, hijos, madre, hermano, hermana y las cosas. Escribe que en Roma en este momento estamos más tranquilos que en Boville. El camión tiene un pase del Vaticano, y Bardi se ofreció a acompañar al conductor que estaba un poco temeroso

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



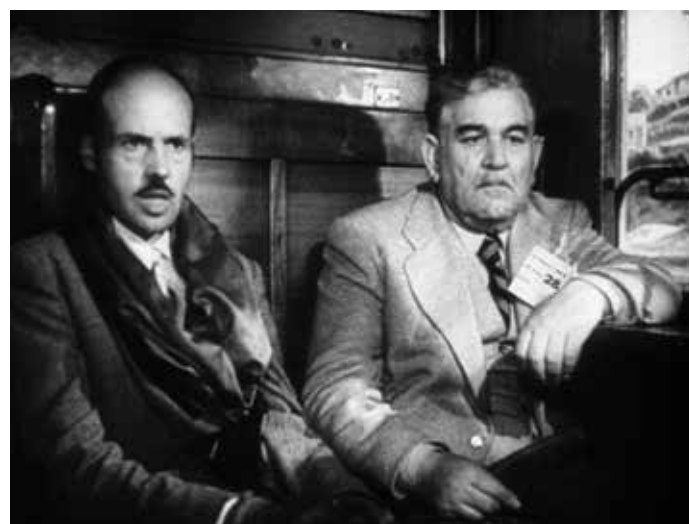
La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Ciò che Zavattini appuntò sul suo diario dopo aver ricevuto il biglietto da De Sica faceva ben intuire l'unicità della città eterna in quel frangente storico. Ma anche l'unicità della nuova proposta di collaborazione che l'amico regista gli annunciava in quei giorni drammatici: «Alle cinque del pomeriggio è arrivato il mio amico Bardi da Roma con un camion e un biglietto di De Sica – appuntò Zavattini – De Sica mi scrive che c'è un film da fare e mi manda il camion per portare giù a Roma moglie, figli, madre, fratello, sorella e la roba. Scrive che a Roma si sta in questo momento più quieti che a Boville. Il camion ha il lasciapassare del Vaticano, e Bardi si è offerto di accompagnare lui l'autista un po' timoroso per il viaggio non privo di pericoli. Bisogna decidere subito perché il lasciapassare scade tra poche ore»⁵.

por el viaje que no está exento de peligros. Hay que decidir inmediatamente porque el pase caducará en unas horas»⁵.

La avventurera historia de una película

Comienza así «la avventurera historia» de La puerta del cielo, película rodeada de un aura de leyenda, sin embargo, entre las menos conocidas (y menos vistas) de la asociación Zavattini-De Sica⁶. Seguramente porque sus acontecimientos en la concurrida Roma de aquellos días condensan tal cantidad de temas y situaciones excepcionales que la historia ficcional narrada en la pantalla casi ha pasado a un segundo plano. Sin embargo, en retrospectiva, la trama de la película y su historia de producción están conectadas: el viaje de un grupo de enfermos en un "tren blanco" en busca de un milagro en el santuario de



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

L'avventurosa storia di un film

Comincia così «l'avventurosa storia» de *La porta del cielo*, film circondato da un'aura di leggenda, ciononostante tra i meno conosciuti (e meno visti) del sodalizio Zavattini-De Sica⁶. Certamente perché le sue vicende produttive nella Roma occupata di quei giorni condensano una tale quantità di temi e situazioni eccezionali che la vicenda finzionale narrata sullo schermo è quasi passata in secondo piano. Eppure, a ben vedere, la trama del film e la sua storia produttiva si richiamano a vicenda: il viaggio di un gruppo di malati su un “treno bianco” in cerca di un miracolo al santuario di Loreto, che è al centro del film, è quasi metafora di sentimenti e situazioni vissute dalla troupe durante la sua lavorazione. Gli stralci del diario di Zavattini sono in tal senso preziosi per capire il contesto del tutto straordinario in cui il film fu girato, ma anche la peculiare posizione che esso occupa nella sua personale storia di scrittore per il cinema. Così annotava appena arrivato a Roma da Boville: «Questa mattina sono stato svegliato da un gran correre sotto le mie finestre che stanno al livello della strada. Dicono che hanno bombardato il Vaticano. De Sica mi telefona che mi aspetta all'Albergo Maestoso alle dieci, così parliamo un'ora e dopo alle undici c'è l'incontro il produttore, Salvo D'Angelo. Roma è semimorta, tutti camminano adagio. Da Hoepli c'è pieno di soldati tedeschi che comprano libri».

Loreto, que está en el centro de la película, es casi una metáfora de los sentimientos y situaciones vividas por el equipo durante su realización. Los extractos del diario de Zavattini son, en este sentido, preciosos para comprender el contexto completamente extraordinario en el que se rodó la película, pero también el lugar peculiar que ocupa en su historia personal como escritor de cine. Tan pronto como llegó a Roma desde Boville, anotó: «Esta mañana me despertó un gran revuelo debajo de mis ventanas que están a nivel de la calle. Dicen que bombardearon el Vaticano. De Sica me llama por teléfono para que me espere en el Albergue Maestoso a las diez, entonces hablamos una hora y luego a las once hay una reunión con el productor, Salvo D'Angelo. Roma está medio muerta, todos caminan despacio. En Hoepli está lleno de soldados alemanes comprando libros».

A continuación, los detalles sobre la película en construcción: «De Sica me muestra un guion hecho por Piero Bargellini y Esodo Pratelli y otro guion hecho por unos jóvenes. El tema es Loreto. La película debe rodarse en un mes, por lo que debería comenzar a reelaborar esos dos guiones hoy. Me presenta a D'Angelo. Combinamos de inmediato: cincuenta mil liras de compensación y derecho a transformar esos dos guiones como yo quiera y con los colaboradores que yo quiera, siempre que sea dentro de un mes. Digo que leeré, consul-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

Poi i dettagli sul film in cantiere: «De Sica mi mostra un copione fatto da Piero Bargellini e Esodo Pratelli e un altro copione fatto da alcuni giovani. Il tema è Loreto. Bisogna girare il film fra un mese e quindi dovrei cominciare oggi stesso a rimanipolare quei due copioni. Mi presenta D'Angelo. Combiniamo subito: cinquantamila lire di compenso e il diritto di trasformare come voglio e con i collaboratori che voglio quei due copioni, purché sia entro un mese. Dico che leggerò, mi consulterò con De Sica e domani stesso darò una risposta. D'Angelo lascia a De Sica e a me tutta la libertà che vogliamo»⁷.

Si intuiscono qui i tanti motivi di atipicità di questa produzione. Se il girare in clandestinità è il motivo più evidente, non è però il più originale: nei duecentosettantuno giorni dell'occupazione tedesca altre produzioni sfidarono infatti le bombe, il coprifuoco, i rastrellamenti⁸. La vera anomalia, sia per la storia del cinema italiano sia per la più piccola storia del binomio Zavattini-De Sica, stava nel diretto coinvolgimento nella produzione del film della Chiesa cattolica e delle sue più alte gerarchie: proprio per questo Zavattini aveva potuto usufruire del salvacondotto del Vaticano per lasciare la Ciociaria, ma lo speciale *passé-partout* protettivo accompagnò tutta la troupe fino alle settimane più dure dell'occupazione, quando la Santa Sede consentì perfino di concedere la basilica di San Paolo fuori le mura come set del film.

*taré con De Sica y mañana daré una respuesta. D'Angelo nos deja a De Sica y a mí toda la libertad que queremos*⁷.

Aquí podemos entender las muchas razones del carácter atípico de esta producción. Si el rodar en la clandestinidad es la razón más obvia, no es la más original: en los doscientos setenta y un días de la ocupación alemana, de hecho otras producciones desafiaron bombas, toques de queda, redadas⁸. La verdadera anomalía, tanto para la historia del cine italiano como para la historia más pequeña del dúo Zavattini-De Sica, radica en la participación directa en la producción de la película de la Iglesia Católica y de sus más altas jerarquías: precisamente por eso Zavattini había podido aprovechar el salvoconducto del Vaticano para salir de Ciociaria, pero el



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Salvo D'Angelo era in quel momento la figura più emblematica del nuovo corso, che i vertici cattolici avevano impresso alla politica cinematografica negli anni di guerra: il rampante architetto era già riuscito a farsi largo ai massimi livelli nel mondo della cinematografia fascista, partecipando in meno di sei anni alla realizzazione di sedici film, per sei dei quali era stato il direttore di produzione⁹. Ma dietro a D'Angelo si stagliava soprattutto il profilo di Luigi Gedda, il vero *deus ex machina* dell'operazione: il dirigente cattolico, nei suoi anni ai vertici dell'associazionismo nel settore dello spettacolo

paspartú de protección especial acompañó a toda la tripulación hasta las semanas más duras de la ocupación, cuando la Santa Sede incluso permitió conceder los extramuros de la basílica de San Paolo como escenario de la película.

Salvo D'Angelo era en ese momento la figura más emblemática del nuevo rumbo que los líderes católicos habían impreso en la política cinematográfica durante los años de la guerra: el arquitecto rampante ya había logrado abrirse camino hasta los más altos niveles en el mundo del cine fascista, participando en la realización de dieciséis películas en menos de seis años,

(presidente del Centro Cattolico Cinematografico-CCC dal 1942 al 1947 e dell'Ente dello Spettacolo dal 1947 al 1952), ambi a un'occupazione "muscolare" dei settori strategici del cinema proponendo iniziative dirette dell'Azione cattolica soprattutto nel settore produttivo e distributivo¹⁰. È dell'autunno del 1943 il circostanziato progetto geddiano di una strategia ricalcata sul modello delle *majors* hollywoodiane secondo il quale l'Azione Cattolica avrebbe dovuto assorbire un organismo «già dotato di un perfetto attrezzamento industriale, burocratico e legale» (individuato nell'INAC, sorto due anni prima) per dotarsi di una organizzazione a ciclo integrale (teatri di posa, produzione, distribuzione), i cui prodotti avrebbero dovuto alimentare un apparato infrastrutturale cattolico già capillarmente presente¹¹. Ma il piano di Gedda, che guardava già al futuro contesto postbellico, si fondava su una raffinata strategia produttiva, della quale il coinvolgimento prima di D'Angelo e poi di De Sica e Zavattini erano la più evidente traduzione pratica.

Scriveva Gedda nel suo progetto del 1943: «Accanto alla produzione, che chiameremo ufficiale, fatta dagli organismi cattolici (film di propaganda e di apostolato, cortometraggi, ecc.), che sarà bene accolta dai fedeli, avversata, ostacolata oppure accolta con scetticismo da altri, si dovrà provvedere – ed è qui il perno di questo programma – ad una produzione esegui-

*seis de las cuales había sido director de producción*⁹. Pero detrás de D'Angelo destacaba sobre todo el perfil de Luigi Gedda, el verdadero deus ex machina de la operación: el ejecutivo católico, en sus años al frente de las asociaciones del sector del espectáculo (presidente del Centro Cinematográfico Católico-CCC de 1942 a 1947 y de la Organización de Espectáculos de 1947 a 1952), aspiraba a una ocupación "muscular" de los sectores estratégicos del cine proponiendo iniciativas directas de Acción Católica especialmente en la producción y distribución de sector¹⁰. Es del otoño de 1943, el detallado proyecto geddiano de una estrategia modelada sobre el modelo de las mayores producciones de Hollywood según la cual la Acción Católica debería haber absorbido un organismo «ya dotado de un perfecto equipamiento industrial, burocrático y legal» (identificado en el INAC, surgido dos años antes) para dotarse de una organización de ciclo integral (estudios, producción, distribución), cuyos productos deberían haber alimentado un aparato infraestructural católico ya difundido¹¹. Pero el plan de Gedda, que ya miraba al futuro contexto de la posguerra, se basaba en una depurada estrategia productiva, de la que la implicación primero de D'Angelo y luego de De Sica y Zavattini era la traducción práctica más evidente. Gedda escribió en su proyecto de 1943: «Junto a la producción, que llamaremos oficial, realizada por organismos católicos

ta da un altro organismo strettamente industriale, commerciale, di origine indipendente, il quale – assorbito nella sua maggioranza azionaria e controllato dai competenti organi della Chiesa – produca tutti quei soggetti che, pur sembrando di carattere profano e lanciati sotto un'etichetta non ufficialmente cattolica, siano invece permeati di sentimenti cristiani e arrivino anche in quegli ambienti che sono normalmente chiusi al benefico richiamo della Chiesa Cattolica. Questa produzione dovrà essere come il cavallo di Troia nel campo avversario, come il bastone tra le ruote lanciato al corridore nemico nel giusto momento»¹².

Non si fa fatica a capire che con *La porta del cielo* il presidente del CCC avesse voluto provare subito a testare la sua strategia del «cavallo di Troia». Era un avvenimento del tutto inedito, infatti, che l'ufficio cinematografico di Azione Cattolica decidesse di cimentarsi in una produzione che non fosse un documentario di argomento religioso o di stretto stampo apologetico, ma, a tutti gli effetti, un'incursione nel campo del film di finzione. Certamente la scelta del soggetto poteva prestarsi ancora a una narrazione di tipo agiografico, ma era la scelta delle personalità coinvolte e la libertà che si diede loro nel portare a termine il compito – come si è ben visto nell'appunto del diario di Zavattini – a essere piuttosto rivelatrice del cambiamento di rotta.

(películas de propaganda y apostolado, cortometrajes, etc.), que será bien recibida por los fieles, contradicha, obstaculizada o recibida con escepticismo por parte de otros, será necesario proveer -y he aquí el eje de este programa- una producción realizada por otro organismo estrictamente industrial, comercial y de origen independiente, que -absorbido en su mayoría accionaria y controlado por los órganos competentes de la Iglesia- produzca todos aquellos temas que, aunque parezcan profanos y lanzados bajo una etiqueta extraoficialmente católica, estén más bien impregnados de sentimientos cristianos y lleguen también a aquellos ambientes normalmente cerrados a la benéfica llamada de la Iglesia católica. Esta producción tendrá que ser como el caballo de Troya en el campo contrario, como la llave inglesa en la obra lanzada al corredor enemigo en el momento oportuno»¹².

*No es difícil comprender que con *La porta del cielo* el presidente de la CCC quisiera intentar poner a prueba inmediatamente su estrategia del «caballo de Troya». Era un hecho completamente nuevo, de hecho, que la oficina de cine de Acción Católica decidiera probar suerte con una producción que no era un documental religioso o estrictamente apologetico, sino, a todos los efectos, una incursión en el campo del cine de ficción. Ciertamente, la elección del tema aún podría prestarse a un tipo de narración hagiográfica, pero fue la elección de las perso-*



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
 La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

A parte l'apporto del cattolico Diego Fabbri alla sceneggiatura, D'Angelo, De Sica, gli altri sceneggiatori (accanto a Zavattini c'erano Adolfo Franci e Carlo Musso), ma anche gli attori (da Marina Berti a Massimo Girotti, da Maria Mercader a Roldano Lupi) erano tutti pura espressione degli ambienti del cinema *tout court*, senza legami di alcun tipo con il mondo della Chiesa. Curioso e molto significativo in tal senso il modo in cui Zavattini raccontò il suo primo incontro con Gedda: «Vado al Centro Cattolico Cinematografico in bicicletta. Luigi Gedda vuole sentire dalla voce di De Sica il racconto di *La porta del cielo*. C'è anche Fabbri, Musso e altri cinque o sei. Siamo là a lungo, e arriva il momento del congedo, ci alziamo e si sente il rumore delle sedie, Gedda prende fuori dalla tasca destra della giacca un rosario e comincia a dire una preghiera ad alta voce. C'è un momento di smarrimen-

nalidades involucradas y la libertad que se les dio para completar la tarea -como bien se ha visto en la nota del diario de Zavattini- bastante reveladora del cambio de rumbo. Aparte de la aportación al guion del católico Diego Fabbri, D'Angelo, De Sica, los demás guionistas (junto a Zavattini estaban Adolfo Franci y Carlo Musso), pero también los actores (desde Marina Berti hasta Massimo Girotti, desde Maria Mercader a Roldano Lupi) eran todos pura expresión de los ambientes del cine tout court, sin vínculos de ningún tipo con el mundo de la iglesia. Curiosa y muy significativa en este sentido es la forma en que Zavattini relató su primer encuentro con Gedda: «Voy al Centro Cinematográfico Católico en bicicleta. Luigi Gedda quiere escuchar la historia de La puerta del cielo de la mano de De Sica. También están Fabbri, Musso y cinco o seis más. Nos quedamos allí por mucho tiempo, y llega el momento de nuestra despedida,

to, e Gedda continua a pregare come fosse solo. Uno dopo l'altro tutti gli fanno coro e anch'io, che non so la preghiera, muovo un poco la bocca, perché mi pare che a tenerla chiusa tutti mi guarderebbero, guardo fisso il tavolo sino a che Gedda mette in tasca il rosario e dice: "Buon lavoro, arrivederci", e ci incamminiamo verso l'uscita con il passo incerto che si ha in chiesa»¹³.

L'evangelismo laico di Zavattini

In quelle giornate costantemente in bilico tra vita e morte, probabilmente quella era la convergenza strumentale tra due mondi apparentemente inconciliabili che nel cinema trovarono una insolita via di dialogo e di salvezza. «Sto ultimando la sceneggiatura di quel film su Loreto – scriveva Zavattini all'editore Bompiani il giorno di Natale del 1943 – Ci lavoro con molto scrupolo; anche De Sica l'ha presa profondamente sul serio, quindi crediamo che, pur essendo a rime obbligate e per tante ragioni obbligatissime, verrà fuori una cosa buona». La Chiesa "muscolare", mobilitata, perfettamente organizzata delle ambizioni geddiane incontrava qui in modo singolare l'evangelismo laico di quello che sarebbe diventato il più acuto cantore cinematografico dei poveri matti e innocenti.

«Quelli del Centro Cattolico – continuava lo sceneggiatore – mi dimostrano molta stima, anche per la serietà costante con la

nos levantamos y escuchamos el ruido de las sillas, Gedda saca un rosario del bolsillo derecho de su chaqueta y comienza a rezar una oración en voz alta. Hay un momento de desconcierto, y Gedda sigue rezando como si estuviera solo. Uno tras otro todo el coro y yo también, que no sé la oración, muevo un poco la boca, porque me parece que si la mantengo cerrada todos me miran, miro fijamente la mesa hasta que Gedda pone el rosario en el bolsillo y dice: "Buen trabajo, adiós", y caminamos hacia la salida con el paso incierto que tenemos en la iglesia»¹³.

El evangelismo laico de Zavattini

En aquellos días en constante equilibrio entre la vida y la muerte, esa fue probablemente la convergencia instrumental entre dos mundos aparentemente irreconciliables que encontraron en el cine una vía insólita de diálogo y salvación. «Estoy terminando el guion de esa película sobre Loreto – escribió Zavattini a la editorial Bompiani el día de Navidad de 1943 – Lo trabajo con mucho cuidado; De Sica también se lo tomó muy en serio, por lo que creemos que, a pesar de estar en rimas obligatorias y por muchas razones muy obligatorias, algo bueno saldrá». La Iglesia "muscular", movilizada, perfectamente organizada con ambiciones geddianas, encontró aquí de manera singular la evangelización secular del que sería el más agudo cantor cinematográfico de los pobres locos e inocentes. «Los del Centro Católico –continuó el guio-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

quale mi dedico a questo film e, permettendo la storia, vorrebbero poi fare un film tutto mio, lasciandomi totalmente libero, dico totalmente, purché il film si basi sulla morale cristiana, ma chi non è cristiano? Cristo è alle porte»¹⁴. È in questa strana “totale libertà a rime obbligatorie” da cui scaturì *La porta del cielo* che può vedersi una sorta di *trait d'union* tra la vecchia stagione (*I bambini ci guardano*, 1943) e quella nuova (*Sciuscìà*, 1946) del binomio Zavattini-De Sica, prefigurando la grande stagione neorealista di cui i due furono assoluti protagonisti. Attraverso alcune peculiarità stilistiche

*nista- me muestran un gran aprecio, también por la seriedad constante con la que me dedico a esta película y, permitiéndole la historia, quisieran luego hacer una película completamente mía, dejándome totalmente libre, digo totalmente, siempre y cuando la película esté basada en la moral cristiana, pero ¿quién no es cristiano? Cristo está a las puertas»¹⁴. Es en esa extraña “libertad total con rimas muy obligadas” de la que surge *La porta del cielo* donde se advierte una especie de trazo de unión entre la vieja temporada (*Los niños nos miran*, 1943) y la nueva (*Sciuscìà*, 1946) del binomio Zavattini-De Sica, prefigurando la gran época*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Fotogramma
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

e narrative il film annunciava l'epoca del pedinamento zavattiniano della realtà, collocandosi in quel periodo ignorato del cinema italiano in cui si intravedeva una grande vitalità, pur sospesa tra l'estinzione del cinema dell'età fascista e i suoi prolungamenti nel «cinevillaggio» di Salò e le prime prove cinematografiche, ribelli alle codificazioni, della nuova Italia liberata¹⁵. Come è stato notato, alcune sequenze del film appartengono già a pieno titolo alla stagione futura, come la descrizione del suburbio romano dove vive uno dei giovani malati che il "treno bianco" porterà a Loreto: «Scene simili – ha scritto Calisto Cosulich –

neorrealista de la que ambos fueron protagonistas absolutos. A través de algunas peculiaridades estilísticas y narrativas, la película anunciaba la era del ensombrecimiento zavattiniano de la realidad, situándose en ese período ignorado del cine italiano en el que se vislumbraba una gran vitalidad, aunque suspendida entre la extinción del cine de la era fascista y sus extensiones en el «pueblo de cine» de Salò y los primeros ensayos cinematográficos, rebeldes a las codificaciones, de la nueva Italia liberada¹⁵. Como se ha apuntado, algunas secuencias de la película ya pertenecen plenamente a la futura temporada, como la descripción

non si erano mai viste in precedenza nel cinema italiano: siamo già nel clima dell'immediato dopoguerra, quando le cineprese cominceranno a rifrugare fra le macerie morali e materiali delle nostre città»¹⁶. Ma è forse il finale del film, che evita accuratamente di dar spazio ad un'epifania miracolosa (come pare avessero voluto le gerarchie ecclesiastiche)¹⁷, ad anticipare certi stilemi e atmosfere e a sintetizzare la cifra zavattiniana dell'opera: come acutamente notò Ennio Flaiano nella sua recensione dopo l'uscita del film «il miracolo non ci sarà, ma tutti avranno trovato in quel pellegrinaggio, al contatto dell'infelicità altrui, la fede necessaria per sopportare la propria»¹⁸.

Sta forse qui il peculiarissimo “cristianesimo” di Zavattini che in questo modo, qualche anno dopo, egli stesso avrebbe descritto a padre Félix Morlion: «Il Vangelo continua a essere spiegato nelle chiese solo per impaurire, per attendere, per mortificare. I ricchi non andranno in paradiso, ma su questa terra sono protetti dalla Chiesa. La rivoluzione si chiamerà Lenin o un altro nome perché non si è voluto che si chiamasse Cristo. Nel Vangelo c'è tutta la implacabile forza che c'è nelle sinistre di questo secolo. E ancora dico cose ovvie. Credo in Dio, ma Dio è coi poveri e per i poveri intendo quelli che noi umiliamo, non essendo poveri; le mille specie di poveri»¹⁹.

del arrabal romano donde vive uno de los jóvenes enfermos que el “tren blanco” llevará a Loreto: «Escenas similares -escribió Calisto Cosulich- no se habían visto nunca en el cine italiano: ya estamos en el clima de la inmediata posguerra, cuando las cámaras comenzarán a refugiarse entre los escombros morales y materiales de nuestras ciudades»¹⁶. Pero es quizás el final de la película, que cuidadosamente evita dar lugar a una epifanía milagrosa (como aparentemente querían las jerarquías eclesiásticas)¹⁷, anticipa ciertos estilos y atmósferas y sintetiza el estilo zavattiniano de la obra: como bien apuntaba Ennio Flaiano en su reseña tras el estreno de la película «el milagro no existirá, pero cada uno habrá encontrado en esa peregrinación, en contacto con la desdicha de los demás, la fe necesaria para soportar la propia»¹⁸.

Quizá sea este el “cristianismo” muy peculiar de Zavattini que así, unos años más tarde, él mismo habría descrito al padre Félix Morlion: «El Evangelio sigue siendo explicado en las iglesias sólo para asustar, esperar, mortificar. Los ricos no irán al cielo, pero en esta tierra están protegidos por la Iglesia. La revolución se llamará Lenin u otro nombre porque no se quiso llamar Cristo. En el Evangelio está toda la fuerza implacable que hay en las izquierdas de este siglo. Y sigo diciendo cosas obvias. Yo creo en Dios, pero Dios está con los pobres y por pobres me refiero a aquellos a quienes humillamos, no siendo pobres; los mil tipos de pobres»¹⁹.



Darò un milione (1935), di *de* Mario Camerini - Foto

Il viaggio nei mondi possibili dei soggetti irrealizzati

El viaje a los mundos posibles
de los temas no realizados

Orio Caldiron*

* *Orio Caldiron*, professore ordinario di *Storia e critica del cinema*, Università "La Sapienza" di Roma. Saggista e critico, è autore di numerosi libri e pubblicazioni. È stato presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia.

* *Orio Caldiron*, *Catedrático de Historia y Crítica de Cine*, Universidad "La Sapienza" de Roma. *Ensayista y crítico*, es autor de numerosos libros y publicaciones. Ha sido presidente del Centro Experimental de Cinematografía.

Nella fluviale attività di uno scrittore di cinema tra i più fecondi dell'intero panorama italiano come Cesare Zavattini, i soggetti realizzati – dove la sua proverbiale esuberanza immaginativa si scontra più volte con l'ambiguità dello statuto professionale dello sceneggiatore – sono in qualche modo sempre alle sue spalle, sembrano contare molto meno dei film non realizzati, dei soggetti rimasti sulla carta, sia nelle forme di un'ampia e articolata elaborazione, sia come tracce, spunti, abbozzi aperti ai possibili sviluppi futuri. Nonostante la sua filmografia comprenda non pochi titoli di primissimo piano degni di figurare tra i capolavori del nostro cinema, non li ha mai voluti raccogliere in volume, preferendo che i soggetti di quei grandi film rimanessero disseminati nelle sedi in cui erano apparsi la prima volta. La rimozione sistematica e intransigente dei soggetti realizzati – che evidentemente considerava ormai risolti una volta per tutte nei film – si capovolge nella partecipe disponibilità a occuparsi degli irrealizzati, nei quali sembra riconoscere la permanente vivacità dell'incompiuto, l'energia vitale di un processo ancora *in fieri*, idealmente suscettibile di modifiche e integrazioni, affidate a centinaia di varianti, appunti, postille, lettere, dichiarazioni¹.

Se sono frequenti i bilanci dell'attività del soggettista, il primo e più importante risale alla conferenza di Imola dell'autunno

En la actividad fluvial de uno de los escritores cinematográficos más fructíferos de todo el panorama italiano como lo es Cesare Zavattini, los temas realizados –donde su proverbial exuberancia imaginativa choca varias veces con la ambigüedad del estatus profesional del guionista– de alguna manera siempre están detrás de él, parecen contar mucho menos que las películas no realizadas, los temas dejados en el papel, tanto en las formas de una elaboración amplia y articulada, como en las huellas, en las ideas y en los bocetos abiertos a posibles desarrollos futuros. Aunque su filmografía incluye muchos títulos destacados dignos de figurar entre las obras maestras de nuestro cine, nunca quiso recopilarlos en volumen, prefiriendo que los temas de aquellas grandes películas quedarán dispersos en los lugares donde aparecieron por primera vez. La eliminación sistemática e intransigente de los temas realizados –que evidentemente consideraba ya resuelto de una vez por todas en el cine– se vuelca en la voluntad compartida de hacer frente a lo incumplido, en los que parece reconocer la vivacidad permanente de lo inacabado, la energía vital de un proceso todavía en marcha, idealmente susceptible de modificaciones y añadidos, confiado a centenares de variantes, apuntes, anotaciones, cartas, declaraciones¹.

Si las reseñas sobre la actividad del escritor son frecuentes, la primera y más importante se remonta a la conferencia de Imola

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Una famiglia impossibile (1940), di | de Carlo Ludovico Bragaglia - Foto

1942, che coglie un momento di svolta nel percorso cinematografico dello scrittore², grazie al quale è possibile scandire i soggetti irrealizzati in due momenti diversi, in un *prima* e in un *dopo*. Il *prima* è rappresentato dai soggetti successivi all'esordio con *Buoni per un giorno*, scritto nel '34 con Giacì Mondaini, che diventa *Darò un milione*, il film di Mario Camerini dell'anno seguente. Si tratta di *La casa dei tic nervosi* (1934), *Agenzia Volpe* (1936), *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* (1939), *Un minuto di cinema* (1942): un gruppo di testi nei quali si avverte l'influenza di *Parliamo tanto di me*, il primo libro di

del otoño de 1942, que recoge un punto de inflexión en el recorrido cinematográfico del escritor², gracias al cual es posible escanear los temas no realizados en dos momentos diferentes, un antes y un después. El antes está representado por los temas posteriores a su debut con Buoni per un giorno, escrito en el '34 con Giacì Mondaini, que se convierte en Darò un millón, la película de Mario Camerini del año siguiente. Se trata de La casa dei tic nervosi (1934), Agenzia Volpe (1936), Vamos a dar a todos un caballo balancín (1939), Un minuto de cine (1942): un conjunto de textos en los cuales se advierte la influencia de Parlia-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



È caduta una donna (1941), di | de Alfredo Guarini
Foto Pesce

Zavattini scrittore del 1931, un esordio nel segno del surrealismo³.

La casa dei tic nervosi si rifà al modello chapliniano delle comiche con Charlot, uno Charlot che guarda strabicamente a Totò, l'attore di varietà che vorrebbe riuscire a portare sullo schermo, assieme a tanti altri protagonisti del palcoscenico minore, i cui volti emaciati, le facce enormi, gli occhi roteanti gli sembrano particolarmente adatti al cinema. *Agenzia Volpe* conferma il rapporto privilegiato con il cinema americano, uno dei punti di riferimento del suo apprendistato ideale di cineasta. Il soggetto nasce su sugge-

mo tanto di me, *el primer libro del escritor Zavattini de 1931, un debut en nombre del Surrealismo*³.

La casa de los tics nerviosos remite al modelo chapliniano de comediantes con Charlot, un Charlot que mira bizcamente a Totò, el actor de variedades que quisiera poder llevar a la pantalla, junto a muchos otros protagonistas de la etapa menor, cuyos rostros están demacrados, los rostros enormes, los ojos en blanco, parecen particularmente adecuados para el cine. Agencia Volpe confirma la relación privilegiada con el cine estadounidense, uno de los puntos de referencia de su aprendizaje

rimento dello scrittore Arturo Tofanelli, uno degli amici della fertile stagione milanese, che gli chiede un progetto nel quale sia possibile introdurre la réclame di una qualche ditta. A proposito del rapporto poco esplorato di Zavattini con la pubblicità, che negli anni Trenta si viene affermando soprattutto al nord come uno dei contrassegni della modernizzazione, è importante il sodalizio con Dino Villani, con il quale inventa il Premio della Bontà, sponsorizzato da Angelo Motta.

Diamo a tutti un cavallo a dondolo, la storia di Gec che fa l'operaio nella fabbrica di palloncini volanti di Bot, è suggestivo proprio per la rappresentazione del mondo del lavoro e dei rapporti tra padrone e dipendenti. La vicenda oscilla tra il realismo dei casermoni popolari, la diffusa povertà «nella città piuttosto nebbiosa» (Milano?), e l'aspetto fantastico dell'anello di piombo che per una serie di circostanze viene creduto magico. Il soggetto segna l'incontro tra Cesare Zavattini e Vittorio De Sica e l'avvio di una lunga collaborazione, destinata ad avere un posto di grande rilievo nella storia del cinema italiano. De Sica, che da tempo vorrebbe passare alla regia, lo acquista e decide di interpretarlo e dirigerlo. Nonostante sia già avviato il lavoro di sceneggiatura, il progetto resta nel cassetto.

*Un minuto di cinema*⁴ più che un vero e proprio soggetto è una riflessione teorica su come si può dire qualcosa di in-

ideal como cineasta. El tema nació por sugerencia del escritor Arturo Tofanelli, uno de los amigos de la fértil temporada milanesa, quien le solicitó un proyecto en el que se pudiera introducir el anuncio de alguna empresa. Hablando de la relación poco explorada de Zavattini con la publicidad, que en la década de 1930 se estaba consolidando especialmente en el norte como uno de los sellos de la modernización, es importante destacar la asociación con Dino Villani, con quien inventó el Premio della Bontà, patrocinado por Angelo Motta. Démosle a todos un caballito balancín, la historia de Gec que trabaja como obrero en la fábrica de globos voladores de Bot es sugerente precisamente por la representación del mundo del trabajo y las relaciones entre jefe y empleados. La historia fluctúa entre el realismo del cuartel popular, la pobreza generalizada "en la ciudad un tanto brumosa" (¿Milán?), y la fantástica aparición del anillo de plomo que por una serie de circunstancias se cree mágico. El tema marca el encuentro entre Cesare Zavattini y Vittorio De Sica y el inicio de una larga colaboración, destinada a ocupar un lugar de gran importancia en la historia del cine italiano. De Sica, que llevaba tiempo queriendo dirigirla, la compra y decide interpretarla y dirigirla. Aunque el trabajo de guion ya ha comenzado, el proyecto sigue en el cajón.

*Un minuto de cine*⁴ más que un tema real es una reflexión teórica sobre cómo se

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

teressante anche con quaranta metri di pellicola. La scena di due uomini che in una strada affollata si urtano involontariamente può essere girata in vari modi. Il primo è il più semplice e diretto: «Il passante urtato brontola, l'altro gli chiede scusa ridendo: quello, urtato, dice che non è il caso di ridere e lancia un'offesa con la quale l'offeso, fattosi serio, risponde per le rime. Si moltiplicano le offese, si arriva alle mani alzate, ai pugni, accorre gente, qualcuno cerca di separare i contendenti. Uno dei due estrae la rivoltella e spara, colpisce l'avversario, che cade al suolo. Ma servendomi delle potenzialità del linguaggio cinematografico posso cogliere il primo piano di uno dei due contendenti, di quello che prima di sparare avanza tranquillamente, oppure posso far ripetere la scena dalla quale scaturirà tra poco il delitto, mentre «esamino le cinque

puede decir algo interesante incluso con cuarenta metros de película. La escena de dos hombres que chocan accidentalmente en una calle llena de gente se puede rodar de varias maneras. La primera es la más sencilla y directa: «El transeúnte golpeado refunfuña, el otro se disculpa, riendo: el uno, golpeado, dice que no hay necesidad de reírse y lanza una ofensa con la que el ofendido, habiéndose puesto serio, responde del mismo modo. Las ofensas se multiplican, las manos se levantan, los puños, la gente se precipita, alguien intenta separar a los contendientes. Uno de los dos saca su revólver y dispara, golpea al oponente, que cae al suelo. Pero con las potencialidades del lenguaje cinematográfico puedo captar el primer plano de uno de los dos contendientes, del que avanza tranquilo antes de disparar, o puedo hacer repetir la escena de la que pronto surgirá el



Teresa Venerdì (1941), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película



Teresa Venerdì (1941), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película



La scuola dei timidi (1941), di | de Carlo Ludovico Bragaglia - Foto Vaselli

o sei facce delle persone che sono intorno a loro e udiamo fuori campo le loro esclamazioni, i commenti, e anche i pensieri». Il testo può sembrare stravagante, ma è invece molto vicino agli interventi del periodo tra il '40 e il '42, in cui affiorano gli aspetti più propositivi della riflessione zavattiniana, che annunciano il profondo mutamento destinato a esplodere nel dopoguerra. Sospeso tra passato e futuro, il passaggio si esprime nel segno di una forte carica programmatica che rivede, modifica e spesso capovolge molte affermazioni precedenti. Il nuovo orizzonte del cinema coincide con la sconcertante modernità dell'utopia:

crimen, mientras «examino las cinco o seis caras de las personas a su alrededor y escucho sus exclamaciones, comentarios e incluso pensamientos fuera de la pantalla. El texto puede parecer extravagante, pero en cambio está muy cerca de las intervenciones del período entre el 40 y el 42, en las que emergen los aspectos más proactivos de la reflexión de Zavattini, anunciando el profundo cambio destinado a estallar en la posguerra. Suspendido entre el pasado y el futuro, el pasaje se expresa en el signo de una fuerte carga programática que revisa, modifica y muchas veces trastorna muchos enunciados anteriores. El nuevo horizonte del cine coincide con la descon-

«Quale paradiso terrestre, dove tutti vanno in giro con la macchina da presa come con la bicicletta e i titoli dei film variano secondo la varietà dei nostri più segreti pensieri!»⁵. Il bilancio dell'attività di soggettista diventa paradossalmente il polemico congedo dalle forme tradizionali della realizzazione cinematografica, soggetti compresi. Il terremoto in atto gli sembra passare attraverso la riappropriazione del fantastico nel quotidiano, dell'originario al di là del romanzesco, della durata contro il montaggio. Zavattini auspica «il film dell'uomo che dorme, il film dell'uomo che litiga», si augura di «poter tornare all'uomo come all'essere "tutto spettacolo"», ripropone la «contemplazione del nostro simile nelle sue azioni elementari»⁶.

Il *dopo* si inaugura con *Italia 1944*, il primo appunto rivelatore su un film da fare che non si farà, confluito poi nel *Diario cinematografico*⁷. Subito dopo la liberazione della capitale, con Alberto Lattuada, Diego Fabbri, Mario Monicelli propone a Carlo Ponti di partire da Roma con un camion, bastano pochi soldi, le macchine da presa, la pellicola, qualche lampada. Lo svolgimento del film si affida alle occasioni che gli consentiranno di cogliere l'irripetibilità del momento: «Il cinema deve tentare questa documentazione», dice Zavattini, «ha i mezzi specifici per spostarsi nello spazio e nel tempo, raccogliere dentro alla pupilla dello spettatore il

certante modernidad de la utopía: «¿Qué paraíso terrenal, donde todo el mundo anda con la cámara como con la bicicleta y los títulos de las películas varían según la variedad de nuestros pensamientos más secretos!»⁵. El balance de la actividad de escritor de tema se convierte paradójicamente en el polémico alejamiento de las formas tradicionales de producción cinematográfica, incluidos los temas. El terremoto en marcha le parece pasar por la reapropiación de lo fantástico en lo cotidiano, del original más allá de la novela, de la duración frente al montaje. Zavattini espera «la película del hombre que duerme, la película del hombre que pelea», espera «poder volver al hombre como todo espectáculo, y vuelve a proponer la «contemplación del prójimo en sus acciones elementales»⁶.

El después se abre con Italia 1944, la primera nota reveladora sobre una película por hacer que no se hará, luego fusionada con el Diario cinematográfico⁷. Inmediatamente después de la liberación de la capital, con Alberto Lattuada, Diego Fabbri, Mario Monicelli le propone a Carlo Ponti salir de Roma con un camión, con poco dinero que sería suficiente, cámaras, películas, y algunas lámparas. El desarrollo de la película se apoya en las oportunidades que le permitirán captar la singularidad del momento: «El cine debe probar esta documentación», dice Zavattini, «tiene los medios específicos para moverse en el espacio y en el tiempo, recoge lo múltiple

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



4 passi fra le nuvole (1942), di | de Alessandro Blasetti - Fotogramma | Fotograma de película

molteplice e il diverso, purché abbandoni i consueti modi narrativi e il suo linguaggio si adegui ai contenuti. L'imprevisto ci aspetterà a ogni svolta». Sarà lui stesso lo speaker dell'avventuroso itinerario, fermandosi nelle piazze di ogni paese, dove la gente ricomincia lentamente a vivere per avviare tra le rovine una sorta di risame collettivo di quello che è successo. Gli anni del dopoguerra sono particolarmente intensi e fecondi per lo scrittore di cinema che, conclusa la fase dell'apprendistato, è ormai uno sceneggiatore a tempo pieno, collaborando a un gran numero di film con i registi italiani importanti e

y lo diferente en la pupila del espectador, siempre que abandone las formas narrativas habituales y su lenguaje se adapte a los contenidos. Lo inesperado nos esperará a cada paso». Él mismo será el orador del itinerario aventurero, deteniéndose en las plazas de cada pueblo, donde la gente vuelve a vivir lentamente para iniciar una especie de reexamen colectivo de lo sucedido en las ruinas.

