

## CAPITOLO QUARTO

### 4. Il riso diabolico di Cesare Zavattini

#### 4.1. Zavattini vs. Campanile

##### Maestro Campanile

Nel suo primo romanzo intitolato *Parliamo tanto di me*, Cesare Zavattini fa dire per bocca del protagonista, un suo alter ego col nome Cesare che si reca nell'aldilà:

Io non credo all'infinito. Si fa presto a dire: non finisce più. Possibile? A camminare in linea retta un milione di secoli, un miliardo di secoli, non si arriverà al termine dei termini? Capisca, ho detto un miliardo di secoli. E facciamo due miliardi, anzi... Secondo me, si arriverebbe, in tanto tempo, anche più in là. Ma il problema mi pare un altro: da che parte dovremmo avviarci, a destra o a sinistra?<sup>426</sup>

L'idea espressa in questo passo è sintomatica nell'illustrare le correlazioni tra i tre autori trattati nel presente studio: Zavattini tende all'infinito come Palazzeschi, ma a differenza d'esso, è consapevole della propria modesta misura umana e per cui decide di rimanere nella dimensione terrena appunto come fa Campanile, ma rispetto a quest'ultimo, tenta invece un approccio dalla direzione opposta: se Campanile si muove da destra, Zavattini lo fa da sinistra. Effettivamente, è davvero significativo il fatto che Zavattini fosse contemporaneo di Campanile: la comparsa di Zavattini sulla

---

<sup>426</sup> C. Zavattini, *Parliamo tanto di me* [1931], in *OP*, Bompiani, Milano 1991, p. 9.

scena culturale sembra preparata apposta con lo scopo di bilanciare l'attività di Campanile. Le esperienze di Zavattini, all'interno della tradizione del comico del Novecento italiano, appaiono antitetiche in confronto a quelle campaniliane. Ciò diventa ancora più comprensibile se si considera il fatto che l'esistenza del genere umano è sostanzialmente ambivalente e sospesa fra due poli e che il riso, tra l'altro, è un'espressione talmente sensibile a tale condizione da ricondurci all'equilibrio. Ecco perché Don Chisciotte deve essere accompagnato da Sancho Panza, Chaplin è contemporaneo a Keaton, ed è frequente vedere gruppi comici composti da più persone come i fratelli Marx: la tematica del doppio o il rapporto interdipendente, forniscono, in questo ambito, esempi non solo a livello intimo dell'espressione, ma pure su quello esteriore e fisico del fenomeno.

Se i percorsi intrapresi dai due umoristi italiani sono opposti, urtarsi non sarà che una mera fatalità. Sicché la relazione fra Campanile e Zavattini, soprattutto agli inizi della loro carriera, è caratterizzata da una forte rivalità, o più precisamente da un antagonismo accanito da parte di Zavattini contro il suo presunto precursore. Eppure la competizione tra gli uomini del riso non è un fatto insolito. O piuttosto, come svela lo stesso Zavattini, essa è una delle qualità tipiche dei comici professionisti:

Noi umoristi non siamo soltanto timidi, non siamo soltanto angelici: l'invidia ci rode profondamente. Ricordo che nel 1932 mi recai a Basilea, invitato da quella sezione della "Dante". Avevo per tema: "Il giornalismo umoristico italiano". Stroppiai tutti i nomi dei miei colleghi, Campanile divenne Campanule [...]

Vi sto dicendo cose molto intime della nostra setta.

Me ne sarete grati?

Noi umoristi siamo nemici uno dell'altro<sup>427</sup>

---

<sup>427</sup> C. Zavattini, *Al macero* [1976a], in *OP*, p. 1224.

L'invidia di cui parla Zavattini è il sentimento suscitato dalla competitività la quale, a sua volta, emerge per via dell'autonomia peculiare dell'artista nel campo del comico. L'autonomia degli artisti del riso e della loro arte è difatti verificabile anche nelle pratiche e nelle rappresentazioni tradizionali del comico: la risata scuote fortemente la soggettività umana giacché si tratta di un fenomeno che, stimolando la facoltà cognitiva in ciascuno, ha luogo nel corpo la cui forma fenomenica condiziona l'esistenza autonoma degli uomini nel mondo. Il che spiega la ragione per la quale il riso balza al centro dell'attenzione nel Novecento, l'epoca in cui la soggettività acquisisce la massima rilevanza nel pensiero umano. Ebbene l'arte del ridere è inscindibile dalla personalità che la esercita: l'arte è unica come lo è la persona. Ciò rende l'ambito del comico il luogo privilegiato dove custodire l'autenticità, come ritiene Campanile, ovvero qualità in estinzione nell'epoca dello spettacolo. È importante accentuare tal punto, ossia il fatto che il comico è colui che è destinato a vivere in solitudine poiché è da ciò che provengono molte delle qualità tipiche dei comici dell'epoca tra cui è fondamentale notare l'amore per l'umanità. L'esperienza vissuta della solitudine apporta il riconoscimento degli altri: tale è il motivo del trionfo del riso dal tono filantropico nel Novecento. E rimarcare tutto ciò è ancora più significativo nel considerare il riso tipico di Zavattini, artista particolarmente sensibile a tale circostanza.

Orbene, se è così già in generale, l'opposizione tra Zavattini e Campanile diviene ancora più stridente. La pratica di questi due umoristi è documentabile nei materiali da parte di Zavattini che, essendo più giovane dell'altro, fu destinato a convivere con il nome di Campanile fin dal momento del suo debutto. Difatti, nel 1931, quando Zavattini apparve nel mondo letterario con il suo primo romanzetto sopracitato, Campanile era all'apice del successo. Nel recensire lo straordinario libretto scritto

dalla novella stella dell'umorismo, che tra l'altro ebbe un clamoroso successo immediato, molti dei critici non fecero a meno di parlarne senza citare il nome di Campanile. È curioso, in effetti, osservare come i critici ricorrono al nome di Campanile pur ammettendo la novità assoluta nella dote del giovane umorista. Ad esempio, Vittorini afferma:

Ma cosa cantano le terze pagine? Cantano alla nascita di un novello umorista. Cesare Zavattini sarebbe il più grande, il più autentico dei nostri umoristi. Altro che Campanile!<sup>428</sup>

Mentre Timpanaro sostiene:

In Zavattini non c'è nulla di Campanile. Anche davanti a certi spunti [...] che potrebbero far pensare a Campanile, egli reagisce in una maniera del tutto diversa.<sup>429</sup>

Ma in fin dei conti, la realtà è come confessa Benco:

per me, non è facile immaginarlo senza Campanile<sup>430</sup>

Naturalmente non furono solo i critici, ma fu lo stesso autore a dover affrontare per primo l'“ostacolo”. In realtà, gli albori del rapporto complesso tra Zavattini e Campanile si ritrovano già tra i primissimi scritti dell'autore emiliano. Il giovane luzzarese, nato tre anni dopo di Campanile nel 1902, si recò a Parma nel 1921 per motivi di studio e, frequentando l'ambiente culturale parmense, nel 1926 iniziò a

---

<sup>428</sup> E. Vittorini, *Bargello*, 27 settembre 1931 [cit. in G. De Santi, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Alberti, Reggio Emilia 2002, p. 406].

<sup>429</sup> S. Timpanaro, *Solaria*, settembre 1931 [cit. in *Ibid.*, p. 407].

<sup>430</sup> S. Benco, *Piccolo della sera*, 10 settembre 1931 [cit. in *Ibid.*, p. 410].

collaborare per la *Gazzetta di Parma*. Tra i primissimi articoli apparsi su di essa, attira particolare attenzione una serie di microteatro composta per la sua rubrica «Spettacolo per famiglie»<sup>431</sup>. Leggendola, non è facile, per i lettori di Campanile, non rammentare le sue Tragedie in due battute sia per la sua fulmineità della forma sia per la comicità derivante dall'incongruità di parole che di situazioni:

#### SODOMA E GOMORRA

La scena di svolge in una bettola di Gomorra. S'accende una disputa tra due giocatori, di Sodoma l'uno, l'altro di Gomorra. Molte sono le reciproche offese e le minacce.

*Il cittadino di Gomorra:* (Per cominciare una parlata di pace) Sodomita...

*Il cittadino di Sodoma:* Ah! questa me la paghi! (E si scaglia inferocito sul povero gomorrese.)

Sipario.<sup>432</sup>

\*\*\*\*\*

#### SOSPETTI NEL PARADISO TERRESTRE

Adamo: «Eva, sei il mio primo amore, credimi...»

Eva (che ha già occhi imbrillantati di lacrime): «Giuramelo».

Sipario!<sup>433</sup>

---

<sup>431</sup> Si tratta della prima rubrica che Zavattini tenne per la *Gazzetta di Parma* costituita da dodici puntate pubblicate ogni domenica a partire dal 9 ottobre 1927 sino al 15 gennaio 1928 con la firma «l'impresario Zavattini», «l'impresario Z.» o «il solito impresario». Come implica il titolo e i pseudonimi appositamente utilizzati, è una rubrica ispirata allo spettacolo di varietà, la quale accoglie per ogni puntata una decina di articoli di piccola taglia di vari stili e di diversi argomenti: raccontini, aneddoti, barzellette, battute, freddure tra cui tragedie in due battute. Per la genesi e maggiori dettagli sulla rubrica si veda G. Conti, «Il giovane Zavattini», in C. Zavattini, *Dite la vostra*, Ugo Guanda, Parma 2002, pp.30-35. Tutte le puntate dello «Spettacolo per famiglie» sono ora consultabili su *Ibid.*, pp. 181-202.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 186.

È improbabile pensare che si tratti di una semplice imitazione imprudente o di una strana coincidenza dello spirito del tempo, ma invece il fatto è che Zavattini già conosceva Campanile e volutamente lo parodiava. A prova di ciò, nella rubrica zavattiniana del 20 novembre 1927, scusandosi dell'errore concernente l'articolo del numero precedente, si vede citare il nome di Campanile, in maniera piuttosto pungente e con un chiaro intento provocatorio:

*Ne autor ultra...*

Quel signor Zavattini che scrive aneddoti copiati da Quinon o da Padovan e fa tragedie in due battute copiate da Campanile, e greguerias copiate da Ramón, impari l'italiano almeno se vuole sfottere gente che lo supera cento cubiti...

Non gli capiterà di scrivere, come nello «Spettacolo» di domenica scorsa, *redarre* anziché *redigere*.

E per oggi è servito.<sup>434</sup>

L'atteggiamento critico di Zavattini verso l'umorista di successo pare andare sempre più irrigidendosi. Nello stesso spazio editoriale del 4 dicembre 1927, Zavattini arriva a lanciare una satira ancora più diretta:

UN NUOVO UMORESTA?

Campanile e la sua fama al tramonto? Pare, poiché i giornali si occupano in questi ultimi tempi, con evidente interesse (c'è stato perfino un inviato speciale) più di un certo Campanile di Pisa che di quello di Roma.<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 196.

Le possibilità di interpretazione di questo comportamento zavattiniano saranno sì varie, ma quella che interessa alla presente ricerca è il fatto che, attraverso gli esercizi della rubrica, con Zavattini, Campanile, pur inconsciamente, si comportò da modello, se non addirittura da maestro: in altre parole, volente o nolente, risulta che Zavattini compì esperienze di “apprendistato” sotto la figura di Campanile. In qualsiasi attività creativa, imitare le forme costituisce la base fondamentale per l’apprendistato, la quale serve non per produrre una semplice copia del maestro, bensì per gettare le fondamenta in vista di una propria successiva creazione originale. Nel caso esaminato la cosa pare aver funzionato. È un dato di fatto che, come si vedrà in seguito in maniera dettagliata, il primo Zavattini, a primo acchito, assomiglia molto al Campanile dell’epoca, mentre invece, come notarono immediatamente molti dei critici, Zavattini aveva già fin dai primi tempi qualcosa di singolare sotto la sua prima pelle campaniliana e, col tempo, sviluppò tale sua originalità ponendo sempre più distanza dallo stile campaniliano come dimostrerà la successiva evoluzione zavattiniana: una volta chiuso il primo ciclo zavattiniano degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, costituito dalle produzioni di gusto umoristico e comico che comporta una certa “campanilità”, ovvero da “I tre libri” (*Parliamo tanto di me* [1931]; *I poveri sono matti* [1937]; *Io sono il diavolo* [1941]) seguito da *Totò il buono* (1943), è difficoltoso riconoscere qualsiasi impronta campaniliana nelle produzioni del periodo introspettivo e autocritico a partire dalla metà degli anni Quaranta con *Ipocrita 1943* (1955), o in quelle del periodo di sperimentazione letteraria negli anni Sessanta presentato da *Non libro più disco* (1970) e da *Stricarm’in d’na parola* (1973), infine nella fase filmica, o meglio intermediatica, che produsse una serie del Non-film (1962 fino ai primi anni Settanta) e *La veritàaaa* (1983); tra l’altro, quest’ultima opera, un corpus zavattiniano, realizzata alla fine della sua lunga ed eclettica carriera, sta a confermare la singolarità quasi ostinata della sua

poetica insieme alla sua straordinaria coerenza fin dai primi tempi sotto molte vesti. Più eloquenti sono comunque le parole dello stesso autore, riferite alle proprie esperienze pittoriche in un'intervista tenuta negli anni Settanta, le quali potrebbero essere applicate anche a quelle letterarie. Afferma dunque: «io volevo stare meglio e per ottenere questo dovevo imitare pure quelli che erano sopra di me e che detestavo»<sup>436</sup> pur avendo «l'intuito del non dover ripetere, come fosse un dovere»<sup>437</sup>, quindi è necessario «distinguere tra una fase in cui assomigliavo a tanti pittori senza accorgermene, e una fase in cui ho cominciato ad avere un carattere»<sup>438</sup>.