Los años de la posguerra fueron particularmente intensos y fructíferos para el guionista que, tras la etapa de aprendizaje, es ahora guionista a tiempo completo, colaborando en un gran número de pelícu-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

meno importanti, secondo le regole di un mestiere ambiguo in cui l'autorialità dello scenarista viene raramente riconosciuta. Se la collaborazione con De Sica – dopo *I bambini ci guardano* (1943) e *La porta del cielo* (1945) – prosegue con *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948), considerati unanimemente tra i capolavori del Neorealismo, si moltiplicano i soggetti destinati a non esser realizzati, passando talvolta attraverso tutta una serie di varianti, modifiche, rifacimenti. Il primo spunto di *La conferenza*⁸ risale al 1947, ispirato alla notizia apparsa nella cronaca di Roma del quotidiano «Il Tempo» del 28 agosto: «Un uomo si ucciderà l'8 settembre». Si tratta di un reduce in crisi, di cui i giornali continuano a interessarsi anche nei giorni successivi. La versione definitiva vedrà la luce soltanto qualche anno dopo, sostituendo la piazza con una vastissima sala in cui alcune centinaia di persone discutono animatamente con il conferenziere che ha deciso di uccidersi perché non ha più fiducia negli uomini. La conclusione si apre alla speranza: «No, il nostro uomo non si ucciderà. Il dialogo fra lui e gli altri non è stato un atto di morte. Anche lui ha capito che non possiamo, dobbiamo diventare migliori, questo è il senso della vita. Non bisogna disertare: troppi sono i gridi di dolore che si alzano da tante parti della terra, e sono gridi di dolore di chi vuole vivere, non morire»⁹.

Tu Maggiorani (1950) è uno dei soggetti



Avanti c'è posto... (1942), di | de Mario Bonnard
Fotogramma | Fotograma de película

las con directores italianos importantes y menos importantes, según las reglas de una profesión ambigua en el que rara vez se reconoce la autoría del guionista. Si la colaboración con De Sica –después de I bambini ci guardano (1943) y La porta del cielo (1945)– continúa con Sciuscià (1946) y Ladri di biciclette (1948), considerado unánimemente entre las obras maestras del Neorealismo, los temas destinados a no realizarse se multiplican, pasando a veces por toda una serie de variantes, modificaciones, nuevas versiones. La primera idea de La conferencia⁸ es del 1947, inspirada en la noticia aparecida en la crónica de Roma del periódico Il Tempo del 28 de agosto: «Un hombre se matará el 8 de septiembre». Es un veterano en crisis, del que los diarios siguen interesándose incluso en los días siguientes. La versión definitiva saldrá solo unos años después, reemplazando la pla-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

più intensi del periodo, un radicale atto d'accusa nei confronti dell'istituzione cinematografica e delle sue false illusioni, che ripercorre la storia di Lamberto Maggiorani, l'operaio della Breda scelto come protagonista di *Ladri di biciclette*, purché una volta finito il film torni al lavoro senza pensare più al cinema. Ma l'anno successivo, in un momento di recessione, è fra i primi a essere licenziato¹⁰. Il racconto ripropone le peregrinazioni dell'operaio per le strade della città che lo aveva visto protagonista. Stanco e smarrito, passa davanti a una sala cinematografica dove si proietta *Ladri di biciclette*, entra e rivede il film. Quando esce con il pubblico, si rende conto che nessuno si accorge di lui. Il finale alza i toni fino a fare del protagonista il simbolo di tanti eroi antieroi che nel dopoguerra hanno cercato inutilmente la solidarietà degli uomini: «Maggiorani cammina, cammina ancora per le stra-

za por una gran sala en la que unos cientos de personas discuten animadamente con el conferenciante que ha decidido suicidarse porque ya no tiene fe en los hombres. La conclusión se abre a la esperanza: «No, nuestro hombre no se suicidará. El diálogo entre él y los demás no fue un acto de muerte. Él también entendió que no podemos, debemos ser mejores, este es el sentido de la vida. No debemos desertar: son demasiados los gritos de dolor que surgen de muchas partes de la tierra, y son gritos de dolor de los que quieren vivir, no morir»⁹. Tu Maggiorani (1950) es uno de los temas más intensos de la época, una acusación radical contra la institución cinematográfica y sus falsas ilusiones, que recorre la historia de Lamberto Maggiorani, el obrero de Breda elegido como protagonista de *Ladri di biciclette*, siempre que una vez terminada la película vuelva al trabajo sin pensar más en el cine. Pero al año siguiente, en una



Il birichino di papà (1942),
di | de Raffaello Matarazzo - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



I nostri sogni (1943), di | de Vittorio Cottafavi
Fotogramma | Fotograma de película

de di Roma, passa per la galleria di piazza Colonna, passa davanti al Parlamento, va su per via Veneto. Il suo passo sembra ora diventare il passo stanco e strascicato di cento di mille persone. Alle sue spalle ci sono tutti i personaggi dei film che hanno invocato in questo dopoguerra l'aiuto degli uomini, l'attacchino Antonio, il prete di *Roma città aperta*, i bambini di *Sciuscià*, il bambino di *Germania anno zero* – e folle, folle che piangono nelle sale dei cinema, folle che applaudono in un impeto fraterno il personaggio fittizio e non fanno niente per il personaggio vero»¹¹.

Italia mia, uno dei progetti più importanti e travagliati che segna una svolta nell'attività di Zavattini, risale al 1951.

*época de recesión, fue uno de los primeros en ser despedido*¹⁰. La historia vuelve a proponer el deambular del obrero por las calles de la ciudad que lo había visto como protagonista. Cansado y desconcertado, pasa frente a un cine donde se proyecta *Ladri di biciclette*, entra y ve otra vez la película. Cuando sale con el público, se da cuenta de que nadie se fija en él. El final sube el tono para hacer del protagonista el símbolo de muchos héroes antihéroes que en la posguerra buscaron en vano la solidaridad de los hombres: «Maggiorani camina, todavía camina por las calles de Roma, pasa por la galería de Piazza Colonna, pasa frente al Parlamento, sube por la calle Veneto. Su paso ahora parece convertirse en el paso cansado y arrastrado de cientos de miles de personas. Detrás de él están todos los personajes de las películas que invocaron la ayuda de los hombres en esta posguerra, Antonio, el cura de Roma città aperta, los niños de Sciuscià, el niño de *Germania anno zero* – y multitudes, multitudes llorando en las salas de cine, multitudes vitoreando al personaje ficticio en un impulso fraterno sin hacer nada por el personaje real»¹¹.

Italia mia, uno de los proyectos más importantes y conflictivos que marca un cambio en la actividad de Zavattini, es de 1951. No es especialmente elaborado, sino que se limita a «cuatro paginitas» empezando por una ejemplar declaración de intenciones: «Este tema pretende ser una historia de

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

Non è particolarmente elaborato, anzi si limita a «quattro paginette» che iniziano con un'esemplare dichiarazione d'intenti: «Questo soggetto vuole essere una storia dei sentimenti migliori dell'Italia, le sue umiltà, prima di tutto, il suo amore alla vita, la sua forza di lavoro e di speranza. Esso non si svolge in un luogo determinato ma attraverso tutta l'Italia e in un tempo che va dalla guerra ai giorni nostri. Non si compone di due o tre episodi ma di una numerosa serie di episodi di varia

los mejores sentimientos de Italia, su humildad, ante todo, su amor por la vida, su fuerza de trabajo y esperanza. No tiene lugar en un lugar concreto sino en toda Italia y en un tiempo que va desde la guerra hasta nuestros días. No consta de dos o tres episodios sino de una numerosa serie de episodios de diversa duración, unos breves, otros cortísimos, que, alternando hábitos y costumbres, los estados de ánimo de nuestro pueblo, apasionados, patéticos o líricos, siguen describiendo un retrato



L'ippocampo (1945), di | de Gian Paolo Rosmino - Foto Pesce

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il testimone (1945), di | de Pietro Germi - Fotogramma | *Fotograma de película*

lunghezza, alcuni brevi, altri brevissimi, che alternando gli usi e costumi, gli umori della nostra gente, appassionati, patetici o lirici, continuino a descrivere un ritratto unitario dell'italiano»¹². Nella rielaborazione successiva, che approfondisce sempre di più la natura del tutto particolare del progetto, sembra che il soggettista punti al «film senza copione, ma che si crei di volta in volta immediatamente per mezzo dei nostri orecchi e dei nostri occhi a contatto diretto con la realtà»¹³. Nonostante l'entusiastica adesione prima di De Sica e poi di Rossellini, il progetto non va in porto. *Italia mia* diventa nel frattem-

*del italiano»*¹². *En la reelaboración posterior, que profundiza cada vez más la naturaleza particular del proyecto, parece que el autor del tema apunte a una «película sin guion, pero que cada vez se cree inmediatamente por nuestros oídos y nuestros ojos en contacto directo con la realidad»*¹³. *A pesar del apoyo entusiasta primero de De Sica y luego de Rossellini, el proyecto no se concreta. Italia mia mientras tanto se convierte en una serie de libros fotográficos editados por Einaudi, de los que solo sale Un Paese, dedicado a Luzzara, con textos de Cesare Zavattini y fotografías de Paul Strand. En los años siguientes el escritor vuelve a*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

po una collana di libri fotografici edita da Einaudi, di cui esce soltanto *Un paese*, dedicato a Luzzara, con i testi di Cesare Zavattini e le fotografie di Paul Strand.

Negli anni successivi lo scrittore torna a riflettere su *Italia mia*: «Quel progetto, che è soltanto un progetto, come la prima idea di un soggetto, e niente di più, ha per me avuto il valore di una dichiarazione d'amore, non solo al mio paese, ma a tutti i luoghi della terra nei quali abitino almeno due persone. Cominciamo dal mio paese, dissi, dall'Italia. Quasi mi vergognavo di qualsiasi idea di racconto che avessi in testa perché mi pareva che solo dopo aver visto e aver udito si potessero con diritto far nascere dei racconti. Anzi, il vedere e l'udire era forse il nuovo racconto che si profilava all'orizzonte»¹⁴. Nel panorama degli anni Cinquanta non vanno trascurati il viaggio in Spagna, seimila

reflexionar sobre Italia mia: «Ese proyecto, que es solo un proyecto, como la primera idea de un tema, y nada más, tiene para mí el valor de una declaración de amor, no solo a mi país, sino a todos los lugares de la tierra donde viven al menos dos personas. Empecemos por mi país, dije, por Italia. Casi me avergonzaba de cualquier idea de historia que tuviera en la cabeza porque me parecía que solo después de haber visto y de haber oído se tenía el derecho de hacer nacer historias. Más bien, el ver y el oír era quizás la nueva historia que se asomaba en el horizonte»¹⁴. En el panorama de los años cincuenta no debe descuidarse el viaje a España, seis mil kilómetros para ver antes de escribir, del que nacen los cinco cuentos españoles, ni el viaje a México, en el que le gustaría hacer México mío sobre la maqueta de Italia mía¹⁵. Más significativa aún es la estancia cubana entre diciembre 59 y febrero 60, el apasionante seminario con los jóvenes y prometedores guionistas del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos dirigido por Alfredo Guevara, en el que se esbozan numerosos proyectos durante largas reuniones diarias. En el escenario posrevolucionario, se siente en el fondo de los hechos y le parece revivir las posibilidades y contradicciones del intento neorrealista de «profundizar más y más en las cosas». Pero la experiencia termina abruptamente: «Entre los errores más graves de mi vida como cineasta siempre puse la interrupción de mi



Un giorno nella vita (1946), di | de Alessandro Blasetti
Fotogramma | Fotograma de película



Sciuscià (1946), di Vittorio De Sica - Fotogramma
El limpiabotas (1946), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

chilometri per vedere prima di scrivere, da cui nascono le cinque storie spagnole, né la trasferta messicana, in cui vorrebbe realizzare *Mexico mio* sul modello di *Italia mia*¹⁵. Ancora più significativo il soggiorno cubano tra il dicembre '59 e il febbraio '60, l'appassionato seminario con i giovani e promettenti sceneggiatori dell'Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos diretto da Alfredo Guevara, in cui nel corso di lunghe quotidiane riunioni vengono abbozzati numerosi progetti. Nello scenario del dopo-rivoluzione si sente nel cuore dei fatti e gli sembra di rivivere le possibilità

*estancia en Cuba para volver a Roma a escribir La ciociara, de la que hice una cosa buena, pero qué diferencia del destino si hubiera tenido la fuerza; la consistencia para concluir mi seminario con Revolución en Cuba*¹⁶.

*La cavia (1962) es uno de los temas más desafiantes de principios de la década de 1960, centrado en la figura de Maurizio Arena, ahora al final de su parábola de estrellato*¹⁷. La idea de partida, que inmediatamente obtiene el sincero apoyo del actor, es realizar una película de investigación en la que el objeto no sea una ciudad o una situación, sino un joven, muy

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

e le contraddizioni del tentativo neorealista di «andare sempre più in fondo alle cose». Ma l'esperienza si interrompe bruscamente: «Fra gli errori più gravi della mia vita di cineasta metto sempre l'aver interrotto la mia permanenza a Cuba per tornare a Roma a sceneggiare *La ciociara*, di cui feci una buona cosa, ma che differenza di destino se avessi avuto la forza, la coerenza di concludere con *Revolución en Cuba* il mio seminario»¹⁶.

La cavia (1962) è uno dei soggetti più impegnativi dei primi anni Sessanta, incentrato sulla figura di Maurizio Arena, ormai alla fine della sua parabola divistica¹⁷. L'idea di avvio, che ottiene subito la sincera adesione dell'attore, è quella di fare un film-inchiesta in cui l'oggetto non sia una città o una situazione, ma un uomo giovane, notissimo, con un nome e un cognome che esprime un aspetto tipico della nostra società in cui l'ossessione del successo e del benessere fa dimenticare l'esistenza di valori più autentici. L'inchiesta che precede la stesura del soggetto porta alla luce un universo magmatico di avvenimenti, episodi, situazioni. L'originalità del progetto consiste proprio nell'inchiesta svolta a caldo, registrando i materiali quotidiani con il criterio antropologico della "storia di vita", senza far intervenire aprioristici criteri di scelta o arbitrari tentativi di spettacolarizzazione. L'inchiesta sulla crisi di un mito divistico di notevole popolarità viene assunto nella di-

conocido, con un nombre y un apellido que expresen un aspecto típico de nuestra sociedad en la que la obsesión por el éxito y el bienestar nos hace olvidar la existencia de valores más auténticos. La investigación que precede a la redacción del tema saca a la luz un universo magmático de hechos, episodios, situaciones. La originalidad del proyecto consiste precisamente en la investigación realizada a medida que pasan los eventos, registrando los materiales cotidianos con el criterio antropológico de la "historia de vida", sin implicar criterios de elección a priori ni intentos arbitrarios de espectacularización. La investigación sobre la crisis de un mito estelar de considerable popularidad se toma en la dimensión más radical, que no excluye la crueldad, ciertamente nunca gratuita, como punto de referencia para la inmersión en la realidad.



Caccia tragica (1947), di Giuseppe De Santis - Fotogramma
Caza trágica (1947), de Giuseppe De Santis - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Ladrones de bicicletas (1948), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

menzione più radicale, che non esclude la crudeltà, certo mai gratuita, come punto di riferimento dell'immersione nel reale. Negli anni successivi si viene affermando il tema del diario, che è una delle forme paradigmatiche dell'attività letteraria dello scrittore, più volte ribadita nelle sue opere e nella vastissima corrispondenza¹⁸. Nel cinema, anche nel cinema virtuale dei soggetti irrealizzati, il risultato più originale è *Diario di una donna* (1971), rielaborato a più riprese dalla prima versione del '63 alla formulazione definitiva dell'inizio degli anni Settanta¹⁹. Il soggetto si finge ispirato al diario tenuto

*En los años siguientes se afirmó el tema del diario, que es una de las formas paradigmáticas de la actividad literaria del escritor, reiteradamente reafirmada en sus obras y en la vasta correspondencia*¹⁸. *En cine, incluso en el cine virtual de los temas no realizados, el resultado más original es Diario di una donna (1971), reelaborado varias veces desde la primera versión del 63 hasta la formulación definitiva de principios de los años setenta*¹⁹. *El tema pretende estar inspirado en el diario que lleva en secreto Silvia R., una mujer de unos treinta años casada con un conocido periodista y escritor Carlo T., más o menos de su*

segretamente da Silvia R., una donna sui trent'anni sposata a un noto giornalista e scrittore Carlo T., pressappoco della sua età. Il diario va dal 1939 al 1940. Le sue ultime righe sono state scritte il 10 giugno, proprio quando Benito Mussolini sta annunciando che l'Italia entra in guerra. Il racconto si svolge su due piani che si intersecano continuamente, quello reale della Storia e quello più fantastico del diario, cioè i pensieri di Silvia. Carlo T. da fidanzato le era sembrato un uomo perfetto, poi a poco a poco aveva scoperto il suo carattere, con i tipici difetti di un italiano: l'opportunismo, il conformismo, l'egoismo feroce, l'arroganza del maschio che crede che tutto gli sia dovuto, compresa l'omertà della moglie per qualsiasi azione possa compiere al fine di raggiungere una posizione sociale di rilievo. Nella nota del 26 aprile 1968, Zavattini suggerisce alcune importanti chiavi di lettura del soggetto: «Il film vuole dare a tutto tondo questo ritratto di donna, e con lei una situazione matrimoniale che non è soltanto la conseguenza di un momento rappresentato dal fascismo: anche oggi sotto nuove forme la psicologia della donna è inceppata da secolari remore, e per questo il film intende far giungere fin sulla nostra spiaggia le onde del suo significato. Ma sotto il fascismo i valori familiari, tradizionali, erano in modo schematico, retorico, di continuo esaltati, e perciò era il clima più adatto per accrescere fino allo spasimo il dilem-

edad. El diario va de 1939 a 1940. Sus últimas líneas fueron escritas el 10 de junio, justo cuando Benito Mussolini anuncia que Italia entra en guerra. La historia se desarrolla en dos niveles que se entrecruzan continuamente, el real de la Historia y el más fantástico del diario, es decir, los pensamientos de Silvia. Carlo T. como novio le había parecido un hombre perfecto, luego poco a poco había descubierto su carácter, con los defectos típicos de un italiano: el oportunismo, el conformismo, el egoísmo feroz, la arrogancia del varón que cree que todo se le debe, incluido el silencio de su mujer ante cualquier acción que él pueda emprender para alcanzar una posición social destacada. En la nota del 26 de abril de 1968, Zavattini sugiere algunas interpretaciones importantes sobre el tema: «La película quiere dar este retrato de una mujer con todos sus matices, y con ella una situación matrimonial que no es sólo consecuencia de un momento representado por el fascismo: aún hoy, en formas nuevas, la psicología de la mujer se ve obstaculizada por vacilaciones seculares, y por eso la película pretende hacer llegar a nuestra playa las olas de su significado. Pero bajo el fascismo, los valores familiares tradicionales eran de forma esquemática, retórica, continuamente exaltados, y por ende era el clima más propicio para acrecentar el dilema planteado a una mujer como Silvia R., que los anticipó viviéndolo con una franqueza solitaria -a veces enojada y a veces

ma posto a una donna come Silvia R., che anticipava vivendoli con una franchezza solitaria – a volte rabbiosa e a volte poetica – i problemi di fondo della donna moderna»²⁰.

Il soggetto più significativo e complesso degli anni Settanta è *L'ultima cena* (1972) – elaborato con numerose varianti durante la lunghissima gestazione di *La veritàaaa*, realizzato nell'81 – che tira le fila di idee, spunti, riflessioni affiorati nel corso dell'ultima fase dell'attività dello scrittore di cinema²¹. Il punto di partenza è l'autoanalisi avviata a cena da un gruppo di amici che coinvolge ben presto l'intero paese. La scommessa più alta del progetto coincide con l'imitazione dell'ultima cena di Cristo. Lo stimolo del grande esempio moltiplica le domande e le risposte in un clima di misteriosa sospensione: «L'Ultima cena avvenne in un momento di trapasso da antichi pensieri, da antiche abitudini, da antichi interessi, da una morale trasformata in diritto e dagli orizzonti corti. Un gruppetto di uomini credevano in qualche cosa di nuovo, uno soprattutto credeva lucidamente in quello che le folle credevano confusamente e misteriosamente. Bisognava cambiare. Anche quella era una sera quieta come questa nella valle padana. Fuori c'erano le stelle, i grilli, forse anche le rane, come nei nostri fossati. Le guardie erano in agguato. Aut Aut. Bisognava decidere. Fuggire o stare lì. Pagare di persona o no. Tra un bicchie-

poética- los problemas de fondo de la mujer moderna»²⁰.

El tema más significativo y complejo de los años setenta es L'ultima cena (1972) –elaborado con numerosas variaciones durante la larguísima gestación de La veritàaaa, realizada en el 81– que mueve los hilos de ideas, inspiraciones, reflexiones surgidas durante la última fase de la actividad del escritor de cine²¹. El punto de partida es el autoanálisis iniciado durante la cena por un grupo de amigos que pronto involucró a todo el país. La máxima apuesta del proyecto coincide con la limitación de la última cena de Cristo. El estímulo del gran ejemplo multiplica las preguntas y respuestas en una atmósfera de suspensión misteriosa: «La Última cena tuvo lugar en un momento de alejamiento de los pensamientos antiguos, de hábitos antiguos, de intereses antiguos, de una moral transformada en ley y de horizontes cortos. Un pequeño grupo de hombres creía en algo nuevo, uno sobre todo creía claramente en lo que la multitud creía confusa y misteriosamente. Era necesario cambiar. Esa noche también fue una noche tranquila como esta en el valle del Po. Afuera estaban las estrellas, los grillos, tal vez hasta las ranas, como en nuestras acequias. Los guardias estaban al acecho. Aut Aut. Era necesario decidir. Escápese o quédese allí. Pagar en persona o no. Entre una copa de Lambrusco y un bocado de una rebanada de culatello, Z., alternándose en el papel de

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

re di Lambrusco e un'addentata a una fetta di culatello, Z., alternandosi nella parte di Cristo e di Giuda, ora affannosamente per l'età, ora riposantemente, costringendo anche gli altri nelle loro parti fittizie di apostoli, a intervenire, loro che sono operai, contadini, artigiani, come gli apostoli erano pescatori, cercando insieme uno spiraglio nel buio che abbiamo intorno»²². Il protagonista della singolare inchiesta al centro del progetto è lo stesso autore, che non si considera un attore ma il tramite più adatto per coagulare l'iniziativa. Nella tensione drammatica del racconto – un dramma di idee e di interrogativi più che di azioni – l'autore fa della cena tra amici nel paese-mondo di Luzzara l'avvio di un affondo, insieme radicalmente cristiano e laicissimo, nel cuore della realtà, in cui sembra riuscire a compendiare gli esiti estremi della sua esperienza di scrittore di cinema.

Cristo y de Judas, a veces con ansiedad de vejez, a veces con descanso, obligando también a los demás en sus ficticios papeles de apóstoles, a intervenir, ellos que son obreros, campesinos, artesanos, como los apóstoles eran pescadores, buscando juntos un destello en la oscuridad que nos rodea»²². El protagonista de la singular investigación en el centro del proyecto es el propio autor, que no se considera un actor sino el medio más adecuado para coagular la iniciativa. En la tensión dramática de la historia -un drama de ideas y preguntas en lugar de acciones- el autor hace de la cena con amigos en el pueblo-mundo de Luzzara el inicio de una profundización, a la vez radicalmente cristiana y muy laica, en el corazón de la realidad, en la que parece poder resumir los resultados extremos de su experiencia como guionista cinematográfico.



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

Neorealismo “alla cubana”: *Reina y Rey* come traduzione visuale di *Umberto D.*

Neorealismo “a la cubana”:
Reina y Rey como traducción
visual de *Umberto D.*

Anastasia Valecce*

* *Anastasia Valecce* è docente associata di Studi ispanici presso l'Università di Spelman (Stati Uniti). La sua ricerca si concentra sulla produzione culturale e cinematografica contemporanea di Cuba, Porto Rico e Repubblica Dominicana. Il suo primo libro *Neorealismo y cine en Cuba: historia y discurso entorno a la primera polémica de la Revolución (1951-1962)* [Neorealismo e cinema a Cuba: storia e discorso sulla prima polemica della Rivoluzione (1951-1962)] esamina la storia estetica e le relazioni tra la produzione cinematografica cubana e il Neorealismo italiano (Purdue University Press, 2020).

* *Anastasia Valecce* es profesora asociada de estudios hispánicos en la Universidad Spelman (Estados Unidos). Su investigación se centra en la producción cultural y cinematográfica contemporánea de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Su primer libro *Neorealismo y cine en Cuba: historia y discurso entorno a la primera polémica de la Revolución (1951-1962)* examina la historia estética y las relaciones entre la producción cinematográfica cubana y el Neorealismo italiano (Purdue University Press, 2020).

In questo saggio propongo una lettura del film *Reina y Rey* (1994) di Julio García Espinosa quale traduzione visuale del film *Umberto D.*, diretto da Vittorio De Sica e scritto da Cesare Zavattini nel 1952. Questo studio comparato permette di rilevare una continuità dell'esistenza dell'estetica neorealista nel cinema cubano, nonostante la fine venga spesso individuata nei primi anni Sessanta. Pertanto, in questo intervento propongo l'ipotesi dell'esistenza di un Neorealismo "alla cubana", che permette una lettura dei processi di contatto e alienazione con il Neorealismo italiano che non furono netti e precisi, ma che implicarono un processo poroso e opaco. Pertanto, considero la presenza neorealista nel cinema cubano con presupposti diversi dalle circostanze degli anni Cinquanta e Sessanta, ed esploro le differenze attraverso lo studio di queste pellicole considerandone le circostanze storico-sociali degli anni Novanta a Cuba.

1. Premesse storiche

Nel 1959 il trionfo della rivoluzione portò grandi cambiamenti nella produzione culturale cubana. Il cinema, in particolare, rappresentò la piattaforma visuale attraverso la quale si voleva costruire l'ideale rivoluzionario e l'immagine di come *el hombre nuevo* potesse trasformare la società secondo gli ideali rivoluzionari. Il cinema fu un mezzo così importante che la prima istituzione rivoluzionaria uffi-

*En este ensayo propongo una lectura de la película *Reina y Rey* (1994) de Julio García Espinosa como traducción visual de la película *Umberto D.*, dirigida por Vittorio De Sica y escrita por Cesare Zavattini en 1952. Este estudio comparado permite detectar una continuidad de la existencia de la estética neorrealista en el cine cubano, a pesar de que el final suele identificarse a principios de los años sesenta. Por ende, en esta intervención propongo la hipótesis de la existencia de un Neorrealismo "a la cubana", lo que permite una lectura de los procesos de contacto y alienación con el Neorrealismo italiano como algo que no fueron tajantes y precisos, sino que implicaron una porosidad y un proceso opaco. Por lo tanto, considero la presencia del Neorrealismo en el cine cubano con supuestos diferentes a las circunstancias de las décadas de 1950 y 1960, y exploro las diferencias a través del estudio de estas películas considerando las circunstancias socio-históricas de la década de 1990 en Cuba.*

1. Antecedentes Históricos

En 1959 el triunfo de la revolución trajo consigo grandes cambios en la producción cultural cubana. El cine, en particular, representó la plataforma visual a través de la cual se quería construir el ideal revolucionario y la imagen de cómo el hombre nuevo podía transformar la sociedad de acuerdo con los ideales revolucionarios.

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

ziale fu l'ICAIC (Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), fondata solo pochi mesi dopo il trionfo della rivoluzione, nel marzo del 1959.

Il progetto cinematografico cubano, in realtà, aveva già avuto inizio nei primi anni Cinquanta, con un gruppo di giovani di orientamento politico di sinistra e critici della dittatura di Fulgencio Batista riuniti in una associazione culturale chiamata *Nuestro Tiempo*. Due membri di questo gruppo, poi diventati due dei più importanti registi cubani, dal 1951 al 1953 andarono a Roma per frequentare il Centro Sperimentale di Cinema.

El cine fue un medio tan importante que la primera institución revolucionaria oficial fue el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), fundado apenas unos meses después del triunfo de la revolución, en marzo de 1959.

De hecho, el proyecto cinematográfico cubano ya había comenzado a principios de la década de 1950, con un grupo de jóvenes críticos de la dictadura de Fulgencio Batista y de orientación política de izquierda reunidos en una asociación cultural llamada Nuestro Tiempo. Dos integrantes de este grupo, que luego se convertirían en dos de

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

tale di Cinematografia (CSC). Si trattava di Julio García Espinosa e di Tomás Gutiérrez Alea¹ che così studiarono con i maestri del Neorealismo, e nel contempo assistettero alle manifestazioni in piazza, conobbero i “non-attori” di pellicole neorealiste – come Lamberto Maggiorani, il protagonista di *Ladri di biciclette* di De Sica (1948) – ed entrarono in stretto contatto con il padre del Neorealismo italiano, Cesare Zavattini. Negli anni trascorsi a Roma, quindi, i due avevano vissuto il Neorealismo in maniera diretta, avevano avuto l'opportunità di lavorare sui set cinematografici e di produrre

los directores cubanos más importantes, viajaron a Roma de 1951 a 1953 para asistir al Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC). Estos fueron Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea¹, quienes estudiaron con los maestros del Neorealismo, y al mismo tiempo asistieron a las manifestaciones en las plazas, conocieron a los “no actores” del cine neorrealista –como Lamberto Maggiorani, el protagonista de Ladri di biciclette de De Sica (1948)– y entraron en estrecho contacto con el padre del Neorealismo italiano, Cesare Zavattini. En los años que pasaron en Roma, por



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película

i loro primi lavori per potersi diplomare al CSC. Un esempio è il cortometraggio *Sogno di Giovanni Bassain* (1953) di Gutiérrez Alea, che rappresenta il suo primo documento cinematografico come regista². Una volta tornati a Cuba, García Espinosa e Gutiérrez Alea portarono con sé un'eredità stilistica che riconobbe nel Neorealismo una possibilità concreta. Poco dopo, Zavattini visitò l'isola in tre diverse occasioni, nel 1953, nel 1956 e nel 1959, e parallelamente mantenne un'assidua corrispondenza epistolare sia con gli ex studenti del CSC sia con Alfredo Guevara che, dopo il trionfo della rivoluzione, diventò il direttore dell'ICAIC. Le visite di Zavattini a Cuba furono molto proficue: si riuniva spesso con i giovani di *Nuestro Tiempo*, teneva laboratori, conferenze e riunioni in cui si progettavano idee di soggetti cinematografici. Questi spazi si convertirono nel fulcro di dibattiti e pubblicazioni³.

lo tanto, los dos habían experimentado directamente el Neorealismo, habían tenido la oportunidad de trabajar en sets de cine y producir sus primeros trabajos para graduarse en el CSC. Un ejemplo es el cortometraje Sogno di Giovanni Bassain (1953) de Gutiérrez Alea, que representa su primer documento cinematográfico como director².

Una vez que regresaron a Cuba, García Espinosa y Gutiérrez Alea trajeron consigo un legado estilístico que reconocía en el Neorealismo una posibilidad concreta. Poco después, Zavattini visitó la isla en tres ocasiones diferentes, en 1953, en 1956 y en 1959, y, al mismo tiempo mantuvo una correspondencia epistolar asidua tanto con los ex alumnos del CSC como con Alfredo Guevara que, después del triunfo de la revolución, se convirtió en el director del ICAIC. Las visitas de Zavattini a Cuba fueron muy fructíferas: a menudo se reunía con los jóvenes de Nuestro Tiempo dando talleres, conferencias y reuniones en las que se planificaban ideas de temas cinematográficos. Estos espacios se convirtieron en el centro de debates y publicaciones³. Los primeros frutos se observaron en 1955 con el documental El Mégano, que daba una crónica de las condiciones de trabajo de los mineros de la zona de la Ciénaga de Zapata. Zavattini siguió el proyecto desde el principio, tanto mientras se encontraba de visita en Cuba, así como por el canal epistolar.

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película

I primi frutti si videro nel 1955 con il documentario *El Mégano*, che raccontava le condizioni lavorative dei minatori della zona della Ciénaga de Zapata. Zavattini seguì il progetto dagli albori, sia mentre era in visita a Cuba, sia per il canale epistolare. La realizzazione di *El Mégano* segnò un inizio prolifico della produzione cinematografica cubana poiché il taglio neorealista ben rispondeva alle istanze socioculturali dell'isola (un cinema a basso costo e di denuncia sociale), fino a diventarne il filtro attraverso il quale osservare la realtà e l'estetica che permise ai cubani di servire appieno la causa locale. L'apparente contraddizione di ispirarsi a un'estetica internazionale per arrivare a una produzione nazionale portò a un processo di avvicinamento, dialogo, negoziazioni, dispute e distanziamenti che vide nei primi anni Sessanta un allontanamento e una rottura con l'estetica neorealista.

La realización de El Mégano marcó un inicio prolífico de la producción cinematográfica cubana ya que el corte neorrealista respondía bien a las circunstancias socioculturales de la isla (un cine barato y de crítica social), hasta convertirse en el filtro a través del cual observar la realidad y la estética que permitió a los cubanos servir plenamente la causa local. La aparente contradicción que representaba inspirarse en una estética internacional para llegar a una producción nacional llevó a un proceso de acercamiento, diálogo, negociaciones, conflictos y separaciones que vio en los primeros años sesenta un alejamiento y una ruptura con la estética neorrealista.

2. La ruptura

La película que marcó el final de la colaboración entre Zavattini y los cubanos fue El joven rebelde, dirigida por García Espinosa en 1961. La disputa estaba relacionada con las decisiones sobre el protagonista, un personaje que según Zavattini tenía que ser apenas un adolescente, políticamente desinformado y "salvaje", y que en cambio, para los cubanos tenía que ser más maduro, social y políticamente consciente y dispuesto a sacrificarse por la patria.

La diferencia de opiniones se daba por el hecho que para los cubanos El joven rebelde jugaba un papel fundamental ya que sería el primer largometraje que pretendía representar el ideal revolucionario. Representar al protagonista con las característi-

2. La rottura

La pellicola che segnò la fine della collaborazione tra Zavattini e i cubani fu *El joven rebelde*, diretta da García Espinosa nel 1961. La disputa riguardava le decisioni relative al protagonista, personaggio che per Zavattini doveva essere appena adolescente, politicamente disinformato e “animalesco” e che invece per i cubani doveva essere più maturo, socialmente e politicamente consapevole e pronto a sacrificarsi per la patria.

La differenza di vedute era data dal fatto che per i cubani *El joven rebelde* rivestiva un ruolo fondamentale poiché sarebbe

cas sugeridas por Zavattini habría sido un riesgo que no hubiera dado la imagen de entrega política integral que los cubanos estaban tratando de representar en la gran pantalla. Esta diferencia de opinión hizo que los cubanos buscaran un cine “propriadamente cubano”, que pretendía alejarse de la estética neorrealista y de Zavattini.

A pesar de ello, no se puede entender la formación del cine revolucionario cubano sin considerar sus contactos, diálogos, pausas, distancias y la ruptura con el Neorrealismo italiano y sin considerar que, durante esos años, se había producido una adaptación de la estética a las necesidades cu-



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

stato il primo lungometraggio che mirava a rappresentare il rivoluzionario ideale. Rappresentare il protagonista con le caratteristiche suggerite da Zavattini sarebbe stato un rischio che non avrebbe reso l'immagine di integra dedizione politica che i cubani stavano cercando di imporre sul grande schermo. Questa differenza di opinioni spinse i cubani a volere un cinema "propriamente cubano", che prendeva le distanze dall'estetica neorealista e da Zavattini.

Nonostante ciò, non si può comprendere la formazione del cinema rivoluzionario cubano senza considerarne i contatti, i dialoghi, le pause, le distanze e la rottura con il Neorealismo italiano e senza considerare che, durante quegli anni, c'era stato un adattamento dell'estetica alle esigenze cubane, una traduzione visuale e culturale dalla quale non ci si poteva separare con un taglio netto. La rottura dei primi anni Sessanta fornì i mezzi per sviluppare una grammatica cinematografica indipendente che continuò a portare con sé l'impronta neorealista.

La presa di distanza creò uno spazio in cui i cubani poterono sviluppare un vero e proprio Neorealismo "alla cubana", un'estetica intrinseca alle produzioni future del cinema cubano e di quei due giovani studenti del CSC. Pertanto, non sto parlando di una rottura con il Neorealismo, nel senso più comunemente inteso, come punto finale. Bensì sto ponendo attenzio-

banas, una traducción visual y cultural de la que no se habrían podido separar con un corte limpio. La ruptura de principios de la década de 1960 proporcionó los medios para desarrollar una gramática cinematográfica independiente que continuó a estar marcada por la huella neorrealista.

El distanciamiento creó un espacio en el que los cubanos pudieron desarrollar un verdadero Neorrealismo "a la cubana", una estética intrínseca a las futuras producciones del cine cubano y a esos dos jóvenes estudiantes del CSC. Por lo tanto, no estoy hablando de una ruptura con el Neorrealismo, en el sentido más comúnmente entendido, como punto final. Sino que estoy poniendo atención en una fractura que se hizo evidente tanto en las correspondencias como en las comunicaciones estéticas, especialmente con Zavattini. El resultado de este proceso dio lugar a la posibilidad futura de una praxis que encontró la manera de desarrollarse gracias al espacio creado por esa ruptura.

3. De los años sesenta al Periodo Especial

Entre finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 se consolidó la producción cinematográfica cubana y García Espinosa se convirtió en uno de los principales directores jóvenes del panorama nacional. En sus producciones de estos años se reconoce un lenguaje filmico que evolucionó y afinó cada vez más el propó-



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

ne su una frattura che fu evidente tanto nelle comunicazioni epistolari che in quelle estetiche, specialmente con Zavattini. L'esito di tale processo diede vita alla possibilità futura di una prassi che trovò il modo di svilupparsi grazie allo spazio creato da quella rottura.

3. Dagli anni Sessanta al Periodo Especial

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta si consolidò la produzione cinematografica cubana e il ruolo di García Espinosa come uno dei giovani registi di spicco nel panorama nazionale. Nelle

sito de hacer cine, propósito que en 1969 el cineasta describió con detalle en su texto teórico Por un cine imperfecto. Este libro recogía la quinta esencia del valor de hacer cine, el sentido de la estética en relación con una producción de escasos recursos y la importancia de la denuncia social contada en la gran pantalla. Por un cine imperfecto rápidamente se convirtió en un texto de referencia para la producción cinematográfica de esos años, no solo de Cuba, sino de toda América Latina y a pesar del quiebre declarado a principios de la década de 1960, este texto sigue siendo uno de los principales escritos teóricos del cine

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película

sue produzioni di questi anni si riconosce un linguaggio filmico che evolveva e affina-
va con dimestichezza lo scopo del fare
cinema, scopo che nel 1969 il cineasta rac-
contò dettagliatamente nel suo testo teo-
rico *Por un cine imperfecto*. Questo libro
raccolgeva la quintessenza del valore del
fare cinema, il significato dell'estetica in
relazione a una produzione di scarse ri-
sorse e l'importanza della denuncia so-
ciale raccontata sul grande schermo. *Por
un cine imperfecto* diventò rapidamente
un testo di riferimento per la produzione
cinematografica di quegli anni, non solo
di Cuba, ma di tutta l'America Latina e
nonostante la rottura dichiarata agli inizi
degli anni Sessanta, questo testo rimane

latinoamericano, che tiene sus raíces más
profundas en la escuela neorrealista que
García Espinosa había aprendido sobre
todo a través de Zavattini.

El vínculo con Zavattini siguió siendo en los
años sucesivos una constante a la cual
volver con agradecimiento. Así, por ejem-
plo, cuando en 1986 se inauguró la escuela
de cine de la EICTV en San Antonio de los
Baños (una referencia para América Latina
y el mundo), en esa ocasión se dedicó una
plaza al maestro Zavattini, como standar-
te de un legado estilístico que había trans-
formado el rumbo del cine latinoamerica-
no en los años 60 y que lo había marcado
para siempre.

Es en la década de los noventa, sin embar-
go, cuando se vio un retorno más concreto
y urgente a la memoria neorrealista: son
años conocidos como el Período Especial,
momento durante el cual una grave crisis
económica afectó la isla. Todo comenzó
con el colapso de la Unión Soviética en 1991,
que tuvo graves consecuencias hasta prin-
cipios de la década de 2000 y que golpeó
duramente también a la industria cinema-
tográfica, obligando a los directores a pro-
ducir películas con una enorme escasez de
medios. Es durante esta década, y exacta-
mente en 1994, que García Espinosa produ-
ce una película llamada *Reyna y Rey*.

4. Reyna y Rey y Umberto D.

Reyna y Rey ve como protagonista a una
vieja señora, *Reyna*, y su pequeño perro,

uno dei principali scritti teorici del cinema latino-americano, che trova le sue radici più profonde nella scuola neorealista che García Espinosa aveva appreso soprattutto attraverso Zavattini.

Il legame con Zavattini continuò negli anni successivi a essere una costante alla quale tornare con gratitudine. Così, per esempio, quando nel 1986 si inaugurò la scuola di cinema EICTV di San Antonio de los Baños (un punto di riferimento per l'America Latina e nel mondo), in quell'occasione si dedicò una piazza al maestro Zavattini, quale stendardo di un'eredità stilistica che aveva trasformato il percorso del cinema latino-americano negli anni Sessanta e che lo aveva segnato per sempre.

È negli anni Novanta, però, che si vede un ritorno più concreto e urgente alla memoria neorealista: sono anni conosciuti come il *Periodo Especial*, momento durante il quale una grave crisi economica travolse l'isola. Tutto ebbe origine dal collasso dell'Unione Sovietica nel 1991, che portò gravi conseguenze fino ai primi anni Duemila e colpì duramente anche il settore cinematografico costringendo i registi a produrre pellicole con enorme scarsità di mezzi. È durante questo decennio, ed esattamente nel 1994, che García Espinosa produsse un film intitolato *Reyna y Rey*.

4. Reyna y Rey e Umberto D.

Reyna y Rey vede come protagonisti un'anziana signora, Reyna, e il suo cagno-

Rey. La película se divide en dos partes: la primera en la que se narra la vida cotidiana de la anciana y de su pequeño perro con escenas alegres alternadas con momentos dramáticos que muestran las dificultades económicas de la vida del día a día, y termina con Reyna preocupada por la pérdida de Rey. La segunda parte se abre con el regreso de los antiguos propietarios de la casa en la que vive Reyna, hogar que la anciana había heredado después de que los antiguos propietarios, para los cuales Reyna había prestado servicio como sirvienta durante veinte años, habían salido de la isla y habían emigrado a Estados Unidos. Estos, en visita desde Miami, perturban la cotidianeidad de Reyna queriendo incluso llevarla a Miami para que siga sirviendo a la familia. Dicha visita tenía el fin artístico de llevar a la gran pantalla una reflexión crítica que subrayase las contra-



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

lino, Rey. Il film si divide in due tempi: il primo in cui si racconta la quotidianità dell'anziana e del suo cagnetto con scene allegre alternate a momenti drammatici che mettono in evidenza le difficoltà economiche del quotidiano, e si conclude con Reina preoccupata per aver perso Rey. Il secondo tempo si apre con il ritorno dei vecchi proprietari della casa in cui vive Reina, abitazione che l'anziana ha ereditato dopo che questi ultimi, per i quali aveva prestato servizio per vent'anni, avevano lasciato l'isola ed erano emigrati negli Stati Uniti. Questi, in visita da Miami, scombussolano la quotidianità di Rei-

dicciones entre los cubanos de "adentro" y los expatriados. A pesar de la presencia incómoda de los invitados, que parece desviar la atención del eje central de la trama, la película en realidad no pierde de vista la relación entre la anciana y su perro, que aunque en la segunda mitad de la película parecería pasar en segundo plano, cierra el filme con el peso simbólico de la espera de Reina por el retorno de Rey.

Umberto D. es un largometraje de 1952 dirigida por De Sica y con sujeto y guion de Zavattini. La historia es protagonizada por Umberto, un anciano jubilado que después de la guerra vive en condiciones de penu-

na volendo addirittura portarla a Miami per continuare a prestare servizio per la loro famiglia. Tale visita improvvisa aveva il fine artistico di portare sul grande schermo una riflessione critica che sottolineasse le contraddizioni tra i cubani di “dentro” e quelli espatriati. Nonostante la presenza ingombrante degli ospiti, che sembra distogliere l'attenzione dall'asse centrale della trama, il film in realtà non perde mai di vista la relazione tra l'anziana e il suo cane, che sebbene nel secondo tempo sembrerebbe passare in secondo piano, chiude il film con il peso simbolico dell'attesa di Reina del ritorno di Rey.

Umberto D. è un lungometraggio del 1952 con regia di De Sica e soggetto e sceneggiatura di Zavattini. La storia vede come protagonista Umberto, un anziano pensionato che dopo la guerra vive in condizioni di stenti economici nonostante i trent'anni di lavoro come funzionario pubblico. La trama si concentra sul vissuto quotidiano di Umberto con il suo cane Flike. Anche nel caso di *Umberto D.* si alternano momenti di allegra quotidianità a momenti di drammaticità dovuti alle difficoltà economiche, che portano il protagonista a cercare un posto sicuro dove lasciare il suo cagnolino per poi mettere fine alla propria vita. Anche questo film, come il precedente, vuole essere una cronaca di vita che, attraverso l'esperienza dell'uomo comune, vuole dare voce a una classe sociale e a un periodo storico, e per

ria económica a pesar de los treinta años de trabajo como servidor público. La trama se centra en la vida cotidiana de Umberto con su perro Flike. En el caso de Umberto D también se alternan momentos de alegre cotidianeidad a momentos dramáticos debido a las dificultades económicas, que llevan al protagonista a buscar un lugar seguro donde dejar a su pequeño perro para después acabar con su vida. Esta película, al igual que la anterior, quiere ser una crónica de la vida que, a través de la experiencia del hombre común, quiere darle voz a una clase social y a un período histórico, y para hacer eso, a lo largo de la película, el director toma la emblemática relación entre el protagonista y su perro. La película cierra con un final comparable a la película cubana en la que una versión de la relación entre Umberto y el perro se entiende como una metáfora para un futuro en el que el anciano no alcanza el suicidio y se deja llevar por una tarde de juego con Flike.

En ambas películas la relación entre los dos protagonistas y sus mascotas muestra por un lado el lado más humano de Cuba de los años noventa, vaciada de los ciudadanos expatriados, inundada por la prostitución y al borde de la supervivencia económica; y por otro lado, muestra el lado más humano de la realidad italiana de la posguerra hecha de pobreza, degradación y corrupción burguesa. Los pilares narrativos en torno a los cuales se construye la trama de ambas películas se centran en

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

farlo, durante tutto il lungometraggio, il regista ricorre alla relazione emblematica del protagonista col suo cane. Il film si chiude con un finale sovrapponibile alla pellicola cubana in cui uno sguardo sulla relazione tra Umberto e il cane si pone come metafora per un futuro in cui l'anziano non raggiunge lo scopo del suicidio e si lascia andare al gioco con Flike.

In ambedue le pellicole la relazione tra i due protagonisti e i loro animali mostra da una parte il lato più umano della Cuba degli anni Novanta, svuotata di cittadini espatriati, inondata di prostituzione e al limite della sopravvivenza economica; e dall'altra il lato più umano della realtà italiana del secondo dopoguerra fatta di povertà, degradazione e corruzione borghese. I pilastri narrativi attorno ai quali si costruisce la trama di entrambi i film si concentrano sugli stessi concetti principali che includono le realtà storico-sociali, la classe borghese e la categoria degli anziani. Entrambi i film mirano, inoltre, a offrire una riflessione sul valore dell'esistenza, prendendo il cane, il migliore amico dell'uomo per antonomasia, come esempio per non perdere i valori della vita.

La lettura comparata dei due film, eppure, non si limita alle tematiche trattate e ai punti in comune tra i protagonisti. Questi punti in comune non sono casuali, ma vengono da una memoria neorealista che fa di *Reina y Rey* una traduzione vi-



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película

los mismos conceptos principales que incluyen la realidad histórica y social, la clase burguesa y la categoría de los ancianos. Ambas películas, además, pretenden ofrecer una reflexión sobre el valor de la existencia, tomando como ejemplo al perro, el mejor amigo del hombre por excelencia, para no perder los valores de la vida.

*La lectura comparada de estas dos películas, no se limita a los temas cubiertos y a las similitudes entre los protagonistas. Estas similitudes no son al azar, si no que vienen de una memoria neorealista que hace de *Reina y Rey* una traducción visual -constante, transversal, intencional y entre líneas- de la película italiana de los años cincuenta. Esta traducción sólo se puede comprender teniendo en cuenta el pasado de la cinematografía cubana y la relación de García Espinosa con la estética neorealista, con Zavattini y con la ruptura de*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

suale – costante, trasversale, intenzionale e tra le righe – del film italiano degli anni Cinquanta. Tale traduzione si può cogliere solo considerando il passato della cinematografia cubana e la relazione di García Espinosa con l'estetica neorealista, con Zavattini e con la rottura degli anni Sessanta che diede spazio per creare uno stile proprio senza mai potersi liberare del tutto dell'impronta neorealista.

Reyna y Rey segue per tutto il film la struttura narrativa di *Umberto D.* e così comunica parallelamente e con riferimenti metaforici con la trama del classico italiano. Per esempio, entrambe le pellicole

los años sesenta que dieron espacio para crear un estilo propio sin poderse deshacer nunca completamente de la huella neorrealista.

Reyna y Rey sigue durante toda la película la estructura narrativa de Umberto D. y así comunica con referencias paralelas y metafóricas con la trama del clásico italiano. Por ejemplo, ambas películas se abren con una dedicatoria: en el caso de Umberto D, De Sica dedica la película a su padre, y al minuto 7:31 de Reina y Rey la dedicación de García Espinosa es para Cesare Zavattini, al cual, a través de este acto, le reconoce una paternidad artística.



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

si aprono con una dedica: nel caso di *Umberto D.*, De Sica dedica il film a suo padre, e al minuto 7:31 di *Reina y Rey* la dedica di García Espinosa è per Cesare Zavattini, al quale, attraverso quest'atto, riconosce evidentemente una paternità artistica. Inoltre, nelle scene iniziali c'è un altro momento in cui García Espinosa rende tributo al cinema del passato: è una scena in cui vediamo Reina affaccendata nei lavori di casa che conversa con Rey e gli propone di andare al cinema a vedere un vecchio film "porque las [películas] que hacen ahora no sirven para nada... esos sí eran grandes artistas [...] pero ustedes los jóvenes de hoy no entienden de esas cosas porque no saben nada de nada" (7:36- 8:50). Questo discorso di Reina è un riconoscimento del valore artistico dei film prodotti all'inizio del periodo rivoluzionario e una critica al presente cinematografico, critica che quindi sembra riconoscere e rimpiangere un allontanamento dal Neorealismo e da Zavattini, che si vuole recuperare consapevolmente in questo film.

In ambedue i lavori, inoltre, lo sviluppo della trama presenta la relazione tra i protagonisti e il cane nello stesso ordine: la quotidianità e l'affetto; lo sconforto per le difficoltà economiche; la perdita e la disperazione; la ricerca di un posto sicuro dove lasciarlo che non si riesce a trovare a causa della povertà condivisa dalla collettività; una scena in un canile



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica
Fotogramma | Fotograma de película

Por otra parte, en las escenas de apertura hay otro momento en el que García Espinosa rinde homenaje al cine del pasado: es una escena en la que vemos a Reina ocupada con las tareas domésticas conversando con Rey y proponiéndole ir al cine a ver una película antigua "porque las [películas] que hacen ahora no sirven para nada... esos sí eran grandes artistas [...] pero ustedes los jóvenes de hoy no entienden de esas cosas porque no saben nada de nada" (7: 36- 08:50). Este discurso de Reina es un reconocimiento del valor artístico de las películas producidas al comienzo del período revolucionario y una crítica al presente cinematográfico, crítica que luego parece reconocer y lamentar una desviación del Neorealismo y de Zavattini, que se quiere recuperar conscientemente en esta película.

En ambos trabajos, además, el desarrollo

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

in cui si descrive come si ammazzano gli animali; un climax drammatico (che in *Umberto D.* viene raggiunto nella scena del tentato suicidio e in *Reina y Rey* con il fatto che Rey non si riesce a trovare); e un finale che in entrambi i casi vuole mandare un messaggio di speranza. Finale che, nel caso di *Umberto D.*, chiude il film con l'uomo che decide di non suicidarsi e di riconquistare la fiducia e l'affetto del suo cane; e che in *Reina y*

de la trama muestra la relación entre los personajes y el perro en el mismo orden: el día a día y el afecto; la desesperanza por las dificultades económicas; la pérdida y la desesperación; la búsqueda de un lugar seguro para dejarlo que no se encuentra por la pobreza compartida por la comunidad; una escena en una perrera en el que se describe cómo se matan a los animales; un clímax dramático (que Umberto D. se alcanza con la escena del intento de suicidio



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

Rey con Reina felice della sua scelta di non lasciare l'isola nonostante le difficili condizioni di vita e che la vede sulla soglia di casa aspettando che Rey torni, rispondendo alla domanda “¿esperando a su Rey?” con un accenno di sorriso speranzoso mentre ammette: “esperándolo” (1:29:06-1:30:36).

In entrambi i casi questi finali implicano un messaggio di speranza per il futuro, ma anche di compromesso sociale, messaggi che García Espinosa aveva imparato a filtrare sul grande schermo sin dai tempi di lavoro con Zavattini. Altri temi comuni tra i due film sono senza dubbio

y en Reina y Rey en el momento en que el perro no se encuentra en ningún lugar); y un final que en ambos casos quiere enviar un mensaje de esperanza. Final que, en el caso de Umberto D., cierra la película con el hombre que decide no suicidarse más y que decide volver a recuperar la confianza y el afecto de su perro; y que en Reina y Rey ve a Reina feliz con su decisión de no dejar la isla a pesar de las difíciles condiciones de vida y que espera en la puerta a que algún día regrese Rey, respondiendo a la pregunta “¿esperando a su Rey?” con una sonrisa de esperanza admitiendo: “esperándolo” (1: 29: 06-1: 30: 36).



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

la critica alla classe borghese, la prostituzione e il perbenismo corrotto. Ma, nonostante tutte le sofferenze e brutture sociali, la relazione con l'animale rimane al centro di queste trame: Umberto capisce che Flike dà un senso alla sua vita attraverso una nozione di normalità che passa per l'affetto; e Reina dichiara ad alta voce che continuerà sempre ad aspettare speranzosa che ritorni il suo Rey e quindi, metaforicamente, che torni una certa normalità.

5. Traduzione visuale e Neorealismo “alla cubana”

L'obiettivo di questo saggio è stato quello di mostrare, attraverso una lettura comparata, i punti di contatto tra i film *Reina y Rey* di García Espinosa e *Umberto D.*, diretto da De Sica e scritto da Zavattini. Attraverso questo studio, ho proposto il lungometraggio cubano come traduzione visuale del film italiano a quarant'anni di distanza tra una produzione e l'altra. Il fine di questo esercizio è stato quello di mostrare una continuità neorealista nella produzione cinematografica cubana, che mentre spesso viene riconosciuta come terminata agli inizi degli anni Sessanta, in questa produzione degli anni Novanta recupera una memoria imperniata di tali sfumature. Registi come García Espinosa non si distaccarono mai totalmente da tale matrice, ammantandosi di un'estetica che riconosco come un Neorealismo che

En ambos casos, estos finales implican un mensaje de esperanza para el futuro, pero también de compromiso social, mensajes que García Espinosa había aprendido a filtrar en la gran pantalla desde que había trabajado con Zavattini. Otros temas comunes entre las dos películas son, sin duda, la crítica a la clase burguesa, la prostitución y la corrupción. Pero, a pesar de todo el sufrimiento y la fealdad social, la relación con el animal permanece en el centro de estas tramas: Umberto entiende que Flike le da sentido a su vida a través de una noción de normalidad que pasa por el afecto; y Reina declara en voz alta que siempre seguirá esperando con esperanza que regrese su Rey y, por lo tanto, metafóricamente, que regrese cierta normalidad.

5. Traducción visual y Neorealismo “a la cubana”

*El objetivo de este ensayo ha sido mostrar, a través de una lectura comparada, los puntos de contacto entre las películas *Reina y Rey* de García Espinosa y *Umberto D.*, dirigidas por De Sica y escritas por Zavattini. A través de este estudio propuse el largometraje cubano como una traducción visual del filme italiano después de cuarenta años entre una producción y otra. El objetivo de este ejercicio ha sido el de mostrar una continuidad neorealista en la producción cinematográfica cubana, que, si bien se suele reconocer como terminada a principios de los años sesenta,*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Umberto D. (1952), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

non fu più solo italiano, ma che definisco “alla cubana”.

Come rileggiamo quindi *Reyna y Rey* dal momento che la riconosciamo come traduzione visuale di *Umberto D.*? Questa rivelazione permette di contestualizzare il perché García Espinosa recuperi una memoria neorealista durante il *Periodo Especial* e omaggi Zavattini nel suo film: il maestro era stato una presenza importante per imparare a fare cinema senza risorse e grazie a questo il cineasta era ora in grado di adattare il film alle istanze degli anni Novanta. *Reyna y Rey* fa da ponte tra la fine e la continuità, tra memoria

en esta producción de los noventa recupera una memoria empapada de estos matices. Directores como García Espinosa nunca se desvincularon del todo de esa matriz, revistiéndose de una estética que reconozco como un Neorrealismo que no fue solo italiano, sino que defino como “a la cubana”.

¿Cómo releer entonces Reyna y Rey si la reconocemos como una traducción visual de Umberto D.? Esta revelación permite contextualizar por qué García Espinosa recupera una memoria neorealista durante el Período Especial y homenajea a Zavattini en su película: el maestro había sido una

ed esperienza. Quindi, la consapevolezza di una continuità neorealista nella pratica cubana cinematografica permette di riconsiderare e rielaborare sotto nuova luce il significato della fine dei contatti con il Neorealismo a Cuba. Altresì, riconosce la porosità che invece caratterizzò questi processi nel tempo, fino a offrire la possibilità di analizzare la cinematografia cubana contemporanea partendo da questi presupposti. Dopotutto, come diceva il regista argentino Fernando Birri “el aire se mide en Za”⁴, un’unità di misura che ha permesso a García Espinosa di misurare la realtà raccontata in *Reina y Rey*.

presencia importante en el aprendizaje de cómo hacer cine sin recursos y gracias a eso el cineasta pudo adaptar el cine a las instancias de los noventa. Reyna y Rey actúa como puente entre el fin y la continuidad, entre la memoria y la experiencia. Por lo tanto, la conciencia de una continuidad neorrealista en la práctica cinematográfica cubana nos permite repensar y reelaborar bajo una nueva luz el significado del fin de los contactos con el Neorealismo en Cuba. También reconoce la porosidad que en cambio caracterizó estos procesos a lo largo del tiempo, al punto de ofrecer la posibilidad de analizar la cinematografía cubana contemporánea a partir de estos presupuestos. Al fin y al cabo, como dijo el director argentino Fernando Birri el “aire se mide en Za”⁴, unidad de medida que le permitió a García Espinosa medir la realidad contada en Reina y Rey.



Don Cesare di Bazan (1942), di Riccardo Freda - Foto E. Gneme Tirrenia

Zavattini
nel seme del nuovo cinema cubano
Zavattini
en la simiente del nuevo cine cubano
Luciano Castillo Rodríguez*

* *Luciano Castillo Rodríguez* (Camagüey, Cuba, 1955), storico del cinema. Master in Cultura latinoamericana. Ha pubblicato, per menzionare alcuni dei suoi lavori, l'edizione definitiva in quattro volumi del libro *Cronología del cine cubano*. Membro dell'Unione degli scrittori e artisti di Cuba. È direttore della Cineteca di Cuba.

* *Luciano Castillo Rodríguez* (Camagüey, Cuba, 1955), *historiador cinematográfico*. *Máster en Cultura Latinoamericana*. Ha publicado, entre otros, la edición definitiva en cuatro tomos del libro *Cronología del cine cubano*. *Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. Es director de la *Cinemateca de Cuba*.

La frase: «Tutte le strade portano a Roma» è diventata vera quando diversi latinoamericani si incontrarono al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1951, il «Secolo dei Lumière», come lo battezzò Arturo Ripstein. Era l'obiettivo negli itinerari di Fernando Birri, un argentino che non aveva ancora spiegato le ali, dei cubani Julio García Espinosa, appassionato di teatro vernacolare e radio, e di Tomás Gutiérrez Alea, che non aveva nemmeno ritirato la sua laurea in giurisprudenza all'Università dell'Avana e, inseguendo il sogno di un cinema autentico, decise di imbarcarsi per l'Italia per seguire García Espinosa nelle sue avventure. In Oscar Torres, capriccioso dominicano (nato a Guantánamo), trovarono un compagno inseparabile di scorriere. Sono stati accompagnati in molti momenti da un giovane giornalista colombiano che stava compiendo i primi passi nella narrativa, Gabriel García Márquez, desideroso di portare i suoi personaggi e le sue storie all'interno di sceneggiature.

Non fu solo in loro che Cesare Zavattini (1902-1989), leggendario fondatore del Neorealismo italiano e ragione del loro viaggio, esercitò un fascino speciale. Nella versione definitiva del racconto *La Santa*, il già acclamato scrittore di *Cento anni di solitudine*, lo presenta come un personaggio: «un italiano fantasioso dal cuore come un carciofo, che infondeva al cinema del suo tempo un soffio di umanità

La frase: «Todos los caminos conducen a Roma», se tornó realidad cuando confluieron los de varios latinoamericanos en el Centro Sperimentale de Cinematografía en el año 1951 del «Siglo de Lumière», como lo bautizó Arturo Ripstein. Era la meta en los itinerarios de Fernando Birri, un argentino aún sin sus alas enormes, los cubanos Julio García Espinosa, apasionado por el teatro vernáculo y la radio, y Tomás Gutiérrez Alea, quien ni siquiera recogió su título de abogado en la Universidad de La Habana y, no menos soñador con un cine auténtico, decidió embarcar a Italia para seguirlo en esas andanzas. En Oscar Torres, temperamental dominicano (nacido en Guantánamo), hallaron a un inseparable compañero de correrías. Les acompañó en no escasos momentos un joven periodista colombiano que daba sus primeros pasos en la narrativa, Gabriel García Márquez, deseoso de trasladar a guiones sus personajes e historias.

No solo en ellos ejerció una especial fascinación Cesare Zavattini (1902-1989), legendario patriarca del Neorealismo italiano, razón de ser de su viaje. En la versión definitiva del relato "La Santa", el ya consagrado escritor de Cien años de soledad, lo introduce como personaje: «un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa, que le infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes». Describe así a su profesor: «Era una máquina de pensar argumentos. Le salían a borbotones, casi

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Una famiglia impossibile (1940), di | de Carlo Ludovico Bragaglia - Foto

senza precedenti»¹. Descriveva così il suo insegnante: «Era una macchina pensatrice di soggetti. Sgorgavano da lui, quasi contro la sua volontà. E con tanta fretta che aveva sempre bisogno dell'aiuto di qualcuno per pensarli ad alta voce e afferrarli al volo. Solo che alla fine di ogni pensiero il suo spirito crollava: "Peccato che dobbiamo filmarlo", diceva. Ebbene, pensava che sullo schermo avrebbero perso molta della loro magia originale»². A quei tempi, il nome di Zavattini era apparso nei titoli di coda di quasi sessanta film diversi a partire dal suo debutto come autore e co-sceneggiatore in *Darò*

*contra su voluntad. Y con tanta prisa, que siempre le hacía falta la ayuda de alguien para pensarlos en voz alta y atraparlos al vuelo. Solo que al terminarlos se le caían los ánimos. "Lástima que haya que filmarlo", decía. Pues pensaba que en la pantalla perdería mucho de su magia original»². Para esta fecha, el nombre de Zavattini había aparecido en los créditos de casi sesenta disímiles películas desde su debut como autor del argumento y coguionista de *Daró un millone* (1935), dirigida por Mario Camerini. Su descubrimiento por esos cinéfilos al otro lado del viejo continente, sobrevino con la conmoción suscitada por el soplo de*



È caduta una donna (1941), di | de Alfredo Guarini - Foto Pesce

un milione (1935), di Mario Camerini. La sua scoperta da parte dei cinefili arrivata da oltreoceano aveva coinciso con il tram-busto causato dalla ventata di freschezza portata da alcune delle opere dirette da Vittorio De Sica a cui aveva collaborato come soggettista e nella stesura delle sceneggiature, che erano state iscritte a pieno titolo nell'innovativo Neorealismo italiano: *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948)³ e *Miracolo a Milano* (1950). Pochi

aliento fresco que significaron los estrenos de varias obras dirigidas por Vittorio de Sica en las cuales colaboró como argumentista y en la escritura de los guiones, inscritas dentro del renovador Neorealismo italiano: El limpiabotas (Sciuscià, 1946), Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948)³, y Milagro en Milán (Miracolo a Milano, 1950). Pocos recordaban Los niños nos miran (I bambini ci guardano, 1943), por no gozar de idéntica distribución en Latinoamérica.

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



4 passi fra le nuvole (1942), di Alessandro Blasetti
Fotogramma | Fotograma de película

ricordavano *I bambini ci guardano* (1943), poiché non aveva goduto della stessa distribuzione in America Latina.

La sua scoperta, per i cubani, era stata realizzata durante il corso “Il cinema: industria e arte del nostro tempo”, tenuto dal critico e professore José Manuel Valdés-Rodríguez presso l'Università dell'Avana. Julio García Espinosa, iscritto nel 1950, si trovava tra il pubblico scosso dalle proiezioni di *Paisà*⁴ di Roberto Rossellini, in programmazione giovedì 14 e venerdì 15 dicembre, «un nuovo esempio del vigore artistico e umano della cinematografia italiana, il più grande fatto filmico del dopoguerra»⁵ scrisse Valdés-Rodríguez. L'impatto di quei titoli si diffuse in tutto il mondo a macchia d'olio.

Gutiérrez Alea – soprannominato Titón – ammetteva di dovere al mitico Centro... il lustro accademico, ma la più grande in-

Su hallazgo, para los cubanos, lo propició el curso «El cine: industria y arte de nuestro tiempo», impartido por el crítico y profesor José Manuel Valdés-Rodríguez en la Universidad de La Habana. Julio García Espinosa, matriculado en 1950, figuró entre el público estremecido por las funciones de *Paisan*⁴, de Roberto Rossellini, programadas el jueves 14 y viernes 15 de diciembre, «un nuevo ejemplo del vigor artístico y humano de la cinematografía italiana, el gran hecho filmico de la trasguerra»⁵, escribió Valdés-Rodríguez. El impacto de esos títulos, se diseminó por el mundo como un reguero de pólvora.

Gutiérrez Alea – a quien llamaban Titón –, admitió deber al mítico Centro... el barniz académico, pero el mayor influjo en su proceso de maduración política lo operó la realidad «suficientemente intensa y políticamente interesante»⁶, vivida en la Italia de aquellos años.



I bambini ci guardano (1943), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Los niños nos miran (1943), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

fluenza sul suo processo di maturazione politica venne dalla realtà «sufficientemente intensa e politicamente interessante»⁶ esperita nell'Italia di quegli anni. Julio ricorda il suo arrivo «in un momento meraviglioso» in «un paese in trance, come direbbe Glauber. Le idee andavano, venivano, circolavano senza alcuna sosta. [...] Avevamo la fortuna di apprendere a scuola e di imparare per strada»⁷. In una di quelle strade conobbero Lamberto Maggiorani, l'umile lavoratore che divenne il protagonista di *Ladri di biciclette*. Invitato in un caffè, aveva rivelato loro la sua tristezza e frustrazione perché non lo chiamavano per nessun film e aveva dovuto rassegnarsi ad aggiustare scarpe. L'incredibile racconto della sua vita superava la finzione zavattiniana.

Attesero con crescente trepidazione *Umberto D.*, apice di quella che la critica considerava una corrente rivoluzionaria nella storia della settima arte. Questa nuova opera del binomio De Sica-Zavattini il 10 gennaio 1952 colpì gli spettatori del Festival de Punta del Este, in Uruguay⁸.

Non mancò la voglia di correre alla stazione Termini, prendere un treno diretto Bologna, ed essere tra gli spettatori privilegiati che la videro il 20 gennaio⁹. La loro condizione economica, però, non permetteva quel lusso e dovettero aspettare la presentazione in un cinema romano dove andarono in pellegrinaggio e uscirono a capo chino, quasi incapaci di parlare o scri-

*Julio recuerda los tiempos de su llegada «en un momento maravilloso» a «un país en trance, como diría Glauber. Las ideas iban, venían, circulaban sin darse pausa alguna. [...] Teníamos la suerte de informarnos en la Escuela y de aprender en la calle»⁷. En una de esas calles conocieron a Lamberto Maggiorani, el humilde trabajador convertido en protagonista de *Ladrón de bicicletas*. Tras invitarlo a un café, les reveló su tristeza y frustración: al no llamarlo para ninguna película, tuvo que resignarse a arreglar zapatos. El increíble relato de su vida superaba la ficción zavattiniana.*

*Aguardaron con creciente expectación *Umberto D.*, cima de lo que la crítica consideró una corriente revolucionaria en la historia del séptimo arte. Esa nueva obra del binomio De Sica-Zavattini deslumbró a los asistentes el 10 de enero de 1952 a la pionera exhibición mundial en el Festival de Punta del Este, en Uruguay⁸.*

*No les faltaron ganas de correr a la estación Termini, tomar un tren con destino a Bologna, y ser de los espectadores privilegiados que la vieron el 20 de enero⁹. Su economía no les permitía darse ese lujo y tuvieron que esperar la presentación en un cine romano donde acudieron en peregrinación y salieron cabizbajos, casi sin atinar a hablar o escribir sobre lo que habían visto. Julio nunca se recuperó de la experiencia, repetida en proyecciones sucesivas. Le rindió tributo en *Reina y Rey* (1994), dedicado a la memoria de Zavattini,*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

vere di quello che avevano visto. Julio non si riprese mai da quell'esperienza, ripetuta nelle visioni successive. Le rese omaggio in *Reina y Rey* (1994), dedicato alla memoria di Zavattini, una toccante cronaca dell'odissea di un'anziana per sopravvivere con il suo cane in una vita di stenti.

Mentre alcuni profeti di sventura vociferavano del declino di quel cinema così efficace e dell'imminente scomparsa della sua «età dorata», Titón riconobbe: «Il Ne-

sensible crónica de la odisea de una infatigable anciana por sobrevivir con su perro en tensas circunstancias.

Mientras ciertos agoreros vociferaban sobre el declive de aquel cine tan eficaz y la inminente desaparición de su «Edad de Oro», Titón reconoce: «El Neorrealismo seguía siendo el movimiento más vital y yo me sentí, como tantos jóvenes que se acercaron entonces al cine literalmente arrastrados por esa tendencia»¹⁰. Inconta-

L'ippocampo (1945), di | de Gian Paolo Rosmino - Foto Pesce



Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Roma città libera (1946), di | de Marcello Pagliero - Fotogramma | Fotograma de película

orealismo continuava ad essere il movimento più vitale e mi sentivo, come tanti giovani che poi si avvicinarono al cinema, letteralmente travolto da quella tendenza»¹⁰. Innumerevoli volte erano in disaccordo con quegli audaci contestatori di ciò che Zavattini rappresentava.

Martin Scorsese, nel suo splendido *Il mio viaggio in Italia* (2001) sostiene che il Neorealismo sia nato soprattutto da una necessità morale e spirituale: «Con la nascita del Neorealismo, niente è più stato uguale. [...] Che cos'era il Neorealismo? Un genere, uno stile, un insieme di canoni? Fu soprattutto una reazione al

bles veces discreparon con aquellos osados cuestionadores de cuanto Zavattini representaba.

Martin Scorsese, en su excelente largometraje documental Mi viaje a Italia (El mio viaggio in Italia, 2001) concluye que, por encima de todo, el Neorealismo nació de una necesidad moral y espiritual: «A partir del Neorealismo, nada volvió a ser como antes. [...] ¿Qué fue el Neorealismo? ¿Un género, un estilo, un conjunto de cánones? Ante todo fue una reacción ante el terrible momento histórico que atravesaba Italia. Los neorrealistas necesitaban compartir con el mundo todas las experiencias que

terribile momento storico che stava attraversando l'Italia. I neorealisti avevano bisogno di condividere con il mondo tutte le esperienze che il loro paese aveva vissuto. Avevano bisogno di cancellare la barriera tra documentario e finzione e, nel tentativo di farlo, sovvertirono definitivamente le regole del cinema. Quei film sono diventati preghiere: si pregava affinché il mondo prestasse attenzione al popolo italiano e percepisce la loro intrinseca umanità»¹¹.

Il 30 maggio 1953, Julio e Titón, diplomati in regia cinematografica, terminarono il loro soggiorno in quella Roma dalle porte spalancate da una folata di vento fresco. Rifiutando di accettare i primi sintomi di esaurimento dell'energia del movimento, la loro crescente ammirazione per De Sica, Zavattini e Rossellini li spinse a cercarne qualche traccia nel cinema che trovarono a Cuba. Le caratteristiche erano inalterate rispetto alla loro partenza e, sfidando la volontà paterna, salirono a bordo di quella nave che avrebbe cambiato radicalmente il loro destino... e quello del cinema cubano.

Di ritorno su una piccola isola che rappresenta qualcosa di grande

“Il Neorealismo e il cinema cubano” è il titolo della conferenza tenuta da Julio García Espinosa giovedì 13 maggio 1954 presso l'associazione culturale “Nuestro Tiempo”, dove organizzava la Sezione

*su país había vivido. Necesitaban borrar la barrera que delimitaba el documental y la ficción y tratando de hacerlo, subvirtieron definitivamente las reglas del cine. Aquellos filmes venían a ser oraciones: se rezaba para que el mundo prestase atención al pueblo italiano y percibiese su humanidad inherente*¹¹.

El 30 de mayo de 1953, Julio y Titón, graduados en Dirección, terminaban su estadía en esa Roma de puertas abiertas de par en par por una ráfaga de viento fresco. Negados a aceptar los graduales síntomas de agotamiento en la energía del movimiento, su progresiva admiración hacia De Sica, Zavattini y Rossellini, los empujó a rastrear alguna huella en el cine que hallaron en la Isla. Sus rasgos eran inalterables a los dejados atrás cuando, en desafío a la voluntad paterna, subieron a aquel barco que cambiaría radicalmente su destino... y el del cine cubano.

De regreso a una pequeña isla que representa algo muy grande

«El Neorealismo y el cine cubano» es la conferencia que imparte Julio García Espinosa el jueves 13 de mayo de 1954 en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, donde organiza la Sección de Cine. Expone los nexos que podría establecer la inestable cinematografía criolla con el fenómeno más descollante en el cine europeo de la posguerra: «El Neorealismo nos enseña a ser originales, a buscar en nuestra propia

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Caccia tragica (1947), di Giuseppe De Santis - Fotogramma
Caza trágica (1947), de Giuseppe De Santis - Fotograma de película

Cinema. Espose i legami che l'instabile cinematografia creola avrebbe potuto stabilire con il fenomeno più rilevante del cinema europeo del dopoguerra: «Il Neorealismo ci insegna a essere originali, a cercare nella nostra stessa realtà. Ci insegna a lavorare sulla realtà senza falsificarla e, soprattutto, sulla realtà nazionale che determina la regia, la performance, ecc., a lavorare per concepire il personaggio cubano come un essere in carne e ossa, un essere umano simile a qualsiasi altro sul pianeta»¹².

Nel presentare *Miracolo a Milano* all'Università dell'Avana lunedì 30 e martedì 31 agosto 1954, Valdés-Rodríguez, fervente

realidad. Nos enseña a trabajar la realidad sin falsearla y, sobre todo, la realidad nacional, que sea esta realidad nacional la que nos determina la dirección, la actuación, etc., ir concibiendo el personaje cubano pero como ser de carne y hueso, como ser humano semejante a cualquier otro del planeta»¹².

Al presentar la imaginativa Milagro en Milán en la universidad habanera el lunes 30 y martes 31 de agosto de 1954, Valdés-Rodríguez, ferviente defensor de la causa neorrealista, declaró: «Demuestra la honrada, la fineza y la variedad de enfoques y puntos de vista y de estilos possibilitados por el Neorealismo italiano»¹³. El filme lide-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

difensore della causa neorealista, dichiarava: «Dimostra la profondità, la finezza e la varietà di approcci, punti di vista e stili resi possibili dal Neorealismo italiano»¹³. Il film aprì la selezione di “Nuestro Tiempo” dei dieci migliori film dell’anno¹⁴. Nonostante l’impossibilità di metterne in pratica le idee, la suggestione di quella corrente non venne meno nel duetto Titón-Julio. Più che i dibattiti sui film, li entusiasmava filmare il prima possibile. Poco dopo, insieme ad altri membri di quell’associazione come Alfredo Guevara, José Massip e il fotografo Jorge Haydú, ebbero inizio infatti le riprese di *El mégano* (1955), un documentario con elementi di finzione,

ró la selección de Nuestro Tiempo de los diez mejores exhibidos ese año¹⁴.

No cesaba la determinante sugestión de ese torrente en el dueto Titón-Julio, pese a la imposibilidad de llevar a la práctica sus ideas. Más que los cine debates, les animaba filmar cuanto antes. Poco después, junto a otros integrantes de esa asociación como Alfredo Guevara, José Massip y el fotógrafo Jorge Haydú, emprenden el rodaje de El Mégano (1955), documental con elementos de ficción, la primera tentativa en la región por apropiarse de los preceptos neorrealistas: locaciones naturales, actores no profesionales (los propios carboneros de una ciénaga al sur de La Habana)



Sperduti nel buio (1947),
di | de Camillo Mastrocinque
Foto Bergomi

il primo tentativo locale di appropriarsi dei precetti neorealisti: location naturali, attori non professionisti (i minatori di una palude a sud dell'Avana) che mettevano in scena i loro conflitti... Al termine dell'unica proiezione avvenuta del documentario, il 9 novembre, gli organismi repressivi della tirannia arrestarono Julio, il regista, e ne sequestrarono la copia. Così *El mégano* diventò il diretto precursore del nuovo cinema cubano, che prenderà forma con la vittoria rivoluzionaria del 1959.

Ma già da agosto Julio García Espinosa stava scrivendo un soggetto composto da cinque episodi rappresentativi dei momenti in cui il cubano balla: da un compleanno al carnevale. Inviò a Zavattini quel primo abbozzo di proposta in cui ritraeva la situazione del paese e raccontava in maniera ironica il "carattere" cubano. Il suo vecchio insegnante, entusiasta del progetto, gli suggerì di farli confluire in un'unica storia: la festa per il quindicesimo compleanno di una ragazza.

Dopo tre anni senza trovare lavoro, Gutiérrez Alea iniziò a collaborare con una piccola società di pubblicità, "Cine-Revista", come proiezionista e amministratore, e da gennaio 1956, divenne direttore dei reportage e delle battute comiche degli attori. Il proprietario della società era Manuel Barbachano Ponce (1924-1994), produttore yucateco di *Radici* (1954) di Benito Alazraki, esponente messicano della corrente neorealista.

que reproducían sus conflictos... Al concluir su única proyección, el 9 de noviembre, los cuerpos represivos de la tiranía detienen a Julio, su realizador, y secuestran la copia. Deviene el antecedente directo del nuevo cine cubano que se gestaría con la victoria revolucionaria en 1959.

Pero desde agosto, Julio García Espinosa escribió un argumento compuesto por cinco episodios en los cuales el cubano baila: desde un cumpleaños al carnaval. Envío a Zavattini ese esbozo primitivo de su propuesta de retratar la situación actual del país y observar satíricamente nuestro carácter. Su veterano profesor, entusiasmado con el proyecto, le sugirió integrarlos en una sola historia: una fiesta de celebración de los quince años de una muchacha.

Luego de tres años sin hallar trabajo, Gutiérrez Alea comenzó en Cine-Revista, pequeña empresa publicitaria, como proyeccionista y administrador, y a partir de enero de 1956, director de reportajes y chistes escenificados con actores. Su propietario era Manuel Barbachano Ponce (1924-1994), productor yucateco de Raíces (1953), de Benito Alazraki, exponente mexicano de la prédica neorrealista.

Al quijotesco Barbachano le incitaba financiar sobre un guion de Zavattini, su amigo y colaborador, una película con el equipo de cubanos empeñados en fomentar un cine auténticamente nacional, para ser dirigida por Alazraki. Con el fin de que pudiera escribir el argumento del «primer

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La grande aurora (1947), di | de Giuseppe M. Scotese - Foto

Il donchisciottesco Barbachano voleva commissionare una sceneggiatura di Zavattini, suo amico e collaboratore, per un film realizzato con una squadra di cubani determinati a promuovere un cinema autenticamente nazionale che sarebbe stato diretto da Alazraki. Affinché potesse scrivere il «primo film neorealista cubano», alcuni incaricati di “Nuestro Tiempo” raccolsero temi, storie, personaggi e fotografie sulla vita nell’isola caraibica.