### Verso l'originalità

Qual è la mia preoccupazione? Quella di differenziarmi dagli altri.<sup>439</sup>

Dunque qual è il carattere di Zavattini? Per affrontare tal questione, bisognerebbe affermare che su Zavattini le influenze campaniliane, quelle sfumate e indirette, non hanno effetto solamente a livello superficiale, ma anche sul piano interno. Il fatto è che l'originalità zavattiniana si distingue meglio tenendo in considerazione la presenza di Campanile e perciò non si può prescindere dall'ipotesi che le esperienze della parodia avrebbero spinto Zavattini a definire e a raffinare la sua caratteristica inconfondibile, ossia a riconoscere l'importanza dello spirito o, per esteso, il contenuto dell'opera. In pratica, la parodia è, per un verso, la tecnica che mette in rilievo la variabilità della parte *soft* dell'opera disponendola intenzionalmente sotto la parte *hard* ispirata ad un'altra. Zavattini, scettico sulla forma esteriore («le forme – tutte – sono sempre in

<sup>436</sup> C. Zavattini, *Zavattini parla di Zavattini*, a cura di S. Cirillo, Bulzoni, Roma 2003, p. 133.

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>439</sup> Lettera ad Alessandro Minardi del 28 agosto 1929 (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 34).

piena gestazione»<sup>440</sup>), ricercò insistentemente l'originalità contenutistica fino a far di ciò il maggior marchio della singolarità della propria poetica. Nell'autore che vanta la propria coerenza («credo nella mia profonda coerenza»<sup>441</sup>), tale idea fu sempre presente fin dagli inizi della sua attività. Per constatare ciò, conviene citare alcuni passi tratti da una lettera scritta da Zavattini, i quali esprimono bene questa sua coscienza che si differenzia da Campanile. Riflettendo sul famoso insuccesso teatrale campaniliano con *L'amore fa fare questo e altro*, a cui Zavattini assistè al teatro Manzoni di Milano, il giovane luzzarese asserisce che ciò che conta in lui è l'intimità la quale manca completamente a Campanile che invece, per mezzo della facoltà riflessiva e giocando esclusivamente con gli aspetti superficiali, smaschera la realtà umana novecentesca svelandone l'assenza:

Campanile? La commedia andò male – era giusto. [...]

Non ha, il nostro Campanile, *una riga* originale. Ma, a parte ciò, che cosa c'è dietro l'umorismo di Campanile? È esterno in un modo esemplare. Tanto che non può che ripetersi, sì che la parodia del luogo comune che lui ama fare, è diventata, mercé sua, un luogo comune [...] io ho un'intimità, se si può dire, mentre Campanile è estroverso e *superficiale*. *Furbo come pochi*, romano nella pratica, ingegno giornalistico di *primo ordine*, resta sempre un uomo rispettabile e apprezzabile – ma la critica, che granchi. Palazzeschi ha detto che l'umorismo di Campanile è...*drammatico!!!*[...]

Campanile sarà sempre l'uomo dei giorno (forse) ma frivolo, frivolo, un frivolo truccato, intelligente, ma buffonesco. Lui entra nel comico, non nell'umorismo – per entrare nell'umorismo non basta *comprendere* certe cose e contrasti della vita, bisogna *sentirli*. Bisogna, soprattutto, non *copiare*. All'umorista ripugna copiare perché quanto

<sup>440</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 93.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 123.

esprime è sempre una parte della sua personalità.<sup>442</sup>

La sua straordinaria attenzione al contenuto è indicativa anche nell'affrontare la figura d'artista di Zavattini. «Sono famoso [...] ma sono uno sconosciuto»<sup>443</sup> o «la mia storia l'avrebbero fatta gli altri, anche venti e trenta anni dopo, uno avrebbe trovato qualcosa, qualcun altri visto altro, magari in contraddizione»<sup>444</sup>, così come ritiene l'autore stesso all'unisono con molti critici<sup>445</sup>, anche nel suo caso, dopo quelli di Palazzeschi e di Campanile, si riscontra un'altra volta la difficile collocabilità nella tradizione artistica malgrado l'aspetto dell'opera da aria davvero familiare. O piuttosto, Zavattini, rispetto ai suoi precursori, spicca ancora per la sua esuberanza e poliedricità: partendo dal giornalismo, passa alla letteratura e, diventato un abile editore, successivamente si sposta al cinema, e mentre prende il pennello e urla alla radio, s'impegna profondamente, d'altro canto, con la realtà sociale inventando, proponendo e sperimentando molte iniziative culturali, fino a giungere all'ideazione del cinema alternativo e alla realizzazione di un film per il quale fa contemporaneamente il regista, il soggettista, il sceneggiatore e l'attore. È doveroso aggiungere che il suo contributo in ciascuno dei campi non è di scarsa entità: oltre all'arcinota importanza comportata dal

---

<sup>442</sup> Lettera ad Alessandro Minardi del 4 ottobre 1930 (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, pp. 47-48).

<sup>443</sup> G. Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Gremese, Roma 2009, p. 189.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>445</sup> «In ormai più di quarant'anni di massiccia, invadente presenza a vario titolo sulla scena della cultura italiana, Zavattini non ha ancora cessato di essere un "caso" di difficile collocazione. Tutti sono concordi nel riconoscergli una parte di primo piano, ma la concordia probabilmente si dilegua quando si tenti di precisare le ragioni di un così vasto successo, o per lo meno queste ragioni sembrano spezzarsi in tronconi diversi, non di rado contrastanti: Zavattini umorista o drammatico? evasivo o "impegnato"? fantasioso o realista (anzi, iper-realista)? E non parliamo poi dei "generi" e delle "arti" tra cui egli sembra essersi equamente ripartito: Zavattini fatto su misura per il cinema, o "scrittore" fino in fondo e malgrado ogni suo tentativo di sfuggire a una tale vocazione? O non piuttosto pittore, sia in prosa che materialmente, coi pennelli? Viene il sospetto che una figura così complessa sia irrimediabilmente negata a ogni possibile unità, o che la si possa raccogliere tutt'al più all'insegna di qualche atteggiamento pratico-psicologico, come sarebbero ad esempio la generosità, il fervore, l'attivismo, concedendo che questi "modi di essere" vadano di volta in volta a munirsi degli strumenti tecnici più opportuni, ma senza alcuna preoccupazione di coerenza interna» (R. Barilli, «Introduzione», in C. Zavattini, *Opere di Cesare Zavattini*, a cura di R. Barilli, Bompiani, Milano 1974, pp. 9-10).

ruolo zavattiniano nell'ambito cinematografico sia nazionale che internazionale, non è di minor intensità la sua influenza sul giornalismo italiano di oggi. Ma perché è questa vitalità? Insomma, «mio bisogno di esprimermi era un modo che si poteva servire di qualunque mezzo, ma mirava a servirsi di tutti i mezzi, per cui non privilegiavo il cinema e non privilegiavo neppure la letteratura»<sup>446</sup>, è dunque per la forte necessità di esprimersi. Mentre i media, per Zavattini, non sono la determinazione della categoria di espressione. Sono scelti e serviti, attivamente dall'artista al fine di favorire l'epifania esauriente di ciò che è in attesa di essere espresso. Tale sua attitudine lo porta a scoprire e a conoscere empiricamente l'essenza dei media, la quale verrà poi definita da McLuhan, nella famosa tesi, «il medium è il messaggio»<sup>447</sup>, o in altre parole, l'attività di Zavattini, anticipandola e mettendola in pratica, esplorò conseguentemente la massima portata del messaggio dei media dell'epoca fino a viverne l'effetto dell'interattività ed infine a prevedere pressoché correttamente la loro evoluzione<sup>448</sup>.

Fin'ora si è indugiato su un aspetto della rivalità di Zavattini verso Campanile, ma per osservare la loro relazione integralmente, bisogna mettere in luce anche l'altra facciata del fenomeno: Zavattini ammirava Campanile. Ricordandosi negli anni successivi della medesima commedia di Campanile che aveva già stroncato in una lettera sopracitata, Zavattini rivede i suoi giudizi:

---

<sup>446</sup> Dall'intervista a Zavattini dall'autore del libro effettuata il 3 luglio 1970 (G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, p. 122).

<sup>447</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 1967, p. 15.

<sup>448</sup> «Un giorno gli uomini adopereranno la macchina cinematografica come oggi adoperano la penna e il pennello. [...] Orbene l'età felice del cinema arriverà soltanto quando sarà possibile stampare film come si stampano i libri: e la macchina che oggi ci sembra uno strumento d'ingiusto privilegio in mano a pochi porta irresistibilmente con sé questo suo destino: centinaia, forse migliaia di uomini studiano, provano, tentano e ritentano per renderla sempre più potente e accessibile a tutti. E nel 2000, forse, [...] gli studi cinematografici saranno diffusi come le topografie; stampare un film e stampare un libro riporterà gli stessi minimi rischi; i monopoli odierni saranno un ricordo del passato, l'artista tornerà a dominare la situazione, i film si vedranno e si udranno in casa, come si fa oggi coi libri e coi dischi» (C. Zavattini, «La macchina del 2000», in *Cinema Illustrazione*, 4 febbraio 1931 [cit. in S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine*, Lindau, Torino 2006, p. 48]).

Arrivai al pomeriggio, quattro ore dopo c'era la prima di una commedia di Campanile, al Manzoni, con tutti gli scrittori di Milano presenti vestiti benissimo. Durante l'intervallo alcuni singhiozzavano nell'atrio e mi dicevano: "tu sei un umorista, non quello." Io volevo rispondere: "Questo atto è bellissimo." Infatti era bellissimo, si rideva con un candore costante. Ma ero sbarcato da poche ore a Milano, per restarci avevo nella valigia il mio primo libretto messo insieme in quattro anni, ero intontito nell'atrio con uomini in abito da sera e donne da deglutire<sup>449</sup>

Zavattini apprezzava sinceramente il talento di Campanile: ne era talmente convinto da divenire uno dei suoi pochi e più importanti estimatori dell'epoca. In una lettera indirizzata ad un amico, elenca il nome di Campanile accanto ai grandi scrittori come Dostojevski<sup>450</sup> e, qualora avesse dovuto dare dei suggerimenti per apportare un miglioramento redazionale al *Marc Aurelio*, suggerisce a Vito De Bellis, il direttore del giornale umoristico, per battere la concorrenza dei molti giornali umoristici allora alla moda, di intromettere Campanile e, spiegando il motivo, afferma:

Campanile è importantissimo sotto ogni aspetto, capace delle più clamorose sorprese<sup>451</sup>

Riguardo al rapporto Campanile-Zavattini, è impossibile non ricordare la loro avventura editoriale con *Settebello*, il settimanale umoristico diretto, pur

---

<sup>449</sup> C. Zavattini, *Le voglie letterarie* [1974], in *OP*, p. 1016. «Le voglie letterarie» è la rubrica che tenne Zavattini tra novembre 1941 a settembre 1942 su *Primato*, il settimanale diretto da Giuseppe Bottai. Il passo citato è sull'articolo del 15 giugno 1942.

<sup>450</sup> Lettera a Alessandro Minardi, Firenze, 28 agosto 1929: «Sono in polemica epistolare anche con Betti [...] Si discute sull'*originalità*: egli mi accusa di intenderla come i letterati d'oggi, cioè formalmente, come proposito e non come sbocco naturale. Figurati. Si è che quando penso ai mondi, mettiamo di Dostojevski, di Flaubert, di Manzoni (pensa che orizzonti immensi: da Dickens a Campanile, dall'Aretino a Moravia, da Swift a Baudelaire, cito a caso) mi convinco che un pizzico di *nuovo* ognuno deve scoprirlo, magari nel vecchio» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 34).

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 424.

momentaneamente, da Campanile e Zavattini: si tratta dell'unico momento in cui i due si unirono in maniera diretta e solidale. Ebbene, partito con sottotitoli come «- cose da pazzi. - cose da pazzi? - cose da pazzi!» (n. 233, il 23 aprile 1938) e «Di fronte al Settebello non si ragiona» (n. 235, il 7 maggio 1938), dal tono marcatamente popolare, *Settebello*, fondato nel 1933, nel bel mezzo del boom delle stampe umoristiche dell'epoca allineandosi a *Bertoldo* e a *Marc'Aurelio*, entra sotto la codirezione Campanile-Zavattini a partire dal numero 236 del 14 maggio 1938. Il giornale umoristico diretto da due grandi nomi comici del tempo, uscito dopo una grande attesa, si distinse immediatamente per il concetto del riso particolare, o in breve, non comico: il che rende le pagine del *Settebello* di un'importanza senza pari giacché rispecchiano, in modo più che mai limpido, l'angoscia, il perplessità e il dolore degli umoristi sotto il regime fascista e, inoltre, la concezione del riso dei due umoristi. Campanile, in un articolo intitolato «L'umorismo», comparso sulla prima pagina del primo numero sotto la loro direzione, definisce il tipo di riso che sarebbe stato proposto dal loro giornale come il seguente:

Iddio fece il mondo rotondo, che gira intorno a se stesso per avere il giorno e la notte, che gira intorno al sole per avere l'anno. Era una cosa riuscita. Pareva non ci fosse bisogno d'altro.

Allora Iddio inclinò l'asse della Terra di 23 gradi e gli uomini ebbero la malinconia, le stagioni, le cose che muoiono e che rinascono, le primavere e gli autunni, le foglie che cadono, i venti che asciugano le piogge, l'umore, la poesia, il riso e le lacrime.

Quello fu il capriccio.

Quello fu, compiuta l'opera, l'ultimo tocco che doveva dare un carattere.

Il tuo carattere è questa inclinazione, o il mondo.

Senza di essa, tutto sarebbe stato uguale, sempre: qui una zona dell'eterno estate, qui

una dell'eterno inverno, qui primavera, qui autunno.<sup>452</sup>

Giudicata non solo da questa precisazione ma anche dagli articoli piuttosto “seri” che si susseguirono con la firma sia di Campanile che di Zavattini<sup>453</sup>, l'intenzione della nuova direzione era quella di domandare, o soprattutto di chiedersi il significato

<sup>452</sup> *Settebello*, il 14 maggio 1938.

<sup>453</sup> Campanile, nella sua rubrica fissa sulla prima pagina, continua a pubblicare gli articoli dal tono sempre meno allegro. Ciò è evidente già nei titoli: «Malinconia» (*Settebello*, n. 244, il 9 luglio 1938); «I pensieri inutili» (n. 254, il 17 settembre 1938); «Giornale intimo» (n. 255, il 24 settembre 1938). Il tema costante dei suoi articoli è la solitudine dell'esistenza umana e la sua impotenza davanti alla forza collettiva. Semmai provocasse il riso, non sarebbe altro che dal gusto satirico e politico come si constata negli articoli che s'intitolano «Castore e Polluce» (n. 251, il 26 agosto 1938; n. 256, il 1 ottobre 1938); si tratta del riso, diverso dal primo Campanile esaminato nel capitolo precedente di questo studio, affine invece a quello tipico di *Diario di Gino Cornabò* (1942). Per far alcuni esempi dell'attitudine di Campanile al *Settebello*, sarà curioso citare alcuni passi dall'articolo del 15 ottobre 1938 (n. 258) dal titolo «La questione del mimetismo e della civetta harfang» in cui Campanile tentò di suscitare attenzione all'attualità, totalitaria ed antisemita, al fine di rilevare la sua assurdità paragonando la vita umana a quella di altri animali, quindi ricorrendo alla tecnica familiare degli autori comici:

«Signori miei, noi non ci pensiamo mai abbastanza, ma la questione del mimetismo dove la mettiamo? La mantide religiosa, per esempio, che somiglia a un fuscello. Qui non c'entra né istinto né intelligenza, pare. La natura – dicono i naturalisti – avrebbe fatto così certi animali perché possono difendersi e offendere, come ad altri animali ha dato altri mezzi di difesa e d'offesa. Ahi, ah, ho paura che non ci siamo. Secondo la teoria della evoluzione per selezione naturale o sopravvivenza del più adatto, gli animali che si giovano del mimetismo sarebbe per caso di quel tal colore e di quella tale forma; tutti i loro compagni d'altri colori e forme sono morti perché non avevano questa difesa ed essi sono rimasti. Oppure – secondo un'altra teoria dell'evoluzione (quella della funzione che sviluppa l'organi) – di due esseri in origine simili l'uno è diventato mantide religiosa perché s'è a lungo sforzato di confondersi coi fuscelli e l'altra, capitato in altro ambiente, s'è sforzato per ragioni ch'egli riteneva plausibili in modo da diventare triglia o elefante. Possibile?»

Con «Elogio del mal di denti» (n. 261, il 3 novembre 1938), tenta invece di provocare un certo riso, quello “masochistico”, inclino al riso controdoloriano di Palazzeschi:

«Mi piace d'aver un mal di denti. Quando sarò morto non l'avrò più. Il mal di denti è privilegio dei vivi. Avrò tempo per non soffrirlo. Forse avrò tutta l'eternità per non soffrire più mal di denti e per non soffrire più nient'altro. Dunque, mentre m'è piovuta dal cielo la fortuna di poter avere il mal di denti – fortuna ahi quanto fugace! – voglio godermelo. Più avrò mal di denti più sarò vivo. Vivere significa sentire e perciò soffrire. Essere “io” significa soffrire. L'“io” è anche mal di denti. E dunque ben venga il mal di denti, algido privilegio di questi fantasmi che sono gli “io”. [...] Voglio profittare di questa rara occasione che mi permette d'aver dolori. Pensate: erano passati miliardi d'anni e, che io sappia, non mi si era mai presentata l'occasione d'aver dolori; forse poi ne passeranno altri miliardi e non mi si presenterà più. Non voglio lasciarmi sfuggire l'occasione. In questi miliardi d'anni posso benissimo “non aver dolori”, ma non potrò assolutamente averne. Averli è cosa possibile soltanto ora. Questa è una pacchia di dolori di sofferenze. È vita, signori. Ci scherzate? Non ringraziate il cielo che vi ha dato la possibilità di soffrire? In ogni caso, nelle peggiori delle ipotesi, bisogna dire: Meglio che niente».

Mentre Zavattini tiene la rubrica all'ultima pagina del giornale dal titolo «Lettere di Zavattini», articolo a forma di lettera destinata per ogni numero ad un personaggio, dal tono polemico piuttosto che umoristico e comico. Per esempio, nella lettera intestata a Totò, comparsa sul numero 256 del 1 ottobre 1938, osa rimproverare il comico napoletano per l'imminente necessità di rinnovare l'arte.

dell'umorismo tornando all'origine etimologica del termine: originario dalla parte fluttuante dell'uomo chiamata "umore", l'umorismo, in fondo, non è necessariamente comico e si tratta di un fenomeno prettamente umano in grado di illuminare l'uomo entrando in ogni sua piega<sup>454</sup>. La motivazione dell'impresa va considerata, senza dubbio, tenendo in conto il suo contesto sociale e politico: era il 1938, ovvero l'anno in cui l'Italia era in procinto di approvare le leggi razziali indirizzandosi dritta verso la catastrofe; ritornando invece sulla situazione del comico, tale aria prebellica "contraddittoriamente" risultò a moltiplicare la produzione comica in modo tale da far promulgare ufficialmente, dal regime ai direttori dei giornali umoristici, una promemoria riguardante i concetti per ridere e non<sup>455</sup>. Fatto sta che il comico, che iniziò a diffondersi dagli inizi del secolo, giunto qui, incontra una fase più che mai

---

<sup>454</sup> In una lettera datata maggio 1938, firmata da Campanile e Zavattini e indirizzata a Palazzeschi per invitarlo a scrivere un articolo da pubblicare sul loro giornale, si legge: «con il mese di maggio il SETTEBELLO sarà diretto dai sotto scritti. Il nostro programma è che l'umorismo italiano sia rappresentato in tutte le sue manifestazioni, in tutte le sue gamme: per umorismo noi non intendiamo un dato umorismo, strettamente professionale, ma l'umorismo». L'originale del carteggio è conservato presso il Centro di Studi 'Aldo Palazzeschi'.

<sup>455</sup> Nella promemoria datata 20 gennaio 1937 pubblicata dal Ministero della Cultura Popolare con il ministro Dino Alfieri si legge:

«Ai Direttori dei giornali umoristici potrebbero essere illustrati i seguenti concetti;

1) Evitare nel testo e nelle illustrazioni ogni carattere pornografico, male in cui anche recentemente sono caduti alcuni tra i più importanti periodici umoristici italiani.

2) Evitare ogni forma di ironia a danno di istituzioni, categorie sociali ecc. degne del massimo rispetto, per esempio ironia sul matrimonio, sulle proli numerose, sulla fedeltà delle mogli, sulla legittimità dei figli, ovvero sulla donna che lavora, sia essa dattilografa, cameriera ecc. o su certe categorie di professionisti, per esempio i medici dipinti come corruttori dalle clienti.

3) Non continuare la rappresentazione sotto aspetti falsi o parziali di certe epoche della storia (per esempio il Medioevo e la cintura di castità) e non insistere su certi temi, quali i defunti, il paradiso ecc. che, presi a pretesto di caricatura, possono portare all'irriverenza e al sacrilegio.

4) Non disturbare per raggiungere effetti comici alte figure della storia da Dante a Colombo a Cellini a Cavour.

5) È raccomandabile la continuazione della satira agli atteggiamenti e alle mentalità politiche in contrasto col Fascismo quali il bolscevismo, il liberalismo, il societarismo, il parlamentarismo ecc..

6) La stampa umoristica può e deve combattere l'ibridismo di razza facendo apparire come inferiori fisicamente e moralmente le razze di colore (per esempio mettendo in rilievo la bruttezza delle negre, la distanza che separa in fatto di civiltà i bianchi dai neri, ecc.).

7) È opportuno insistere su altri temi, per esempio sulla satira di alcuni ambienti mondani che vivono in contrasto con l'etica fascista, sulla satira delle superstiti tendenze a l'esotismo e alla esterofilia oppure di certe manie (per le figurine, per le parole incrociate ecc.) o per lo sport fatto soltanto sotto forma di tifo.

La stampa umoristica ha il preciso dovere di prendere di mira tutti gli atteggiamenti non in armonia col modo di vita insegnato dal Fascismo» (Cfr. M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Napoli 1978, p. 53; Fig. 10).

vigorosa e, al contempo, duratura: insieme a ciò, occorre pure notare che tale divulgazione rende il comico, il concetto già di per sé sfuggente, l'oggetto che consente qualsiasi abuso e, contemporaneamente, controllo; è quindi un momento cruciale per il comico. Considerata tale circostanza, l'intento della direzione Campanile-Zavattini per incitare al ripensamento dell'umorismo, apparirà da una parte ragionevole, ma dall'altra troppo ambizioso. In fin dei conti, il tentativo fallisce, nel giro di soli quattro mesi, in quanto l'idea dei due umoristi non venne condivisa da parte dei lettori che volevano anzitutto "ridere" al fine di rifugiarsi così in "altrove". Fu Zavattini ad accorgersi dell'insoddisfazione del pubblico ed a dichiarare la sconfitta della loro lotta in un articolo del 3 settembre 1938 nella sua rubrica a forma di lettera mettendo come destinatario il proprio codirettore:

Caro Campanile, vuoi che trasformiamo questo nostro amatissimo giornale in un giornale cupo, drammatico? Oggi nessuno ci prende sul serio: tu scrivi cose altissime sul cielo azzurro e tutti ridono; io faccio una campagna igienica di cui ho piena coscienza, di cui sento l'importanza precorritrice, e tutti ridono. Umoreismo, umoreismo, dicono.

Al diavolo.<sup>456</sup>

Dopo la breve ma decisiva esperienza di *Settebello* che conferì ad ambedue l'occasione di interrogarsi sul comico, sul proprio mestiere e su di se stessi, diviene meno frequente la comunicazione tra Campanile e Zavattini, facendo prendere ad

---

<sup>456</sup> *Settebello*, il 3 settembre 1938. La sconfitta verrà seguentemente confermata, un mese dopo, nella lettera destinata a Bontempelli: «questa è forse l'ultima lettera che scrivo, i miei lettori diventano scarsi» (n. 257, l'8 ottobre 1938). L'avventura, coinvolti Trilussa, Guasta, Steinberg e perfino Munari, comunque durò poco. È arduo documentare il suo finire a causa della mancanza di materiale. Secondo Carpi, che ha cercato di ricostruire il percorso campanile-zavattiniano, ricorrendo ai materiali rimasti, il nome di Campanile come direttore rimane fino tra luglio ed agosto del 1940, e mentre quello di Zavattini fino al 26 settembre 1940, subendo nel mentre molti cambiamenti sulla grafica, sul formato e soprattutto sulla direzione. Per la maggior informazione sul *Settebello* sotto la direzione Campanile-Zavattini, si rivolga a M. Carpi, *Cesare Zavattini Direttore editoriale*, Aliberti, Reggio Emilia 2002, pp. 59-90; B. S. Anglani, *op. cit.*, pp. 53-62.

ognuno la propria strada con più coscienza. Eppure il rapporto di questi due umoristi, affiancandosi, reagendosi o incrociandosi di volta in volta attraverso la prima metà del Novecento italiano, continua di essere un esempio raro, a livello fenomenico, che testimonia quali fossero i due poli di una forma del riso di stampo filoantropico che invase l'epoca e l'area in questione. È un rapporto, dopotutto, felicissimo ed a testimoniare ciò, sta il telegramma indirizzato alla famiglia di Campanile nell'occasione della scomparsa del comico romano avvenuta a Lariano (Roma) il 5 gennaio 1977:

ESPRIMO PROFONDO DOLORE SCOMPARSА CARO AMICO CHE HO  
 SEMPRE AMMIRATO COME GRANDE MAGISTRALE UMORISTA  
 CESARE ZAVATTINI<sup>457</sup>

### *Dal gag alla storia*

Il primo Zavattini assomiglia al primo Campanile. Rimane ora da esaminare a livello di espressione il carattere zavattiniano, mettendo a confronto, con il romanzo d'esordio campaniliano già esaminato nel capitolo precedente, il romanzo zavattiniano *Parliamo tanto di me* (1931), l'opera che, come avviene in molti casi all'esordio, testimonia la creatività d'autore nello stato più primitivo e puro, e perciò intero.