Il “pontefice” del Neorealismo sbarcò all’Avana il 18 settembre 1955, accompagnato da Barbachano, per ultimare i preparativi della produzione. Durante

filme neorealista cubano», una comisión de Nuestro Tiempo compiló temas, relatos, personajes y fotografías sobre la vida en la isla caribeña.

El «pontífice» del Neorealismo aterrizó en La Habana el 18 de septiembre de 1955, acompañado por Barbachano, para ultimar los preparativos de la producción. En esta segunda visita –la anterior fue en 1953¹⁵–, durante tres días, Zavattini recibió en Nuestro Tiempo los materiales seleccionados para escoger el de mayores perspectivas para la película. Julio narró a Barbachano verbalmente, su idea argumental, alentado por Zavattini, quien me-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Fabiola (1949), di | de Alessandro Blasetti - Foto di | de Osvaldo Civirani

questa seconda visita – la precedente era stata nel 1953¹⁵ – per tre giorni Zavattini ricevette il materiale raccolto da “Nuestro Tiempo” per scegliere quello con le maggiori prospettive per il film. Julio espose a Barbachano la sua idea su consiglio di Zavattini, che mesi dopo, gli inviò una lettera con le sue considerazioni. Elogiò il raggiungimento di un tono umano più profondo e lo stile chejoviano che caratterizzava il protagonista. Il progetto *Cuba*

ses más tarde, le remitió una carta con sus consideraciones. Elogió alcanzar un tono humano más profundo y el tipo chejoviano del protagonista. El proyecto Cuba baila, con números musicales que no interrumpían la línea dramática, es pospuesto una y otra vez en tanto la impaciencia e incertidumbre, acosaban al futuro director. Frente a la inercia cada vez más prolongada del cine nacional, temía perder la oportunidad de realizar una buena película cubana.

baila, con i suoi siparietti musicali che non interrompevano la linea drammaturgica, venne rimandato più volte mentre un senso di impazienza e incertezza assaliva il futuro regista. Di fronte all'inerzia sempre più prolungata del cinema nazionale, temeva di perdere l'occasione di fare un buon film cubano.

«Siete in una situazione ideale, così come lo eravamo noi subito dopo la caduta del fascismo, per affrancare il cinema dai freni dell'industria e farlo così diventare il mezzo di espressione politico e poetico della grande avventura democratica in cui vi state incamminando»¹⁶, scrisse Zavattini in un'euforica missiva inviata ad Alfredo Guevara il 2 gennaio 1959, un giorno dopo la diffusione della notizia del trionfo della Rivoluzione. Tre mesi dopo, con l'istituzione dell'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, era arrivato il momento propizio per girare *Cuba baila*, dopo che Barbachano aveva prodotto *Nazarín* di Luis Buñuel.

Il contratto attribuiva la paternità della trama e della sceneggiatura a Julio García Espinosa, con la collaborazione di Guevara e Barbachano, mentre Zavattini compariva in qualità di supervisore. Questa commedia agrodolce, come tante scritte da lui, fu il primo lungometraggio realizzato dal nascente ICAIC, anche se il titolo inaugurale fu *Historias de la Revolución* (1960) di Tomás Gutiérrez Alea.

*«Ustedes están en una situación ideal, así como lo estuvimos nosotros, inmediatamente después de la caída del fascismo, para desvincular el cine de las rémoras industriales y hacerlo devenir el medio de expresión político y a la vez poético de la gran aventura democrática hacia la que se están encaminando»*¹⁶, expresó Zavattini en eufórica carta a Alfredo Guevara el 2 de enero de 1959, un día después de difundirse la noticia del triunfo de la Revolución. Con la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, tres meses más tarde, llegaba el momento propicio para filmar *Cuba baila*, tras producir Barbachano el *Nazarín* de Buñuel.

*El contrato acredita la autoría del argumento y el guion a Julio García Espinosa, con la colaboración de Guevara y Barbachano, y Zavattini en funciones de supervisor. Esta comedia agrodulce, como tantas urdidas por él, era el primer largometraje concluido por el naciente ICAIC, aunque el título inaugural entre sus estrenos fuera Historias de la Revolución, de Tomás Gutiérrez Alea. Previamente, Titón reconstruye con óptica neorrealista un desalojo campesino de sus tierras en Esta tierra nuestra, el primer documental producido por la Revolución*¹⁷.

Guevara reclama enseguida la presencia en Cuba del guionista para revisar y redondear los argumentos. El 10 de diciembre de 1959, Zavattini aterriza en el aeropuerto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

In precedenza, Titón aveva ricostruito in un'ottica neorealista uno sfratto dei contadini dalle loro terre in *Esta tierra nuestra* (1959), il primo documentario prodotto dalla Rivoluzione¹⁷.

Guevara richiese subito la presenza a Cuba dello sceneggiatore affinché potesse rivedere e dare gli ultimi ritocchi al copione. Il 10 dicembre 1959, Zavattini atterrò all'aeroporto dell'Avana. Prima di lui, il 5 dicembre, erano arrivati suo figlio Arturo, in veste di operatore alla macchina, e il direttore della fotografia Otello Martelli, per lavorare sul set di *Historias de la Revolución*.

habanero. Le precedieron el día 5, su hijo Arturo, operador del director de fotografía Otello Martelli, para trabajar en el rodaje de Historias de la Revolución.

Zavattini, el gran sembrador

El incansable Za en el transcurso de dos meses y medio intensísimos, recorrió la Isla, sostuvo encuentros, leyó esbozos argumentales, asistió a bailes populares y peleas de gallos, redactó sus vivencias... Gran júbilo manifestó al conocer que su exalumno Tomás Gutiérrez Alea, reiteraba estar marcado por la estética neorrealista «la más coherente con nuestra situación



Le mura di Malapaga (1949), di | de René Clément - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



È più facile che un cammello... (1950), di | de Luigi Zampa
Fotogramma | Fotograma de película

Zavattini, il grande seminatore

L'instancabile Za, durante due mesi e mezzo molto intensi, girò l'isola, partecipò a riunioni, lesse bozze di soggetti, assistette a balli popolari e a combattimenti di galli, scrisse le sue esperienze... Mostrò grande gioia nel sapere che il suo ex allievo Tomás Gutiérrez Alea, aveva più volte ribadito di essere segnato dall'estetica neorealista, «la più coerente con la nostra situazione di paese povero e agitato socialmente»¹⁸. Per la struttura di *Historias de la Revolución*, prese come modello il suo primo lungometraggio, *Paisà*, di Rossellini, uno dei titoli più rappresentativi del movimento, composto da cinque episodi ambientati nel contesto della liberazione dell'Italia durante la Seconda Guerra Mondiale. L'esperto sceneggiatore era soddisfatto dell'assimilazione dei suoi insegnamenti in funzione di un film

de país pobre y convulso socialmente»¹⁸. Tomó como modelo para la estructura de Historias de la Revolución, su primer largometraje de ficción, a Paisà, de Rossellini, uno de los títulos más representativos del movimiento, conformado por cinco relatos en el contexto de la liberación de Italia en la II Guerra Mundial. El curtido guionista advertía satisfecho la asimilación de sus enseñanzas en función de un filme de otros tantos cuentos que mostraba la lucha en la ciudad, los combates en las montañas y la ofensiva final culminante en la victoria¹⁹.

Guevara entusiasmó en Italia a Otello Martelli, experto director de fotografía, a quien Paisà debía su riqueza visual y el sobrio tratamiento del blanco y negro. Pero transcurrieron muchos años desde entonces y el prestigioso fotógrafo evolucionó radicalmente al extremo que su más reciente obra era La dulce vida, de Federico Fellini²⁰. El inexperto director habanero recurrió a él para los dos primeros cuentos («El herido» y «Rebeldes»), pero se desalentó al corroborar tardíamente en los rushes que distaban mucho del estilo pretendido: «Yo quería una imagen más dinámica, más suelta en la puesta en escena, con una fotografía de altos contrastes, dura, dramática. Sin embargo, el resultado fue una puesta en escena acartonada, protegida por movimientos de cámara demasiado cautelosos y una fotografía suave donde se veía todo. Su trabajo Des-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

composto di molte storie che mostravano la lotta in città, i combattimenti in montagna e l'offensiva finale culminata nella vittoria¹⁹.

In Italia Guevara si era entusiasmato per Otello Martelli, l'esperto direttore della fotografia a cui *Paisà* doveva la sua ricchezza visiva e il trattamento sobrio del bianco e nero. Ma da allora erano passati molti anni e il prestigioso DoP si era evoluto in modo radicalmente opposto, tanto che il suo lavoro più recente era stato *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini²⁰. L'inesperto regista dell'Avana si rivolse a lui per i primi due episodi (*El herido* e *Re-*

de el punto de vista técnico fue perfecto, solo que estaba en contradicción con la propuesta estética)²¹.

Como «punto cardinal en la realización fílmica cubana»²² o «la mejor película hecha en Cuba jamás»²³, la crítica aclamó su estreno mundial, el 30 de diciembre de 1960. «Rompe revolucionariamente con la vieja tradición melodramática del cine, la radio y la televisión cubanas –publicó el catalán Néstor Almendros en una reseña–. Tomás Gutiérrez Alea arroja sin miedo por la ventana, sin hacer concesiones, todos los trastos viejos de nuestra herencia sentimentaloides»²⁴.



Mamma mia, che impressione! (1951), di | de Roberto L. Savarese Fotogramma | Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il cielo è rosso (1950), di | de Claudio Gora - Fotogramma | *Fotograma de película*

beldes), ma si scoraggiò quando i *rushes* confermarono che si era lontani dallo stile richiesto: «Volevo un'immagine più dinamica, più libera nella messa in scena, con una fotografia di alti contrasti, forte, drammatica. Invece, il risultato è stato una messa in scena stucchevole, protetta da movimenti di macchina troppo cauti e da una fotografia delicata in cui si vedeva tutto. Il suo lavoro dal punto di vista tecnico era perfetto, ma era in contraddizione con la nostra proposta estetica»²¹.

La critica acclamò la sua prima mondiale, il 30 dicembre 1960, come «il punto cardinale nella produzione cinematografica cubana»²² o «il miglior film mai realizzato

Coincido con José Antonio Évora, estudioso de su filmografía, en que Historias de la Revolución saldó la deuda del cineasta con el Neorealismo italiano, por medio del cual rechazó todo lo tradicional en el mal cine cubano»²⁵. No obstante, como afirma, en la mayor parte de su obra perdura la impronta de esa escuela: reducidos presupuestos, indagación en los conflictos derivados de la relación individuo-sociedad... sin anunciar el gran cineasta que llegó a ser en un futuro cercano.

Otro zavattiniano en tiempos fundacionales

En aquellos febriles meses iniciales del ICAIC, dos integrantes de su núcleo ge-



Miracolo a Milano (1951), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Milagro en Milán (1951), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

a Cuba»²³. «Rompe in modo rivoluzionario con la vecchia tradizione melodrammatica del cinema, della radio e della televisione cubani – scrisse il catalano Néstor Almendros in una recensione –. Tomás Gutiérrez Alea getta senza paura dalla finestra, senza fare concessioni, tutta la vecchia spazzatura della nostra eredità sentimentale»²⁴.

Sono d'accordo con lo studioso José Antonio Évora quando dice che *Historias de la Revolución* saldò il debito del regista con il Neorealismo italiano, attraverso cui aveva potuto respingere l'estetica tradizionale del cinema cubano di bassa qualità²⁵. Tuttavia, ha ragione nell'affermare

nerador, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, propusieron a Guevara contactar en Santo Domingo a Oscar Torres, su compañero de estudios en Roma, para incorporarlo a la aventura soñada de hacer cine en serio. No tuvieron que insistirle: a mitad de 1959 ya estaba en La Habana otro furibundo zavattiniano dispuesto a situarse detrás de una cámara. Le asignaron la filmación de un documental solicitado por el Instituto Nacional de Reforma Agraria.

Con el título de Algo nuevo en el pantano, Torres escribió un guion –que habría aprobado su maestro–, para reflejar las durísimas condiciones de los carbone-

che nella maggior parte della sua opera permane l'impronta di quella scuola: budget ridotti, indagine sui conflitti derivanti dal rapporto individuo-società... senza annunciare il grande regista che sarebbe diventato in un prossimo futuro.

Un altro zavattiniano in tempi fondamentali

In quei primi febbrili mesi dell'ICAIC, due membri del suo nucleo di partenza, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, proposero a Guevara di contattare a Santo Domingo Oscar Torres, loro compagno di studi a Roma, per coinvolgerlo nell'avventura tanto sognata di fare cinema sul serio. Non dovettero insistere: a metà del 1959 un altro seguace di Zavattini era già arrivato all'Avana, pronto a mettersi dietro alla macchina da presa. Gli vennero affidate le riprese di un documentario richiesto dall'Istituto Nacional de Reforma Agraria.

Col titolo di *Algo nuevo en el pantano*, Torres scrisse un copione – che il suo maestro avrebbe approvato – in cui rifletteva sulle dure condizioni dei minatori delle miniere di carbone di Ciénaga de Zapata, con una narrazione che «avrà più odore di fango e meno lirismo inconsistente»²⁶. La troupe, vittima delle zanzare e degli appostamenti degli alligatori, resistette in quel luogo ostile e primitivo, sorprendendosi che vi fosse vita quando incontrarono una ragazza incinta del suo quarto

ros de la Ciénaga de Zapata, con una narración provisional que «tendrá más olor a fango y menos lirismo picúo», indicó²⁶. El equipo de realización, víctima de los mosquitos y el acecho de los caimanes, resistió aquel pasaje hostil y primitivo, sorprendidos de que existiera vida allí, donde hallaron una joven embarazada de su cuarto hijo. Su esposo trabajaba desde medianoche y hasta el mediodía en los hornos de carbón. Cámara en mano, el fotógrafo y operador, hurga en sus expresiones y en las faenas extenuantes de los pobladores.

«Nada puede comparársele», opinó Alfredo Guevara²⁷. No obstante la excesiva narración, Tierra olvidada, título final y más preciso que el original, reconocido en festivales de Italia y Alemania, es una admirable contribución al documental neorrealista, digno de cualquier antología.

Seduca a Torres la potencia de un reportaje periodístico publicado por Pablo de la Torriente Brau en los años 30 sobre el enfrentamiento de los campesinos a los terratenientes en un lugar de las montañas orientales. Son irrefutables en Realengo 18 los vestigios neorrealistas y, por momentos, ante las crudas imágenes, uno evoca a los pescadores de La tierra tiembla de Visconti, contrapuestos a sus explotadores. Cuatro intérpretes profesionales encarnan los caracteres principales; con su fuerza, Teté Vergara, rememora a la telúrica Anna Magnani, de Roma, ciudad abierta.

figlio. Il marito lavorava da mezzanotte fino a mezzogiorno nei forni a carbone. Macchina a mano, il direttore della fotografia e l'operatore, frugarono nelle loro espressioni e nei compiti estenuanti degli abitanti del luogo.

«Non ci sono termini di paragone», disse Alfredo Guevara²⁷. Nonostante la narrazione eccessiva, *Tierra olvidada*, titolo finale e più calzante del precedente, premiato nei festival in Italia e Germania, è un contributo ammirevole al documentario neorealista, degno di qualsiasi antologia.

Torres era stato sedotto dalla veemenza di un servizio giornalistico pubblicato da Pablo de la Torriente Brau negli anni Trenta sul confronto tra contadini e proprietari terrieri sulle montagne orientali. In *Realengo 18* (1961) erano inconfutabili le eredità neorealistiche e in alcuni punti, dinanzi alle immagini crude, era inevitabile pensare ai pescatori di *La terra trema* (1948) di Visconti, contrapposti ai loro sfruttatori. Quattro attori professionisti incarnavano i personaggi principali; con la sua forza, Teté Vergara, ricordava la tellurica Anna Magnani di *Roma città aperta* (1945). «L'assoluta fedeltà con cui è stato concepito e la scelta di girare nello stesso luogo in cui erano avvenuti i fatti con gli stessi contadini – scrisse Fausto Canel dopo l'anteprima, venerdì 21 luglio 1961 – fanno di *Realengo 18* un documento storico più che una riscrittura drammaturgica»²⁸. Un altro giovane regista e

«La fidelidad absoluta con que fue concebida y el método directo de filmar en el propio lugar de los hechos con los mismos campesinos –escribió Fausto Canel en su premièere, el viernes 21 de julio de 1961– convierten a Realengo 18 más que en una recreación dramática en un verdadero documento histórico»²⁸. Otro joven cineasta y teatrista, Eduardo Manet, terminó este tercer largometraje producido por el ICAIC de gran pretensión documental, muy encomiado por Gutiérrez Alea. «Algunos calificaban su técnica como una especie de "Neorrealismo tropicalizado" –apunta Luis Beiro–, otros lo referían como un "filme experimental"»²⁹.

Por orientaciones de Zavattini, Torres y un grupo de colaboradores, trabajaron en el argumento satírico *El pequeño dictador*, pero devino un proyecto inconcluso.

García Espinosa, en sus remembranzas sobre el venerado Za, sintetiza que el inmenso legado recibido del «poeta del Neorrealismo», al proponerles «rupturas definitivas y definitorias» era «acortar la distancia entre el arte y la vida»³⁰. La segunda colaboración de ambos adquiere mayor relieve por tratarse de un argumento escrito expresamente para ser filmado por el cineasta: *El joven rebelde, un honor para la bisoña cinematografía*.

Lo protagoniza un muchacho campesino que una noche abandona la miserable vivienda donde vive con sus padres

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

drammaturgo, Eduardo Manet, realizzò il terzo lungometraggio prodotto dall'ICAIC con una grande pretesa documentale, che venne elogiato Gutiérrez Alea. «Alcuni hanno descritto la sua tecnica come una sorta di “Neorealismo tropicalizzato” – disse Luis Beiro –, altri si riferiscono ad esso come un “film sperimentale”»²⁹. Seguendo le indicazioni di Zavattini, Torres e un gruppo di suoi collaboratori lavorarono a una storia satirica, *El pequeño dictador*, che però non fu mai compiuto. García Espinosa, nei suoi ricordi sul venerato Za, riassume che l'immensa eredità ricevuta dal «poeta del Neorealismo», proponendo «rotture definitive e determinanti» è stata quella «di accorciare la distanza tra arte e vita»³⁰. La loro seconda collaborazione acquistò maggiore importanza, perché si trattava di una storia scritta espressamente per essere

y sus cuatro hermanos con el fin de incorporarse al Ejército Rebelde que lucha en las montañas de la Sierra Maestra. Pero para unirse a las tropas necesita llevar un arma y tiene que apropiarse de una antes de pasar por un duro aprendizaje para domar su carácter -problema básico del filme según Zavattini- y adquirir una verdadera conciencia revolucionaria. Era el fruto de una exhaustiva investigación a través de textos y, sobre todo, de entrevistas a combatientes. Su inquietud, voluntad de riesgo e impaciencia, propias de su edad, condujeron a Blas Mora, un joven nacido en la misma zona donde se desarrolla la trama, a personificarlo en un reparto en el que figura un solo actor profesional. El rodaje en un genuino campamento otorgó la veracidad pretendida.

El tratamiento con diálogos dejado por

Roma, ore 11 (1952),
di Giuseppe De Santis
Fotogramma
Roma, hora 11 (1952),
de Giuseppe De Santis
Fotograma de película



filmata dal regista: *El joven rebelde* (1961), un onore per la nascente cinematografia. Il protagonista era un giovane contadino che una sera abbandona la miserabile casa dove vive con i genitori e i suoi quattro fratelli per unirsi all'Esercito Ribelle che combatte sulle montagne della Sierra Maestra. Ma, per unirsi alle truppe, ha bisogno di un'arma e deve procurarsene una prima di iniziare il duro apprendistato per domare il proprio carattere – problema di primaria importanza del film secondo Zavattini – e di acquisire una vera coscienza rivoluzionaria. Il film era il frutto di una lunga ricerca attraverso testi e, soprattutto, attraverso le interviste ai rivoluzionari. L'inquietudine, la propensione al rischio e l'impazienza, tipiche della sua età, avevano portato Blas Mora, un ragazzo nato nella stessa zona in cui si svolge la storia, a personificarlo in un cast che comprendeva un unico attore professionista. Le riprese in un autentico campo offrirono la prevista veridicità.

Il trattamento dialogico eseguito da Zavattini prima della sua partenza era un intero copione letterario e, data la lunghezza, Julio dovette ridurlo e modificarne la sequenza finale³¹. Se all'uscita del film, il 12 marzo 1962, il critico José Manuel Valdés-Rodríguez, lo ritenne convincente per «l'atmosfera drammatica»³² il francese Robert Benayoun, disse: «È un film meraviglioso in cui Buñuel si confronta con Donskoi e sul risveglio del

*Zavattini antes de su partida, todo un guion literario, Julio tuvo que reducirlo por su extensión y modificar la secuencia final*³¹. Si al estrenarse el 12 de marzo de 1962 el crítico José Manuel Valdés-Rodríguez, la estimó convincente por la «atmósfera dramática»³², el francés Robert Benayoun, opinó: «Es un estupendo filme donde Buñuel se codea con Donskoi, sobre el despertar de un pensamiento revolucionario en un adolescente salvaje e irresponsable»³³.

Sesenta años después, en esta «fábula didáctica y ejemplar», a juicio del uruguayo Jorge Ruffinelli, aún conservan su fuerza y frescura, secuencias como la del bautismo de fuego del audaz muchacho, quien ensordecido por el estruendo de las descargas, dispara su ametralladora como un adiestrado combatiente. Zavattini reafirma en su última y más directa contribución con la cinematografía de la Isla mayor antillana, su certeza de ceder el protagonismo a la realidad y su convicción de que el momento de la Revolución no podía ser de duda, sino de afirmación. Perteneciente a la estirpe de los sembradores, el Neorrealismo, inconcebible sin su aporte de tantas obras maestras a la historia del séptimo arte – como tampoco la del nuevo cine cubano sin su fervor–, «es una semilla de la que creció un árbol hermoso y sólido», al decir de Scorsese.

«Zavattini, el Neorrealismo, las películas de

pensiero rivoluzionario in un adolescente selvaggio e irresponsabile»³³.

Sessant'anni dopo, in questa «favola educativa ed esemplare», secondo l'uruguaiano Jorge Ruffinelli, sequenze come il battesimo di fuoco dell'audace ragazzo che, assordato dal fragore degli spari, sparava con il suo fucile come un bravo combattente, conservavano ancora la loro forza e freschezza. Nel suo ultimo e più diretto contributo alla cinematografia della più grande isola delle Antille, Zavattini ribadiva la propria certezza di dover dare risalto alla realtà e la convinzione che il tempo della Rivoluzione non possa essere fatto di dubbi ma di affermazione. Appartenente alla stirpe dei seminatori, il Neorealismo, inconcepibile senza il suo apporto di tanti capolavori alla storia della settima arte – così come quella del nuovo cinema cubano senza il suo fervore – «è un seme da cui è cresciuto un albero bellissimo e solido», come ha detto Scorsese. «Zavattini, il Neorealismo, i film del primo periodo – ha scritto García Espinosa nel 1996 – fecundarono, come nessun altro movimento culturale, la nascita del cinema cubano e, in modo più generale, di tutto il Nuovo Cinema Latinoamericano»³⁴.

All'alba del 1960, Za proclamò: «Ho piena fiducia nei giovani che operano nel cinema cubano, che lo rappresentano, [...] Ho fiducia perché questi giovani sono motivati dal nuovo spirito del loro ambiente»³⁵.

esa primera época –escribió García Espinosa en 1996–, fecundaron como ningún otro movimiento cultural, el nacimiento del cine cubano y, en general, de todo el Nuevo Cine Latinoamericano»³⁴.

En los albores de 1960, Za proclamó: «Tengo completa fe en los jóvenes que intervienen en el cine cubano, que lo representan, [...] Tengo fe porque estos jóvenes están animados por el espíritu nuevo de su medio»³⁵.



L'ippocampo (1945), di *de* Gian Paolo Rosmino - Foto Pesce

Zavattini en Cuba

Zavattini en Cuba
Gualtiero De Santi*

** Gualtiero De Santi, scrittore, saggista, critico letterario e cinematografico, componente del Comitato scientifico dell'Archivio Cesare Zavattini, è studioso di Letterature Compare e di Cinema con propri interessi che investono altri ambiti, dal teatro alla filosofia alle arti figurative. È stato Professore Ordinario di Letterature Compare presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" dove ha anche ricoperto la cattedra di Letteratura Italiana*

** Gualtiero De Santi, escritor, ensayista, crítico literario y cinematográfico, miembro del Comité Científico del Archivo Cesare Zavattini, es un estudioso de la literatura y el cine comparados con intereses propios que involucran otros campos, desde el teatro hasta la filosofía y los artes visuales. Fue Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad "Carlo Bo" de Urbino donde también se encargaba de la cátedra de Literatura Italiana.*

Nel novembre del 1959 ha inizio l'offensiva finale delle forze rivoluzionarie contro la dittatura di Batista. L'11 dicembre '59, chiamato da cineasti vicini alla sua poetica (Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, José Massip, Tomás Gutiérrez Alea, per gli amici "Titón"), Cesare Zavattini è già sull'isola. La richiesta che gli viene rivolta è di un suo intervento e della stessa sua presenza a segno di affrontare la nuova realtà anche per il tramite del cinema. Con l'identico sentimento e movimento di pensieri che Espinosa e Titón avevano percepito in Italia negli anni combattivi del Neorealismo. «Era un país en trance...», confessa a distanza di cinquant'anni Espinosa¹. «Las ideas iban, venían, circulaban, sin permitirse pausa alguna».

I film che avevano emotivamente fecondato le loro esistenze potevano aiutarli a esplorare le possibilità di una drammaturgia mai vista a Cuba sino ad allora. Tra questi ultimi, i capisaldi del cinema zavattiniano: *Sciuscià* (1946; *El limpiabotas*), *Ladri di biciclette* (1948; *Ladrones de bicicletas*), *Miracolo a Milano* (1951; *Milagro en Milán*), *Umberto D.* (1952). Nella mente di Espinosa e dei suoi compagni, la realtà cubana del '59 presentava alcune somiglianze con il dopoguerra italiano: con la Roma della metà del Novecento quando lui frequentava, insieme con Titón e anche con Gabriel García Márquez, il Centro Sperimentale di Cinematografia, stu-

En noviembre de 1959 inició la ofensiva final de las fuerzas revolucionarias contra la dictadura de Batista. El 11 de diciembre del 59, llamado por cineastas cercanos a su poética (Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, José Massip, Tomás Gutiérrez Alea, para los amigos "Titón"), Cesare Zavattini está ya en la isla. La petición que se le hace es para su intervención y su propia presencia como muestra para afrontar la nueva realidad también a través del cine. Con un sentimiento idéntico y un movimiento de pensamientos que Espinosa y Titón habían percibido en Italia en los años combativos del Neorealismo. «Era un país en trance...», confiesa cincuenta años después Espinosa¹. «Las ideas iban, venían, circulaban, sin permitirse pausa alguna».

Las películas que habían emotivamente fecundado sus vidas podrían ayudarlos a explorar las posibilidades de una dramaturgia nunca vista en Cuba hasta entonces. Entre estas últimas, las piedras angulares del cine zavattiniano: Sciuscià (1946; El limpiabotas), Ladri di biciclette (1948; Ladrones de bicicletas), Miracolo a Milano (1951; Milagro en Milán), Umberto D. (1952). En la mente de Espinosa y de sus compañeros, la realidad cubana del '59 presentaba algunas semejanzas con la posguerra italiana: con la Roma de

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Prima comunione (1950), di | de Alessandro Blasetti - Fotogramma | Fotograma de película

diando a scuola la mattina ma imparando molto più per strada.

Quando Zavattini scende dall'aereo, si guarda attorno per vedere gli effetti di quei sommovimenti, ma «la luce, tutto, era normale». Tranne, aggiunge Za, «una donna con il vestito bianco e una faccia tanto nera che pareva quasi non l'avesse»². Poi un pomeriggio entra in un cinema attratto da un film americano, *The King and I* (1956; *Il re ed io*), e invece si trova nel bel mezzo di un Tribunale di guerra contro ufficiali accusati di sedizione. Improvvisamente, arriva Fidel Castro: «Mi vidi passare davanti un uomo, anco-

la mitad del Novecientos cuando él frecuentaba, junto con Titón y también con Gabriel García Márquez, el Centro Experimental de Cinematografía, estudiando en la escuela por la mañana, pero aprendiendo mucho más en las calles.

Cuando Zavattini baja del avión, observa su entorno para ver los efectos de aquellos levantamientos, pero «la luz, todo, era normal». Menos, agrega Za, «una mujer con un vestido blanco y una cara tan negra que casi parecía que no la tuviera»². Después una tarde entra en un cine atraído por una pelí-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Donne proibite (1953), di | de Giuseppe Amato
Foto di | de Osvaldo Civirani

ra più imponente che nelle fotografie, con un'aureola di mani intorno al corpo»³.

Zavattini era stato altre due volte a Cuba, quantunque per un tempo breve. La prima nel 1953, chiamato dall'Associazione Nuestro Tiempo che in occasione di una Settimana del Cinema Italiano organizzò un incontro sul Neorealismo. La seconda di passaggio per il Messico dove dovevano accertare se fosse possibile mettere in cantiere un film, *México mio*, ispirato al progetto mai portato a termine di *Italia mia* e di cui Za avrebbe dovuto elaborare soggetto e sceneggiatura.

Nuestro Tiempo era formato da studenti

cula americana, The King and I (1956; *El rey y yo*), y al contrario se encuentra en medio de un tribunal de guerra contra oficiales acusados de sedición. De repente, llega Fidel Castro: «Vi pasar a un hombre frente a mí, aún más imponente que en las fotografías, con un halo de manos alrededor de su cuerpo»³.

Zavattini estuvo otras dos veces en Cuba, sin embargo, por un tiempo breve. La primera en el 1953, llamado por la asociación Nuestro Tiempo que en ocasión de una semana del Cine Italiano organizó un encuentro sobre el Neorealismo. La segunda de paso por México donde tenían que averiguar si era posible poner una película en marcha, *México mío*, inspirado al proyecto nunca finalizado de *Italia mía* y del cual Za habría tenido que elaborar el tema y el guion.

Nuestro Tiempo era formado por estudiantes y apasionados de cine, incluso por los alumnos del Teatro Universitario y de artistas y escritores como Alejo Carpentier, Edmundo Desnoes, Gutiérrez Alea, Espinosa, Massip, Alfredo Guevara. Un grupo formado en la Universidad de La Habana, que se oponía a la dictadura y al colonialismo y que buscaba ideas y un estilo autóctono para superar la cizaña del subdesarrollo (que Alea habría sucesivamente puesto al centro de su pe-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Un marito per Anna Zaccheo (1953), di | de Giuseppe De Santis - Foto di | de Pierluigi Praturlon

e appassionati di cinema, anche da allievi del Teatro Universitario e da artisti e scrittori come Alejo Carpentier, Edmundo Desnoes, Gutiérrez Alea, Espinosa, Massip, Alfredo Guevara. Un gruppo formatosi all'Università dell'Avana, che si opponeva alla dittatura e al colonialismo e cercava idee e uno stile autoctono per superare la tara del sottosviluppo (che Alea avrebbe successivamente posto al centro del suo film più importante, *Memorias del subdesarrollo*, 1968; *Memorie del sottosviluppo*).

lícula más importante, Memorias del subdesarrollo, 1968).

Asimismo, a las 10 de la mañana del 31 de diciembre del 1953, en cuanto pisa tierra, Za se siente cuestionado por esos jóvenes sobre los resultados del Congreso de Parma, aún no concluido y que él había dejado para venir a Cuba, en el cual se estaba discutiendo la crisis del cine italiano. Za no conoce las decisiones finales, pero reitera su fe en el Neorrealismo: toda

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Stazione Termini (1953), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Estación Termini (1953), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Fatto sta che alle 10 del mattino del 31 dicembre 1953, quando mette piede a terra, Za si sente interpellare da quei giovani sugli esiti del Congresso di Parma, non ancora concluso e che lui aveva lasciato per venire a Cuba, nel quale veniva discussa la crisi del cinema italiano. Za non conosce le decisioni finali, ma ribadisce la sua fede nel Neorealismo: ogni film che avesse stretto una relazione con i problemi dell'uomo contemporaneo si sarebbe dovuto definire neorealista. Al contempo il Neorealismo era la coscienza stessa del cinema.

L'esigenza era in ogni caso realizzare un

película que se hubiese relacionado con los problemas del hombre contemporáneo debería haber sido definida neorrealista. Al mismo tiempo el Neorrealismo era la conciencia misma del cine.

La exigencia era en cualquier caso realizar un cine auténticamente nacional. Para alcanzar este difícil objetivo, el patrón yucateco Manuel Barbachano Ponce se había declarado disponible en financiar una película con actores y compañía cubana, pero con sujeto de Zavattini. Por eso el grupo de Nuestro Tiempo nombró

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Nel blu dipinto di blu (1959), di Piero Tellini - Foto di Alfio Quattrini
En el cielo pintado de azul (Volare) (1959), de Piero Tellini - Foto de Alfio Quattrini

cinema autenticamente nazionale. Per raggiungere questo non facile traguardo, il mecenate yucateco Manuel Barbachano Ponce si era dichiarato pronto a finanziare un film con attori e troupe cubani, su soggetto però di Zavattini. Per questo il gruppo di *Nuestro Tiempo* nominò nel 1955 una commissione incaricata di redigere un elenco di argomenti, personaggi,

en el 1955 una comisión encargada de dirigir un elenco de argumentos, personajes, referencias visuales, de entregar a Za cuando hubiese llegado para que pudiera compenetrarse con la realidad local. Debía ser, aquella, la primera película neorrealista de Cuba. Las grabaciones eran previstas para enero del año sucesivo, en el '56. Sin

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

referenti visivi, da sottoporre a Za quando fosse arrivato perché potesse compenetrarsi nella realtà locale. Doveva essere, quella, la prima pellicola neorealista di Cuba. Le riprese erano previste per il gennaio dell'anno successivo, il '56. Poi però non se ne fece nulla per diverse ragioni. Quattro anni dopo Zavattini, ritrovatosi nel vivo della Rivoluzione, era pronto a vivere sino in fondo quell'esperienza. Dichiarò infatti: «Me considero un hombre afortunado al poder vivir en el corazón de uno de los hechos de nuestro tiempo más reales y al mismo tiempo más legendarios. Porque además de la importancia política trascendente de lo que ha ocurrido en Cuba, este momento político es un momento de imaginación, de hazaña

embargo, el proyecto nunca se realizó por diversos motivos.

Cuatro años después Zavattini, encontrándose en el corazón de la Revolución, estaba dispuesto a vivir esa experiencia en toda su plenitud. Declaró en efecto: «Me considero un hombre afortunado al poder vivir en el corazón de uno de los hechos de nuestro tiempo más reales y al mismo tiempo más legendarios. Porque además de la importancia política trascendente de lo que ha ocurrido en Cuba, este momento político es un momento de imaginación, de hazaña fabulosa, un momento que por su heroicidad parece cosa ocurrida en otros tiempos»⁴.

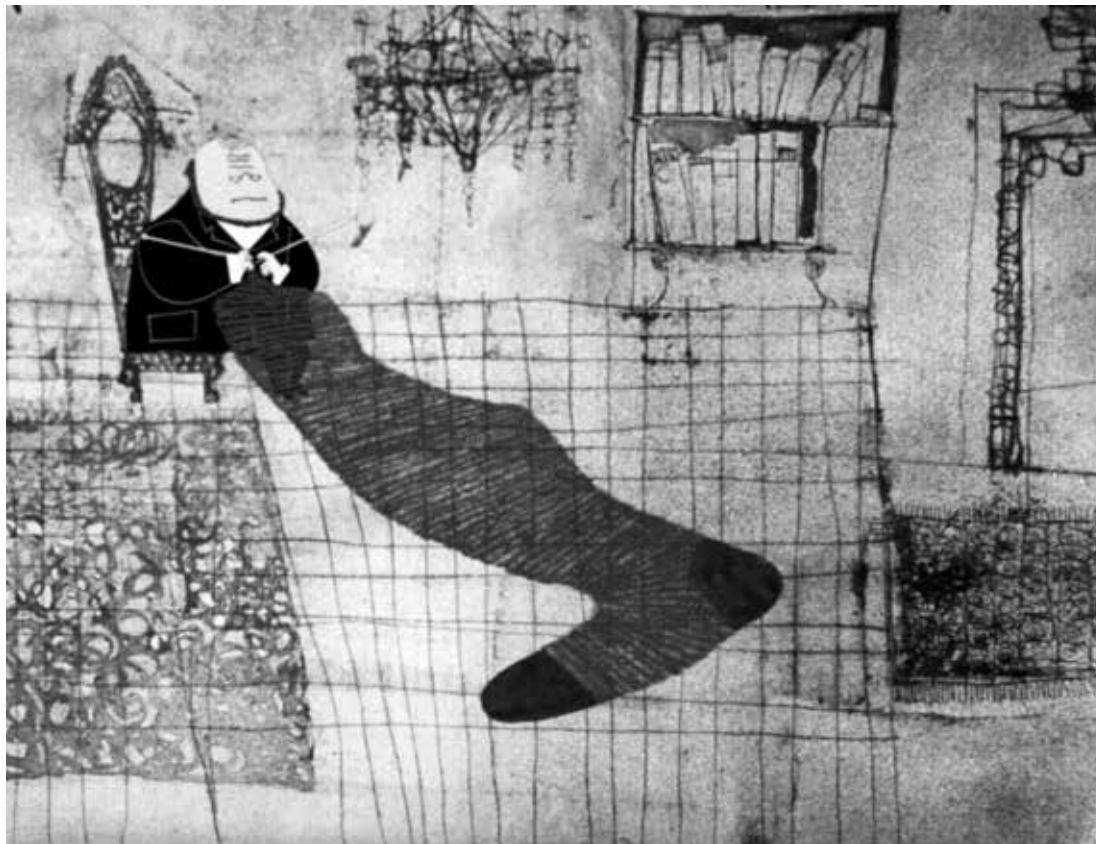
El objetivo era entrar lo más posible

*Il rossetto (1960),
di Damiano Damiani
Foto di Leo Massa
El lápiz de labios (1960),
de Damiano Damiani
Foto de Leo Massa*



Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La lunga calza verde (1961), di | de Roberto Gavioli - Fotogramma | Fotograma de película

fabulosa, un momento que por su heroicidad parece cosa ocurrida en otros tiempos»⁴.

L'obiettivo era entrare quanto più possibile nel processo rivoluzionario, da lui condiviso, ma insieme di offrire la propria collaborazione ai cineasti cubani. Con tutti costoro si riunì subito all'ICAIC, l'Istituto di Cinema appena fondato con la prima legge culturale del Governo Rivoluzionario, ragionando sui molti progetti e sulle idee che Nuestro Tiempo aveva messo a fuoco.

Con il suo meraviglioso e proverbiale impeto, Zavattini si gettò in incontri, conferenze, discussioni e confronti. Nel verti-

en el proceso revolucionario, compartido por él, pero al contempo ofrecer la propia colaboración a los cineastas cubanos. Con todos ellos se reunió de inmediato en el ICAIC, el Instituto de Cine apenas fundado con la primera ley cultural del Gobierno Revolucionario, razonando sobre muchos proyectos y sobre las ideas que Nuestro Tiempo había individuado.

Con su impulso maravilloso y proverbial, Zavattini se lanzó en encuentros, conferencias, discusiones y confrontaciones. En la vertiginosa sucesión de los hechos, el objetivo era sumer-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

ginoso susseguirsi degli avvenimenti, l'obiettivo era immergersi, con il proprio corpo e poi con la cinepresa. Ma prima ancora servivano le idee, e una impostazione chiara sulle relazioni instaurabili tra arte e realtà. Nel caso cubano c'era una realtà in pieno movimento da avvicinare, non con uno stile particolare ma operando nel vivo: realizzando notiziari, documentari, lungometraggi, ecc. Cuba con la sua rivoluzione era insomma l'occasione per tornare non solo alle ragioni originarie del Neorealismo, ma ancor più alla *ratio* del cinema. E comunque, per fondare una nuova drammatu-

girse en todo aquello, con el cuerpo y luego con la cámara. Pero antes que nada servían las ideas, y una clara aproximación a las relaciones que se podían establecer entre el arte y la realidad. En el caso cubano había una realidad en pleno movimiento por abordar, no con un estilo particular sino operando en el corazón: haciendo noticias, documentales, largometrajes, etc.