Iniziando con le rassomiglianze, per non parlare addirittura dell'effetto comico raggiunto come conseguenza da ambedue le opere, va immediatamente rilevata la natura della scrittura zavattiniana che appare piana, infantile, completamente indifferente alla propria raffinatezza a differenza di quella letteraria tradizionale, la quale trova invece affinità con quella campaniliana. Noncranza della forma si verifica

---

<sup>457</sup> La copia del telegramma è conservata nell'Archivio Casare Zavattini presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

anche nell'organizzazione del romanzo: il romanzo zavattiniano è, come quello campaniliano, costituito da molte strutture minori, ossia dagli episodi, trascurando così l'intreccio generale. D'altronde, nel caso di Zavattini, la scelta della cornice sembra fatta più abilmente per valorizzare meglio gli episodi: *Parliamo tanto di me* si serve della struttura della *Divina Commedia* di Dante. Al posto di Virgilio vi sta uno spirito che conduce il protagonista di nome Cesare nel viaggio dell'aldilà, passando dall'Inferno, attraverso il Purgatorio, e arrivando infine al Paradiso. Lungo la strada, i due viaggiatori incontrano molte anime dalle quali si fanno raccontare gli episodi della loro vita terrena. Il racconto fatto di raccontini viene realizzato, anche nel caso zavattiniano, dalla particolare tecnica compositiva assimilabile a quella campaniliana “a montaggio” precedentemente descritta [3.2.]. Mentre Campanile costruiva l'opera giustapponendo gli episodi scritti in altre occasioni, Zavattini componeva il suo primo libro, come dimostra l'accurata documentazione di Conti, a base di «un lavoro di taglia e cuci»<sup>458</sup>, raggruppando per argomenti gli articoli precedentemente scritti e pubblicati sui giornali ognuno per ciascuna necessità<sup>459</sup>: difatti, il “libro”, quando fu presentato per la prima volta a Valentino Bompiani, l'editore del volume, non aveva ancora un formato ritenuto degno del libro in genere, ma addirittura era in «tutto ritagli»<sup>460</sup>. Ebbene, a ricapitolare tutto ciò, stanno le parole dello stesso autore:

Nel libro ho adoperato anche materiale già scritto, le cose pubblicate qua e là, roba che avevo. [...] Sono un gran manipolatore, e cominciai dal primo libro a fare molto lavoro di montaggio di testi. Per organizzarli, mi ci voleva una struttura di racconto elementare, pretestuosa, dilatabile, itinerante, onnicomprensiva: così ho scelto lo schema più noto, quello dantesco del viaggio nell'aldilà, Inferno, Purgatorio, Paradiso, guidato da uno

---

<sup>458</sup> G. Conti, *op. cit.*, p. 87.

<sup>459</sup> *Ibid.*, pp. 84-94.

<sup>460</sup> G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, p. 89.

spirito interlocutore del protagonista.<sup>461</sup>

Le opere dei due autori, a livello formale, dimostrano sì una certa affinità, ma rivolgendo successivamente l'attenzione alla microstruttura, si riscontra subito la differenza abissale tra i due autori: mentre il componente fondamentale in Campanile è il gag, in Zavattini ne è la storia, ovvero una forma narrativa ed organica fatta dall'insieme degli eventi personali vissuti dal soggetto che racconta. D'altronde, ad osservare bene, la funzione del gag e della storia è la stessa: sono ambedue dispositivi con lo scopo finale di incitare al ripensamento della realtà umana. La differenza invece è che, mentre il gag è un meccanismo per mutilare l'umanità automatizzandola, ciò che mette in luce la storia è l'umanità nella sua piena ricchezza e consistenza: il gag e la storia tentano tutti e due approcci verso gli uomini, ma in direzioni opposte; il primo muove alla volta dell'astrattezza umana mentre il secondo si volge alla sua concretezza. Da tale divario fondamentale, si possono fare alcune considerazioni sulle qualità del racconto zavattiniano. In primis, mentre il rovesciamento è la tecnica del gag per straniare la realtà, quella della storia è l'allontanarsi dalla vita quotidiana. Non a caso se il romanzo zavattiniano, gremito degli angeli e degli spiriti, si svolge nell'oltretomba, cioè in un'ambiente non proprio quotidiano, la cosa non avviene mai nel mondo campaniliano costituito solo di elementi quotidiani. Naturalmente il racconto zavattiniano, basato sugli elementi irreali, finisce coll'assumere un'aria fantastica, ma la scelta del corredo di stampo fittizio non è mai fatta con l'intento di perdersi nella libera immaginazione né di giocare al di fuori di ogni impegno reale, bensì quello di esplorare meglio la realtà quotidiana. A verifica di ciò, all'inizio del racconto, nel raccontare l'incontro tra il protagonista e lo spirito-guida e la

---

<sup>461</sup> C. Zavattini, «Parliamo tanto di me: il tempo, la società», in C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, Bompiani, Milano 1977, p. VI.

motivazione del viaggio, si specifica come vanno ritenuti tali elementi irreali nel mondo zavattiniano:

Poverini, si accontentano di guardare, di accostarsi al fiato caldo dei vivi. Invece l'uomo, appena si accorge di loro, urla, strepita, chiama i vicini.

Calma, calma, verrà il vostro turno e proverete il dispiacere per essere trattati così. Sono i compagni futuri, infine, con i quali starete sempre. [...] Conobbi una giovane donna, che andava tutte le sere vicino ad un boschetto dove era stata vista l'ombra del suo povero figlio. Facciamo così anche noi; anziché recarci a teatro, andiamo in quei posti battuti dalla luna che gli spiriti frequentano, presso le cascatelle d'acqua, lungo i pendii delle colline. Scambieremmo tre o quattro chiacchiere con i nostri defunti. Non diventerebbe una cosa leggera, la morte?<sup>462</sup>

Dialogare con i morti serve esclusivamente per conoscere meglio la morte che determina la vita: vale a dire, è un modo per penetrare la vita. Il fatto è che, come la negatività sta ad evidenziare la positività in Campanile, in Zavattini l'irrealtà sta a porre in risalto la realtà: si tratta sempre della tecnica per riaccendere la consapevolezza sulla realtà. Tale è il motivo per cui Zavattini debba essere considerato uno scrittore unicamente realistico, mai fantastico, malgrado la sua forte aspirazione alla dimensione soprannaturale.

Da mettere in questione è di nuovo la realtà e, in seguito, su che cosa significhi essa per Zavattini. Ovviamente neanche per Zavattini, come accade a molti artisti del Novecento, la realtà non è più né data né scontata; il reale è un fatto soggettivo che ognuno dovrebbe scoprire e raggiungere a proprio modo. In questo senso, dunque, è interessante individuare che cosa consente al virtuosismo narrativo zavattiniano.

---

<sup>462</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 5.

Effettivamente, un'altra differenza notevole tra Campanile e Zavattini si trova nel loro procedimento del racconto: in Campanile il dinamismo narrativo è generato da continui slittamenti, in allontanamento sempre più dall'origine culminante nel compimento di un altro universo, al di fuori di quello originale, provvisto della propria logica e delle proprie leggi; in Zavattini, invece, gli episodi fanno continue deviazioni dalla trama, però, essi, dopo ogni deviazione, ritornano sempre alla loro origine, mantenendo così la linearità del racconto. Dunque, le storie zavattiniane sono, come annota Barilli, «senza capo né coda, che soprattutto si oppongono a ogni finale preconstituito, erratiche come la vita stessa»<sup>463</sup>. Esse da sole non sono in gradi di completare mondi logici, e, per formare un'universo, ovvero la proprio realtà, bisogna ricorrere ad un'altra struttura che possa contenere e disporre frammenti illogici. Il che spiega da una parte il motivo dell'appello al supporto dantesco non solo artisticamente ma anche storicamente ben strutturato, e dall'altra, la ragione del pensiero zavattiniano: è difatti in questo ambito che emerge in Zavattini la straordinaria attenzione all'io. Fatto sta che l'umanità, grazie alla sua natura cosmica, può funzionare come dispositivo in grado di incorporare frammenti l'un l'altro contraddittori che sembrano altrimenti inconciliabili: l'io si trova al centro di tutto ciò. Insomma, in Zavattini, l'io è un punto di partenza e d'arrivo per esplorare l'universo illogico. Risulta pertanto che tutto converga all'io e sia l'io a dare ragione a tutto; la realtà non è altro che questo io. Qui si riscontra un'altra netta differenza tra Campanile e Zavattini: a differenza del primo per il quale l'io si presenta come qualcosa che è completamente assente, o una mera astrazione, per Zavattini, l'io è l'unica realtà consistente. Tale io zavattiniano è dissimile pure da quello palazzeschi che sogna di trasformarsi nell'uomo di fumo; l'io zavattiniano è legato saldamente alla quotidianità terrena, cioè al suo corpo e alla sua concretezza. Tutto ciò spiega il motivo per il quale

---

<sup>463</sup> R. Barilli, *op. cit.* [1974b], p. 37.

il salto zavattiniano non diviene mai avventato né mortale né immaginario, ma rimane sicuro e tutt'al più scherzoso. Più illuminante risulta, in tal senso, la famosa storiella della Gara Mondiale di Matematica, l'episodio raccontato da Mac Namara, uno spirito residente nel Paradiso. Mac Namara, ricorda la gara a cui partecipò suo padre a fianco di molti intellettuali del mondo alla presenza del Principe, nella quale si premiava l'abilità di contare di più. A mezzogiorno di un giorno del «dicembre del milleottocentosettanta», la gara partì con un colpo di cannone:

Uno, due, tre, quattro, cinque... Nella sala si udiva solamente la voce dei gareggianti.

Alle diciassette circa, avevano oltrepassato il ventesimo migliaio. Il pubblico appassionava alla nobile contesa e i commenti si intrecciavano. Alle diciannove, Alain, della Sorbona, si accasciò sfinito.

Alle venti, i superstiti erano sette.

'36747, 36748, 36749, 36750...'

Alle ventuno, Pombo accese i lampioni. Gli spettatori ne approfittarono per mangiare le provviste portate da casa.

'40719, 40720, 40721...'

Io guardavo mio padre, madido di sudore, ma tenace. La signora Katten accarezzandomi i capelli ripeteva come un ritornello: 'Che bravo babbo hai,' e a me non pareva neppure di avere fame. Alle ventidue precise avvenne il primo colpo di scena: l'algebrista Poll scattò:

'Un miliardo.'

Un *oh* di meraviglia coronò l'inattesa sortita; si restò tutti con il fiato sospeso.

Binacchi, un italiano, aggiunse issofatto:

'Un miliardo di miliardi di miliardi.' Nella sala scoppiò un applauso, subito represso dal Presidente. Mio padre guardò intorno con superiorità, sorrise alla signora Katten e



inedita dell'uomo, avvalendosi attivamente di più media come mezzi per realizzare l'«estensione»<sup>465</sup> verso la sua intimità. È di vitale importanza notare che ad affiancare tale tentativo zavattiniano fu sempre una forma del riso tipico del Novecento. L'intento delle seguenti osservazioni è pertanto quello anzitutto di misurare la portata dell'io zavattiniano attraverso l'indagine de "I tre libri" (*Parliamo tanto di me* [1931]; *I poveri sono matti* [1937]; *Io sono il diavolo* [1941]), facendone una base per una seguente considerazione dell'umorismo, un'altra forma del riso novecentesco, denominata nella presente ricerca "il riso diabolico", la quale realizzò la sua massima "epifania" nel Novecento italiano nelle produzioni, nell'attività e soprattutto nella personalità di Zavattini.

---

<sup>465</sup> Nel considerare il significato della fase zavattiniana all'interno della tradizione del comico nel Novecento italiano, l'idea di McLuhan si presenta di nuovo allusiva, la qual è espressa nei riguardi del significato dei media sotto la prospettiva dell'evoluzione del genere umano. La fase zavattiniana dunque, come i media contemporanei, corrisponde a quella di "implosione": «Dopo essere esploso per tremila anni con mezzi tecnologici frammentari e puramente meccanici, il mondo occidentale è ormai entrato in una fase di implosione. Nelle ere della meccanica, avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale. Oggi, dopo oltre un secolo d'impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio. Ci stiamo rapidamente avvicinando alla fase finale dell'estensione dell'uomo: quella, cioè, in cui, attraverso la simulazione tecnologica, il processo creativo di conoscenza verrà collettivamente esteso all'intera società umana, proprio come, tramite i vari *media* abbiamo esteso i nostri sensi e i nostri nervi» (M. McLuhan, *op. cit.*, p. 9).