En definitiva, Cuba con su revolución fue una oportunidad para volver no solo a las razones originales del Neorealismo, sino más aún a la razón



I sette fratelli Cervi (1968), di | de Gianni Puccini - Fotogramma | Fotograma de película

gia davvero rivoluzionaria, serviva una inedita ideazione di soggetti e una nuova concezione del personaggio. Si dovevano aggirare, anzi apertamente sovvertire, le misure del cinema così come, con poche eccezioni, esso si era sviluppato nei decenni passati. Insomma a Cuba Za era pronto per nuove rotture.

Rotture non ampiamente rispecchiate dalle sue sceneggiature – quella ad esempio de *El joven rebelde* (1961) affidato alla regia di Espinosa – e dai suoi interventi (vedi il contributo a *Cuba baila*). Alla fine, la sua posizione era superare l'idea stessa di cinema, ma il cinema era ancora il mezzo per raggiungere la realtà. Comunque, nel tumulto di quei mesi (Za rimase a Cuba sino al 28 febbraio 1960), qualunque cosa egli facesse o dicesse andava al di là di ogni presupposto o limite. Un nuovo Za sarebbe potuto venire fuori da quel processo. Egli però ripartì presto per Roma. E, a suo dire, interrompere la permanenza a Cuba fu uno degli errori più gravi della sua vita di cineasta.

de ser del cine. Y en todo caso, para fundar una nueva dramaturgia verdaderamente revolucionaria, se necesitaba una ideación de temas sin precedentes y una nueva concepción del personaje. Las medidas del cine tal como, con pocas excepciones, se habían desarrollado en las últimas décadas tenían que ser eludidas, de hecho, subvertidas abiertamente. De hecho, en Cuba Za estaba listo para nuevas rupturas.

Rupturas poco reflejadas en sus guiones –por ejemplo, el de El joven rebelde (1961) confiado a la dirección de Espinosa– y de sus intervenciones (como por ejemplo su contribución a Cuba baila). Al final, su posición era superar la idea misma del cine, pero el cine seguía siendo el medio para llegar a la realidad. Sin embargo, en el tumulto de esos meses (Za permaneció en Cuba hasta el 28 de febrero de 1960), cualquier cosa hiciera o dijera iba más allá de todo presupuesto o límite. De ese proceso podría haber salido un nuevo Za. Sin embargo, pronto partió hacia Roma. Y, según como él mismo señala, interrumpir su estancia en Cuba fue uno de los errores más graves de su vida como cineasta.



Lo chiameremo Andrea (1972), di Vittorio De Sica - Foto di David Cagnazzo
Lo llamaremos Andrea (1972), de Vittorio De Sica - Foto de David Cagnazzo

Lettere da Cuba agli amici di Luzzara

Cartas de Cuba
a los amigos de Luzzara

Simone Terzi*

** Simone Terzi è direttore di Fondazione Un Paese, coordina le attività del Centro Culturale Zavattini curando rassegne, percorsi e pubblicazioni rivolti alla valorizzazione del patrimonio fotografico, pittorico e librario; si dedica da anni allo studio e alla promozione dell'opera di Cesare Zavattini.*

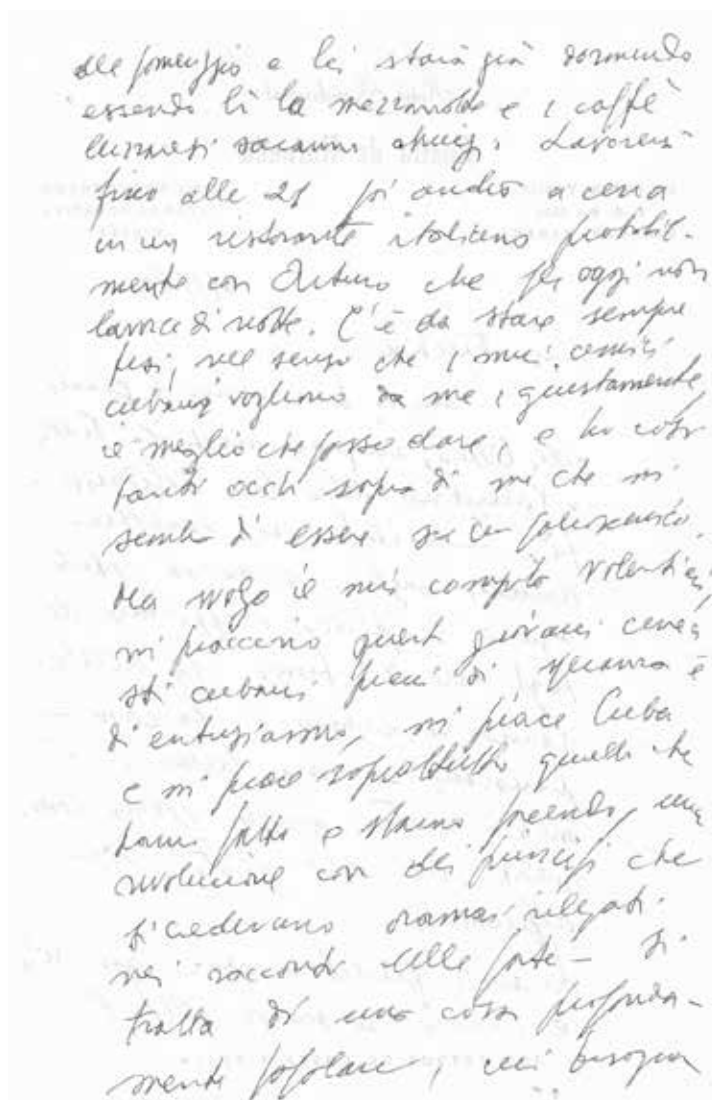
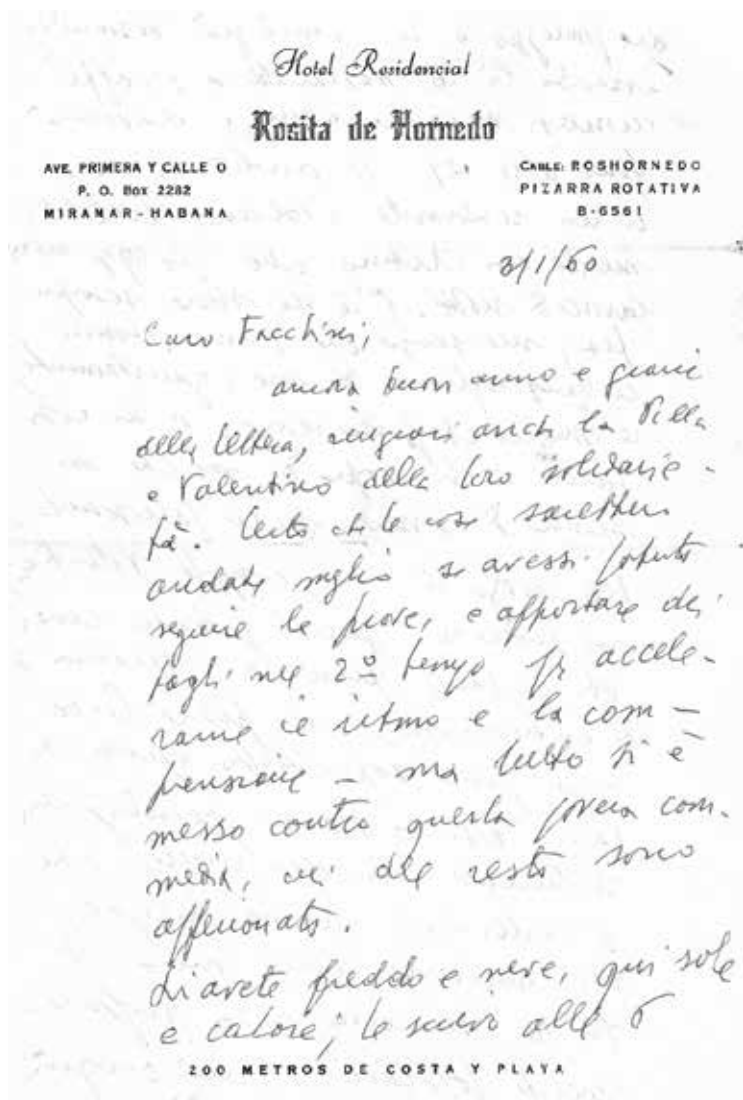
** Simone Terzi es director de la Fundación Un País, coordina las actividades del Centro Cultural Zavattini revisando reseñas, actividades culturales y publicaciones dirigidos a la valoración del patrimonio fotográfico, pictóricos y bibliotecario; se ha dedicado por años al estudio y a la promoción de Cesare Zavattini.*

Qualche tempo fa nel saggio introduttivo del loro libro¹, che trattava principalmente gli aspetti legati alla straordinaria e febbrile esperienza dei cinegiornali liberi, Tullio Masoni e Paolo Vecchi riflettevano su quello che a loro modo di vedere era uno dei risvolti più affascinanti di Cesare Zavattini, la sua incompiutezza. Se infatti – scrivevano – imponente è il *corpus* zavattiniano, ancor più cospicua risulta la mole di appunti, idee, materiali inediti, esche lasciate ai posteri e frammenti di discorso estraibili anche tra le pieghe del già edito, del già realizzato. E si chiedevano per chissà quanto la cultura italiana, locale e nazionale, avrebbe avvertito sotto la sua superficie il vagare di questi messaggi in bottiglia disseminati nel tempo e se e quando, per fortuna più che per merito, li avrebbe visti periodicamente riaffiorare all'orizzonte, magari con differenti etichette o colori del vetro. Scrittore e antisrittore, profeta timido sempre alla ricerca di una forma d'arte che non fosse sovrastrutturale, ma servisse da contraddizione e da esplosivo in una società che cercava solo di eternare se stessa e la sua condivisa ingiustizia, Zavattini da Luzzara parte e a Luzzara torna per un dialogo fruttuoso di futuro, per proposte, progetti, riflessioni, amori e risentimenti. Ma forse ha ragione chi sostiene che Za non torna a Luzzara perché in realtà *nel profondo* non l'ha mai lasciata; la passione per il paese natale,

Hace algún tiempo en el ensayo introductorio de su libro¹, que abordaba principalmente aspectos relacionados con la extraordinaria y febril experiencia de los noticieros de cine gratuitos, Tullio Masoni y Paolo Vecchi reflexionaban sobre el que, a su juicio, era uno de los aspectos más fascinantes de Cesare Zavattini, su incompletud. Si, de hecho –escribían– el corpus zavattiniano es imponente, más conspicua es la masa de notas, ideas, materiales inéditos, anzuelos dejados a la posteridad y fragmentos de discurso que se pueden extraer incluso entre los pliegues de lo ya publicado, de lo ya creado. Y se preguntaban durante cuánto tiempo quizás, la cultura italiana, local y nacional, habría sentido bajo su superficie el deambular de estos mensajes en botellas esparcidas en el tiempo y si y cuándo, por pura fortuna más que por mérito, los habría visto resurgir periódicamente en el horizonte, con diferentes etiquetas o colores del cristal.

Escritor y antiescritor, profeta tímido siempre en búsqueda de un arte que no fuera superestructural, sino que sirviera de contradicción y explosivo en una sociedad que sólo buscaba eternizarse a sí misma y a su injusticia compartida, Zavattini desde Luzzara sale y a Luzzara regresa para un fructífero diálogo de futuro, de propuestas, proyectos, reflexiones, amores y resentimientos. Pero tal vez tengan razón los que argumentan que Za no regresa a Luzzara porque en realidad nunca la dejó; la pasión

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Lettera di Zavattini a Facchini | Carta de Zavattini a Facchini © Fondazione Un Paese

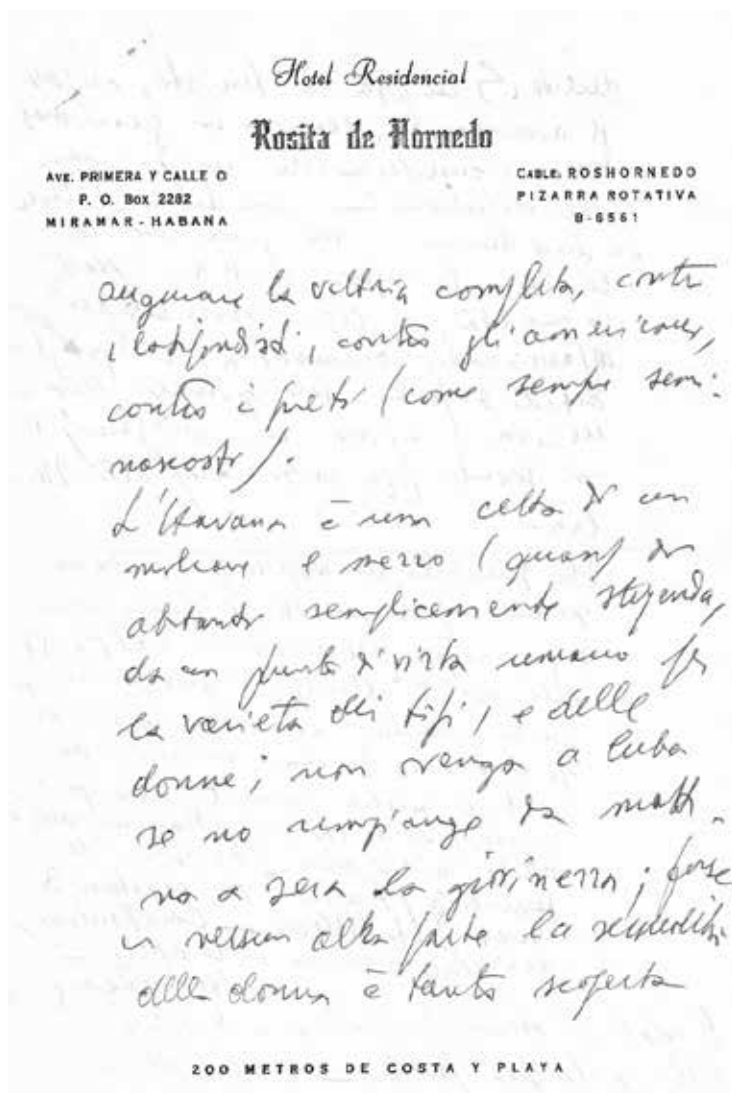
anziché diminuire per la lontananza, negli anni aumentava fino a trovare momenti di identificazione tra paesaggio e personaggio².

Grazie a Zavattini, Luzzara rappresenta un luogo in cui la memoria del passato non smette di dialogare con il presente. Uno di quei teorizzati centri minimi di ragionamento che, consapevole del va-

por el pueblo natal, en lugar de disminuir por la distancia, fue aumentando con los años hasta encontrar momentos de identificación entre paisaje y personaje².

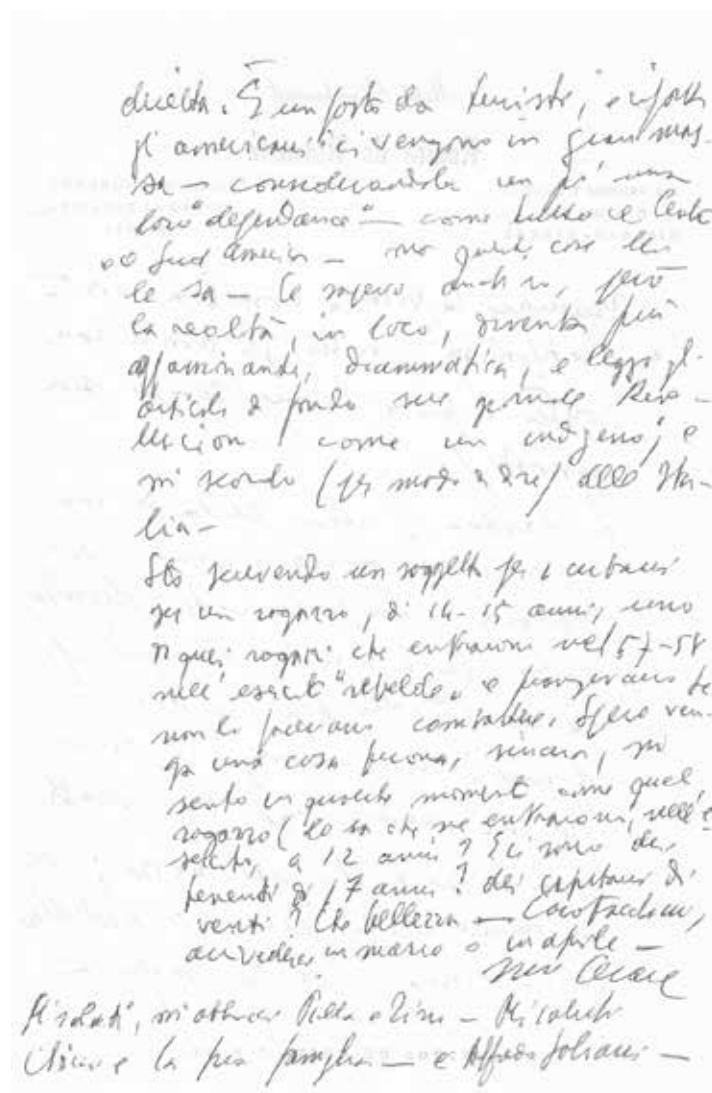
Gracias a Zavattini, Luzzara representa un lugar donde la memoria del pasado nunca deja de dialogar con el presente. Uno de esos centros mínimos de razonamiento teorizados que, consciente del valor inhe-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Lettera di Zavattini a Facchini | Carta de Zavattini a Facchini © Fondazione Un Paese

lore insito nello sguardo sulla propria identità, cerca di utilizzare e valorizzare il più efficacemente possibile l'eredità intellettuale consegnata dal grande luzzarese. Oggi, se guardiamo alla sua storia culturale, questo piccolo paese della Bassa costituisce certamente uno dei fondamentali satelliti dell'universo zavattiniano e si può affermare che senza



rente a la mirada sobre la propia identidad, intentan utilizar y potenciar con la mayor eficacia posible el acervo intelectual entregado por el grande luzzarese. Hoy, si atendemos a su historia cultural, este pequeño pueblo de la Bassa constituye ciertamente uno de los satélites fundamentales del universo zavattiniano y se puede decir que, sin la visión, el compromiso y la perse-

la visione, l'impegno e la perseveranza di Zavattini, altruista nella sua strenua volontà di offrire il sapere ai propri concittadini, niente di quanto si è concretizzato in loco sarebbe stato possibile³.

Per queste ragioni, uno dei principali aspetti dell'attività di Fondazione Un Paese⁴ è rappresentato dallo studio e dalla promozione del ricchissimo lascito culturale che Cesare Zavattini ha consegnato al proprio paese.

«Per la verità da un mezzo secolo preciso parlo e faccio parlare di Luzzara provocando in piazza traffico di microfoni, telecamere anche forestiere, persone illustri, e forse qualche idea»⁵. Luzzara, sulle sponde del fiume Po, è infatti il luogo dove Zavattini sceglie di portare il grande fotografo americano Paul Strand che realizzerà insieme a Za il primo esempio di foto-libro italiano, *Un paese* (Einaudi, 1955), viaggio fotografico e poetico che unisce Modernismo americano e Neorealismo italiano in un luogo apparentemente fuori dal tempo, abitato da persone comuni. Un capolavoro che rappresenta l'inizio di una lunga serie di eccezionali ritratti di Luzzara, che proprio in questo suo essere "un" paese della provincia italiana assurge a ricognizione sociale e antropologica dell'Italia intera.

Zavattini, o il *Siur César* per i luzzaresi, grazie alla donazione di numerosi volumi è da considerarsi il vero e proprio fondatore della Biblioteca Comunale del pae-

verancia de Zavattini, desinteresado en su denodado afán de ofrecer conocimiento a sus conciudadanos, nada de lo que se ha materializado in loco hubiera sido posible³. Por estas razones, uno de los principales aspectos de la actividad de Fundación Un País⁴ está representado por el estudio y la promoción del riquísimo legado cultural que Cesare Zavattini le ha entregado a su pueblo.

*«En verdad, hace exactamente medio siglo que vengo hablando y haciendo hablar de Luzzara, provocando tráfico en la plaza con micrófonos, cámaras, incluso cámaras extranjeras, personajes ilustres, y quizás algunas ideas»⁵. Luzzara, a orillas del río Po, es de hecho el lugar elegido por Zavattini para traer al gran fotógrafo estadounidense Paul Strand, quien creará junto con Za el primer ejemplo de un fotolibro italiano, *Un paese [Un pueblo]* (Einaudi, 1955), un viaje fotográfico y poético que combina el Modernismo americano y el Neorealismo italiano en un lugar aparentemente fuera de tiempo, habitado por gente corriente. Una obra maestra que representa el comienzo de una larga serie de retratos excepcionales de Luzzara, que en este mismo ser "un" pueblo de la provincia italiana se eleva al reconocimiento social y antropológico de toda Italia.*

Zavattini, o Siur César para los luzzaresi, gracias a la donación de numerosos volúmenes se le puede considerar el verdadero fundador de la Biblioteca Municipal de la

se, inaugurata nel 1967 e a lui intitolata: «Tra le buone notizie, la biblioteca locale coi suoi volumi (io ne ho mandati anche con le care dediche a me degli autori, ho fatto male?) da una via troppo solitaria si dovrebbe trasferire nel centro storico, il più frequentato, e i giovani vi potranno ballare cantare amare, questi verbi cresceranno insieme con il leggere»⁶. Non un semplice conferimento *una tantum*, ma un vero progetto culturale durato anni. Ora questi volumi costituiscono il Fondo Cesare Zavattini: lasciti pregiati e primissime edizioni, migliaia di libri che per lui erano stati importanti e che voleva che i suoi compaesani potessero avere la possibilità di leggere, quando a Luzzara altre erano le priorità e i libri erano un lusso per pochi.

A Luzzara, alla mezzanotte del 31 dicembre del 1967 veniva inaugurata la prima edizione del Premio dei Naïfs, che si sarebbe ripetuto con cadenza annuale per oltre trentacinque anni; rassegna seguita l'anno dopo dalla costituzione del primo e unico Museo Nazionale delle Arti Naïves in Italia. Anche la nascita di queste due importanti istituzioni dedicate al naïfismo fu voluta e fortemente promossa nel corso dei decenni da Za⁷.

Uomo di straordinarie relazioni, di indomabile e contagiosa operosità, Zavattini rimase legatissimo non solo al luogo natale, ma inseparabile da alcuni contatti amici. Questa nuova occasione, offerta

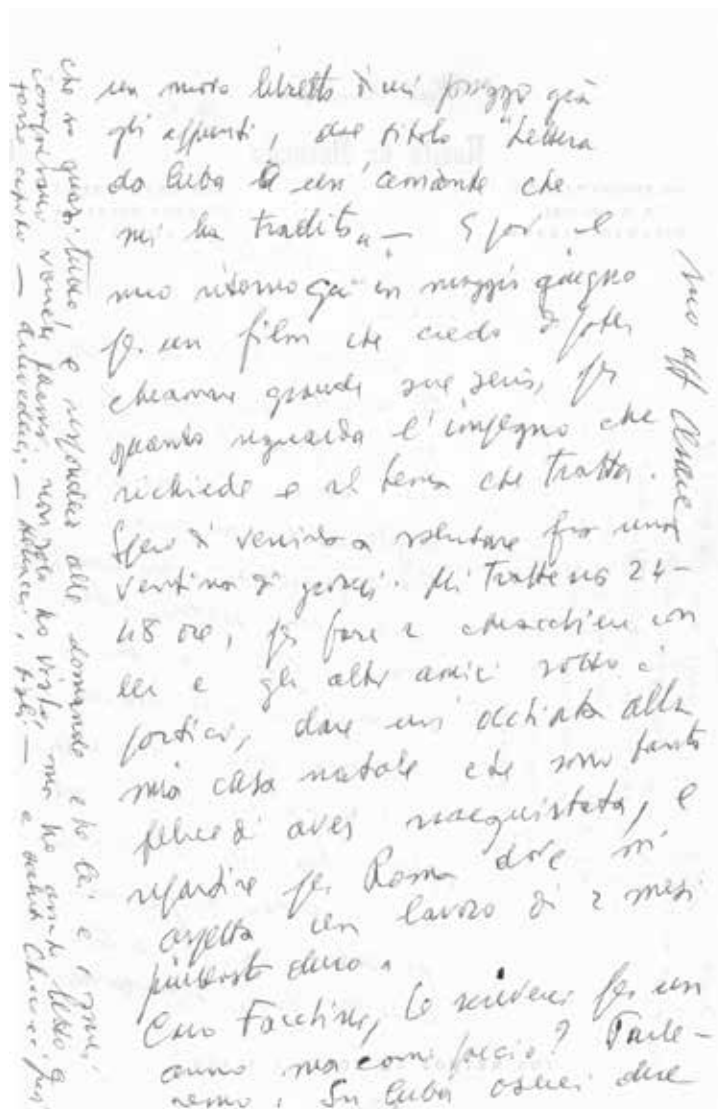
localidad, inaugurada en 1967 y que lleva su nombre: «Entre las buenas noticias, la biblioteca local con sus volúmenes (también envié algunos con las queridas dedicatorias de los autores para mí, ¿hice mal?) de una calle demasiado solitaria debería pasar al centro histórico, el más popular, y la gente joven allí podrán bailar, cantar, amar, estos verbos crecerán junto con la lectura»⁶. No una simple aportación casual, sino un verdadero proyecto cultural que duró años. Ahora estos volúmenes forman el Fondo Cesare Zavattini: preciosos legados y primeras ediciones, miles de libros que habían sido importantes para él y que quería que sus conciudadanos tuvieran la oportunidad de leer, cuando en Luzzara eran otras las prioridades y los libros eran un lujo para pocos.

En Luzzara, a la medianoche del 31 de diciembre de 1967, se inauguró la primera edición del Premio de los Naïfs, que se repetiría anualmente durante más de treinta y cinco años; revisión seguida al año siguiente por el establecimiento del primer y único Museo Nacional de Artes Naïf en Italia. El nacimiento de estas dos importantes instituciones dedicadas al naïfismo también fue deseado y fuertemente promovido durante décadas por Za⁷.

Hombre de relaciones extraordinarias, de laboriosidad indomable y contagiosa, Zavattini se mantuvo muy apegado no sólo a su tierra natal, sino también fue inseparable con algunos amigos íntimos. Esta nue-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Lettera di Zavattini a Facchini | Carta de Zavattini a Facchini © Fondazione Un Paese

dal Festival Orizzonti Italia-Cuba, mi permette di presentare alcune lettere inedite che Zavattini indirizzò a due compaesani durante il suo terzo e ultimo soggiorno a Cuba (11 dicembre 1959 - 25 febbraio 1960)⁸, aggiungendo così un ulteriore tassello a quell'inesauribile rapporto tra Luzzara e il mondo, perché «Il mio paese, come ogni parte del mon-

va oportunidad, que me brinda el Festival Orizzonti Italia-Cuba, me permite presentar algunas cartas inéditas que Zavattini dirigió a dos compatriotas durante su tercera y última estancia en Cuba (11 de diciembre de 1959 - 25 de febrero de 1960)⁸, sumando así una pieza más a esa inagotable relación entre Luzzara y el mundo, por qué «Mi pueblo, como cualquier parte del mundo,

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

25-11-66

Cara Pilla, Canino,

sono qui da ieri e riparto il 27; ho fermato la stessa lettera. Non ero riuscito a sapere niente di più della stretta notizia così inattesa; Scimmi, con' avero fotografato di Scimmi, non fu in grado di dirmi una sola parola. La verità, l'ultima cartolina di volta padre era scritta, come calligrafia, in un modo che segnava una divaricata, un indebolimento, ma per resto quasi lucidato ancora. Avevo chiamato Manca allo 2.30 del mattino, fu certe ragioni urgenti, e lui, alla fine del nostro discorso mi disse: ora, Pilla, ho una cosa molto triste da comunicarti, non operavo come fare, avevamo parlato fu lo 10; e mentre lui continuava, prima di dire il nome, copri subito che una persona molto cara stava essere scomparsa. Poi non poté informarmi meglio e io riuscii a avere qualcosa solo quattro ore dopo, i funerali erano nel pomeriggio e, come vi ho detto, il dottor Scimmi ignorava quali particolari di un'ultra sopra, con' una avvenuta, se aveva sofferto, le sue parole. Vi telegrafai in se proprio se viene a Luzzara affluire in Italia ma quest non progettato ritorno

[Marginal notes in Italian:]
 La Pilla era già in un'altro modo, con' avero fotografato di Scimmi, non fu in grado di dirmi una sola parola. La verità, l'ultima cartolina di volta padre era scritta, come calligrafia, in un modo che segnava una divaricata, un indebolimento, ma per resto quasi lucidato ancora. Avevo chiamato Manca allo 2.30 del mattino, fu certe ragioni urgenti, e lui, alla fine del nostro discorso mi disse: ora, Pilla, ho una cosa molto triste da comunicarti, non operavo come fare, avevamo parlato fu lo 10; e mentre lui continuava, prima di dire il nome, copri subito che una persona molto cara stava essere scomparsa. Poi non poté informarmi meglio e io riuscii a avere qualcosa solo quattro ore dopo, i funerali erano nel pomeriggio e, come vi ho detto, il dottor Scimmi ignorava quali particolari di un'ultra sopra, con' una avvenuta, se aveva sofferto, le sue parole. Vi telegrafai in se proprio se viene a Luzzara affluire in Italia ma quest non progettato ritorno

per me tutto/pare lo spirito, il
 nuovo dei valori, il regale
 solo cultura, ma insomma
 la sola persona che rappresenta
 una civiltà, un
 meno o decisamente ordinato
 dei altri, per un certo
 (essere così esente, così
 duro, ma non c'è un
 vero padre "ordinario",
 e faccio un' cosa sempre
 sentita, sempre, come un
 essere semplice, diretto,
 con delle notizie, soprattutto
 da parte di quelli che comanda-
 vano e che lui aveva individuato,
 anche se la vita lo
 costringeva a convivere con
 i nemici. Pensò che era un
 to a convenire con un'altro
 in un'impulso di quello, lo si
 deve e delle altre di famiglia e
 di studio e di professione non
 comuni; non era un essere
 se non di lui, ma ripreso
 sempre dove stava il quieto e
 l'ingenuità, il buonsenso e col-
 to, e si intendevano con un
 segno. Dopo molto tempo
 quello che era, e non è oggi
 ma un'altro un libro in un
 edo, lo colloca con una parte
 di parte che mentavano. L'ultima

[Marginal notes in Italian:]
 e l'altro/pare il 2-3 la-
 io definitivamente a
 casa/ha cambiato tutto.
 No' l'altro cosa: a Mi la.
 no affluire che andale
 ogni font o Luzzara, ma
 lo foto venire solo in febbraio,
 lo circostanze un buon po-
 parte un gennaio spietato,
 così con persone che non sono
 gli altri (senza una parte)
 al, poi che si consiglia anche il
 quale un copione, quella im-
 parato fu quel "romano"
 un "romano". Così risulterò
 e qui solo in compagnia
 a vostro padre. Ho saputo che
 aveva una specie di "pellegrino"
 che si son girare l'ultimo
 Frattino se ne fosse andato
 prima di me, quello poi lo
 avvenuto che io ero al-
 l'estero, che a dire, e non
 altri, pochi singl. quello
 due parte è un'altro
 to che mentava a nome
 a letto, fatto: quasi senza
 pensars' accorgere, se non
 vita umana aveva fatto

Lettera di Zavattini | Carta de Zavattini © Fondazione Un Paese

do, ha partecipato e partecipa alla storia. Sembra chiuso ed è aperto da tutti i lati, a tutte le ipotesi⁹. Luzzara. La Habana. Non è difficile colmare tanta lontananza con similitudini.
 «L'Avana è salmastra come il sogno di una sirena e il luogo geometrico del suo respiro è il Malecón», scrive Danilo Manera nel suo *A Cuba*¹⁰. Quello che dicono essere il

ha participado y participa de la historia. Parece cerrado y está abierto por todos lados, a todas las hipótesis⁹. Luzzara. La Habana. No es difícil llenar tanta distancia con similitudes.
 «La Habana es salobre como el sueño de una sirena y el lugar geométrico de su aliento es el Malecón», escribe Danilo Manera en su escrito *A Cuba* [En Cuba]¹⁰.

più lungo e rigido divano del mondo, una grande esse di argine con parapetto, inizia e finisce con due forti progettati da italiani, sette chilometri dalla Chorrera alla Punta. Giusto di fronte, su un promontorio roccioso, c'è il Castillo Rodríguez del Morro con il suo faro, uno dei segni particolari del volto della città. «Sarebbe mai potuto rimanere solo Zavattini», si chiede Valentina Fortichiari, «a intanarsi magari chiudendo la sua vita in un faro? Mai. L'orizzonte tra acqua e terra, terra e acqua, può soltanto essere quello disegnato dal fiume, non da un mare senza confini»¹¹. Perché se il Malecón è un salotto senza tempo e senza arredi che raccoglie i tantissimi che vanno lì a respirare aria fresca e salata, un luogo dove ci si apparta e si è alla vista, dove tutti fanno finta di non vedere e tutti guardano, a Luzzara è sul fiume che si ritrova il respiro giusto, è il Po il luogo dell'anima, per Za e per i luzzaresi «che sembrano cinici, ma hanno il cuore sensibile» e «a sera, non riuscendo a stare lontani da Po, vengono e si mettono seduti a guardare il tramonto, uno di nascosto all'altro, tenendosi a debita distanza»¹². Ritroviamo questa magia, una fascinazione che ammalia, risuonare nelle parole di una delle persone di Luzzara più care a Zavattini, "intervistata" per il testo di *Un paese*: «Sono di Bologna, da 45 anni ho la farmacia a Luzzara. È il Po che amo di più, anche se non ci vado mai, perché il mio è un mestiere che comincia la mattina presto e finisce la sera

*Lo que definen como el sofá más largo y rígido del mundo, una gran S de terraplén con parapeto, comienza y termina con dos fuertes diseñados por italianos, siete kilómetros desde la Chorrera a la Punta. Justo enfrente, sobre un promontorio rocoso, se encuentra el Castillo Rodríguez del Morro con su faro, una de las particularidades del rostro de la ciudad. «Zavattini a caso podría haberse quedado sólo», se pregunta Valentina Fortichiari, «¿a esconderse para cerrar su vida en un faro? Nunca. El horizonte entre el agua y la tierra, la tierra y el agua, sólo puede ser el que dibuja el río, no un mar sin fronteras»¹¹. Porque si el Malecón es una sala de estar atemporal y sin muebles que reúne a los muchos que van allí a respirar aire fresco y salado, un lugar en el que te retiras y estás a la vista, donde todos hacen como que no ven y todos miran, en Luzzara es en el río que encuentras el aliento adecuado, el Po es el lugar del alma, para Za y para los luzzaresi «que parecen cínicos, pero tienen el corazón sensible» y «por la noche, incapaces de mantenerse alejados de Po, vienen y se sientan y miran la puesta de sol, uno a escondidas del otro, manteniendo una distancia segura»¹². Redescubrimos esta magia, una fascinación que hechiza, resonando en las palabras de una de las personas de Luzzara más queridas por Zavattini, "entrevistada" para el texto de *Un paese*: «Soy de Bologna, tengo una farmacia en Luzzara desde hace 45 años. Es el Po al que más amo,*

tardi. Ho visto tante volte dei luzzaresi, che sembrano anime dure, arrivare al Po, sotto sera, in bicicletta, stare davanti all'acqua in silenzio cinque minuti e poi tornarsene indietro, pedalando adagio, come fossero stati in chiesa»¹³. Sono parole di Alfredo Facchini¹⁴, di cui abbiamo recentemente acquisito una importante donazione: libri, cartoline e lettere inedite¹⁵ che documentano il fortissimo legame che il farmacista mantenne per tutta la vita con Zavattini.

La farmacia si trovava a poche decine di metri dalla casa natale di Zavattini e dal caffè gestito dai genitori. Quando Za conobbe Facchini era praticamente un bambino: il primo documento che conserviamo è un biglietto in cui, dalla Bergamo dove si trovava per gli studi, il piccolo Cesare si scusa e rivolgendosi al farmacista domanda: «Mi darebbe una lavata di capo perché sono partito senza salutarla? Fortuna che sono ben lontano! ...Però non avrebbe motivo di sgridarmi perché io avevo proprio il pensiero e il desiderio di salutarla»¹⁶, e chiude firmando con una "Z." che ha già il carattere e la forza di un logo. Za non aveva ancora 9 anni. Possiamo quasi immaginarlo Cesare Z., come il Totò di *Miracolo a Milano* di fronte al latte che tracima dal pentolino e si fa fiume sul pavimento, incantato davanti al bancone del farmacista dove c'erano sempre accesi fornelli a spirito a far bollire decotti, infusi e limonate purgative, e bottigliette dalle diverse fogge.

aunque nunca vaya allí, porque la mía es una profesión que comienza temprano en la mañana y termina tarde en la noche. He visto muchas veces a algunos luzzaresi, quienes parecen almas duras, llegar al Po, por la tarde, en bicicleta, pararse frente al agua en silencio durante cinco minutos y luego regresar, pedaleando lentamente, como si hubieran estado en la iglesia»¹³. Estas son las palabras de Alfredo Facchini¹⁴, de quien recientemente hemos adquirido una importante donación: libros, postales y cartas inéditas¹⁵ que documentan el lazo muy fuerte que el farmacéutico mantuvo a lo largo de su vida con Zavattini.

*La farmacia se encontraba a unas decenas de metros de la casa natal de Zavattini y del café de sus padres. Cuando Za conoció a Facchini era prácticamente un niño: el primer documento que conservamos es una nota en la que, desde Bérgamo, donde estudiaba, el pequeño Cesare se disculpa y, dirigiéndose al farmacéutico, pregunta: «¿Me llamaría la atención porque me fui sin despedirme? ¡Menos mal que estoy lejos! ... Pero no tendría por qué regañarme porque realmente tuve el pensamiento y el deseo de salutarla»¹⁶, y cierra firmando con una "Z." que ya tiene el carácter y la fuerza de un logotipo. Za aún no tenía 9 años. Casi podemos imaginar a Cesare Z., como el Totò de *Miracolo a Milano* frente la leche que se desborda de la cacerola y chorrea por el piso, encantado frente al mostrador de la farmacia donde siempre había fogones de*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Cartolina di Zavattini a Paola Facchini | Tarjeta de Zavattini a Paola Facchini © Fondazione Un Paese

Stimato in paese, riservato ma amante della compagnia, appassionato di letteratura e poesia, negli anni Facchini sarà una figura di assoluto riferimento per Zavattini, che nel 1958 gli scrive: «Caro Facchini, mi pare di essere lì sotto i portici sotto braccio vicino a lei, e anche se finisco quando sono a Luzzara col raccontarle niente delle mie cose, è un piacere intimo e fraterno starle vicino e vederla quelle due o tre volte al giorno a Luzzara [...], quelle belle ore di luce o di chiacchiere o di puro passeggio che appartengono al mito. Insomma, lei ormai è per me un fatto naturale di Luzzara, come il Po, i portici, la torre»¹⁷.

Ed eccoci al 1960, con lo slancio vitale

alcohol encendidos para hervir cocciones, infusiones y limonadas purgantes, y botellas de diferentes formas.

Estimado en el pueblo, reservado pero amante de la compañía, apasionado de literatura y poesía, Facchini será a lo largo de los años una figura de referencia absoluta para Zavattini, quien en 1958 le escribe: «Querido Facchini, me parece estar allí debajo de las arcadas bajo el brazo junto a usted, y aunque termino cuando estoy en Luzzara sin decirle nada de mis cosas, es un placer íntimo y fraterno estar cerca de usted y verlo esas dos o tres veces al día en Luzzara [...], esas hermosas horas de luz o de charla o de puro andar que pertenecen al mito. En resumen, usted es para mi

della Rivoluzione cubana che riporta alla luce tutti i sogni che l'Italia e l'Europa hanno perduto. Nelle parole di Zavattini si avvertono i sussulti di chi si rende conto di essere di fronte a un momento di verità capace di riaccendere antiche speranze: «Caro Facchini, [...] Lì avete freddo e neve, qui sole e calore; le scrivo alle 6 del pomeriggio e lei starà già dormendo essendo lì la mezzanotte e i caffè luzzaresi saranno chiusi. Lavorerò fino alle 21 poi andrò a cena in un ristorante italiano probabilmente con Arturo che per oggi non lavora di notte. C'è da stare sempre tesi, nel senso che i miei amici cubani vogliono da me, giustamente, il meglio che posso dare, e io ho così tanti occhi sopra di me che mi sembra di essere su un palcoscenico. Ma svolgo il mio compito volentieri, mi piacciono questi giovani cineasti cubani pieni di speranza e di entusiasmo, mi piace Cuba e mi piace soprattutto quello che hanno fatto e stanno facendo, una rivoluzione con dei principi che si credevano ormai relegati nei racconti delle fate. Si tratta di una cosa profondamente popolare, cui bisogna augurare la vittoria completa, contro i latifondisti, contro gli americani, contro i preti (come sempre seminascosti). L'Avana è una città di un milione e mezzo (quasi) di abitanti semplicemente stupenda, da un punto di vista umano per la varietà dei figli, e delle donne; non venga a Cuba sennò rimpiange da mattino a sera la giovinezza;

un hecho natural de Luzzara, como el Po, las arcadas, la torre»¹⁷.