## 4.2. Il narcisismo nei primi racconti di Zavattini: *Parliamo tanto di me, I poveri sono matti, Io sono il diavolo*

### *Io è io e non è io*

Se l'io sta alla partenza della visione zavattiniana, è conseguente che la sua arte assuma forti caratteri narcisistici. Difatti, il distinto interesse per sé (lo si designa intanto per il termine “narcisismo”) è, non solo una costante, ma anche un concetto essenziale per considerare la poetica zavattiniana e la sua comicità. Ebbene, il narcisismo ha a che fare con il comico: è ridicolo Narciso, che perisce innamorandosi della propria immagine riflessa sull'acqua e fa altrettanto sogghignare una persona narcisistica che fissandosi su di sé perde di vista l'esistenza altrui. Viceversa il riso può venir appositamente ricercato dalla parte del narcisista fintantoché funzioni come un'arma per difendersi escludendo gli altri. In ogni caso, il riso suscitato in tale ambito pare tendere all'aggressività. Eppure, il riso zavattiniano, nonostante derivi dal medesimo stato di autostima, sembra presentarsi addirittura all'opposto dal riso tipico del narcisismo egocentrico appena descritto: esso è invece un riso di connivenza che si manifesta spesso in un sottile e confortante sorriso<sup>466</sup>. Ciò che si vuol tentare qui di seguito è di osservare le forme del narcisismo comparse ne “I tre libri” (*Parliamo tanto di me* [1931]; *I poveri sono matti* [1937]; *Io sono il diavolo* [1941]) e di precisarne le qualità e le cause arrivando all'eventuale definizione del termine nel contesto zavattiniano in maniera preliminare al fine di considerare il suo rapporto con il riso diabolico di Zavattini.

---

<sup>466</sup> Sebbene non provochi manifestamente una risata, il legame tra Zavattini e lo spirito del riso fu immediatamente colto da parte dei critici. Elencando liberamente alcune parole dedicate al tipo di riso che potrebbe suscitare il primo libro zavattiniano, si tratta dunque di «risate leggere leggere» (E. Vittorini, *Bargello*, 27 settembre 1931 [cit. in G. De Santi, *op. cit.*, p. 406]), le quali «trovano accenti lievemente e amabilmente umoristici, d'un umorismo che ha poco o nulla di cerebrale, ma è anzi come il correttivo d'animo sensibile e malinconico che è presso a smarrirsi; d'un animo che non riuscendo a credere, e volendo tuttavia credere, trova nel riso o nel sorriso una ragione, sia pur effimera, di conforto» (A. Bocelli, *Nuova Antologia*, 16 settembre 1931 [cit., in *Ibid.*, p. 409]).

Dunque, in Zavattini, il segno del narcisismo è onnipresente in varie forme. Eppure l'esempio più emblematico è lo scritto intitolato *Ritratto dell'autore* che inaugura la sua carriera, collocato alla prima pagina del suo primo libro dal titolo altrettanto narcisistico *Parliamo tanto di me*:

Sul tavolo da lavoro ho pochi oggetti: il calamaio, la penna, alcuni fogli di carta, la mia fotografia. Che fronte spaziosa! Cosa mai diventerà questo bel giovane? Ministro, re?

Guardate il taglio severo della bocca, guardate gli occhi. Oh, quegli occhi pensosi che mi fissano! Talvolta provo una viva soggezione e dico: sono proprio io? Mi do un bacio sulle mani pensando che sono proprio io quel giovane, e mi rimetto a lavorare con lena per essere degno di lui.

Mettendo intanto da parte la particolarità della situazione in cui l'io loda la propria immagine fotografica, si può tuttavia affermare che si tratta di un evidente elogio di se stesso, quindi di un atto narcisistico. Oltre alla completa mancanza di discretezza nel parlare di sè, il testo appare ancora più narcisistico giacché viene inserito nel libro un po' bruscamente, quindi indipendentemente dal testo successivo che racconta il viaggio "dantesco". Va sottolineato, com'è già evidente nella citazione, l'uso ossessivo della prima persona grammaticale nella sua scrittura. Anche qualora lo scrittore ricorra alla terza persona come accade nel primo libro, è indispensabile notare che al personaggio raccontato in terza persona viene affidata buona parte della personalità di Zavattini: il protagonista del primo romanzo si chiama Cesare con il medesimo incarico dell'autore. Risulta dunque piuttosto naturale se nella bibliografia zavattiniana abbondino i generi autoreferenziali come diario, autocritica, riflessione e dichiarazione. Zavattini è dunque uno scrittore sostanzialmente "autobiografico"<sup>467</sup>. L'autore è

---

<sup>467</sup> In Zavattini che si oppone coscientemente al romanzo tradizionale, le distinzioni convenzionali

consapevole di tale propria attitudine. O piuttosto, Zavattini che confessa, durante il periodo autocritico, «non parlerei che di me che di me che di me»<sup>468</sup>, è convinto addirittura di *dover* scrivere esclusivamente in prima persona: «ecco, l'unica maniera di scrivere è parlare in prima persona, raccontare se stessi fino in fondo e intanto non perdere una virgola di quello che succede»<sup>469</sup>.

Che cosa significa per Zavattini scrivere in prima persona? Chi sarà dunque questo io che scrive? Qualcuno lo interpreterà giustamente, in conformità dell'uso comune di tale pronome personale, come Zavattini in persona. In realtà, ciò costituisce uno dei motivi principali per il quale l'autore veniva spesso condannato come esibizionista spudorato. Il che appare, da una parte, pure ragionevole se si pensa ad una sua figura incline ad esprimersi in maniera provocatoria come, ad esempio, si evince in modo lampante dalle pagine piene di grafica scompigliata e di macchie d'inchiostro di *Non libro più disco* (1973) insieme agli ululi incisi nel disco che lo accompagna. Ma la realtà dello scrittore “diviso in due” non è mai così unilaterale. Effettivamente si può altresì affermare che lo scrittore in gioventù soffriva molto per la timidezza derivante parzialmente dalla propria non bella presenza<sup>470</sup>, ed inoltre era pienamente consciente

---

letterarie non sono in vigore. Come annota Parigi, «Zavattini usa le parola autobiografia, autoritratto e diario come interscambiabili» (S. Parigi, *op. cit.* [2006], p. 107). Le definizioni di tali generi, caratterizzati dall'alto livello di consapevolezza a sé, sono sparse negli scritti zavattiniani. In parole povere, la distinzione non prende riferimento dalla peculiarità stilistica, ma dalla coscienza su cui si basa l'opera. Citando alcuni esempi: «Quando parlo di “diario”, quando dico “tutto come diario” invito proprio a questo: a raccontare la vita non sul piano dell'intreccio, ma su quello dell'esistenza» (C. Zavattini, *Neorealismo ecc.* [1979b], in *OPC*, p. 103); «Una volta avrei voluto che tutti gli italiani scrivessero i loro diari, supponendo fosse un modo di sentirsi ingranati nel tempo e nello spazio [...], un modo di scrollarsi via un po' di complessi che la gerarchia cultura nazionale impone. Il diario ci toglie dalla solitudine e ci dà per compagno un giudice ideale che un giorno o l'altro farà giustizia. Ma purtroppo si vuole far credere – a chi giova? – che il diario alimenti la presunzione di sé, e non sia, come in realtà è, un processo critico col quale si può uscire dalla trappola dei miti, delle soggezioni, rinforzando la propria dignità, il senso della propria responsabilità» (C. Zavattini, *Gli altri* [1986], in *OP*, pp. 1720-1721).

<sup>468</sup> C. Zavattini, *Ipocrita 1943* [1955], in *OP*, p. 279.

<sup>469</sup> C. Zavattini, intervista a Oretta Bongarzone, in *Paese Sera*, il 30 giugno 1967 (cit. in C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 38).

<sup>470</sup> «Io veramente ero timidissimo, avevo una timidezza così grande che certe sere non riuscivo neanche a percorrere un piccolo tratto allo scoperto in Galleria, a Milano, per raggiungere gli amici seduti al Savini. A volte ce la facevo, altre volte no: allora restavo sull'angolo ad aspettare che si alzassero per andare al Donini, gran punto di concentrazione notturno. La timidezza derivava

del peso nel pronunciare l'io («sono stanco di portarmi addosso»<sup>471</sup>; «liberami da me»<sup>472</sup>). Tenendo conto tutto ciò, l'io dell'autore contraddittorio dovrebbe essere esso stesso di natura contraddittoria. Fatto sta che è Zavattini stesso a rivelare, in un'intervista degli anni Settanta, la ragione contraddittoria dell'adozione della scrittura in prima persona:

Per me il concetto di uguaglianza è sempre stato talmente totale, che non ho mai sentito la colpa di parlare di me; parlavo di un uomo!<sup>473</sup>

O in altri termini più inconfondibili:

un me alla pari con altri, il mio segreto è che io e gli altri sono la stessa cosa.<sup>474</sup>

Parlando dell'io, dunque, Zavattini parla di «un uomo», degli altri. Il pronome personale “io” non è l'io usuale che indica la determinata persona che lo pronuncia, ma sta invece per una qualsiasi persona; l'io non è altro che un campione umano. Nel contesto in cui l'io viene considerato uguale agli altri, anche il termine de «il concetto di uguaglianza» va interpretato nel senso più esteso della comune accezione: esso indica non solamente l'indifferenza della condizione sociale tra l'io e gli altri e la loro pari dignità, nonostante “i poveri” e “i ricchi” siano i termini preferiti ne “I tre libri”, bensì lo stato più estremo in cui l'io si sovrappone agli altri fino a confondersi con essi.

---

anche dal fatto che ero brutto: da giovanotto avevo capelli bellissimi, ero magro, ma insomma ero proprio brutto, perciò mi erano difficili anche i rapporti con le donne. Del resto io non so come gli uomini si possano abituare a fare l'amore con le donne, per me ogni volta è sempre stata una cosa impensabile, straordinarissima, misteriosamente miracolosa, non ci potevo credere» (C. Zavattini, *op. cit.*, 1977, p. VIII).

<sup>471</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1955], in *OP*, p. 279.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>473</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 38.

<sup>474</sup> Intervista a Oretta Bongarzoni, «Paese sera», 30 giugno 1967 (cit. in *Ibid.*, p. 35).

È tale coscienza a far nascere molte storielle “magiche” zavattiniane: Giulio C., amante del colore giallo, visita un prato gremito di ranuncoli per «immergersi sempre più in quel giallo»<sup>475</sup> ed Artemio, che legge il giornale a tavola, subisce continue trasformazioni a seconda delle immagini sparse sugli articoli che legge, o meglio, vede con i suoi occhi, appunto come il cibo forma il corpo:

Gli occhi di Artemio correvano da una notizia all'altra avidi di fatti come di cibo; tutto entrava nel suo corpo esile di cui in quell'ora sentiva illimitati i confini: la processione nell'est, i nomi, i numeri, le strade. Mangiava adagio e grave in mezzo alla prole insospettato dei mutamenti che alle cognizioni di ciascuna notizia il suo corpo subiva diventando acqua o grido di militari o donna in deliquio.<sup>476</sup>

Questa idea che l'io è perfettamente interscambiabile con gli altri, con cui l'autore emiliano si inserisce con un suo personale contributo nella crisi del soggetto tipica della modernità, costituisce la base fondamentale del narcisismo zavattiniano. In tale prospettiva, il narcisismo non può essere unicamente egoistico: se l'attaccamento a sé significa l'affezione agli altri, è altrettanto altruistico; tutto ciò potrebbe rievocare il supremo comandamento biblico, “amare il prossimo tuo come te stesso”. Però tale io, che comprende contemporaneamente l'io e gli altri, dovrebbe essere normalmente sostituito con il pronome della prima persona plurale “noi”, laddove Zavattini insiste sulla forma singolare. A proposito del motivo della scelta, Parigi sostiene:

l'attitudine a raccontare in prima persona singolare è qualcosa di più di un artificio retorico, capace di unificare sotto un unico comun denominatore i frammenti dispersi di

---

<sup>475</sup> C. Zavattini, *Io sono il diavolo* [1941], in *OP*, pp. 150-151.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 164.

una visione non organizzata secondo un disegno conseguente o una trama lineare. La priorità attribuita all'io-scrittore è una posizione filosofica, prima che letteraria.<sup>477</sup>

Sicché fondamentali sono i due seguenti punti: 1) siccome tutto s'impenna sull'io in Zavattini, anche per raggiungere l'io collettivo bisogna partire dall'io individuale. Come un semplice fotogramma immobile giunge a produrre il movimento cinematografico<sup>478</sup>, oppure come, in *Parliamo tanto di me*, una mosca in preda della ragnatela mette in moto una speculazione cosmica<sup>479</sup>, per l'autore, al principio dovrebbe stare sempre un quotidiano e banale particolare che è l'io; 2) la scelta è anche un atto morale, ovvero una questione di responsabilità. «Mi pare che la caduta di una donna in via Lami, nessuno capì che riguardava anche me quel fatto»<sup>480</sup>, dunque per l'autore che dichiara così in *Ipocrita 1943*, «tutto avviene per me»<sup>481</sup> e perciò, parlare in prima persona è la dichiarazione di assumere l'intera responsabilità di tutto ciò che accade attorno a sé: «bisogna comprometersi direttamente e personalmente, assumere le proprie responsabilità. Bisogna parlare non per conto di altri ma in nome di se stessi... Per questo io sostengo che occorre essere addirittura autobiografici, che è necessario usare la prima persona. La nostra cultura è in terza persona»<sup>482</sup>. Nonché la contestazione della cultura generale, dalla medesima coscienza proviene la posizione appartata zavattiniana nel campo letterario giacché ritiene: «la letteratura serve quasi

<sup>477</sup> S. Parigi, *op. cit.*, 2006, p. 86.

<sup>478</sup> La metafora del fotogramma non è affatto arbitraria. Zavattini, in uno scritto del 1976, appella gli uomini come «poveri fotogrammi dispersi in cerca di un montaggio comune» (C. Zavattini, *op. cit.* [1986], in *OP*, p. 1720).