Y aquí estamos en 1960, con el impulso vital de la Revolución cubana que arroja luz sobre todos los sueños que Italia y Europa han perdido. En las palabras de Zavattini se pueden sentir los gritos de asombro de quien se da cuenta de que está ante un momento de verdad capaz de reavivar antiguas esperanzas: «Querido Facchini, [...] Allí tienen frío y nieve, aquí sol y calor; le escribo a las 6 de la tarde y usted ya estará durmiendo porque allí es medianoche y los cafés luzzaresi estarán cerrados. Trabajaré hasta las 9pm luego iré a cenar a un restaurante italiano probablemente con Arturo que por hoy no trabaja por la noche. Hay que estar siempre tensos, en el sentido de que mis amigos cubanos con razón quieren lo mejor que puedo dar de mí, y así tengo tantos ojos encima de mí que me siento como si estuviera en un escenario. Pero hago mi trabajo con gusto, me gustan estos jóvenes cineastas cubanos llenos de ilusión y entusiasmo, me gusta Cuba y me gusta especialmente lo que han hecho y están haciendo, una revolución con principios que se creían exclusivamente relegados a los cuentos de hadas. Es algo profundamente popular, del cual hay que desear la victoria completa, contra los terratenientes, contra los americanos, contra los curas (como siempre semiocultos). La Habana es una ciudad de un millón y medio (casi) de habitantes que es simple-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Cartolina di Zavattini a Paola Facchini | Tarjeta de Zavattini a Paola Facchini © Fondazione Un Paese

forse da nessun'altra parte la sensualità delle donne è tanto scoperta, diretta. È un posto da turisti, e infatti gli americani ci vengono in gran massa – considerandola un po' una loro "dépendance" – come tutto il centro e il Sud America. Ma queste cose lei le sa. Le sapevo anche io, però la realtà, in loco, diventa più affascinante, drammatica, e leggo gli articoli a fondo sul giornale *Revolución* come un indigeno; e mi scordo (per modo di dire) dell'Italia. Sto scrivendo un soggetto per i cubani su un ragazzo, di 14-15 anni, uno di quei ragazzi che entrarono nel 57-58 nell'esercito "rebelde" e piangevano, non li facevano combattere. Spero venga una cosa buona, sincera, mi sento in qualche

mente maravillosa, desde el punto de vista humano por la variedad de hijos y de mujeres; no venga a Cuba, sino va a lamentar su juventud desde por la mañana hasta por la noche; quizás en ningún otro lugar la sensualidad de la mujer es tan abierta, directa. Es un lugar para turistas, y de hecho los estadounidenses vienen en gran número - considerándolo un poco su "anexo" - como todo Centro y Sur América. Pero estas cosas usted las sabe. También lo sabía yo, sin embargo, la realidad, en el lugar, se vuelve más fascinante, dramática, y leo los artículos del periódico Revolución como un nativo; y me olvido (por así decirlo) de Italia. Estoy escribiendo una historia para los cubanos sobre un niño de 14-15 años, uno

momento come quel ragazzo (lo sa che ne entrarono, nell'esercito, a 12 anni? E ci sono dei tenenti di 17 anni? Dei capitani di 20? Che bellezza). [...]»¹⁸.

Nella lettera successiva, sempre sulla carta intestata dell'Hotel "Residencial Rosita de Hornedo", lo stesso che lo aveva ospitato nel primo soggiorno del 1953, Zavattini gli parla di «un nuovo libretto di cui possiedo già gli appunti, dal titolo "Lettera da Cuba a un'amante che mi ha tradito"», accennando a un ritorno a Cuba «in maggio giugno per un film che credo di poter chiamare grande sul serio, per quanto riguarda l'impegno che richiede e il tema che tratta»¹⁹, ma come sappiamo Za a Cuba non tornerà più.

E Facchini, che fu tra i principali promotori della creazione della Biblioteca Comunale, non ne vide mai l'inaugurazione, morì qualche anno prima, nel 1964. Zavattini si trovava a Parigi e non riuscì a partecipare ai funerali del caro amico. Vale la pena ricordare le commosse parole che gli dedicò in un'accorata lettera indirizzata ai figli: «Lo sapete che avevo una specie di presagio? Che se un giorno lontano Facchini se ne fosse andato prima di me, questo sarebbe avvenuto che io ero all'estero, chissà dove, e non avrei potuto dirgli quelle due parole di ringraziamento che meritava a nome di tutti, perché, quasi senza farsene accorgere, per una vita intera aveva tenuto su nel nostro paese lo spirito, il senso dei valori, il ri-

de esos niños que se unieron al ejército "rebelde" en el 57-58 y lloraban, no los hacían pelear. Espero que salga algo bueno, sincero, me siento en algún momento como ese chico (¿sabe que entraron al ejército a los 12 años? ¿Y hay tenientes de 17 años? ¿Capitanes de 20 años? Qué belleza). [...]»¹⁸. En la siguiente carta, nuevamente en papel con membrete del Hotel "Residencial Rosita de Hornedo", el mismo que lo hospedó en su primera estadía en 1953, Zavattini le habla de «un nuevo cuadernillo del que ya tengo las notas, titulado "Carta de Cuba a un amante que me traicionó"», insinuando un regreso a Cuba «en mayo junio para una película que creo que puedo calificar seriamente de grandiosa, en cuanto al compromiso que requiere y el tema que trata»¹⁹, pero como sabemos, Za ya no regresará más a Cuba.

Y Facchini, que fue uno de los principales impulsores de la creación de la Biblioteca Municipal, nunca vio su inauguración, murió unos años antes, en 1964. Zavattini estaba en París y no pudo asistir al funeral de su querido amigo. Vale la pena recordar las conmovedoras palabras que le dedicó en una sentida carta dirigida a sus hijos: «¿Saben que tuve algún tipo de presentimiento? Que si un día Facchini se hubiera ido antes que yo, hubiera pasado esto que yo estaba en el extranjero, quién sabe dónde, y no hubiera podido decir esas dos palabras de agradecimiento que se merecía en nombre de todos, porque, casi sin darme cuen-

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



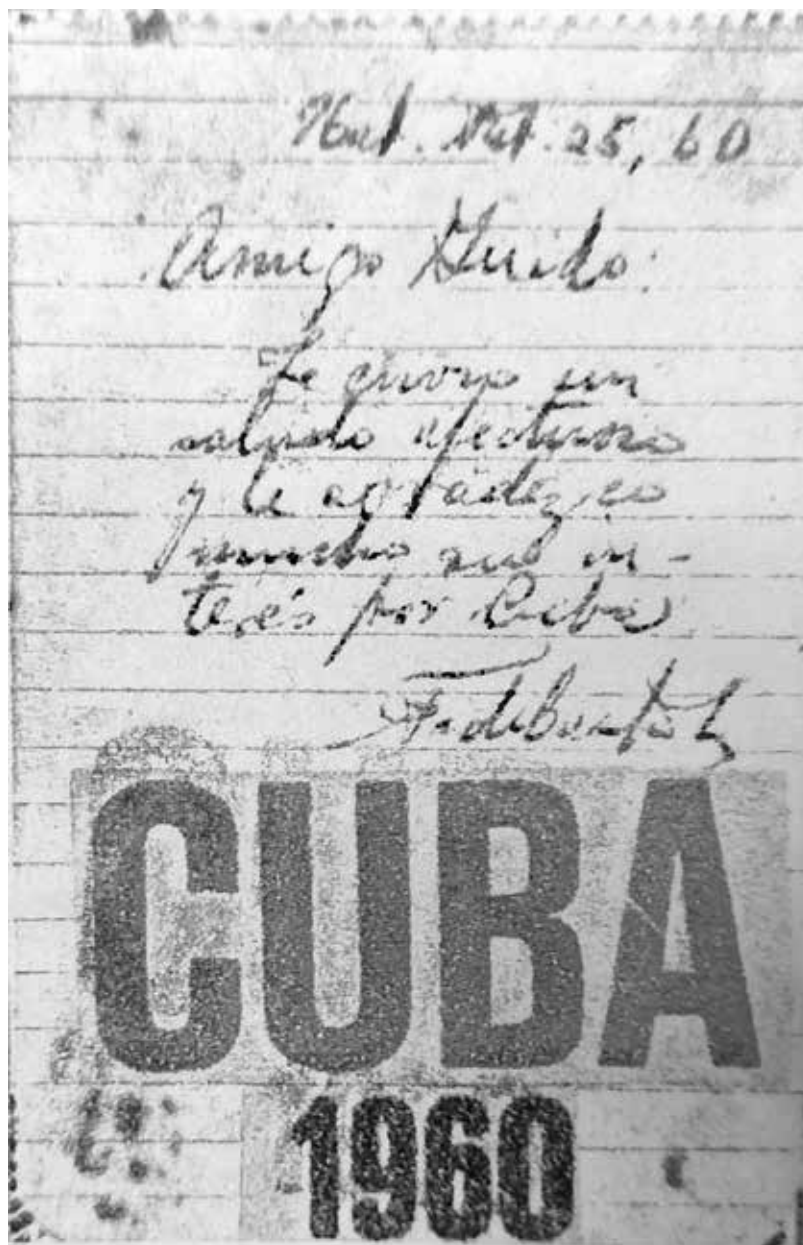
Cartolina di Zavattini a Paola Facchini | Tarjeta de Zavattini a Paola Facchini © Fondazione Un Paese

spetto per la cultura, era insomma la sola persona che rappresentava una civiltà, in mezzo ai cedimenti continui degli altri, povero nostro paese così assente, così duro, ma sotto c'era una vena popolare straordinaria, e Facchini l'aveva sempre sentita, sempre, come un tesoro»²⁰.

Secondo il progetto di Zavattini, condiviso dal Sindaco Filippini, la Biblioteca avrebbe dovuto organizzare una serie di iniziative per accendere la curiosità sempre così poco spontanea della popolazione verso il libro: «Credo che una biblioteca in un paese sia una delle cose più importanti, più necessarie... Arrivo da Cuba dove la Rivoluzione ha messo sullo stesso piano la Riforma Agraria e la lotta contro

ta, durante toda una vida había mantenido en nuestro pueblo el espíritu, el sentido de los valores, el respeto a la cultura, en fin, era el único que representaba una civilización, en medio de los continuos fracasos de los demás, nuestro pobre pueblo tan ausente, tan duro, pero debajo había una vena popular extraordinaria, y Facchini siempre lo había sentido, siempre, como un tesoro»²⁰. Según el proyecto de Zavattini, compartido por el alcalde Filippini, la Biblioteca debería haber organizado una serie de iniciativas para encender la curiosidad siempre tan espontánea de la población hacia el libro: «Yo creo que una biblioteca en un pueblo es una de las cosas más importantes, más necesarias... Yo vengo de Cuba donde la

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Biglietto di | Tarjeta de Fidel Castro a Guido Sereni © Fondazione Un Paese

l'analfabetismo, forse per questo mi sento così "agitato" in questo momento»²¹. Nel Fondo Cesare Zavattini sono presenti alcune rare edizioni testimoni dei soggiorni cubani di Zavattini. Tra i tanti, c'è anche la copia de *Il libro dei dodici* di Castro di

Revolución ha puesto en el mismo nivel la Reforma Agraria y la lucha contra el analfabetismo, quizás por eso me siento así "agitado" en este momento»²¹. En la Colección Cesare Zavattini hay algunas ediciones raras que testimonian las estancias

Carlos Franqui, che Za lesse in una notte, come scrive ad Alfredo Guevara²². E sempre nel fondo troviamo *José Martí. Antología di testi e antologia critica*, su cui mi soffermo: sulla scheda cartacea che serviva a registrare le persone che prendevano in prestito i libri, vi è riportato solo un nome, quello di Guido Sereni²³.

Il primo contatto tra Sereni e Zavattini era stato di tipo calcistico. Primi anni Cinquanta, un giorno, Za è al campo sportivo del paese e chiede: «Chi è quel Sereni là, che ci mette tanta foga?». Gli dicono che è il barbiere, che la domenica fa la barba fino alle due di pomeriggio, poi scende in campo e riesce ancora a dare. Passano alcuni anni, e in un articolo su un settimanale sportivo (*Sfogo di un uomo che non se ne intende*) Zavattini scrive: «Il calcio vuole [essere] giocato con la passione che ha l'ala sinistra del mio paese, che fa la barba fino alle due del pomeriggio e poi scende in campo». Personalità estroversa e gioviale, Sereni diventerà presto un grande amico di Zavattini, verso il quale manifesterà sempre grande stima e gratitudine²⁴ e seguendo una passione nascosta, guidata dallo stesso Za, inizierà a scrivere.

«Le chiacchiere dal barbiere sono la prova irrefutabile che le teste stanno lì solo per via dei capelli», scriveva il tagliente Karl Kraus, ma nella bottega di Sereni il pettegolezzo, solitamente un miscuglio di sport, politica e sesso, lasciava spesso spazio ad altro: qui si potevano trovare

cubanas de Zavattini. Entre los muchos, también está el ejemplar de El Libro de los Doce de Castro de Carlos Franqui, que Za leyó en una noche, como le escribió a Alfredo Guevara²². Y siempre en el fondo encontramos a José Martí. Antología de textos y antología crítica, en la que me detengo: en la tarjeta de papel que se utilizaba para registrar a las personas que tomaban prestados los libros, hay un solo nombre, el de Guido Sereni²³.

El primer contacto entre Sereni y Zavattini fue de tipo futbolístico. A principios de los años cincuenta, un día, Za está en el campo de deportes del pueblo y pregunta: «¿Quién es ese Sereni ahí, que se lleva con tanto entusiasmo?». Le dicen que es el barbero, que los domingos afeita hasta las dos de la tarde, luego sale al campo y aun así logra entregarse al juego. Pasan unos años, y en un artículo de un semanario deportivo (Desahogo de un hombre que no entiende) Zavattini escribe: «El fútbol quiere [ser] jugado con la pasión que tiene el lado izquierdo de mi pueblo, que afeita hasta las dos de la tarde y luego sale a la cancha». De personalidad extrovertida y jovial, Sereni pronto se convertirá en un gran amigo de Zavattini, hacia quien siempre mostrará gran estima y gratitud²⁴ y siguiendo una pasión oculta, liderada por el mismo Za, comenzará a escribir.

«La charla en la barbería es prueba irrefutable de que las cabezas están ahí solo por el pelo», el vanguardista Karl Kraus escribía,

riviste come «Vie Nuove» e «Rinascita» a cui il barbiere era abbonato e si discuteva, anche animatamente, di politica nazionale e internazionale, di cultura, di futuro, di rivoluzione. Probabilmente è in una di queste discussioni, o in una delle tante passeggiate notturne per le antiche vie di Luzzara, che Sereni, sapendo dell'imminente partenza di Zavattini per Cuba, gli chiese di portare i suoi saluti a Fidel Castro e il suo sostegno alla causa cubana. «Caro Guido, grazie della tua lettera come sempre piena di calore umano, di entusiasmi. Credo che partirò da qui il 26 di questo mese, e che resterò in Italia tutto aprile e tutto maggio per tornare a Cuba a giugno a svolgervi un lavoro – un certo film – ancor più impegnativo di quello il cui copione sto finendo. Ho visto Fidel Castro al pranzo di fine d'anno, ero al suo tavolo con il Presidente della Repubblica, con Joe Louis e altre tre quattro persone, ma la gente lo assediava senza tregua con la richiesta d'autografi, così non riuscii a scambiare che una stretta di mano. Ma credo che prima del 25 lo incontrerò e gli farò i tuoi saluti. La lotta che Fidel e il suo popolo stanno compiendo contro le grandi forze che sai è davvero eroica, come lo fu sulla Sierra, davvero dura, difficile. Ma Fidel ha delle qualità non comuni, fra le quali la tenacia e lo spirito di sacrificio, per tacere di una onestà che qui non vedevano da tanto tempo. Per quanto riguarda me,

pero en la tienda de Sereni el cotilleo, por lo general una mezcla de deporte, política y sexo, muchas veces dejaba espacio para más: aquí se podían encontrar revistas como «Vie Nuove» y «Rinascita» a la que el barbero era suscriptor y se discutía, hasta animadamente, de política nacional e internacional, de cultura, de futuro, de revolución. Probablemente sea en una de estas conversaciones, o en uno de los tantos paseos nocturnos por las antiguas calles de Luzzara, que Sereni, sabiendo de la inminente partida de Zavattini a Cuba, le pidió que transmitiera sus saludos a Fidel Castro y su apoyo a la causa cubana. «Estimado Guido, gracias por tu carta como siempre llena de calidez humana y entusiasmo. Yo creo que saldré de aquí el 26 de este mes, y que me quedaré en Italia todo abril y todo mayo para volver a Cuba en junio a hacer un trabajo allí –una cierta película– incluso más desafiante que aquella cuyo guion estoy terminando. Vi a Fidel Castro en el almuerzo de fin de año, estaba en su mesa con el presidente de la República, con Joe Louis y tres o cuatro personas más, pero la gente lo asediaba sin descanso con el pedido de autógrafos, entonces no logré intercambiar más que un apretón de manos. Pero creo que lo encontraré antes del 25 y le daré tus saludos. La lucha que Fidel y su pueblo están librando contra las grandes fuerzas que ustedes conocen es verdaderamente heroica, como lo fue en la Sierra, muy dura, difícil. Pero Fidel tiene cualidades poco comunes, entre ellas

spero di riuscire a dare un contributo modesto ma molto sincero a questa cinematografia cubana che sta nascendo dal niente: c'è la materia, la volontà, ci vuole l'esperienza e lo stanno facendo a tappe forzate. Ma in tutti questi giovani appare evidente, tangibile, la fede di servire una rivoluzione, un cambiamento profondo e leale delle vecchie strutture nazionali che non erano neanche nazionali, ma intimamente coloniali. Per la mia casa, sì, sono contento, come immagini. Lo desideravo da trent'anni, cioè da quando, nel 1930, andai via dal nostro paese carico di dispiaceri, di umiliazioni, con mio padre appena morto e i miei senza un soldo e un modo per guadagnare il pane quotidiano. Ti auguro, caro Guido, che anche tu realizzi ciò che desideri, sarà senza dubbio una cosa buona e bella. [...]»²⁵.

Zavattini era un uomo di parola e ritornò con un biglietto che portava un messaggio: «Amigo Guido, le envío un saludo afectuoso y le agradezco mucho su interés por Cuba. Fidel Castro». In fondo, Za aggiunse: «Caro Guido, ho parlato di te (portandogli i tuoi saluti) a Fidel Castro che spontaneamente mi ha scritto questo biglietto alle 3 di notte del 26/2/60. Tu Zavattini».

Per cinquant'anni, orgogliosamente, il barbiere e poeta Guido Sereni portò con sé questo biglietto. Ed era con lui anche nel suo ultimo viaggio, lì dove era sempre stato, nel taschino della giacca, vicino al cuore.

la tenacidad y el espíritu de sacrificio, sin mencionar una honestidad que no han visto aquí en mucho tiempo. Por mi parte, espero poder hacer un aporte modesto pero muy sincero a este cine cubano que está surgiendo de la nada: está el material, la voluntad, se necesita experiencia y lo están haciendo en etapas forzadas. Pero en todos estos jóvenes aparece evidente, tangible, la fe al servicio de una revolución, un cambio profundo y leal de las viejas estructuras nacionales que ni siquiera eran nacionales, sino íntimamente coloniales. Para mi hogar, sí, estoy feliz como te imaginas. Lo había querido durante treinta años, es decir, desde que, en 1930, dejé nuestro pueblo lleno de penas, de humillaciones, con mi padre recién muerto y los míos sin un centavo con qué ganarse el pan de cada día. Te deseo querido Guido, que tú también logres lo que deseas, sin duda será algo bueno y hermoso. [...]»²⁵.

Zavattini era un hombre de palabra y regresó con una nota con un mensaje: «Amigo Guido, le mando un saludo afectuoso y le agradezco mucho su interés por Cuba. Fidel Castro». En la parte inferior, Za agregó: «Estimado Guido, hablé de ti (dándole tus saludos) a Fidel Castro quien espontáneamente me escribió esta nota a las 3 am del 26/2/60. Tu Zavattini».

Durante cincuenta años, el barbero y poeta Guido Sereni llevó con orgullo esta nota. Y estuvo con él también en su último viaje, donde siempre había estado, en el bolsillo de su chaqueta, cerca de su corazón.



I sequestrati di Altona (1962), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Los condenados de Altona (1962), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Note
Notas

Cesare Zavattini, Cuba e quella “catechesi di umanità”

Cesare Zavattini, Cuba y aquella “catequesis de humanidad”

Dario Edoardo Viganò

¹ Si veda *infra*, il saggio di Simone Terzi, p. 157.

² J. García Espinosa: «*Recuerdos de Zavattini*». *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2002, p. 151. Cfr. *Infra*, il saggio di Luciano Castillo Rodríguez, p. 124.

³ Lettera di Zavattini a Lino Micciché del 2 novembre 1977, ora in C. Zavattini, *Lettere. Una, cento, mille lettere*, a cura di S. Cirillo, Bompiani, Milano 2005, p. 399. Cfr. *Infra*, il saggio di Caldiron, p. 91.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lettera di Zavattini in A. Guevara, *Epistolario, ¿Y si fuera una huella?*, Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano-Iberoautor, Madrid 2009, p. 11. Cfr. *infra*, il saggio di Castillo Rodríguez, p. 133.

⁶ S. Parigi, *Cuba: il presente antico di Zavattini*, in «Bianco e Nero», a. LX, n. 6, novembre-dicembre 1999, pp. 37-44.

⁷ Lettera di Zavattini a Gaetano Afeltra (Cuba, 15 febbraio 1960), in C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, cit., p. 222, citata in S. Parigi, *Cuba: il presente antico di Zavattini*, cit., p. 39.

⁸ J. Massip, *Cronaca cubana* e J. García Espinosa, *Memorie e ritorni*, in «Bianco e Nero», a. LX, n. 6, novembre-dicembre 1999, pp. 50-57 e 58-62.

⁹ A. Guevara, C. Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Iberautour, Madrid 2002.

¹⁰ D. Brancaleone, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Biblioteca Panizzi - Quaderni dell'Archivio Cesare Zavattini n. 5, Diabasis, Parma, 2019: si vedano in particolare le pp. 31-189 dedicate al rapporto di Zavattini con Cuba.

¹¹ A. Valecce, *Neorealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución 1951-1962*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2020.

¹² Cit. in D. Brancaleone, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, cit., pp. 34-35.

¹³ Tra i tanti prodotti del convegno pesarese coordinato da Lino Micciché si rimanda al classico L. Micciché (a cura di), *Il Neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999³.

¹⁴ Gli atti del convegno curato da Alberto Farassino sono confluiti in A. Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, EDT, Torino 1989.

¹⁵ Il convegno internazionale tenutosi presso l'Aula Magna del Centro Sperimentale di Cinematografia, nei giorni 23 e 24 ottobre 2007 fu organizzato dalla Fondazione Ente dello Spettacolo in collaborazione con lo stesso Centro Sperimentale. Gli atti sono raccolti in: L.

¹ *Vea abajo, el ensayo de Simone Terzi, p. 157.*

² *J. García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». Un largo camino hacia la luz, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2002, p. 151. Vea. Abajo, imel ensayo de Luciano Castillo Rodríguez, p. 124.*

³ *Carta de Zavattini a Lino Micciché del 2 de noviembre de 1977, ahora en C. Zavattini, Lettere. Una, cento, mille lettere, editado por S. Cirillo, Bompiani, Milano 2005, p. 399. Ver. Abajo, el ensayo de Caldiron, p. 90.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Carta de Zavattini para A. Guevara, Epistolario, ¿Y si fuera una huella?, Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano-Iberoautor, Madrid 2009, p. 11. Ver. abajo, el ensayo de Castillo Rodríguez, p. 133.*

⁶ *S. Parigi, Cuba: il presente antico di Zavattini, en «Bianco e Nero», a. LX, n. 6, noviembre-diciembre 1999, pp. 37-44.*

⁷ *Carta de Zavattini a Gaetano Afeltra (Cuba, 15 de febrero del 1960), en C. Zavattini. Una, cento, mille lettere, cit., p. 222, citada en S. Parigi, Cuba: il presente antico di Zavattini, cit., p. 39.*

⁸ *J. Massip, Cronaca cubana e J. García Espinosa, Memorie e ritorni, in «Bianco e Nero», a. LX, n. 6, noviembre-diciembre 1999, pp. 50-57 e 58-62.*

⁹ *A. Guevara, C. Zavattini, Ese diamantino corazón de la verdad, Iberautour, Madrid 2002.*

¹⁰ *D. Brancaleone, Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano, Biblioteca Panizzi - cuadernos del archivo de Cesare Zavattini n. 5, Diabasis, Parma, 2019: ver en particular la pp. 31-189 dedicada a la relación de Zavattini con Cuba.*

¹¹ *A. Valecce, Neorealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución 1951-1962, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2020.*

¹² *Cit. in D. Brancaleone, Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano, cit., pp. 34-35.*

¹³ *Entre los muchos productos de la conferencia Pesarese coordinada por Lino Micciché, se hace referencia al clásico L. Micciché (editado por), Il Neorealismo cinematografico italiano, Marsilio, Venezia 1999³.*

¹⁴ *Las actas del convenio a cargo de Alberto Farassino se han fusionado en A. Farassino (editado por), Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949, EDT, Torino 1989.*

¹⁵ *El convenio internacional celebrada en el Aula Magna del Centro Experimental de Cinematografía, los días 23 y 24 de octubre de 2007 fue organizada por la Fundación Ente dello Spettacolo en colaboración con el propio Centro Experimental. Las actas se recogen en: L. Venzi*

Venzi (a cura di), *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008.

¹⁶ L. Venzi, *Introduzione*, in *ivi*, p. 15.

¹⁷ Tra i titoli più recenti di un filone di studi mai esaurito (e solo limitandoci agli studi usciti ultimamente in lingua inglese): S. Gundle, *Fame amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Book, New York 2020; C.L. Leavitt IV, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2020; F. Pitassio, *Neorealist Film Culture, 1945-1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019; S. Milli Konewko, *Neorealism and the "New" Italy: Compassion in the Development of Italian Identity*, Palgrave Macmillan, New York 2016.

¹⁸ S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 9.

¹⁹ *Il cinema: uno sguardo di memoria e contemplazione*, intervista a Papa Francesco in D.E. Viganò, *Lo sguardo: porta del cuore. Il Neorealismo tra memoria e attualità*, Effatà, Cantalupa 2021, pp. 13-20.

²⁰ *Ivi*, p. 13.

²¹ *Ivi*, p. 14.

²² L'ultima volta, recentissima, durante l'udienza generale di mercoledì 4 maggio 2022: «Cari fratelli e sorelle anziani, per non dire vecchi – siamo nello stesso gruppo – per favore, guardiamo ai giovani. Loro ci guardano, non dimentichiamo questo. Mi viene in mente quel film del Dopoguerra tanto bello: "I bambini ci guardano". Noi possiamo dire lo stesso con i giovani: i giovani ci guardano e la nostra coerenza può aprire loro una strada di vita bellissima. Invece, un'eventuale ipocrisia farà tanto male. Preghiamo gli uni per gli altri. Che Dio benedica tutti noi vecchi!»: <https://www.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2022/documents/20220504-udienza-generale.html> (consultato il 30 maggio 2022).

²³ *Il cinema: uno sguardo di memoria e contemplazione*, *cit.*, p. 15.

²⁴ Cfr. *infra*, il saggio di Rosanna Scatamacchia, p. 37.

²⁵ Il testo in P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 67. Si veda, *infra*, il saggio di Gianluca della Maggiore, p. 60.

²⁶ Cfr. *infra*, il saggio di Caldiron, p. 75.

(*editado por*), *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008.

¹⁶ L. Venzi, *Introduzione*, in *ivi*, p. 15.

¹⁷ *Entre los títulos más recientes de una línea de estudios que nunca se agotó (y solo limitándonos a los estudios publicados recientemente en inglés)*: S. Gundle, *Fame amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Book, New York 2020; C.L. Leavitt IV, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2020; F. Pitassio, *Neorealist Film Culture, 1945-1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019; S. Milli Konewko, *Neorealism and the "New" Italy: Compassion in the Development of Italian Identity*, Palgrave Macmillan, New York 2016.

¹⁸ S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 9.

¹⁹ *Il cinema: uno sguardo di memoria e contemplazione*, intervista a Papa Francesco in D.E. Viganò, *Lo sguardo: porta del cuore. Il Neorealismo tra memoria e attualità*, Effatà, Cantalupa 2021, pp. 13-20.

²⁰ *Ivi*, p. 13.

²¹ *Ivi*, p. 14.

²² *La última vez, muy reciente, durante la audiencia general del miércoles 4 de mayo de 2022: «Queridos hermanos y hermanas mayores, por no hablar de los viejos, estamos en el mismo grupo, por favor miren a los jóvenes. Ellos nos miran, no olvidemos esto. Me viene a la mente esa hermosa película de posguerra: "I bambini ci guardano". Lo mismo podemos decir de los jóvenes: los jóvenes nos miran y nuestra coherencia puede abrirles un hermoso camino de vida. En cambio, cualquier hipocresía hará mucho daño. Oremos unos por otros. ¡Que Dios nos bendiga a todos los viejos!»: <https://www.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2022/documents/20220504-udienza-generale.html> (consultato il 30 maggio 2022).*

²³ *Il cinema: uno sguardo di memoria e contemplazione*, *cit.*, p. 15.

²⁴ Cfr. *infra*, il saggio di Rosanna Scatamacchia, p. 37.

²⁵ Il testo in P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 67. Ver. abajo, *imel ensayo de Gianluca della Maggiore*, p. 60.

²⁶ Ver. Abajo, *el ensayo de Caldiron*, p. 75.

Cesare Zavattini e la “banalità del bene”

Cesare Zavattini y la “banalidad del bien”

Rosanna Scatamacchia

¹ Ha felicemente scritto Franco Contorbia: «gli *specimina* inventivi, saggistici e epistolari di Zavattini sono una galassia di sconfinata latitudine, capace di gettare nello sconforto anche il più agguerrito dei bibliografi», in Id., *Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale*, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XIX (2020), pp. 75-81. Sulla necessità di «un recupero totale di Cesare Zavattini, così da toglierlo all’abbraccio a senso unico col cinema che ha rischiato di bloccare l’immagine», le note di R. Barilli in «Corriere della Sera», 1° febbraio 1992. Per un profilo cfr. l’omonima voce di D. Angelucci, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2020, vol. 100.

² Si veda <https://www.liminarivista.it/comma-22/il-mio-zavattini-tra-i-luoghi-che-segnano-un-destino/> (consultato aprile 2022).

³ Cfr. V. Fortichiari (a cura di), *Cesare Zavattini a Milano (1929-1939). Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, fumetti, cinema, pittura*, Libreria Ticinum Editore, Voghera 2019.

⁴ I “funeralini”, soggetto ricorrente assieme ad alcuni altri – gli autoritratti, i volti ovali, il confessionale, i preti –, saranno al centro del suo percorso pittorico.

⁵ Zavattini progettava da tempo una serie di libri «Italia mia», da affidare a giovani fotografi, per raccogliere volti e voci di persone comuni, ritenendo che di ogni paese occorresse «fare una realistica analisi, liberandosi dalla mentalità turistica per la quale le cose che meritano di essere viste sono già fissate in anticipo», così nell’intervista ad A. Gianolio in «l’Unità», 7 maggio 1953. Cfr. S. Parigi, *Film su carta. Un paese di Strand e Zavattini*, in «L’avventura», fasc. 1, 2016, pp. 171-195.

⁶ Ivi, p. 171: per il libro *Za* «ha usato l’espressione “documentario stampato”, mentre Strand ricorda che un professore di Praga, Antonín Brousil, ha proposto di inserire il libro in una selezione di cinema documentario, denominandolo “film su carta”».

⁷ P. Strand, C. Zavattini, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955. Sul libro e la sua eredità cfr. E. Gualtieri, *Paul Strand. Cesare Zavattini. Lettere e immagini*, Edizione Bora, Bologna 2005. Nel 2017, grazie a Silvana Editrice, il libro è stato ristampato: con il titolo *Un paese. La storia e l’eredità*.

⁸ Il testo fu pubblicato per la prima volta in versione integrale da Bompiani nel 1967 nel volume *Straparole*. Dalle 400 pagine iniziali di trascrizioni da nastro, *Za* ne distillò 60; ne lamenterà anni dopo la poca considerazione in S. Cirillo (a cura di), *Zavattini parla di Zavattini*, Lerici, Cosenza 1980. *Viaggetto* si collega in realtà all’arrivo a Luzzara del fotografo William M. Zanca, recante in una mano *Un paese* e nell’altra la Leica; da Zanca

¹ *Escribió felizmente Franco Contorbia: «Los especímenes inventivos, ensayísticos y epistolares de Zavattini son una galaxia de latitud ilimitada, capaz de desesperar incluso a los bibliógrafos más agresivos», en Id., Di una (extraña?) carta de Zavattini a Montale, en «Sinestesie. Revista de estudios sobre literatura y artes europeas», XIX (2020), pp. 75-81. Sobre la necesidad de «una recuperación total de Cesare Zavattini, para sacarlo del abrazo unidireccional con el cine que corría el riesgo de bloquear su imagen», las notas de R. Barilli en «Corriere della Sera», 1° febrero 1992. Por un perfil cfr. la voz homónima de D. Angelucci, en Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2020, vol. 100.*

² *Se vea en <https://www.liminarivista.it/comma-22/il-mio-zavattini-tra-i-luoghi-che-segnano-un-destino/> (consultado aprile 2022).*

³ *Cfr. V. Fortichiari (a cuidado de), Cesare Zavattini en Milano (1929-1939). Letteratura, revistas, radio, fotografía, editoria, historietas, cine, pintura. Libreria Ticinum Editore, Voghera 2019.*

⁴ *Los “funeralini”, tema recurrente junto con algunos otros – los autorretratos, los rostros ovalados, el confesionario, los sacerdotes –, estarán en el centro de su recorrido pictórico.*

⁵ *Zavattini diseñaba desde hacía tiempo una serie de libros “Italia mia”, para encomendarlos a jóvenes fotógrafos, para recoger los rostros y las voces de la gente corriente, creyendo que en cada país era necesario “hacer un análisis realista, liberándose de la mentalidad turística para la que las cosas que merecen ser vistas ya están fijadas de antemano”, así en la entrevista a A. Gianolio en «l’Unità», 7 de mayo 1953. Cfr. S. Parigi, Film su carta. Un paese di Strand y Zavattini, en «L’avventura», fasc. 1, 2016, pp. 171-195.*

⁶ *Ivi, p. 171: por el libro Za «utilizó la expresión documental impreso, mientras que Strand recuerda que un profesor de Praga, Antonín Brousil, propuso incluir el libro en una selección de documentales, llamándolo “película en papel”».*

⁷ *P. Strand, C. Zavattini, Un paese, Einaudi, Torino 1955. Sobre el libro y su legado cfr. E. Gualtieri, Paul Strand. Cesare Zavattini. Cartas e imágenes, Edizione Bora, Bologna 2005. En 2017, gracias a Silvana editora, el libro ha sido reimpresso con el título Un paese. La storia e l’eredità.*

⁸ *El texto fue publicado por primera vez íntegramente por Bompiani en 1967 en el volumen Straparole. De las 400 páginas iniciales de transcripciones de cintas, Za destiló 60; años después se quejará de la falta de consideración en S. Cirillo (editado por), Zavattini parla di Zavattini, Lerici, Cosenza 1980. Viaggetto se conecta en realidad a la llegada a Luzzara del fotógrafo William M. Zanca, poniendo en una mano Un paese y en la otra la Leica; de Zanca*

nacque la proposta di dedicare un libro alla geografia del fiume. Cfr. M. Criscione, *Fiume Po (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca*, in «Rivista di studi di fotografia», 2018, n. 8, pp. 8-26.

⁹ Lettera del 26 marzo 1958, in S. Cirillo (a cura di), *Una, cento, mille lettere*, Bompiani, Milano 1988.

¹⁰ L'Archivio Zavattini – con sede nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia – conserva una voluminosa documentazione sull'attività all'estero. A Cuba, in particolare, soggiornò tre volte, fra il 1953 e il 1960, dall'epoca di Fulgencio Batista a quella di Fidel Castro ed Ernesto "Che" Guevara. Particolarmente fruttuoso il soggiorno del 1959, su invito dell'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, per una collaborazione con giovani registi cubani. Una breve ma gustosa intervista su Cuba del 19 dicembre 1962 è nella collezione Gianni Bisiach, consultabile all'indirizzo <https://archivio.quirinale.it/aspr/gianni-bisiach/trasmisioni/servizi-speciali-del-telegiornale> (consultato aprile 2022).

¹¹ V. Fortichiari nell'*Introduzione a La pace. Scritti di lotta contro la guerra*, a cura della stessa, con postfazione di G. De Santi, La Nave di Teseo, Milano 2021, p. 11.

¹² Se ne realizzerà solo uno nel 1963, presentato al Supercinema di Roma; ma da qui scaturirà l'iniziativa dei Cinegiornali liberi concepiti come attività cinematografica indipendente e collettiva su temi di interesse sociale e politico, realizzati negli ultimi anni Sessanta. Cfr. i materiali conservati nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

¹³ Segno di rara preveggenza, la risposta alla domanda: «Nella battaglia elettorale in corso quale tema le sembra più sintomatico per costituire una pietra di paragone tra gli schieramenti opposti?». «Guardi – rispondeva – il tema delle sofisticazioni alimentari potrebbe stare al centro della campagna dell'opposizione di sinistra. Può parere un paradosso, ma le sofisticazioni sono il simbolo stesso del criterio di classe con cui il paese è governato. Non sono più garantiti, nella loro autenticità, neppure il pane quotidiano, la spiga di grano, l'oliva». E ancora in un'intervista sulla «Gazzetta di Mantova» del 24 dicembre 1965: «Se andiamo avanti di questo passo, con tutta quella pletera di intrugli inscatolati, me lo dici tu dove va a finire tutto il sapore quasi religioso della nostra tradizione culinaria? Prova a pensare [...] [al] giorno in cui si venisse a scoprire la maniera di poter offrire il brasato in scatola».

¹⁴ In «l'Unità», 25 maggio 1984.

nació la propuesta de dedicar un libro a la geografía del río. Cfr. M. Criscione, Fiume Po (1966): el nacimiento de un proyecto de Cesare Zavattini y William M. Zanca, en «Rivista di studi di fotografia», 2018, n. 8, pp. 8-26.