<sup>479</sup> «Un giorno passeggiavo per il mio giardino, vedo una mosca prigioniera in una tela di ragno tesa fra due rami. 'Destino', penso. Sto per allontanarmi, mi viene un'idea: tolgo la mosca dalla rete. 'Destino', penso. Ma un minuto dopo torno a mettere la mosca in prigionia. Quale sarà il destino di questa mosca? Trascorsa un'ora sono ancora lì a togliere e a mettere la mosca nella rete. Quale imbarazzo. Passa il mio vicino Smith. Lo chiamo, lo metto al corrente della cosa in due parole, gli consegno la mosca, mi allontanano mentre egli se ne sta lì molto perplesso con l'insetto tra le dita» (C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 11).

<sup>480</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1955], in *OP*, p. 305.

<sup>481</sup> *Ibid.*

<sup>482</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 38.

sempre ad occultare le responsabilità esplicite, la letteratura è uno dei modi di accusa troppo mediata»<sup>483</sup>. Ebbene, per chi considera che la vita offre più eventi, l'arte non è più luogo privilegiato. «In mezzo al romanzo, non ho mai assistito a un fatto notevole. Perché proprio io non dovevo mai capitare sul luogo del delitto?»<sup>484</sup>, nell'arte zavattiniana, la vita e l'arte s'avvicinano e s'uniscono divenendo l'unico “luogo del delitto” e realizzando la scrittura «eventica» invece di quella «rappresentativa, mimetica»<sup>485</sup> della letteratura tradizionale.

L'io di Zavattini è io, e non io. L'io unico e responsabile è, al contempo, collettivo e impersonale. Gli uomini sono dunque visti non solo nelle loro forme separate fisiche, ma anche nella continuità spirituale. Va tenuto conto di tale concezione dell'uomo per considerare certe configurazioni umane nell'arte zavattiniana: è un tipico esempio l'esistenza piuttosto indistinta e massiccia de “i poveri” e “i ricchi”, protagonisti ricorrenti ne “I tre libri”, ed inoltre, esposto alla stessa luce, si può comprendere meglio la ragione dei nomi bizzarri assegnati ai personaggi zavattiniani: i nomi sono spesso monosillabici come Tab, Nin, Suk, esotici come Schappen, Wittel, Swann, o un semplice iniziale come T., B.. L'autore svela la psicologia del battesimo sottolineando il suo anelito verso l'anonimità:

Sentivo il bisogno di parole corte; a scrivere Giovanni Ramazzini mi pareva di occupare spazio, di dare già ai personaggi un'identità, un'anagrafe che non volevo.<sup>486</sup>

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>484</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, 1931, p. 14.

<sup>485</sup> R. Barilli, *op. cit.* [1974b], p. 10. L'eventicità è una chiave di lettura, proposta da Barilli, per ricondurre le attività poliedriche zavattiniane ad una singola unità organica. Secondo il critico, la scrittura “eventica” zavattiniana è quella che si basa «sulla sollecitazione continua e smodata dell'evento» e quest'ultimo «evento, per lui, non si pone mai altrove, ma *dentro* la scrittura; non è mai un “già fatto”, un “già accaduto” di cui si debba dar conto a posteriori nel modo più esatto possibile, ma è sempre un farsi, un darsi in atto», perciò facendo in modo che «la pagina, la tela, il film divenissero essi stessi un “luogo del delitto”, in senso lato ben inteso, cioè come teatro di eventi» (Cfr. *Ibid.*, pp. 10-12).

<sup>486</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 1977, p. VII.

Sono, difatti, questi stessi nomi ad avvertire una dipartita dell'avventura zavattiniana. È curioso conoscere, a tal riguardo, l'effetto che produce a Bat, il protagonista del secondo libro *I poveri sono matti*, l'atto di ripetere il proprio nome fino a disgregarsi:

Bat Bat Bat pensava, un nome. Provò a dire tante volte Bat. Era soltanto un suono, niente. [...] Dopo pranzo raccolse la famiglia e obbligò ciascuno a ripetere cento volte il proprio nome al posto della preghiera. Poi tutti andarono a letto, ed egli, fatti i conti, si affacciò alla finestra.<sup>487</sup>

Bat, infuriato e deciso di dare un bello schiaffo<sup>488</sup> al signor Dod, il suo superiore che gli aveva negato un prestito, si calma finalmente, tramite questa operazione gioconda, allorché “si affaccia” sulla parte insensata del proprio essere. Vale la pena rimarcare, nello stesso passo, che il disgregamento del nome nel semplice suono nonsense<sup>489</sup>

<sup>487</sup> C. Zavattini, *I poveri sono matti* [1937], in *OP*, pp. 71-72.

<sup>488</sup> È una curiosità il frequente ricorso allo schiaffo in Zavattini, il quale era già stato la forza motrice nel romanzo campaniliano ed è, del resto, un gag classico nel cinema comico. Zavattini conferma la sua predilezione dell'elemento nel libro-dichiarazione dal titolo già contenente la parola in questione *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*: «La programmazione di uno schiaffo ha precedenti remoti nel 1931-37, e nel 1949-50 ne feci il perno di un soggetto cinematografico, che, pensate un po' si trovarono difficoltà insormontabili a realizzarlo in quanto rispecchiava la lotta di classe» (C. Zavattini, *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini* [1976b], in *OP*, p.1354). Oltre a ciò, è interessante leggere come è giunto allo schiaffo, quindi «dopo essere in crescendo smodato di indignazione» (*Ibid.*, p. 1395), e parlando ora del caso specifico storico che riguarda il libro: «svolgo il tema della sopraffazione che c'è nella ideologia fascista e nello stesso tempo della nostra capacità di assuefazione. Questo è il punto. La coesistenza del mostruoso con un noi che si presume non mostruoso, invece lo è in quanto consentiamo il mostruoso. *Quanto più riconosco* di non essere stato capace di affrontare quel presente là, tanto più mi avvio a risolverlo nello schiaffo» (*Ibid.*, p. 1385). Tali affermazioni danno suggerimenti nel considerare il crescente ricorso a tale elemento nella cultura moderna, e nel caso di Zavattini, la sua particolare rilevanza dello schiaffo pare garantire la vena comica dell'autore sebbene la sua arte non susciti quasi mai risate sonore.

<sup>489</sup> Per quanto riguarda tale operazione del nome, Zavattini ne parla anche altrove per illustrare l'amaro in fondo che hanno tipicamente gli umoristi: «Anche il senso di noi stessi si perde, e il nostro stesso nome non ha più un significato. Provate a ripetere il vostro nome, cari amici, venti, trenta volte di seguito. Provate quando siete soli, come faccio io: Zavattini Zavattini Zavattini Zavattini Zavattini Zavattini. A poco a poco diventa solo un suono, vedete, un suono, come di un sasso che cade, o il vento. Niente» (C. Zavattini, *op. cit.* [1986a], in *OP*, p. 1225). È interessante, del resto, ricordare qui il simile pensiero campaniliano riguardo alla fugacità del nome nei confronti della cosa: l'idea è esposta nello scritto intitolato «Parole, parole» in *Cantilena all'angolo*

viene presa come un fatto positivo, o addirittura come una salvezza; va accentuato, in tal senso, il fatto che il nome/non-nome sostituisce il Sacro Nome. Insomma, quello che suggerisce tutto ciò è la possibilità dell'ulteriore estensione dell'esistenza umana a cui si giunge solo lasciando indietro l'ego desiderante dell'identità e del proprio valore unico e definito; si può confermare intanto che vivere l'io contraddittorio zavattiniano significa dunque accingersi ad un'esplorazione dell'umana esistenza tuttora misteriosa il cui percorso sarà pieno di domande senza risposta.

### *Io sono il diavolo*

*non dico io come io*, che come tale non interessa, ma come uomo in quanto che ogni nostra azione è pensiero e fatto in rappresentanza dell'uomo, anche in questo senso anti individualista poiché io sono la coscienza degli altri e ciascuno è la mia coscienza.<sup>490</sup>

È un'idea, sì ideale, ma decisamente assurda ed impraticabile nella vita ordinaria nella quale si ritiene che un individuo innanzitutto abbia, o sia in, un corpo fisico e con altre condizioni di vita piuttosto distinti dagli altri. Pare che si tratti di un mero idealismo e sembra perciò pure ragionevole se le storiette zavattiniane dimostrano aspetti stravaganti e irreali; ma occorre qui ricordare che Zavattini è un realista sovversivo per il quale l'irrealtà sta a lumeggiare la realtà. Seguentemente da chiarire è dunque come si conciliano l'ideale e il reale nell'arte e nel pensiero zavattiniano e, per farlo, bisogna affrontare il termine “diavolo” e i suoi derivati, impiegati frequentemente dall'autore per indicare uno specifico stato dell'esistenza umana.

È lecito chiedersi che cosa significhi la parola “diavolo” nel contesto zavattiniano. *Io*

---

*della strada*, di cui una parte è citata nei capitoli precedenti del presente studio [3.2.].

<sup>490</sup> C. Zavattini, [1988], in *OPL*, p. 91.

*sono il diavolo*, la terza pubblicazione zavattiniana, è un libro che raccoglie gli episodi riscontrati dai diavoli nella loro vita quotidiana: un io diabolico assiste attraverso un buco del muro un misterioso ripetersi della scena in cui Ciro supplica i creditori (*I debiti*)<sup>491</sup>; il corpo di un altro io, alla vigilia del proprio compleanno di quarant'anni, prima si scompone in parti e dopo si ingrandisce fino a superare in dimensioni la piazza (*Compleanno*)<sup>492</sup>; il crepaccio che, comparso all'improvviso in una mattina, dopo la caduta di uno scolaro all'interno di esso, si chiude completamente all'alba del giorno dopo come se non fosse accaduto nulla (*In via Trestelle*)<sup>493</sup>; Valerio ed un io al caffè testimoniano le parole gelatinose vomitate dalla bocca di un cliente (*Al caffè*)<sup>494</sup>; il segreto di Antonio è che tiene uno scorpione nello stomaco da quattro mesi circa (*Vita quotidiana*)<sup>495</sup>. Essendo i diavoli creature anormali, pure le loro esperienze sono altrettanto abnormi. Chi saranno dunque questi esseri irregolari? La curiosità accresce ancora di più qualora si pensi al titolo *Io sono il diavolo* in cui il termine in questione viene associato all'io zavattiniano precedentemente esaminato; fatta così, la frase appare addirittura esprimere la tesi zavattiniana. Ebbene, per affrontare tale enigma, è fondamentale prendere in considerazione l'omonima storiella che apre il volume nella quale viene raccontato come è scoperto dal protagonista il fatto che «io sia il diavolo»:

Il sospetto che io sia il diavolo mi è venuto ieri. Niente di sulfureo: ascoltavo un uomo alla fermata del tram e provai improvvisamente un urto di vomito alle sue spalle, parlava di cose comuni, del tempo troppo spesso piovoso.

I seguenti fatti hanno avvalorato più tardi il sospetto.

Primo, durante il dialogo con Anselmo si disse insieme: “In tal caso non bisogna

<sup>491</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1941], in *OP*, pp. 138-139.

<sup>492</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>493</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>494</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

<sup>495</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

transigere.” Seguì uno stupito silenzio. Avevamo detto insieme le medesime parole, il medesimo pensiero, neppure il solito fomicolio nella mano destra mi distingueva da lui, il tempo era passato per un istante sopra un uomo solo e io ne fui atterrito.

Secondo, passeggiavo in riva al mare: gli occhi si diletavano delle forme ondulose della rena, fermatisi su un metro quadrato del terreno lo riconobbi esattamente del mio paese lontano. Il giuoco dell’ombra in quello spazio era nella mente da anni, se avessi alzato subito lo sguardo il mio campanile sarebbe stato lì a pochi passi: dopo anche i suoni intorno mi parvero antichi.

Io non so quale sarà la fine di questa scoperta. È possibile che la mia vita continui a essere giudicata normale dagli altri, che nessuno si accorga del mio passaggio.<sup>496</sup>

In breve, essere diavolo è una questione di coscienza. Rileggendo e ricapitolando il procedimento del «passaggio» intimo verso la coscienza di diavolo, esso ha avvio dalla profonda ripugnanza, verificata persino a livello fisico come «un urto di vomito», per la scontata generalità della realtà umana (l’argomento di «cose comuni, del tempo») per poi giungere a scoprire la continuità che potrebbe risiedere sotto la superficie individuale e discontinua dell’uomo (la misteriosa coincidenza avvenuta durante l’incontro con Anselmo). Il mutamento viene successivamente e definitivamente provato dalla visione che supera il limite tridimensionale, dello spazio e del tempo («il tempo era passato per un istante sopra un uomo solo»; l’improvviso riconoscimento del paesaggio del proprio paese lontano in «un metro quadrato del terreno»). Per conseguenza di tale «scoperta» che provoca congiuntamente un «passaggio» interiore, l’io, un giorno all’improvviso, diventa diavolo mentre la parte esterna rimane immutata. Volendo, si può definire frattanto il “diavolo” zavattiniano come colui che, risvegliatosi dallo stato assuefatto umano e sollecitato dalla necessità fisica, sviluppa la

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 133.

capacità di cognizione della realtà e con la quale interagisce con forme di vita di livello superiore. Oppure in altre parole, la creatura, che sperimenta il limite umano, ossia l'«infinito potenziale» cioè «la possibilità accordabile alla mente umana»<sup>497</sup>, realizzando la dilatazione interna del sé pur mantenendo il proprio fisico umano all'interno delle condizioni di vita umana, e pertanto essendo una delle varianti dell'io, può essere giustamente paragonata «al contrario un santo o addirittura un Dio»<sup>498</sup> come annota Barilli, ed in effetti sono riscontrabili nei racconti tali appellativi impiegati come sinonimo del diavolo: nella storieta intitolata *Allo Zoo*, Teofilo, convinto da tempo che dovrebbe diventare santo ma che indugia per mancanza di coraggio nell'affrontare il momento del distacco, dimostra gli stessi tratti analizzati precedentemente a proposito del diavolo<sup>499</sup>.

È tuttavia innegabile il fatto che il diavolo occupa, in Zavattini, uno spazio privilegiato. Il problema si presenta in maniera ancor più significativa se si rammenta che anche Baudelaire, nel saggio dedicato al riso, adoperò, persino ripetutamente, lo stesso termine nell'illustrare l'essenza del riso<sup>500</sup>. Pertanto è degno di interesse anche il senso esistenziale del diavolo e il suo rapporto con il riso. Ebbene, secondo Minois, questo spirito maligno non è altro che «il risultato del tentativo dello spirito umano di trovare una spiegazione logica al problema del male»<sup>501</sup> nella prospettiva dualistica tradizionale del mondo occidentale. Dopodiché lo storico francese, allacciando tale idea alla visione monoteistica del mondo, sostiene:

<sup>497</sup> G. De Santi, *op. cit.*, 2002, p. 12.

<sup>498</sup> «Essere poi il diavolo [...], o al contrario un santo o addirittura Dio, fa parte della situazione "ipocrita" dell'io, che appare continuamente trasmutabile, capace di spaziare da zero all'infinito, anzi da un infinito negativo a uno di segno positivo» (Barilli, *op. cit.* [1974b], p. 26).

<sup>499</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>500</sup> Si citano alcuni esempi: «il comico è un elemento dannato e di origine diabolica» (C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 142); «il comico è uno dei segni satanici più satanici dell'uomo» (*Ibid.*, p. 143); «il riso viene dall'idea della propria superiorità. Idea satanica come nessun'altra!» (*Ibid.*); «Il riso è satanico, perciò è profondamente umano» (*Ibid.*, p. 145).

<sup>501</sup> G. Minois, *Piccola storia del diavolo*, il Mulino, Bologna 1999, p. 7.

le religioni monoteistiche non possono fare a meno del diavolo: se vi è un unico Dio, Egli è all'origine di tutto, del bene come del male; la sola maniera di evitare questo scandalo è di trovare una scappatoia che permetta di spiegare come sia possibile il male. La scappatoia è appunto il diavolo.<sup>502</sup>

Risulta dunque che il Dio e il diavolo sono «una coppia inseparabile», come suggerisce l'etimologia di “demonio” (*appartiene alla divinità*). E di conseguenza, come indica invece l'etimo di “satana” (*avversario; oppositore*), «la natura del diavolo è quella di essere un antagonista, un nemico» e quindi esso «può esistere solo in funzione di qualcosa o qualcuno a cui opporsi»<sup>503</sup>. Ciò che ne implica l'esistenza è la parte maledetta, considerata di poco conto, malgrado sia un componente indispensabile per comprendere il mondo nella sua integrità. L'attenzione verso il diavolo equivale dunque all'intenzione di cogliere tale metà tralasciata e di restituirla al fine di completare la visione del mondo a forma di globo, perciò non più come un luogo soleggiato del tutto, bensì come uno spazio in cui coesistono la luce e l'ombra e s'alternano il giorno e la notte. Non sarà ridondante, in questo contesto, riportare un'altra volta la dicitura zavattiniana, già citata [1.6.], sulla propria visione dell'uomo e del mondo:

giriamo lentamente come dei pianeti e a poco a poco s'illumina una nuova faccia, siamo antichi come dei pianeti eppure ci sono ancora da illuminare delle intere zone che ci aiuteranno ad avvicinarsi sempre di più alla nostra forma che non conosciamo.<sup>504</sup>

---

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>504</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 90.

Quanto invece alla sua relazione con il riso, se «il riso è satanico»<sup>505</sup> come ritiene Baudelaire, è perché si tratta dell'espressione non solo consapevole di tale realtà umana, ma anche in grado di riscattare la sua parte negativa al livello fenomenico. Non a caso se il riso si fa sentire solo attraverso la sua manifestazione fisica, benché provochi scosse contemporaneamente nella mente e nel corpo umano. Fatto sta che, in quest'ambito, il corpo prevale sulla mente come parte oscura dell'essere umano («il pensiero finisce in verme sull'altare»<sup>506</sup> invece «un punto fermo non è almeno il corpo?»<sup>507</sup>); ciò spiega pure il motivo per cui non pochi filosofi e scienziati contemporanei in questo campo problematizzarono “il riso” o “il ridere” anziché “il comico”. Orbene, il pensiero sul rapporto tra il diavolo e il riso può andare ancora oltre introducendo il pensiero di Rosenkranz riguardo al concetto di brutto, il quale propone una formula in cui si collocano il bello, il brutto e il comico in continuità. Il filosofo tedesco, nell'*Estetica del brutto*, tenta dunque di svolgere «il concetto di brutto come termine medio tra il concetto di bello e quello di comico, dai primi inizi sino al suo compiersi nella figura del satanico»<sup>508</sup>; partendo dalla speculazione del brutto, ossia il concetto relativo del bello, l'autore hegeliano delinea il percorso in cui il bello diviene il comico incorporando il brutto e, in tal processo dialettico, che muove dagli stadi dall'amorfia e dell'assimmetria (i termini che non a caso rievocano il corpo di Perelà), il diavolo si situa all'ultima fase della metamorfosi nel comico. Il diavolo non è né un semplice brutto né una malignità. È una raffigurazione di natura piuttosto ibrida in quanto è una bruttezza contenente i momenti del bello e del comico, oltre ad essere una figura *durante* del passaggio; insomma è una rappresentazione altamente dialettica. O in altri termini, esso può essere ritenuto come una figura negativa e perciò essenzialmente irrapresentabile, ma col divenire demolitrice della sua metà positiva,

<sup>505</sup> C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 145.

<sup>506</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1414.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 1413.

<sup>508</sup> K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, il Mulino, Bologna 1984, p. 43.

realizza finalmente la propria epifania *solo* rifugiandosi sotto la veste comica. Considerato ciò, si può affermare che il diavolo è una raffigurazione appositamente compiutasi nel secolo della sintesi e del riso la quale rappresenta la volontà di vivere tale ambivalenza immanente dell'esistenza umana, muovendo eventualmente il riso, come implica l'origine del termine "diavolo" (*calunniatore*), e dunque tale è pure l'io zavattiniano.

A ben vedere, difatti, è cosiffatta ambivalenza a caratterizzare le esperienze dei diavoli. È interessante leggere, in *In tram*, quanto capita a Carlo C., il quale s'imbatte nella realtà basata sulla concezione zavattiniana dell'io in cui gli altri sono letteralmente uguali a sé addirittura al livello fenomenico:

Il tram vuoto. In piazza salì un uomo ridendo: gli somigliava, secondo il ricordo che aveva di sé (anche la nostra voce è diversa da come la udiamo).

Alla seconda fermata salì gente, in breve il tram si riempì. Carlo C. era rimasto assorto in certi pensieri bianchi. Quando alzò la testa dalle soprascarpe di gomma dei nuovi venuti sulle quali le falde di neve svanivano in rivoletti brillanti, spalancò la bocca: tutti assomigliavano a Carlo, una decina di persone.

Anche gli altri furono sorpresi e imbarazzati, nessuno voleva mostrare di aver notato la cosa. "Somigliano a me," ciascuno diceva internamente. Uno era un po' più debole, uno un po' più altro, uno più smorto: quello con il naso appoggiato ai vetri appannati aveva il cappello di traverso, poteva far ridere, Carlo si sentiva umiliato per lui.

Nessuno parlava: stavano duri sulle gambe, per non toccarsi alle svolte stridenti e veloci. Ogni tanto torcevano le narici come per un cattivo odore.

"Che avete da guardarmi voi?"

"Io?"

Si sentiva crescere una sorda irritazione. Il tram rallentò nei pressi dell'Intendenza

davanti a un esercito di spalatori avvolto in nubi di fiato.

Risuonò uno schiaffo.

“Che vi ho fatto?”

“Bestia.”

Nacque una gazzera alla quale prese parte anche Carlo.

Il conducente fermò la vettura in mezzo a una piazza soffice e deserta. Intervenero i vigili, ciascuno dei litiganti se ne andò in silenzio e in fretta sotto il turbinio della neve.

Carlo si toccava la faccia, era molto avvilito, non gli pareva di riconoscere la sua pelle.<sup>509</sup>

«Furono sorpresi e imbarazzati», cosicché l'esperienza ha due facce: il fatto che l'io non è distinguibile dagli altri è, da una parte, meravigliosa, come implica la storia di Bat citata nel paragrafo precedente, fintantoché allude alla potenzialità dell'esistenza umana in grado di superare l'isolamento umano di cui soffre l'uomo moderno in particolar modo, ma dall'altra, esso diviene pure un attimo di spavento, come esplicita l'episodio di Carlo: un essere viene minacciato da altri che lo costringono ad abbandonare il proprio significato esistenziale cioè l'identità che garantisce l'unicità di ogni individuo al mondo, cosa che faceva soffrire Perelà [2. 3.], o appunto come asserisce altrove l'autore stesso: «l'uguaglianza spaventa, ripugna»<sup>510</sup>. Ebbene, nelle esperienze del diavolo zavattiniano, la meraviglia e lo spavento rappresentano le due facce della medaglia, “una coppia inseparabile” come il Dio e il diavolo: è una curiosità sapere che la meraviglia e lo spavento sono parole omonime in giapponese sebbene scritte con ideogrammi differenti (“kyōi”: la meraviglia 驚異 / lo spavento 脅威). A proposito di ciò, è doveroso rilevare che vengono messi in evidenza gli aspetti

---

<sup>509</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1941], in *OP*, pp. 166-167.

<sup>510</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1371.

emotivi del soggetto. Effettivamente, trattandosi di un artista introverso focalizzato sull'evento come Zavattini, il dinamismo è fondamentale, ed esso muove sempre dalla dimensione sensoriale. Come dimostra l'episodio di Carlo C. nel quale la sorpresa e l'imbarazzo sviluppano «una sorda irritazione» fino a farla esplodere in «una gazzerra», conducendo infine a un nuovo riconoscimento di sé, l'autore è teoricamente convinto che gli stimoli sensoriali diano avvio ad ulteriori sviluppi. Per ricostruire dunque questa sua teoria facendo ricorso alle parole dello stesso autore, bisogna, in partenza, destare i sensi provocando la meraviglia (ovvero lo spavento) sulla dimensione più intima di sé:

La meraviglia deve essere in noi, esprimersi senza meraviglia: i sogni migliori sono quelli fuori nebbia, che si vedono come le nervature delle foglie.<sup>511</sup>

La meraviglia (lo spavento) serve a straniare la visione consueta per poi osservare bene l'oggetto. E da qui conduce alla conoscenza:

Noi ci meravigliamo ancora troppo poco della realtà! Non la si conosce realmente se non provoca stupore. È questa meraviglia che provoca a sua volta un'ulteriore conoscenza!<sup>512</sup>

L'acquisizione di conoscenza significa l'avvenuta modifica del pensiero. Ebbene, come per Giulio C., in *I ranuncoli*, che, accortosi della propria preferenza del giallo dopo cinquant'anni di ignoranza, inizia a notare innumerevoli forme e gradazioni di colori i quali guarniscono il proprio giardino e parte così per il prato di ranuncoli con la speranza di godere di più del suo colore<sup>513</sup>, tutto ciò a sua volta arriva a modificare

---

<sup>511</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1967], in *OP*, p. 409.

<sup>512</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 113.

<sup>513</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1941], in *OP*, pp. 150-151.

la visione e l'azione:

Dal conoscere come meraviglia derivano altri modi di vedere di udire di capire e di agire.<sup>514</sup>

Ora il cambiamento del pensiero, così compiuto, secondo Zavattini, non rimane alla dimensione individuale, bensì costituisce la base per ulteriori cambiamenti generali e collettivi:

il mio principio è che non è possibile cambiare niente se non cambia il pensiero di cui ci serviamo. [...] per mutare le strutture generali ci vuole un nuovo modo di vedere, e questo è costituito da una miriade di modi, di riflessi che sono appunto la psicologia.<sup>515</sup>

Ciò che conta, in tale «*filosofia emotiva*»<sup>516</sup>, è dunque la soggettività; la rivoluzione è anzitutto un fatto personale finché il pensiero derivante dalle emozioni appartenga rigorosamente e solamente ad un individuo fisico come sostiene lo scrittore: «è cosa che conta ciascuno per sé. Il mio capire non è condivisibile, come i veri dolori»<sup>517</sup>. Difatti, il carattere soggettivo si accentua al massimo con questa sua terza pubblicazione ed è tale da far ammonire l'editore per la poca valenza comunicativa<sup>518</sup>; lo stesso autore ha ben chiaro l'enigmaticità del proprio lavoro<sup>519</sup>: a suo modo, è “un

<sup>514</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1397.