⁹ *Carta del 26 marzo 1958, en S. Cirillo (a cargo de), Una, cien, mil cartas, Bompiani, Milano 1988.*

¹⁰ *El archivo Zavattini –con sede en la Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia– conserva una voluminosa documentación sobre la actividad en el exterior. En Cuba, en particular, permaneció tres veces, entre 1953 y 1960, desde la época de Fulgencio Batista hasta la de Fidel Castro y Ernesto Che Guevara. Particularmente fructuoso la estancia de 1959, bajo invitación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, para una colaboración con jóvenes directores cubanos. Una breve pero sabrosa entrevista sobre Cuba del 19 de diciembre de 1962 se encuentra en la colección de Gianni Bisiach, disponible en la dirección <https://archivio.quirinale.it/aspr/gianni-bisiach/trasmisioni/servizi-speciali-del-telegiornale> (consultado abril 2022).*

¹¹ *V. Fortichiari en la introducción a La pace. Escritos de lucha contra la guerra, a cargo de la misma, con epílogo de G. De Santi, La Nave di Teseo, Milano 2021, p. 11.*

¹² *Sólo uno se realizará en 1963, presentado en el Supercine de Roma; pero esto dará lugar a la iniciativa de los noticieros de cine gratuitos concebidos como una actividad cinematográfica independiente y colectiva sobre temas de interés social y político, realizados a finales de la década de 1960. Ver los materiales conservados en el archivo audiovisual del movimiento obrero y democrático.*

¹³ *Signo de rara previsión, la respuesta a la pregunta: «¿En la actual batalla electoral qué tema le parece más sintomático para constituir una piedra de toque entre los bandos opuestos?». «Guardi – respondió – que el tema de la adulteración de alimentos podría estar en el centro de la campaña de la oposición de izquierda. Puede parecer una paradoja, pero las sofisticaciones son el símbolo mismo del criterio de clase por el que se rige el país. Incluso el pan de cada día, la mazorca de maíz, la aceituna ya no está garantizadas en su autenticidad». Y de nuevo en una entrevista en la «Gazzetta di Mantova» del 24 de diciembre de 1965: «Si seguimos a este ritmo, con toda esa plétora de brebajes enlatados, ¿puedes decirme dónde acaba todo el sabor casi religioso de nuestra tradición culinaria? Trate de pensar [...] [en] el día en que se descubriría cómo ofrecer carne estofada enlatada».*

¹⁴ *En «l'Unità», 25 Mayo 1984.*

Zavattini, Roma in guerra e *La porta del cielo*

Zavattini, Roma en guerra y *La puerta del cielo*

Gianluca della Maggiore

¹ La riproduzione fotografica del biglietto si trova in: P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 64.

² *1.000 Tons of Bombs Rained on Rome. 500 Bombers: Heaviest Raid on Italy. Defense of Sicily Crumbling*, in «The Daily Telegraph», 20 luglio 1943.

³ Lettera di C. Zavattini a V. Bompiani, 25 luglio 1943, cit. in P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, cit., p. 63.

⁴ *Noted Church Hit, Italian Report*, in «The New York Times», 20 luglio 1943.

⁵ C. Zavattini, «Diario», in M. Mida, G. Vento, *Cinema e Resistenza*, Landi, Firenze 1959, p. 136.

⁶ Si riprende qui il titolo dei noti volumi di Franca Faldini e Goffredo Fofi sul cinema italiano in cui tra l'altro si dedica un buono spazio a questo film con i racconti degli stessi protagonisti: F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 72-80. Spetta a Ugo Pirro probabilmente l'aver alimentato per primo il mito di questo film attraverso il suo romanzo *Celluloide*, Rizzoli, Milano 1983, nel quale rievoca ampi passaggi del travagliato processo produttivo.

⁷ C. Zavattini, *Diario*, cit., p. 139.

⁸ È il caso, ad esempio, di *Circo equestre Za-Bum* (1945, distribuito nel 1949) di Mario Mattòli e *I dieci comandamenti* (1945) di Giorgio Walter Chili: cfr. R. Chiti, E. Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film: tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, vol. I, Gremese, Roma, pp. 83 e 105.

⁹ Cfr. B. Corsi, «Salvo D'Angelo produttore europeo», in R. De Berti (a cura di), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, «Schermi. Storie e cultura del cinema e dei media», n. 2, luglio-dicembre 2017, pp. 47-62.

¹⁰ Cfr. G. della Maggiore, «Vittorino Veronese e il cinema. Un paradigma pastorale alternativo nell'età della mobilitazione geddiana», in E. Mosconi (a cura di), *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «Schermi. Storie e cultura del cinema e dei media», n. 3, 2017, pp. 43-63.

¹¹ Documento programmatico senza data né firma [ma databile 1943], Archivio ISACEM, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, busta 2, fascicolo 7. La data, così come l'attribuzione all'entourage di Gedda, sono deducibili dai contenuti della lettera e dai documenti che lo accompagnano.

¹² *Ivi*.

¹ *La reproducción fotográfica de la nota se encuentra en: P. Nuzzi, O. Iemma, De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi Editori Riuniti, Roma 1997, p. 64.*

² *1.000 Tons of Bombs Rained on Rome. 500 Bombers: Heaviest Raid on Italy. Defense of Sicily Crumbling*, en «The Daily Telegraph», 20 de julio de 1943.

³ *Carta de C. Zavattini a V. Bompiani, 25 de julio de 1943*, cit. in P. Nuzzi, O. Iemma, De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi, cit., p. 63.

⁴ *Noted Church Hit, Italian Report*, en «The New York Times», 20 de julio de 1943.

⁵ *C. Zavattini, "Diario"*, in M. Mida, G. Vento, *Cinema e Resistenza*, Landi, Firenze 1959, p. 136.

⁶ *Retomamos aquí el título de los conocidos volúmenes de Franca Faldini y Goffredo Fofi sobre el cine italiano en los que, entre otras cosas, se dedica un buen espacio a esta película con las historias de los propios protagonistas: F. Faldini, G. Fofi (editado por)*, L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1935-1959, Feltrinelli, Milan 1979, pp. 72-80. Probablemente haya sido Ugo Pirro quien alimentó primero el mito de esta película a través de su novela *Celluloide*, Rizzoli, Milan 1983, en el que rememora grandes pasajes del conflictivo proceso productivo.

⁷ *C. Zavattini, Diario*, cit., p. 139.

⁸ *Este es el caso, por ejemplo, de Circo equestre Za-Bum (1945, distribuido en 1949) de Mario Mattòli e I dieci comandamenti (1945) de Giorgio Walter Chili: cfr. R. Chiti, E. Lancia, Dizionario del cinema italiano. I film: tutti i film italiani del 1930 al 1944, vol. I, Gremese, Roma, pp. 83 e 105.*

⁹ *Cfr. B. Corsi, "Salvo D'Angelo productor europeo"*, in R. De Berti (Editado por), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, «pantallas. Historias y cultura del cine y los medios», n. 2, julio-diciembre 2017, pp. 47-62.

¹⁰ *Cfr. G. della Maggiore, "Vittorino Veronese y el cine. Un paradigma pastoral alternativo en la era de la movilización geddiana"*, en E. Mosconi (editado por), *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «pantallas. Historias y cultura del cine y los medios», n. 3, 2017, pp. 43-63.

¹¹ *Documento programático sin fecha ni firma [pero fechable 1943], Archivo ISACEM, Fondo de la Presidencia General, Serie XV, sobre 2, cuadernillo 7. La fecha, así como la atribución a la comitiva de Gedda, se deduce de los contenidos de la carta y de los documentos adjuntos.*

¹² *Ivi*.

¹³ *El texto en P. Nuzzi, O. Iemma, De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi, cit., pp. 65-66.*

¹³ Il testo in P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, cit, pp. 65-66.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵ Cfr. S. Grmek Germani, "Bon voyage", in L. Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 35-41.

¹⁶ C. Cosulich, "Gli esordi: avanti adagio, con prudenza", in L. Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, cit., pp. 19-34.

¹⁷ Cfr. P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, cit., p. 70.

¹⁸ E. Flaiano, *La porta del cielo*, in «Domenica», n. 18, 6 maggio 1945, ora in Id., *Lettere d'amore al cinema*, a cura di C. Bragaglia, Rizzoli, Milano 1978.

¹⁹ Lettera di C. Zavattini a F. Morlion, 1949, ora in: C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, Bompiani, Milano 1988, p. 145. Sul rapporto molto libero di Zavattini con la religione si veda: C. Prandi, "Zavattini: Cristo, il cristianesimo, i cristiani", in P. Ercole (a cura di), *Diviso in due: Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia 1999, pp. 81-91.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵ Cfr. S. Grmek Germani, "Bon voyage", in L. Micciché (editado por), *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 35-41.

¹⁶ C. Cosulich, "Los inicios: avanzar despacio, con cautela", in L. Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, cit., pp. 19-34.

¹⁷ Cfr. P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, cit., p. 70.

¹⁸ E. Flaiano, *La porta del cielo*, in «Domenica», n. 18, 6 mayo 1945, ahora en Id., *Lettere d'amore al cinema*, editado por C. Bragaglia, Rizzoli, Milano 1978.

¹⁹ Carta de C. Zavattini a F. Morlion, 1949, ahora en: C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, Bompiani, Milan 1988, p. 145. Sobre la relación muy libre de Zavattini con la religión, ver: C. Prandi, "Zavattini: Cristo, il cristianesimo, i cristiani", in P. Ercole (editado por), *Diviso in due: Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia 1999, pp. 81-91.

Il viaggio nei mondi possibili dei soggetti irrealizzati

El viaje a los mundos posibles de los temas no realizados

Orio Caldiron

- ¹ Cfr. C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di R. Mazzoni, Bompiani, Milano 1979. È l'unica raccolta di soggetti irrealizzati redatta con la collaborazione dell'autore, di cui nell'appendice sono riportate note e commenti.
- ² La conferenza di Imola del 1942 è riprodotta in C. Zavattini, *I sogni migliori*, a cura di O. Caldiron, Cinemasud, Avellino 2019, pp. 283-297.
- ³ *La casa dei tic nervosi*, Agenzia Volpe, Diamo a tutti un cavallo a dondolo sono riportati in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2006, pp. 32-38, 40-54, 67-72.
- ⁴ *Un minuto di cinema*, in «Cinema», VII, 136, Roma, 25 febbraio 1942, ora in C. Zavattini, *I sogni migliori*, cit., pp. 279-282.
- ⁵ C. Zavattini, *I sogni migliori*, cit., p. 285, che riprende un brano della conferenza del 1942.
- ⁶ *Ivi*, p. 269. Sulla poetica neorealista si veda O. Caldiron, «Il Neorealismo secondo Zavattini, una lunga messa a fuoco», in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, a cura di M. Guerra, Diabasis, Parma 2015, pp. 43-50.
- ⁷ Il testo di *Italia 1944* si trova in *Cinema. Diario Cinematografico*, a cura di V. Fortichiari, Bompiani, Milano 2002, pp. 45-48.
- ⁸ La versione definitiva di *La conferenza del '53* è in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 395-397.
- ⁹ *Ivi*, p. 397.
- ¹⁰ Il soggetto *Tu, Maggiorani* è ora in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 138-143.
- ¹¹ *Ivi*, p. 144.
- ¹² Il soggetto *Italia mia* si trova in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 155-157.
- ¹³ C. Zavattini, *Come non ho fatto «Italia mia»*, in «Rassegna del film», II, 12, Torino, marzo 1953, p. 23.
- ¹⁴ La riflessione fa parte di una lettera a Giorgio N. Fenin del 26 marzo 1958, ora in C. Zavattini, *Lettere. Una, cento, mille lettere*, a cura di S. Cirillo, Bompiani, Milano 2005, pp. 256-257.
- ¹⁵ Sull'esperienza spagnola è fondamentale il testo di C. Zavattini, L. García Berlanga, R. Muñoz Suay, *Cinco Historias de España y Festival de cine*, Filmoteca, Valencia 1991. Sulla trasferta messicana, e sul modello di *Italia mia*, si vedano le pagine del *Diario*, ora in C. Zavattini, *Cinema. Diario cinematografico*, cit., pp. 324-325, 411-412.
- ¹⁶ Il brano è tratto dalla lettera a Lino Micciché del 2 novembre 1977, ora in C. Zavattini, *Lettere. Una, cento, mille*
- ¹ Cfr. C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, editado por di R. Mazzoni, Bompiani, Milano 1979. Es la única colección de temas no realizados elaborados con la colaboración del autor, de los cuales se reportan notas y comentarios en el apéndice.
- ² La conferencia de Imola del 1942 es reproducida en C. Zavattini, *I sogni migliori*, editado por O. Caldiron, Cinemasud, Avellino 2019, pp. 283-297.
- ³ La casa dei tic nervosi, Agenzia Volpe, Diamo a tutti un cavallo a dondolo *Están reportados* en C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, editado por O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2006, pp. 32-38, 40-54, 67-72.
- ⁴ Un minuto di cinema, en «cine», VII, 136, Roma, 25 febrero 1942, ora in C. Zavattini, *I sogni migliori*, cit., pp. 279-282.
- ⁵ C. Zavattini, *I sogni migliori*, cit., p. 285, que recoge un extracto de la conferencia del 1942.
- ⁶ *Ivi*, p. 269. Sobre la poética neorrealista ver O. Caldiron, «Il Neorealismo secondo Zavattini, una lunga messa a fuoco», en *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, editado por M. Guerra, Diabasis, Parma 2015, pp. 43-50.
- ⁷ El texto de *Italia 1944* se encuentra en *Cinema. Diario Cinematografico*, editado por V. Fortichiari, Bompiani, Milano 2002, pp. 45-48.
- ⁸ La versión definitiva de *La conferencia del '53* è in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 395-397.
- ⁹ *Ivi*, p. 397.
- ¹⁰ El tema *Tu, Maggiorani* se incluye ahora en C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 138-143.
- ¹¹ *Ivi*, p. 144.
- ¹² El tema *Italia mia* se encuentra en C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 155-157.
- ¹³ C. Zavattini, *Come non ho fatto «Italia mia»*, en «*Reseña de la película*», II, 12, Torino, marzo 1953, p. 23.
- ¹⁴ La reflexión es parte de una carta a Giorgio N. Fenin del 26 de marzo de 1958, ahora en C. Zavattini, *Lettere. Una, cento, mille lettere*, editada por S. Cirillo, Bompiani, Milano 2005, pp. 256-257.
- ¹⁵ La experiencia española es fundamental para el texto de C. Zavattini, L. García Berlanga, R. Muñoz Suay, *Cinco Historias de España y Festival de cine*, Filmoteca, Valencia 1991. Sobre el viaje a México, y sobre el modelo de *Italia mia*, ver las páginas del *Diario*, ahora en C. Zavattini, *Cinema. Diario cinematografico*, cit., pp. 324-325, 411-412.
- ¹⁶ El pasaje está tomado de la carta a Lino Micciché del 2 de noviembre de 1977, ahora en C. Zavattini, *Lettere. Una, cento, mille lettere*, cit., p. 399. Sobre la experiencia cubana y fundamentalmente el libro de A. Guevara, C. Zavattini

lettere, cit., p. 399. Sull'esperienza cubana è fondamentale il libro di A. Guevara, C. Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Iberautor, Madrid 2002, pubblicato in occasione del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

¹⁷ Cfr. O. Caldiron, *Lo specchio capovolto*, in «Bianco e Nero», LXIII, 6, Roma, novembre-dicembre 2002, pp. 87-97. Nello stesso numero della rivista, il soggetto di *La cavia* è alle pp. 98-127.

¹⁸ Cfr. V. Fortichiari, "Diario", in *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, a cura di G. Moneti, Marsilio, Venezia 1992, pp. 65-77.

¹⁹ Il soggetto *Diario di una donna* è in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 299-319.

²⁰ La nota zavattiniana del 26 aprile 1968 è riportata in *ivi*, pp. 321-322.

²¹ Il soggetto *L'ultima cena* si trova *ivi*, pp. 459-490.

²² *Ivi*, pp. 463-464.

ni, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Iberautor, Madrid 2002, publicado con motivo del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

¹⁷ Cfr. O. Caldiron, *Lo specchio capovolto*, in «Bianco e Nero», LXIII, 6, Roma, novembre-dicembre 2002, pp. 87-97. Nello stesso numero della rivista, il soggetto di *La cavia* è alle pp. 98-127.

¹⁸ Cfr. V. Fortichiari, "Diario", in *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, editado por G. Moneti, Marsilio, Venezia 1992, pp. 65-77.

¹⁹ *El tema* *Diario di una donna* è in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori!*, cit., pp. 299-319.

²⁰ *La nota zavattiniana del 26 de abril 1968 es reportada en* *ivi*, pp. 321-322.

²¹ *El tema* *L'ultima cena se encuentra* *ivi*, pp. 459-490.

²² *Ivi*, pp. 463-464.

**Neorealismo “alla cubana”:
Reina y Rey come traduzione visuale di Umberto D.**

Neorealismo “a la cubana”: *Reina y Rey* como traducción visual de *Umberto D.*

Anastasia Valecce

¹ Come si evince dagli archivi del Centro Sperimentale, in quegli anni vi erano anche altri studenti latinoamericani. I nomi più noti sono quelli di Fernando Birri, Manuel Puig, Gabriel García Márquez e il catalano di adozione cubana Néstor Almendros.

² I dati sulle collaborazioni e i lavori di García Espinosa e di Gutiérrez Alea a Roma sono negli archivi del CSC. Nella videoteca della scuola ho anche visionato il cortometraggio *Sogno di Giovanni Bassain* co-diretto da Gutiérrez Alea come esame finale. Dagli archivi del CSC si evince anche che García Espinosa lavorò come aiutante sul set de *La ciociara* (1960) di De Sica. Della partecipazione ai congressi di Palmiro Togliatti e dell'incontro con il protagonista di *Ladri di biciclette* ne parla García Espinosa in varie interviste e saggi pubblicati in diversi numeri della rivista cubana «Cine Cubano».

³ I documenti di archivio riguardanti i viaggi di Zavattini all'Avana e le sue attività a Cuba sono ampiamente documentate nell'archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi a Reggio Emilia.

⁴ La citazione si trova nell'articolo di Fernando Birri “Cesare Zavattini. Una vida en muestra”, in «Cine cubano», n. 155, nov. 2002, pp. 35-50.

¹ Como puede verse en los archivos del Centro Experimental, en esos años también había otros estudiantes latinoamericanos. Los nombres más conocidos son los de Fernando Birri, Manuel Puig, Gabriel García Márquez y el catalán de adopción cubana Néstor Almendros.

² Los datos de las colaboraciones y trabajos de García Espinosa y Gutiérrez Alea en Roma se encuentran en los archivos del CSC. En la videoteca de la escuela también vi como examen final el cortometraje *Sogno de Giovanni Bassain* codirigido por Gutiérrez Alea. De los archivos del CSC se desprende también que García Espinosa trabajó como ayudante en el set de *La ciociara* (1960) de De Sica. García Espinosa habla de la participación a los congresos de Palmiro Togliatti y del encuentro con el protagonista de *Ladri di biciclette* en varias entrevistas y ensayos publicadas en diversos números de la revista cubana «Cine Cubano».

³ Los documentos de archivo relacionados con los viajes de Zavattini a La Habana y sus actividades en Cuba están ampliamente documentados en el archivo Cesare Zavattini de la Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia.

⁴ La cita se encuentra en el artículo de Fernando Birri “Cesare Zavattini. Una vida en muestra”, en «Cine cubano», n. 155, nov. 2002, pp. 35-50.

Zavattini nel seme del nuovo cinema cubano

Zavattini en la simiente del Nuevo Cine Cubano

Luciano Castillo Rodríguez

- ¹ Gabriel García Márquez: «La penumbra del escritor de cine»: *La soledad de América Latina*, scritti sull'arte e la letteratura, 1948-1984, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1990, p. 489.
- ² Id.: *Doce cuentos peregrinos*. Editorial Mondadori, S.A., Madrid, 1992, p. 72.
- ³ Proiettata durante il Corso di cinema della scuola estiva dell'Università dell'Avana il 5 luglio 1951, appare al primo posto nella selezione dei migliori film dell'anno 1950 della Federazione di Redattori Cinematografici e Teatrali di Cuba e appare nel Gruppo di Redattori Teatrali e Cinematografici.
- ⁴ Titolo della prima a Cuba di Paisà.
- ⁵ J.M. Valdés-Rodríguez: "Paisan": *El cine en la Universidad de La Habana*, Empresa de publicaciones MINED, La Habana, 1966, p. 216.
- ⁶ José Antonio Évora: *Tomás Gutiérrez Alea*, Ed. Festival de Cine de Huesca, 1994, p. 17.
- ⁷ Julio García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, p. 149.
- ⁸ Il titolo della mostra a Cuba fu *Humanidad*.
- ⁹ Programmata dalla Scuola estiva dell'Università dell'Avana giovedì 19 e venerdì 20 agosto 1954.
- ¹⁰ *Idem*.
- ¹¹ Martin Scorsese: trascrizione del suo intervento nel documentario.
- ¹² Julio García Espinosa: «El Neorealismo y el cine cubano»: *Algo de mí*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2009, p.163.
- ¹³ J. M. Valdés-Rodríguez: «Milagro en Milán»: *El cine en la Universidad de La Habana*, ed. cit., p. 229.
- ¹⁴ De Sica venne dichiarato il miglior regista e Zavattini il miglior sceneggiatore. Primeggiò anche nelle selezioni del Gruppo di Redattori Teatrali e Cinematografici (ARTYC) e del Cineclub Lumière e vinse il secondo posto nella selezione del Cineclub cattolico.
- ¹⁵ Incorporò la delegazione che partecipò nella prima settimana di cinema italiano a Cuba, celebrata nel cinema Payret tra il 30 novembre e il 6 dicembre.
- ¹⁶ Lettera di Cesare Zavattini a Alfredo Guevara, Epistolario, *¿Y si fuera una huella?*, Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano-Iberoautor, Madrid, 2009, p. 11.
- ¹⁷ Con la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, nella quale lavorava anche Julio García Espinosa.
- ¹⁸ *Transcripción de entrevista concedida para Solo de*
- ¹ Gabriel García Márquez: «La penumbra del escritor de cine»: *La soledad de América Latina, escritos sobre arte y literatura, 1948-1984*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1990, p. 489.
- ² Gabriel García Márquez: *Doce cuentos peregrinos*. Editorial Mondadori, S.A., Madrid, 1992, p. 72.
- ³ *Proyectada en el Curso de cine de la Escuela de verano de la Universidad de La Habana el 5 de julio de 1951. Figura en el primer puesto en selección de mejores películas estrenadas en el año 1950 por la Federación de Redactores Cinematográficos y Teatrales de Cuba y aparece en la de la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos.*
- ⁴ *Título de estreno en Cuba de Paisà.*
- ⁵ J.M. Valdés-Rodríguez: "Paisan": El cine en la Universidad de La Habana. Empresa de publicaciones MINED, La Habana, 1966, p. 216.
- ⁶ José Antonio Évora: Tomás Gutiérrez Alea, Ed. Festival de Cine de Huesca, 1994, p. 17.
- ⁷ Julio García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». Un largo camino hacia la luz, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, p. 149.
- ⁸ *El título de exhibición en Cuba fue Humanidad.*
- ⁹ *Programada por la Escuela de verano de la Universidad de La Habana el jueves 19 y viernes 20 de agosto de 1954.*
- ¹⁰ *Ídem*
- ¹¹ *Martin Scorsese: transcripción de su intervención en el documental.*
- ¹² Julio García Espinosa: «El Neorealismo y el cine cubano»: Algo de mí, Ediciones ICAIC, La Habana, 2009, p.163.
- ¹³ J. M. Valdés-Rodríguez: «Milagro en Milán»: El cine en la Universidad de La Habana, ed. cit., p. 229.
- ¹⁴ *De Sica figuró como mejor director y Zavattini como mejor guionista. También encabezó las selecciones de la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC) y la del Cineclub Lumière y ocupó el segundo lugar en la del Cineclub católico.*
- ¹⁵ *Integró la delegación que participó en la primera Semana de Cine Italiano en Cuba, celebrada en el cine Payret entre el 30 de noviembre y el 6 de diciembre.*
- ¹⁶ *Carta de Cesare Zavattini en Alfredo Guevara, Epistolario, ¿Y si fuera una huella?, Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano-Iberoautor, Madrid, 2009, p. 11.*
- ¹⁷ *Con la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, en la cual también trabaja Julio García Espinosa.*
- ¹⁸ *Transcripción de entrevista concedida para Solo de*

- ¹⁸ Trascrizione dell'intervista concessa da *Solo de Gutiérrez Alea*, capitolo 3 della serie documentale *Haciendo memoria* (1989), di Arturo Arias.
- ¹⁹ Alla fine rimasero solo gli episodi di Gutiérrez Alea e i due diretti da Jomí García Ascot (*Un día de trabajo* e *Los novios*) furono eliminati dal film per ridurne la durata e vennero inseriti in un altro film: *Cuba 58* (1962).
- ²⁰ Otello Martelli (1902-2000) collaborò con Fellini in *Luci del varietà* (1950), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (1955) e nell'episodio di *Boccaccio 70* (1962), oltre che con Giuseppe De Santis e Vittorio De Sica.
- ²¹ Silvia Oroz: *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*, Ediciones Unión, La Habana, 1989, p. 43.
- ²² Roberto Branly: *Historias de la Revolución*, periódico *La calle*, La Habana, 10 gennaio 1961.
- ²³ Fausto Canel: *Historias de la Revolución*, periódico *Revolución*, La Habana, 12 gennaio 1961.
- ²⁴ Néstor Almendros: *Historias de la Revolución*, rivista *Bohemia*, La Habana, 15 gennaio 1961.
- ²⁵ *Cumbite* (1964), insoddisfacente per Titón, non è impermeabile ai richiami neorealisti, anche se lo appesantisce troppo il peso della letteratura.
- ²⁶ Oscar Torres: *Algo nuevo en el pantano*, copione inedito (Archivo de la Cinemateca de Cuba).
- ²⁷ Alfredo Guevara: «Revisando nuestro trabajo», *Cine Cubano*, 1, n. 2, luglio 1960, pp. 12-16.
- ²⁸ Fausto Canel: «Realengo 18»: *Revolución*, 20 luglio 1961.
- ²⁹ Luis Beiro: *Oscar Torres. El cine con mirada universal*, Archivo General de la Nación, Ranto Domingo, República Dominicana, 2019, p. 60.
- ³⁰ Julio García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». *Un largo camino hacia la luz*, ed. cit., p. 151.
- ³¹ Alla sceneggiatura e ai dialoghi collaborarono anche José Massip, José Hernández e Héctor García Mesa.
- ³² José Manuel Valdés-Rodríguez; «El joven rebelde», *El Mundo*, La Habana, marzo 3 de 1962.
- ³³ Robert Benayoun: *France Observateur* 755, París, 22 ottobre 1964.
- ³⁴ Julio García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, p. 151.
- ³⁵ Trascrizione degli incontri di Zavattini negli uffici dell'ICAIC con i membri della Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos, 15 gennaio 1960.
- Gutiérrez Alea, capítulo 3 de la serie documental *Haciendo memoria* (1989), de Arturo Arias.
- ¹⁹ *Finalmente quedaron solo las realizadas por Gutiérrez Alea y las dos dirigidas por Jomí García Ascot («Un día de trabajo» y «Los novios») fueron suprimidas de la película para reducir su duración y transferidas para otro filme: Cuba 58 (1962).*
- ²⁰ *Otello Martelli (1902-2000): Colaboró también con Fellini en Luci del varietà, I vitelloni, La Strada, Il bidone y su episodio en Boccaccio 70, además de Giuseppe de Santis y Vittorio de Sica.*
- ²¹ *Silvia Oroz: Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé, Ediciones Unión, La Habana, 1989, p. 43.*
- ²² *Roberto Branly: Historias de la Revolución, periódico La calle, La Habana, 10 de enero de 1961.*
- ²³ *Fausto Canel: Historias de la Revolución, periódico Revolución, La Habana, 12 de enero de 1961.*
- ²⁴ *Néstor Almendros: Historias de la Revolución, revista Bohemia, La Habana, 15 de enero de 1961.*
- ²⁵ *En Cumbite (1964), insatisfactoria para Titón, no está exenta de resonancias neorealistas, pero la lastra demasiado el peso de la literatura.*
- ²⁶ *Oscar Torres: Algo nuevo en el pantano, guion inédito. (Archivo de la Cinemateca de Cuba)*
- ²⁷ *Alfredo Guevara: «Revisando nuestro trabajo», Cine Cubano, Año 1, No. 2, julio 1960, pp. 12-16.*
- ²⁸ *Fausto Canel: «Realengo 18»: Revolución, 20 de julio de 1961.*
- ²⁹ *Luis Beiro: Oscar Torres. El cine con mirada universal, Archivo General de la Nación, Ranto Domingo, República Dominicana, 2019, p. 60.*
- ³⁰ *Julio García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». Un largo camino hacia la luz, ed. cit., p. 151.*
- ³¹ *En el guion y los diálogos colaboraron además: José Massip, José Hernández y Héctor García Mesa.*
- ³² *José Manuel Valdés-Rodríguez; «El joven rebelde», El Mundo, La Habana, marzo 3 de 1962.*
- ³³ *Robert Benayoun: France Observateur 755, París, octubre 22 de 1964.*
- ³⁴ *Julio García Espinosa: «Recuerdos de Zavattini». Un largo camino hacia la luz, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, p. 151.*
- ³⁵ *Transcripción de encuentro de Zavattini en las oficinas del ICAIC con miembros de la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos, 15 de enero de 1960.*

Zavattini en Cuba
Zavattini en Cuba
Gualtiero De Santi

¹ Cfr. J. García Espinosa, *Un largo camino hacia la luz*, Casa de las Américas, Habana 2002.

² C. Zavattini, *Io, un'autobiografia*, Einaudi, Torino 2002.

³ Id., *Diario cinematografico*, Ugo Mursia Editore, Milano 1991.

⁴ Poi riportata in J. Vega, *Zavattini en La Habana*, Unión, La Habana 1994.

¹ Cfr. J. García Espinosa, *Un largo camino hacia la luz*, Casa de las Américas, Habana 2002.

² C. Zavattini, *Io, un'autobiografia*, Einaudi, Torino 2002.

³ Id., *Diario cinematografico*, Ugo Mursia Editore, Milano 1991.

⁴ En J. Vega, *Zavattini en La Habana*, Unión, La Habana 1994.

Lettere da Cuba agli amici di Luzzara

Cartas de Cuba a los amigos de Luzzara

Simone Terzi

¹ T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000.

² Con Luzzara Zavattini aveva profondissimi legami anche se a Luzzara è vissuto poco. «Dal 1909 (all'età di 7 anni) sino al 1917 è stato a Bergamo, nel 1918 a Roma, dal 1919 al 1921 ad Alatri, dal 1922 sino al 1927 a Parma, nel 1928 a Luzzara, nel 1929 a Firenze (a militare), nel 1930 a Luzzara, dal 1931 al 1940 a Milano, quindi, sino alla fine dei suoi giorni (13 ottobre 1989) a Roma», A. Gianolio, *Pedinando Zavattini. Immagini e testimonianze dal Cerreto al Po*, Diabasis, Reggio Emilia 2004. Per approfondire il fondamentale quanto complesso rapporto intercorrente tra Cesare Zavattini e il suo paese natale cfr. G. Bocolari, A. Ferraboschi, R. Ferri (a cura di), *Cuore padano. Cesare Zavattini e la Bassa*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia 2016; G. Negri, *Luzzara e la Bassa tra mito e realtà nell'opera di Cesare Zavattini*, Edizioni Bottazzi, Suzzara 1999.

³ Si veda L. Malacarne, *Cesare Zavattini al registratore* (intervista rilasciata a Roma il 14, 15 e 16 marzo 1978), in *Aspetti, problemi e sviluppi della pittura naïve nella bassa padana. Il Premio Nazionale di pittura dei naïfs italiani di Luzzara*, anno accademico 1977-78, tesi di laurea conservata presso il Centro Culturale Zavattini.

⁴ Fondazione Un Paese nasce per volontà del Comune di Luzzara che dal 2002, anno delle manifestazioni luzzaresi organizzate per il centenario della nascita di Cesare Zavattini, le affida la cura del proprio patrimonio culturale e artistico. Una collezione composta da una vasta raccolta di opere che documentano la ricca stagione del naïfismo italiano, cuore del Museo Nazionale delle Arti Naïves, nato dall'esperienza del Premio dei naïfs inaugurato nel 1967; di un Archivio fotografico che raccoglie opere di diversi autori, tra i quali emergono i nomi di Hazel Kingsbury Strand, Gianni Berengo Gardin e Stephen Shore; dal Fondo Cesare Zavattini (d'ora in poi FCZ), un cospicuo fondo librario donato da Zavattini tra gli anni Cinquanta e la seconda metà degli anni Ottanta, nucleo fondante della Biblioteca Comunale. Oggi la Fondazione ha la propria sede nel rinnovato Centro Culturale Zavattini che dal 2015 ha raccolto il testimone dalla Biblioteca Comunale di Luzzara, fondata nel 1967, e gestisce le attività dell'ottocentesco Teatro Sociale di Luzzara, riaperto nel 2018 dopo sessant'anni di chiusura e intitolato allo scenografo e costumista cinematografico luzzarese Danilo Donati (Luzzara, 1926 - Roma, 2001).

⁵ C. Zavattini, G. Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, Einaudi, Torino 1976.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Negli anni, grazie al Premio dei Naïfs, il Museo di Luzzara ha collezionato un inestimabile patrimonio di opere riferibili al naïfismo. Evento culturale e fenomeno di

¹ T. Masoni, P. Vecchi (editado por), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000.

² Con Luzzara Zavattini tenía vínculos muy profundos aunque vivió poco en Luzzara. «Desde 1909 (a la edad de 7 años) hasta 1917 estuvo en Bérgamo, en 1918 en Roma, de 1919 a 1921 en Alatri, de 1922 a 1927 en Parma, en 1928 en Luzzara, en 1929 en Florencia (en el ejército), en 1930 en Luzzara, de 1931 a 1940 en Milán, luego, hasta el final de sus días (13 de octubre de 1989) en Roma», A. Gianolio, *Pedinando Zavattini. Imágenes e testimonianzas dal Cerreto al Po*, Diabasis, Reggio Emilia 2004. Para profundizar en la relación fundamental y compleja entre Cesare Zavattini y su lugar de nacimiento, cf. G. Bocolari, A. Ferraboschi, R. Ferri (editado por), *Cuore Padano. Cesare Zavattini y la Bassa*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia 2016; G. Negri, *Luzzara y la Bassa entre el mito y la realidad en la obra de Cesare Zavattini*, Edizioni Bottazzi, Suzzara 1999.

³ Véase L. Malacarne, *Cesare Zavattini en la grabadora* (entrevista publicada en Roma los días 14, 15 y 16 de marzo de 1978), en *Aspectos, problemas y desarrollos de la pintura ingenua en el bajo Po. Premio Nacional de pintura de italianos naïfs de Luzzara, curso académico 1977-78, tesis de grado conservada en el Centro Cultural Zavattini*.

⁴ La Fundación Un País fue fundada por el Municipio de Luzzara que, desde 2002, año de las manifestaciones de los luzzareses organizadas por el centenario del nacimiento de Cesare Zavattini, le ha confiado el cuidado de su patrimonio cultural y artístico. Una colección compuesta por una gran colección de obras que documentan la rica temporada del naïfismo italiano, el corazón del Museo Nacional de las Artes Naïf, nacido de la experiencia del Premio Naïf inaugurado en 1967; de un archivo fotográfico que recopila obras de varios autores, incluidos los nombres de Hazel Kingsbury Strand, Gianni Berengo Gardin y Stephen Shore; del Fondo Cesare Zavattini (en adelante FCZ), un importante fondo bibliográfico donado por Zavattini entre los años 50 y la segunda mitad de los 80, núcleo fundacional de la Biblioteca Municipal. Hoy la Fundación tiene su sede en el renovado Centro Cultural Zavattini que desde 2015 toma el relevo de la Biblioteca Municipal de Luzzara, fundada en 1967, y gestiona las actividades del Teatro Social de Luzzara del siglo XIX, reabierto en 2018 después de sesenta años de clausura y que lleva el nombre del escenógrafo y figurinista cinematográfico luzzarés Danilo Donati (Luzzara, 1926 - Roma, 2001).

⁵ C. Zavattini, G. Berengo Gardin, *Un país veinte años después*, Einaudi, Torino 1976.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A lo largo de los años, gracias al Premio de los Naïfs, el Museo Luzzara ha recogido un patrimonio inestimable de obras atribuibles al naïfismo. Evento cultural y fenómeno costumbrista, oportunidad para promover

costume, occasione per promuovere la valorizzazione di un territorio, il progetto zavattiniano diveniva un piccolo e rivoluzionario manifesto anticulturale: pittori contadini, spesso semianalfabeti, venivano sottoposti a un repentino processo di legittimazione culturale e proiettati in un orizzonte artistico di rilievo nazionale. Le oltre 500 opere oggi conservate fanno parte delle collezioni gestite da Fondazione Un Paese e, insieme al Fondo Cesare Zavattini e alle collezioni di Fotografia, costituiscono il cuore delle attività del Centro Culturale Zavattini. Il nuovo Museo Civico, che raccoglierà l'insieme di queste collezioni, troverà casa in una rinnovata sede nel centro del paese e verrà inaugurato alla fine del 2022.

⁸ Per un inquadramento generale dei rapporti tra Cesare Zavattini e Cuba cfr. D. Brancaleone, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Biblioteca Panizzi - Quaderni dell'Archivio Cesare Zavattini n. 5, Diabasis, Parma 2019; A. Valecche, *Neorealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución 1951-1962*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2020.

⁹ C. Zavattini, G. Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, cit.

¹⁰ D. Manera, *A Cuba. Viaggio tra luoghi e leggende dell'isola che c'è*, Einaudi, Torino 2008.

¹¹ V. Fortichiari, "Zavattini e la Bassa", in G. Bocculari, A. Ferraboschi, R. Ferri (a cura di), *Cuore padano. Cesare Zavattini e la Bassa*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ P. Strand, C. Zavattini, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955.

¹⁴ Alfredo Facchini era nato nel 1881 a Ostiglia, nel mantovano, ma nello stesso anno la famiglia si trasferì a Bologna dove Alfredo fece il suo percorso di studi laureandosi in farmacia. A fianco degli studi scientifici, coltivò sempre l'interesse per le lettere, che diede una particolare impronta al suo spirito e alla sua cultura. Arrivò a Luzzara nel 1907, con il matrimonio. Richiamato alle armi con lo scoppio della Prima guerra mondiale, rientrò al paese nel 1918, ma nello stesso anno perse la moglie in seguito all'epidemia di febbre spagnola. Iniziò una vita scandita dal lavoro che amava e dalla dedizione per i figli, incarnando la figura del vero farmacista di quei tempi. Morì a Luzzara, che considerava il suo paese, nel dicembre del 1964.

¹⁵ La donazione ci è arrivata grazie alla nipote Silvia Facchini e costituisce il Fondo Alfredo Facchini (d'ora in poi FAF).

¹⁶ Biglietto scritto a mano di Zavattini a Facchini, datato 6 aprile 1911, FAF.

la valorización de un territorio, el proyecto zavattiniano se convirtió en un pequeño y revolucionario manifiesto anticultural: los pintores campesinos, a menudo semianalfabetos, fueron sometidos a un repentino proceso de legitimación cultural y proyectados en un importante horizonte artístico nacional. Las más de 500 obras conservadas hoy forman parte de las colecciones administradas por la Fundación Un Paese y, junto con el Fondo Cesare Zavattini y las colecciones de Fotografía, constituyen el corazón de las actividades del Centro Cultural Zavattini. El nuevo Museo Cívico, que recogerá todas estas colecciones, encontrará su hogar en un renovado emplazamiento en el centro de la localidad y será inaugurado a finales de 2022.

⁸ Para un panorama general de las relaciones entre Cesare Zavattini y Cuba, cf. D. Brancaleone, *Zavattini. Neorealismo y Nuevo Cine Latinoamericano*, Biblioteca Panizzi - Cuadernos del Archivo Cesare Zavattini n. 5, Diabasis, Parma 2019; A. Valecche, *Neorealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución 1951-1962*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2020.

⁹ C. Zavattini, G. Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, cit.

¹⁰ D. Manera, *A Cuba. Viaggio tra luoghi e leggende dell'isola che c'è*, Einaudi, Torino 2008.

¹¹ V. Fortichiari, "Zavattini e la Bassa", in G. Bocculari, A. Ferraboschi, R. Ferri (editado por), *Cuore padano. Cesare Zavattini e la Bassa*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ P. Strand, C. Zavattini, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955.

¹⁴ Alfredo Facchini nació en 1881 en Ostiglia, en el área de Mantua, pero en el mismo año la familia se mudó a Bologna donde Alfredo hizo sus estudios, graduándose en farmacia. Junto a los estudios científicos, cultivó siempre el interés por la literatura, lo que imprimió una impronta particular a su espíritu y cultura. Llegó a Luzzara en 1907, con el matrimonio. Llamado a las armas con el estallido de la Primera Guerra Mundial, regresó al pueblo en 1918, pero ese mismo año perdió a su esposa a raíz de la epidemia de fiebre española. Inició una vida marcada por el trabajo que amaba y por la dedicación a sus hijos, encarnando la figura del verdadero farmacéutico de aquellos tiempos. Murió en Luzzara, que consideraba su pueblo, en diciembre de 1964.

¹⁵ La donación nos llegó gracias a su nieta Silvia Facchini y constituye el Fondo Alfredo Facchini (en adelante FAF).

¹⁶ Nota manuscrita de Zavattini a Facchini, fechada el 6 de abril de 1911, FAF.

¹⁷ Carta de 1958 (sin fecha), FAF. Recordemos aquí, por

- ¹⁷ Lettera del 1958 (senza data), FAF. Ricordiamo qui, ad esempio, che l'impegno di Facchini sarà fondamentale per l'organizzazione della cosiddetta "Giornata del Nostro Vecchio", un'iniziativa che si tenne a Luzzara nel settembre del 1955 e fu realizzata grazie al denaro che Zavattini ottenne con il Premio Lenin Mondiale della Pace – assegnatogli dal Consiglio Mondiale della Pace per l'anno 1954 – somma che aveva devoluto interamente a favore del Ricovero Buris-Lodigiani di Luzzara.
- ¹⁸ Lettera di Zavattini a Facchini, 3 gennaio 1960, FAF.
- ¹⁹ Lettera di Zavattini a Facchini, 11 febbraio 1960, FAF.
- ²⁰ Lettera di Zavattini a Paola e Valentino Facchini, 25 dicembre 1964, FAF.
- ²¹ Lettera di Zavattini a Filippini, 5 aprile 1960, Archivio Filippini Luzzara.
- ²² «Nel libro di Franqui ho trovato anche lo spunto di quel film *Colore contro colore* che vi proposi gli ultimissimi giorni e che credo sempre sia tra le più felici suggestioni della mia collaborazione con voi», lettera di Zavattini a Guevara, 4 aprile 1968, in «Bianco e Nero», LX, novembre-dicembre 1999, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema.
- ²³ Guido Sereni (Suzzara, 1925 - Luzzara, 2010), barbiere di umili origini, da autodidatta pubblicherà due romanzi *La via Alzaia* (1969) e *La Cavedagna* (1976); le raccolte di poesie *Om ad Po* (1972) e *Cantico su Po* (1996).
- ²⁴ Nell'Archivio Guido Sereni, gestito dal figlio Cesare, sono tantissime le lettere, molte inedite, che documentano l'amicizia con Zavattini. Sereni raccontava che Zavattini gli diceva: «Devi trovare un canaletto, dentro hai tutto un potenziale. Non andare a cercare grossi temi. Parla di te stesso, della tua famiglia, del Po. Salteranno fuori delle belle poesie».
- ²⁵ Lettera di Zavattini a Sereni, 11 febbraio 1960, Archivio Guido Sereni.
- ejemplo, que el compromiso de Facchini será fundamental para la organización de la llamada "Giornata del Nostro Vecchio", iniciativa que se celebró en Luzzara en septiembre de 1955 y se realizó gracias al dinero que Zavattini obtuvo con la Premio Lenin de la Paz Mundial -que le otorgó el Consejo Mundial de la Paz para el año 1954- suma que había donado íntegramente al Hospital Buris-Lodigiani de Luzzara.*
- ¹⁸ *Carta de Zavattini a Facchini, 3 de junio de 1960, FAF.*
- ¹⁹ *Carta de Zavattini a Facchini, 11 de febrero de 1960, FAF.*
- ²⁰ *Carta de Zavattini a Paola e Valentino Facchini, 25 de diciembre de 1964, FAF.*
- ²¹ *Carta de Zavattini a Filippini, 5 de abril de 1960, Archivio Filippini Luzzara.*
- ²² *«En el libro de Franqui también encontré la inspiración para esa película Color contra color que les propuse en los últimos días y que siempre creo que está entre las sugerencias más felices de mi colaboración con ustedes», carta de Zavattini a Guevara, 4 de abril 1968, en «Bianco y Negro», LX, noviembre-diciembre de 1999, Fundación Escuela Nacional de Cine.*
- ²³ *Guido Sereni (Suzzara, 1925 - Luzzara, 2010), barbero de origen humilde, autodidacta publicará dos novelas La via Alzaia (1969) y La Cavedagna (1976); los poemarios Om ad Po (1972) y Cantico su Po (1996).*
- ²⁴ *En el Archivo Guido Sereni, dirigido por su hijo Cesare, hay muchas cartas, muchas inéditas, que documentan la amistad con Zavattini. Sereni contó que Zavattini le decía: «Tienes que buscar un canal, tienes todo el potencial adentro. No busques grandes temas. Habla de ti, de tu familia, del Po. Saldrán poemas bonitos».*
- ²⁵ *Carta de Zavattini a Sereni, 11 de febrero de 1960, Archivo Guido Sereni.*

Gli archivi fotografici Los archivos fotográficos

Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Darò un milione (1935), di | de Mario Camerini - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Una famiglia impossibile (1940), di | de Carlo Ludovico Bragaglia - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



San Giovanni Decollato (1940), di | de Amleto Palermi - Foto Vaselli

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



È caduta una donna (1941), di | de Alfredo Guarini - Foto Pesce

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La scuola dei timidi (1941), di | de Carlo Ludovico Bragaglia - Foto Vaselli

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Teresa Venerdì (1941), di | de Vittorio De Sica - Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Avanti c'è posto... (1942), di | de Mario Bonnard - Foto Bragaglia

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il birichino di papà (1942), di | de Raffaello Matarazzo - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Don Cesare di Bazan (1942), di | de Riccardo Freda - Foto E. Gneme Tirrenia



Il birichino di papà (1942), di | de Raffaello Matarazzo - Foto



I bambini ci guardano (1943), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Los niños nos miran (1943), de Vittorio De Sica - Fotograma de película



I bambini ci guardano (1943), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Los niños nos miran (1943), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



I nostri sogni (1943), di | de Vittorio Cottafavi - Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



L'ippocampo (1945), di | de Gian Paolo Rosmino - Foto Pesce

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La porta del cielo (1945), di Vittorio De Sica - Foto
La puerta del cielo (1945), de Vittorio De Sica - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Un giorno nella vita (1946), di | de Alessandro Blasetti
Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Roma città libera (1946), di | de Marcello Pagliero
Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Sciucià (1946), di Vittorio De Sica - Fotogramma
El limpiabotas (1946), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Caccia tragica (1947), di Giuseppe De Santis - Foto di Osvaldo Civirani
Caza trágica (1947), de Giuseppe De Santis - Foto de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Caccia tragica (1947), di Giuseppe De Santis - Foto di Osvaldo Civirani
Caza trágica (1947), de Giuseppe De Santis - Foto de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La grande aurora (1947), di | de Giuseppe M. Scotese - Foto



Guerra alla guerra (1947), di | de Romolo Marcellini, Giorgio C. Simonelli - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Sperduti nel buio (1947), di | de Camillo Mastrocinque - Foto Bergomi

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Ladrones de bicicletas (1948), de Vittorio De Sica - Fotograma de película



Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Ladrones de bicicletas (1948), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Fabiola (1949), di | de Alessandro Blasetti - Foto di | de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Fabiola (1949), di | de Alessandro Blasetti - Foto di | de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Le mura di Malapaga (1949), di | de René Clément - Foto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il cielo è rosso (1950), di | de Claudio Gora - Foto di | de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



È più facile che un cammello... (1950), di | de Luigi Zampa - Fotogramma | *Fotograma de película*



È primavera... (1950), di | de Renato Castellani - Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Domenica d'agosto (1950), di Luciano Emmer - Fotogramma
Domingo de agosto (1950), de Luciano Emmer - Fotograma de película



Domenica d'agosto (1950), di Luciano Emmer - Fotogramma
Domingo de agosto (1950), de Luciano Emmer - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Prima comunione (1950), di | *de* Alessandro Blasetti - Foto di | *de* Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Prima comunione (1950), di | *de* Alessandro Blasetti - Foto di | *de* Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Bellissima (1951), di Luchino Visconti - Fotogramma
Bellísima (1951), de Luchino Visconti - Fotograma de película



Bellissima (1951), di Luchino Visconti - Fotogramma
Bellísima (1951), de Luchino Visconti - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Bellissima (1951), di Luchino Visconti - Foto di Paul Ronald
Bellissima (1951), de Luchino Visconti - Foto de Paul Ronald

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Miracolo a Milano (1951), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Milagro en Milán (1951), de Vittorio De Sica - Fotograma de película



Miracolo a Milano (1951), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Milagro en Milán (1951), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il cappotto (1952), di Alberto Lattuada - Fotogramma
El abrigo (1952), de Alberto Lattuada - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Roma, ore 11 (1952), di Giuseppe De Santis - Foto di Osvaldo Civirani
Roma, hora 11 (1952), de Giuseppe De Santis - Foto de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Roma, ore 11 (1952), di Giuseppe De Santis - Foto di Osvaldo Civirani
Roma, hora 11 (1952), de Giuseppe De Santis - Foto de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Donne proibite (1953), di | de Giuseppe Amato - Foto di | de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Cavallina storna (1953), di | de Giulio Morelli - Foto di | de Osvaldo Civirani

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Un marito per Anna Zaccheo (1953), di | de Giuseppe De Santis - Foto di | de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Alida Valli, episodio di Siamo donne (1953), di Gianni Franciolini - Foto di G. B. Poletto
Alida Valli, episodio de Nosotras las mujeres (1953), de Gianni Franciolini - Foto de G. B. Poletto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

Anna Magnani, episodio di Siamo donne (1953), di Luchino Visconti - Foto di G. B. Poletto
Anna Magnani, episodio de Nosotras las mujeres (1953), de Luchino Visconti - Foto de G. B. Poletto



Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Alida Valli, episodio di Siamo donne (1953), di Gianni Franciolini - Fotogramma
Alida Valli, episodio de Nosotras las mujeres (1953), de Gianni Franciolini - Fotograma de película



Ingrid Bergman, episodio di Siamo donne (1953), di Roberto Rossellini
Fotogramma
Ingrid Bergman, episodio de Nosotras las mujeres (1953), de Roberto Rossellini
Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Anna Magnani, episodio di Siamo donne (1953), di Luchino Visconti
Fotogramma

Anna Magnani, episodio de Nosotras las mujeres (1953), de Luchino Visconti
Fotograma de película



Isa Miranda, episodio di Siamo donne (1953), di Luigi Zampa - Fotogramma

Isa Miranda, episodio de Nosotras las mujeres (1953), de Luigi Zampa - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Stazione Termini (1953), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Estación Termini (1953), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



L'oro di Napoli (1954), di Vittorio De Sica - Fotogramma
El oro de Nápoles (1954), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Suor Letizia (1956), di | *de* Mario Camerini - Foto di | *de* Nicola Arresto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Suor Letizia (1956), di | *de* Mario Camerini - Foto di | *de* Nicola Arresto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La donna del giorno (1956), di | de Francesco Maselli - Fotogramma | *Fotograma de película*



Amore e chiacchiere (1957), di Alessandro Blasetti - Fotogramma
Hablemos de amor (1957), de Alessandro Blasetti - *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Nel blu dipinto di blu (1959), di Piero Tellini - Foto di Alfio Quattrini
En el cielo pintado de azul (Volare) (1959), de Piero Tellini - Foto de Alfio Quattrini

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Nel blu dipinto di blu (1959), di Piero Tellini
Foto di Alfio Quattrini
En el cielo pintado de azul (*Volare*) (1959), de Piero Tellini
Foto de Alfio Quattrini

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il rossetto (1960), di Damiano Damiani - Foto di Leo Massa
El rossetto (1960), de Damiano Damiani - Foto de Leo Massa



La ciociara (1960), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Dos mujeres (1960), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La ciociara (1960), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Dos mujeres (1960), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



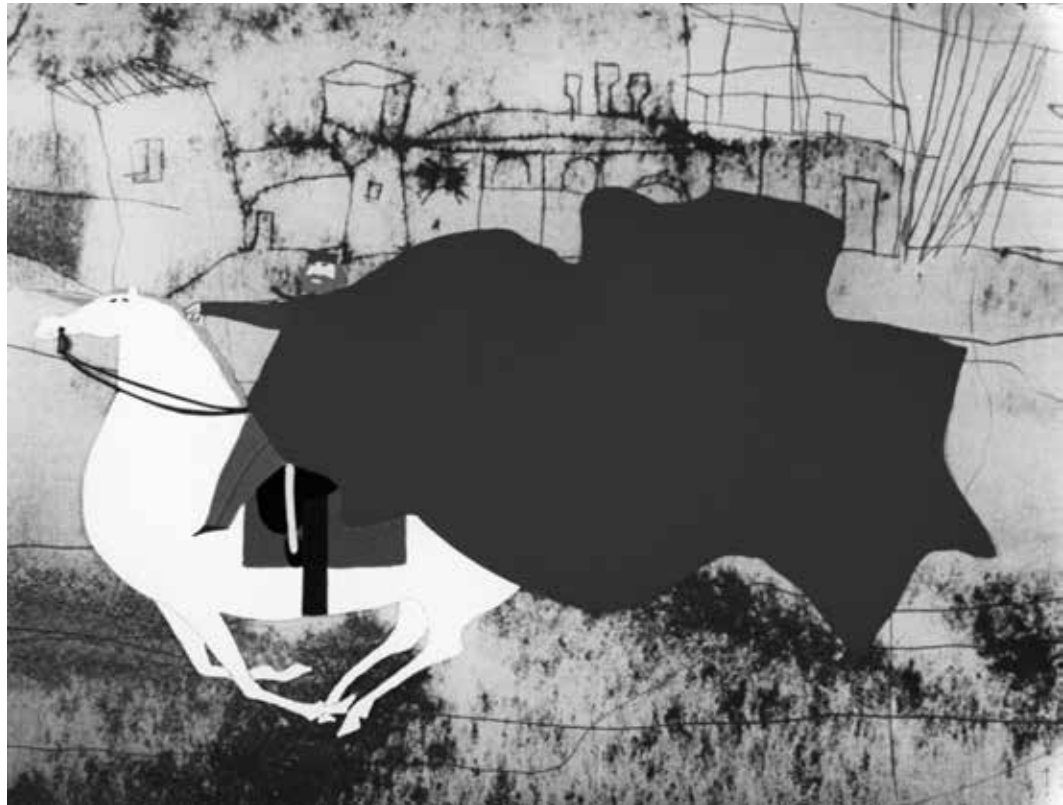
Il Giudizio Universale (1961), di Vittorio De Sica - Fotogramma
El juicio universal (1961), de Vittorio De Sica - Fotograma de película



Il Giudizio Universale (1961), di Vittorio De Sica - Fotogramma
El juicio universal (1961), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La lunga calza verde (1961), di | de Roberto Gavioli - Fotogramma | *Fotograma de película*



La lunga calza verde (1961), di | de Roberto Gavioli
Fotogramma | *Fotograma de película*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il sicario (1961), di Damiano Damiani - Fotogramma
El sicario (1961), de Damiano Damiani - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



La ruffa, episodio di *de Boccaccio '70* (1962), di *de Vittorio De Sica* - Foto di *de Pierluigi Praturlon*

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



I sequestrati di Altona (1962), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Los condenados de Altona (1962), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



I sequestrati di Altona (1962), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Los condenados de Altona (1962), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Il boom (1963), di Vittorio De Sica - Fotogramma
El especulador (1962), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



I misteri di Roma (1963), di | de AA.VV. - Fotogramma | *Fotograma de película*



I misteri di Roma (1963), di | de AA.VV. - Fotogramma | *Fotograma de película*



Matrimonio all'italiana (1964), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Matrimonio a la italiana (1964), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Matrimonio all'italiana (1964), di Vittorio De Sica - Foto di Pierluigi Praturlon
Matrimonio a la italiana (1964), de Vittorio De Sica - Foto de Pierluigi Praturlon

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Andremo in città (1966), di Nelo Risi - Foto di Angelo Frontoni
Iremos a la ciudad (1966), de Nelo Risi - Foto de Angelo Frontoni

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Una sera come le altre, episodio di *Le streghe* (1966), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Una sera come le altre, episodio de *Las brujas* (1966), de Vittorio De Sica - Fotograma de película



I sette fratelli Cervi (1968), di | de Gianni Puccini - Fotogramma | Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Lo chiameremo Andrea (1972), di Vittorio De Sica - Foto di David Cagnazzo
Lo llamaremos Andrea (1972), de Vittorio De Sica - Foto de David Cagnazzo

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



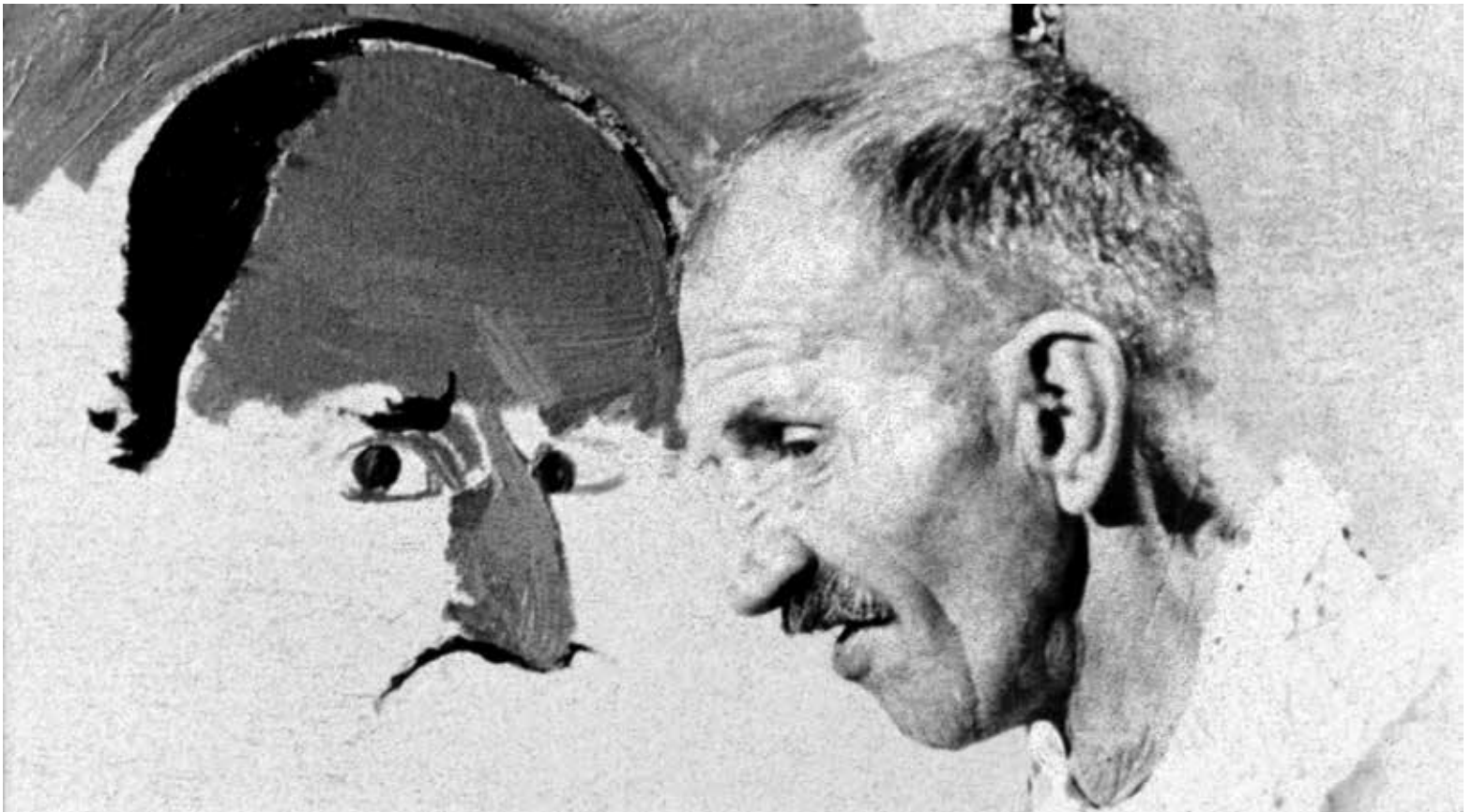
Lo chiameremo Andrea (1972), di Vittorio De Sica - Foto di David Cagnazzo
Lo llamaremos Andrea (1972), de Vittorio De Sica - Foto de David Cagnazzo

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Una breve vacanza (1973), di Vittorio De Sica - Fotogramma
Amargo despertar (1973), de Vittorio De Sica - Fotograma de película

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Ligabue (1978), di | de Salvatore Nocita - Fotogramma | Fotograma de película

Gli archivi fotografici

Los archivos fotográficos

Archivio Zavattini

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Cesare Zavattini e Fidel Castro, Cuba, L'Avana, 1959 ©Archivio Zavattini
Cesare Zavattini y Fidel Castro, Cuba, La Habana, 1959 ©Archivio Zavattini

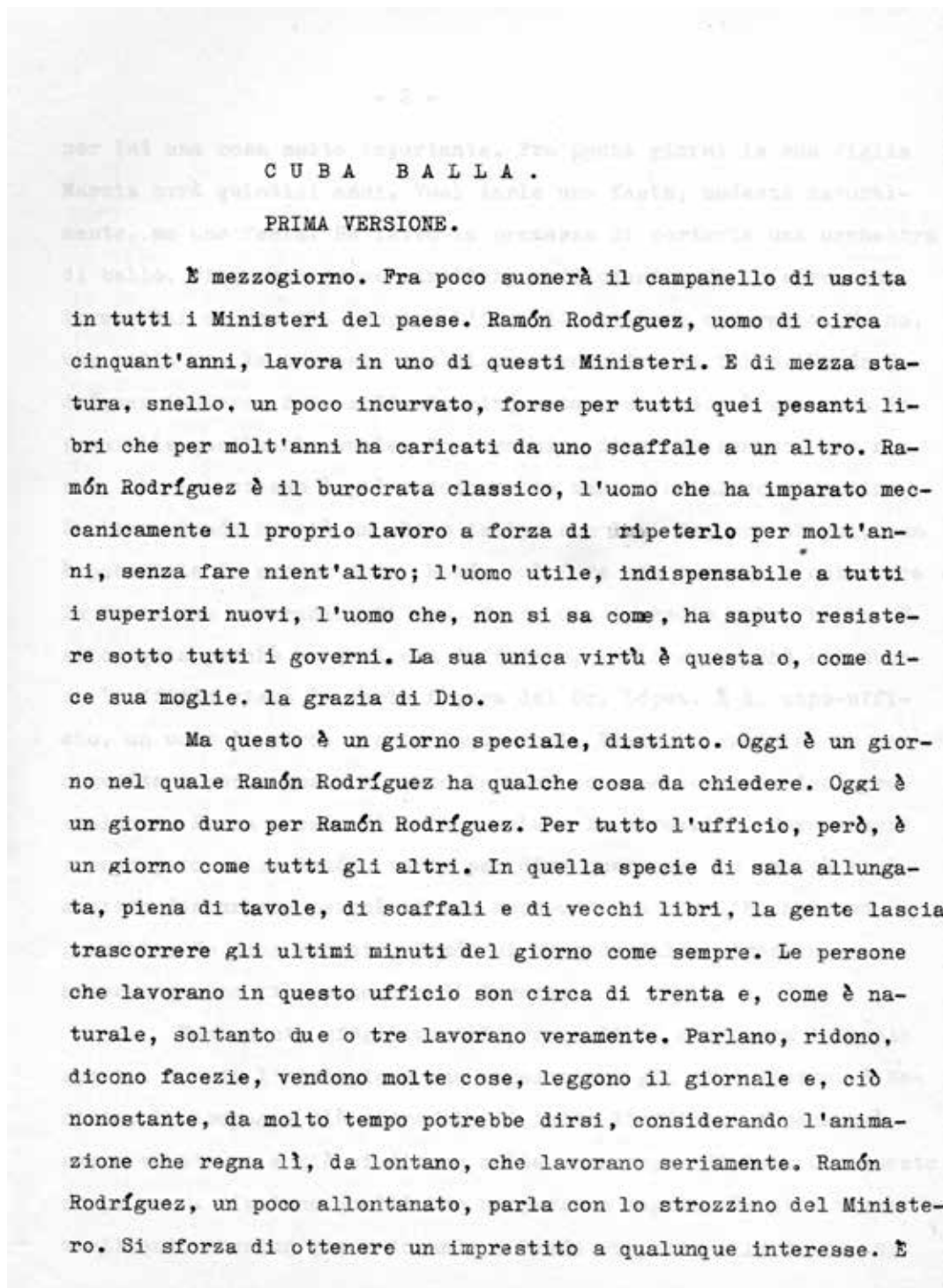
Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Cesare Zavattini a Cuba con cineasti cubani tra cui García Espinosa e Alfredo Guevara, 1960 ©Archivio Zavattini
Cesare Zavattini en Cuba con cineastas cubanos entre los cuales están García Espinosa y Alfredo Guevara, 1960 ©Archivio Zavattini

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

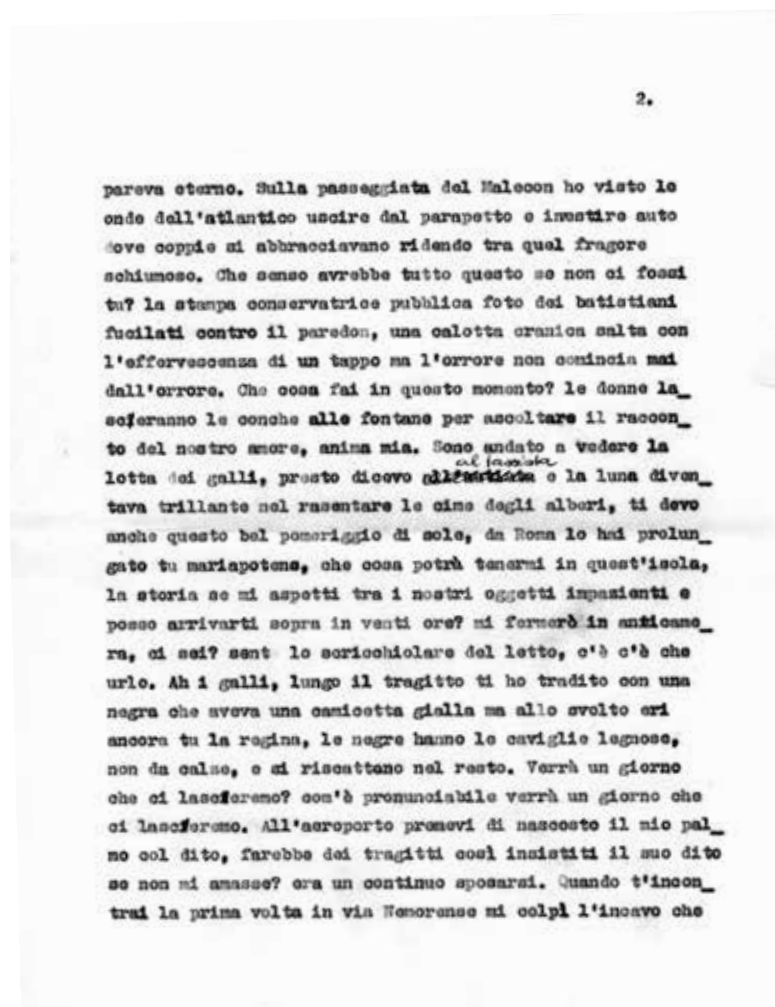
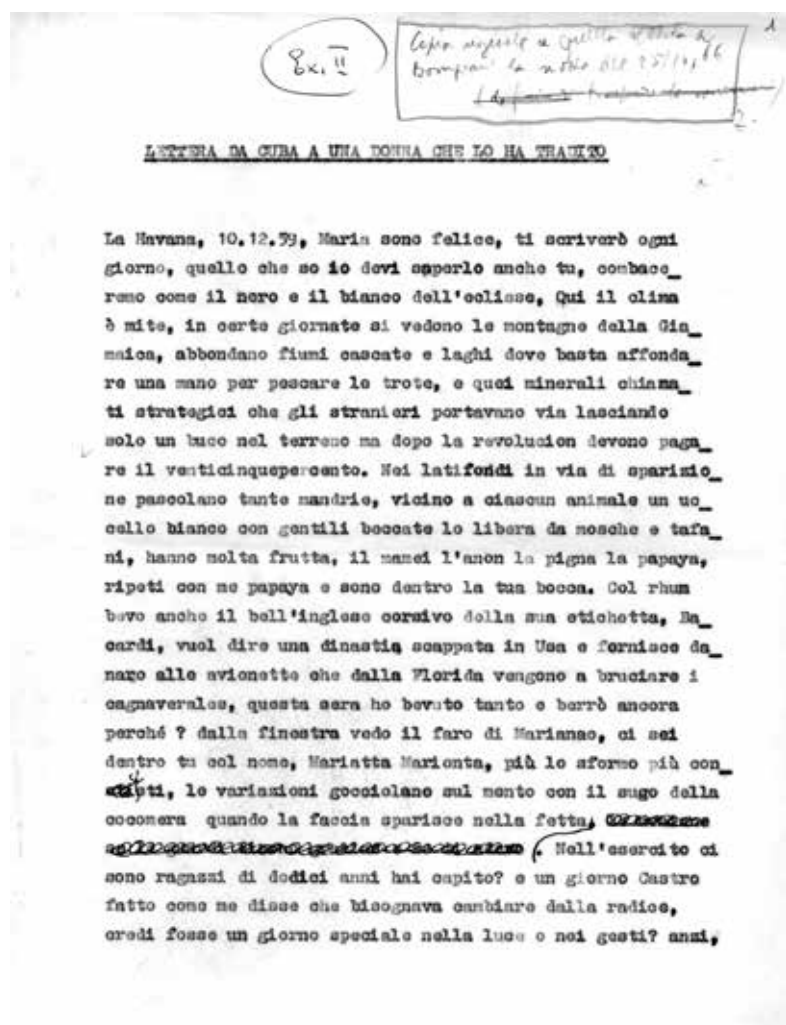
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Cuba balla, soggetto, 1960 ©Archivio Zavattini
Cuba balla, tema, 1960 ©Archivio Zavattini

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba

Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba



Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito, stesura provvisoria, 1966-1967 ©Archivio Zavattini
Carta de Cuba a una mujer que lo ha traicionado, borrador provisional, 1966-1967 ©Archivio Zavattini

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

E 70/L
La Habana, Agosto 14 de 1955.

Estimado Zavattini:

Tengo que hacerle unas líneas de todas maneras.

Hace unos días recibí esta noticia: "Zavattini se ha entusiasmado con tu argumento. Dice Barbachano que trabajes, rápido, en él.

Usted se puede imaginar cómo ando. Estoy contento. Estoy muy contento. Además muy orgulloso porque, qué puede haber de bueno en ese argumento sino el pequeño reflejo de la labor que usted -usted principalmente- nos viene enseñando?

Yo soy responsable, junto con Alfredo Guevara, de la Sección de Cine de Nuestro Tiempo. A ello estoy dedicando gran parte de mi tiempo. Trabajo todavía en "El Mégano", la película sobre los carboneros, a la que ya estamos dando los últimos toques de laboratorio. Y ahora, como medio de solución económica, estoy trabajando como Asistente de Dirección en un film comercial (en el mal sentido de la palabra) que se está haciendo por aquí.

Le cuento todo esto para justificar en parte el que mi argumento "Cuba Baila" no esté aún terminado.

Pero ahora han llegado sus palabras alentadoras y me concentro de nuevo en él. Voy a buscarme el tiempo necesario, no sé, tal vez me haga un día de treinta horas, pero terminaré pronto ese argumento.

Ya yo le decía a Barbachano que ese argumento era mi mayor ilusión. Ahora usted me lo vuelve una realidad. Gracias.

Y no le entretengo más. Su amigo y discípulo

Julio J. Espinosa

P.D. Venga pronto, por favor, venga pronto. Estamos seguros que ha de captar y sentir usted nuestra mejor realidad en pocos días.

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

Roma, 12 Ottobre 1962

Caro Alfredo, *Guevara*

ancora una volta ti dico che se
non fossi legato nel più stretto dei modi (cioè con delle
date da rispettare, date che diventano degli incubi per
uno come me che ha purtroppo il senso del dovere svilup-
pato come il gozzo) volerei oggi stesso a Cuba; ci volo
spesso da voi in questo periodo nel quale credo che non ci
sia un'ora in cui non viviate al cumine della tensione,
della lotta. Qui, ogni tanto, l'intrecciarsi ^{delle} altri avveni-
menti in ogni parte del mondo, fa sì che si possa anche scor-
dare Cuba per un momento, ma in ogni metro della ^{vostre} isola oramai
le ore e gli stessi minuti corrono sulla pelle delle perso-
ne, casa per casa, una per una. Immagina la emozione che provai
quando le cronache parlarono del Rosita De Hornedo; lì c'ero
stato, una vampata di ricordi mi coinvolse in pieno nei fatti
che stavano per avvenendo. Quella camera rimbombante per il
vento in cui si fecero tanti progetti e qualche giovane verso
l'alba, dopo ore di appassionato lavoro, cadeva per il sonno,
come un fanciullo, con la testa sul tavolo. Ma penso conti-
nuamente a ciò che non abbiamo fatto, al film anti-razia-
le, ~~quello~~ quello che si ~~deve~~ sarebbe dovuto svolgere tutto

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

sulla strada, nel giro di due ore, intorno al tombino dentro il quale era stato ficcato il corpo del negro ucciso dalla polizia; penso al film delle ragazze soldato, quasi una favola, era il più delicato fra tutti qui nostri pensieri, e tuttavia realistico; oppure al film contro la stampa gialla che avevamo strutturalmente abbastanza definito, e il film sugli ultimi giorni di Battista il trattamento del quale non era privo di trovate ^{indefessate} che ci soddisfacesse; e anche il progetto che ci affascinò per qualche giorno dell'assalto al "Palazzo", e l'altro dell'attentato contro l'uomo vestito di bianco di Holguin, del quale avevamo conosciuto i protagonisti, e visto ricostruire sotto i nostri occhi la scena dentro al ~~garage~~ garage con la fulminea sparatoria; e infine Revolucion a Cuba, un vero e proprio film inchiesta che doveva incominciare con Fidel Castro e me=~~sull'elicottero~~ sul suo elicottero per poi, partendo dal sud, ripercorrere il cammino della rivoluzione fino all'entrata dei barbudos all'Avana. Era questo ~~il~~ forse ciò che avremmo dovuto fare per primo; come ti ho scritto tante altre volte, è una specie di rimorso che non ho per non averti individuato, in mezzo a tanti progetti, quello che più conveniva anche sul piano di necessaria urgente propaganda ⁱⁿ di tutto il mondo, ~~E INFINE~~, coloro contro colore, con quei dieci o dodici ragazzi che gli ultimi giorni affollavano la mia camera discutendone con alte grida.

Caro Alfredo la colpa fu tutta della Ciociara, o

Cesare Zavattini e l'eredità culturale tra Italia e Cuba
Cesare Zavattini y la herencia cultural entre Italia y Cuba

3.=

almeno spero così nel senso che senza l'impegno per la ~~la~~
Ciocciara sarei rimasto lì il tempo necessario per una
esatta valutazione delle cose. E per crescere insieme
diciamo così, anche tecnicamente in modo da poter affron-
tare certi temi ^{con} in una certa sicurezza.

Ora dovrei dirti che cosa stò facendo. Il discorso
sarebbe troppo lungo: in poche parole, ho sulle spalle tre
film a soggetto e tre film inchiesta, cioè sei film da e-
saurire in un periodo di sette otto mesi, mentre stò finen-
do il montaggio de "I Misteri di Roma". In mezzo a tutto
questo lavoro, ci sono ~~tre~~ tre o quattro film per i quali
vale la pena di faticare. Mi sembra di essere in pro-
cinto, lungo il filone del film inchiesta, con la biogra-
fia-inchiesta di un noto attore italiano e con l'auto
biografia-inchiesta di un noto personaggio di forte
responsabilità sociale, di accrescere parecchio il lingugg-
gio di quel tipo di film e di portare certe mie vecchie idee
che sai al loro limite estremo, ^{Ti} ti manderò il libro su "I
Misteri di Roma" al compilatore del quale ho esposto abbastanza
per disteso i concetti ispiratori dei film che stò per mettere
in opera. Ma saranno i fatti a provare se ho torto o ragione.

Devo comunicarti che sino a questo momento non ho visto
El Joven Rebelde. E me ne dispiace se tu mi mandassi qualche
notizia sul suo esito, qualche parere interessante, ~~non~~ lo leggerei
volentieri. E quando avrò visto il film potrò fare la critica

Consulenza editoriale, progetto grafico e impaginazione
Asesoría editorial, diseño gráfico y paginación

PRC | PROMOTION
RESEARCH
CONSULTANCY | prcsrl.eu

Stampa Catalogo | *Impresión de catálogo*

VARIGRAFICA 

A centoventi anni dalla nascita, lo sceneggiatore, scrittore e giornalista italiano Cesare Zavattini (Luzzara - RE, 20 settembre 1902 - Roma, 13 ottobre 1989) viene ricordato con una pubblicazione in coedizione Italia e Cuba, realizzata con il sostegno della Direzione generale cinema e audiovisivo del MiC e dell'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), un'opera che ne racconta la poetica e la produzione cinematografica. All'interno delle iniziative di Orizzonti Italia-Cuba, il volume curato da Dario Edoardo Viganò ripercorre la memoria artistica di uno dei maestri del cinema italiano attraverso saggi di accademici e studiosi – Orio Caldiron, Luciano Castillo Rodríguez, Gianluca della Maggiore, Gualtiero De Santi, Rosanna Scatamacchia, Simone Terzi, Anastasia Valecce –, corredati da un apparato fotografico messo a disposizione dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale e dai principali archivi in cui è custodito il patrimonio zavattiniano. Il libro offre l'opportunità di rileggere l'eredità culturale di uno dei padri del Neorealismo – autore insieme a Vittorio De Sica di titoli iconici come *I bambini ci guardano* (1943), *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951) e *Umberto D.* (1952) – e al contempo consente di rintracciare le contaminazioni tra cinema italiano e cubano proprio grazie all'artista di Luzzara: il contributo di Cesare Zavattini è stato infatti fondamentale per la prima generazione di registi e intellettuali cubani.

Curatore

Dario Edoardo Viganò (Rio de Janeiro, 1962), professore di Cinema presso l'Università Telematica UniNettuno, presidente del Centro internazionale di ricerca CAST - Catholicism and Audiovisual Studies e membro del comitato direttivo del Master in Gestione della Produzione cinematografica e televisiva | Master in Media Entertainment, LUISS Business School. Si occupa di Film Studies e di Religious Studies, in particolare del rapporto tra cattolicesimo e memorie audiovisive. Autore di numerose pubblicazioni in Italia e all'estero, è vice-cancelliere della Pontificia Accademia delle Scienze e delle Scienze Sociali della Santa Sede.

A ciento veinte años del nacimiento, el guionista, escritor y periodista italiano Cesare Zavattini (Luzzara - RE, 20 de septiembre del 1902 - Roma, 13 de octubre del 1989) viene recordado con una publicación en coedición Italia y Cuba, realizada con la contribución de la Dirección general de cine y audiovisual del MiC y del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), una obra que cuenta la poética y la producción cinematográfica de Zavattini. Entre las iniciativas de Orizzonti Italia-Cuba, el volumen editado por Dario Edoardo Viganò rastrea la memoria artística de uno de los maestros del cine italiano por medio de ensayos de académicos y estudiosos – Orio Caldiron, Luciano Castillo Rodríguez, Gianluca della Maggiore, Gualtiero De Santi, Rosanna Scatamacchia, Simone Terzi, Anastasia Valecce –, acompañados por un aparato fotográfico puesto a disposición por el Centro Experimental de Cinematografía - Cineteca Nacional y de los principales archivos en los cuales está custodiado el patrimonio zavattiniano. El libro ofrece la oportunidad de releer la herencia cultural de uno de los padres del Neorealismo –autor junto a Vittorio De Sica de títulos icónicos como Los niños nos miran (1943), El limpiabotas (1946), Ladrones de bicicletas (1948), Milagro en Milán (1951) y Umberto D. (1952)– y al mismo tiempo permite rastrear las contaminaciones entre el cine italiano y cubano, gracias al artista de Luzzara: la contribución de Cesare Zavattini ha sido de hecho fundamental para la primera generación de directores e intelectuales cubanos.

Editor

Dario Edoardo Viganò (Rio de Janeiro, 1962), profesor de Cine en la Universidad Telemática UniNettuno, presidente del Centro internacional de investigación CAST - Catholicism and Audiovisual Studies y miembro del comité de dirección del Master en Administración de la Producción Cinematográfica y televisiva | Master en Media Entertainment, LUISS Business School. Su trabajo intelectual se centra en estudios cinematográficos y religiosos, en particular estudia la relación entre el catolicismo y memorias audiovisuales. Autor de numerosas publicaciones en Italia y el exterior, es vicescanciller de la Pontificia Academia de las Ciencias y de Ciencias Sociales de la Santa Sede.

ISBN 979-12-81295-00-1



9 791281 295001

25,00 €