<sup>515</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 68.

<sup>516</sup> Viene chiamato così, da Zavattini, l'intero processo di cambiamento in una lettera indirizzata a Valentino Bompiani datata 30 ottobre 1941: «non ti parlo di filosofia astratta ma di *filosofia emotiva*: l'intuizione artistica vitale genera un pensiero, un fatto genera un pensiero» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 90).

<sup>517</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1419.

<sup>518</sup> «Nei pochi che ho letto mi è sembrato d'avvertire una eccessiva consapevolezza. Nel *Parliamo* e nei *Poveri* tu arrivavi ai significati più profondi per virtù dell'espressione poetica: qui si direbbe che tu percorra il cammino inverso, con un che di raggelato che diminuisce il valore comunicativo» (C. Zavattini, *Cinquant'anni e più...* [1995], in *OPL*, p. 657).

<sup>519</sup> «So che molti li giudicano incomprensibili – ciò non mi addolora minimamente» (C. Zavattini,

libro per tutti e per nessuno”. Eppure, alla medesima consapevolezza della soggettività si deve il maggiore fascino dell’arte zavattiniana; l’aria tipica e contraddittoria, quella allegra e inquietante al contempo, che avvolge i raccontini zavattiniani. Da una parte, l’io può essere il creatore dell’intero universo, ma dall’altro, è un prigioniero rinchiuso perpetuamente nella propria soggettività; laddove l’atmosfera utopica e speranzosa è dovuta alla coscienza della propria onnipotenza, l’eterna malinconia deriva dalla consapevolezza del destino di vivere nell’assoluta solitudine. Ad esempio, *In casa R.* racconta che Rodolfo che, in seguito alla scoperta dell’esperienza “diabolica” («il mondo si muove per lui»; «qualunque cosa pensata è possibile»), decide di barricarsi nella propria stanza<sup>520</sup>. Oppure in *Dal medico*, un giovane si fa visitare dal medico per anomalie alla vista interna, ovvero la visione quasi carnevalesca costituita dall’invasione dei flussi di colori, che gli compare associata a mal di testa. Naturalmente al giovane non viene diagnosticato dal medico alcunché («gli organi sono a posto»). Anche se il giovane obietta («io credevo che il mio male di testa fosse poco comune»), il medico non giunge infine a capirlo («è il pensiero di ogni malato»; «arrivederci, c’è gente di là che aspetta il suo turno»)<sup>521</sup>. Eloquente è pure il presentimento, misto di speranza e di malinconia, provato da Teofilo, in *Allo zoo*, che si sente in prossimità del mutamento:

Teofilo disse: “Io diventerò un santo.”

Enrico restò in silenzio.

“Lo sento da un anno. Non posso avere più pace sinché un solo secondo della mia vita sarà incontrollato. Io diventerò santo, è inevitabile quando la coscienza si mette in moto.”

Enrico disse:

---

*op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 87); «I ranuncoli, a me piace, ma forse per il pubblico non è chiara» (C. Zavattini, *op. cit.* [1995], in *OPL*, p. 665).

<sup>520</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1941], in *OP*, pp. 181-182.

<sup>521</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

“Perché lo dici con tanta tristezza?”

“Non potrò più essere pigro, crescere al sole come una pianta.”

“Ti contraddici se esalti le cose da cui ti distaccherai.”

Teofilo chinò la testa sulla spalla di Enrico e disse:

“Il distacco avverrà in un momento, poi non rimpiangerò più niente, sarò buono e giusto, ma ora ho paura di quel momento.”<sup>522</sup>

Ma pure la solitudine trova l'armonia a modo suo. Benché sia impossibile condividere l'esperienza a priori, è tuttavia possibile costruire una collettività radunando soggetti dotati della consapevolezza “diabolica” ottenuta tramite l'esperienza vissuta da ciascuno. Va letto in tale contesto l'episodio dal titolo *In questura* in cui Vittorio, resosi conto di ciò e arrivato «di corsa con gli occhi di un lupo inseguito» alla questura, incontra proprio lì un altro diavolo, un commissario, che, ascoltando Vittorio, coglie immediatamente il nocciolo del problema dell'altro. Quindi domanda il commissario:

“Vi siete accorto solo stamane di questo?”

Rispose: “Sì, Certi pensieri nascono di colpo. Spesso garantiscono anni coscienti se ricordati costantemente ma li dimentichiamo come un oggetto. Un giorno sentii in una piazza tante volte attraversata che il mio corpo camminava senza di me: io ero di poco spostato fuori del corpo. Vedete, lo ricordo ora mentre avrei dovuto riflettervi sempre.

Stamane pensavo *perché sono malinconico?* Oscillava in me dal mattino la malinconia e

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, pp. 146-147. A proposito dello stesso racconto, si presume l'identificazione dell'autore con Teofilo, il futuro santo. Zavattini toglie tal dubbio esplicitando la propria idea sull'identità: «credevi che vi fosse un'identità tra ciò che scrivo, esempio il raccontino *Allo zoo*, e il mio stato d'animo? No – questa identità è per attimi, non è costante. Resta un'intuizione, con la luce e la labilità dell'intuizione: poi tutto torna a ruotare secondo il carattere preminente che in me è tutt'altro che edificante. Non molto tempo fa scrissi un breve pezzo per dire che avevo avuto la rivelazione *che anch'io posso essere un antipatico*» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 83).

non la memoria di ciò che l'aveva mossa. Il sangue fu invaso da un colore oscuro, era scoppiata nelle mie viscere una seppia: rividi con precisione chi avevo urtato involontariamente per la strada alcune ore prima e mi aveva guardato con odio. Tutti mi parvero quali sono.”

Il commissario – si erano fermati in un bar – aveva ascoltato Vittorio con pazienza. Due guardie lo salutarono.

“A voi le persone, a me le cose,” disse il commissario che preferì cambiare posto per parlare in pace, andarono in un luogo dove i viottoli tortuosi circondavano case la cui parete verso il sole era tinta di nero. “Sono sul tram assorto in chissà quali immagini. Una scossa, un rumore mi richiama alla realtà. In che punto sono del tragitto? Guardo fuori. Prima di riconoscere il luogo desidero sia il punto A invece del punto B dove c'è un tratto di muro che in quell'istante mi genererebbe un'angoscia poi lenta a sparire.”

Al momento di separarsi il commissario concluse:

“Anch'io non sarò mai felice, a impedirmelo può bastare un suono, una luce, una forma.”<sup>523</sup>

«In che punto sono del tragitto?», come dimostrano le conclusioni non specificate delle storiette zavattiniane, quelle «senza capo né coda»<sup>524</sup>, nonché la partenza imprevista, è completamente ignoto l'orizzonte a cui conduce questo viaggio sensoriale («Io non so quale sarà la fine di questa scoperta»<sup>525</sup>; «Io non so dirti che cosa sia il cambiamento che si avvicina»<sup>526</sup>; «Avanti? Sto cercando di saperlo»<sup>527</sup>). D'altronde, Zavattini prosegue in questa sua avventura («io arriverò al mio fondo, sia esso santità,

---

<sup>523</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1941], in *OP*, pp. 162-163.

<sup>524</sup> R. Barilli, *op. cit.* [1974b], p. 37.

<sup>525</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1941], in *OP*, p. 133.

<sup>526</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1995], in *OPL*, p. 663.

<sup>527</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 53.

delitto, pazzia o niente»<sup>528</sup>). Insomma, ricorrendo nuovamente e giustamente alla metafora del viaggio, essere diavolo è assimilabile dunque ad un viaggio sensoriale quindi solitario, senza ritorno e con meta ignota, per esplorare la parte ancora oscura dell'esistenza umana.

### L'arte del narcisismo

Esaminati il concetto zavattiniano dell'io e quello del diavolo, e ricollegandoli ora al discorso del narcisismo, quest'ultima attitudine morbosa e peculiare dell'età contemporanea che, non solamente va giustificata, ma permette pure di aprire un nuovo orizzonte nell'affrontare una specifica forma di realtà adatta alla “società dello spettacolo”. Resta ora da osservare il ruolo del narcisismo in tali condizioni sociali, o meglio esistenziali; si analizza quindi “la riflessibilità” e la realtà illusoria che emergono in tal ambito, con l'intento finale di fare “un'effettiva indagine sul comportamento zavattiniano”<sup>529</sup>.

Riassumendo innanzitutto i concetti fin'ora considerati, l'io, nel contesto zavattiniano, va compreso come concetto equivalente agli altri ma che allude alla possibilità di un'ulteriore estensione umana, mentre il diavolo rappresenta uno specifico stato dell'esistenza umana con il quale accede ad esperienze apparentemente sovrumane. E ora ricongiungendo tali risultati, conformemente alla tesi zavattiniana “Io sono il diavolo”, si deduce che gli esseri umani, pur esistenti nelle forme fisiche separati, sono uguali nella loro profondità spirituale; la cognizione di tale stato, che s'avvera provocando meraviglia/spavento, conduce alla nuova conoscenza della realtà la quale a sua volta apporta un nuovo modo di pensare, di vedere, di agire ed infine di

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>529</sup> «Premetto che fra le varie leggende sul mio conto ce ne è una determinata dal titolo del mio primo libro, *Parliamo tanto di me*. Non ci voleva altro per amici e nemici, che servirsi di questo titolo per sottolineare una mia presenza quasi invadente, sfuggendo così a un'effettiva indagine sul mio comportamento» (*Ibid.*, pp. 36-37).

rivoluzionare totalmente l'universo. Ebbene, sotto questo profilo, il narcisismo, o meglio l'interesse verso di sé, lo si può considerare un fattore indispensabile per far partire l'intero processo di approfondimento del sé alla volta dell'unità spirituale umana. Riguardo a tutto ciò, Zavattini, alquanto conscio della propria metodologia, sostiene:

Tutto va verso la unità [...] Secondo me, tutto ciò che avviene ha un senso solo se si conclude con una rivoluzione così totalitaria: impegnare l'uomo nella sua integrità, affrontare senza spavento – o magari con spavento – la sua condizione terrestre e angelica – esplorare la cellula e l'infinito – il contrario *dello state contenti de quia* – ma non a priori un rovello senza confini – alla base ci deve essere il sentimento dell'amore – così difficile a raggiungere, allora lungo la strada ci sarà sempre un punto di riferimento. In questo senso ti parlavo della identità degli altri: il che non esclude le responsabilità, ma le moltiplica. Agire come se fossimo tutti – direi come se fossimo Dio – in questo svanire come nome e cognome si fa luce la individualità umana come somma di ogni cosa migliore.<sup>530</sup>

Dunque per ribadire tale funzionamento del narcisismo nella poetica zavattiniana, occorre prestare attenzione alla particolare maniera in cui si compie l'atto narcisistico zavattiniano. Dunque è il momento di sovvenirsi della specificità tralasciata del testo inaugurale intitolato *Ritratto dell'autore* citato all'inizio di questa sezione; l'autoammirazione è realizzata, non direttamente, bensì attraverso l'immagine fotografica. Si tratta dunque dell'elogio della propria immagine duplicata, non di se stesso in carne ed ossa. Insieme a ciò, da notare è il fatto che, come si è visto, pure la

---

<sup>530</sup> Lettera indirizzata a Valentino Bompiani datata luglio 1941 C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 88.

concezione centrale zavattiniana dell'io sottintende tale rapporto piuttosto obliquo; se l'io è uguale agli altri, ovvero vedere se stesso negli altri e gli altri nel sé, il rapporto che s'instaura fra l'io e gli altri è di tipo speculare. Emerge così la riflessività come concetto emblematico in Zavattini; essa non è solamente utile per fare l'anatomia del suo pensiero, ma è addirittura funzionale per rendere tecnicamente possibile il ritorno all'unità. Orbene, al fine di approfondire questa tematica, è impossibile prescindere dai pensieri elaborati riguardo allo specchio nel corso del Novecento; tale oggetto, incarnatore di un aspetto umano problematizzato nell'epoca, è indubbiamente uno degli elementi più problematici e suggestivi sia come fonte d'ispirazione artistica sia come argomento di ampia discussione nell'ambito di molte discipline. Effettivamente l'idea zavattiniana che l'io è lo specchio degli altri e viceversa trova, in ambito filosofico, un impeccabile interprete: Merleau-Ponty, ne *L'occhio e lo spirito*, dopo aver ruotato intorno all'enigma del corpo, cioè ai suoi paradossi immanenti, che «il mio corpo è insieme vedente e visibile»<sup>531</sup>, giunge a parlare dell'oggetto in questione:

Come tutti gli altri oggetti tecnici, come gli utensili, come i segni, anche lo specchio è nato sul circuito aperto che va dal corpo vedente al corpo visibile. Ogni tecnica è una «tecnica del corpo». Essa raffigura ed amplifica la struttura metafisica della nostra carne. Lo specchio appare perché io sono vedente-visibile, perché esiste una riflessività del sensibile, che esso traduce e raddoppia. Attraverso lo specchio, il mio esterno si completa, tutto ciò che ho di più segreto passa in questo *viso*, questo essere piatto e chiuso, di cui già sospettavo l'esistenza vedendo il mio riflesso nell'acqua. [...] Il fantasma dello specchio trascina fuori la mia carne, e contemporaneamente tutto l'invisibile del mio corpo può investire gli altri corpi che vedo. D'ora in poi il mio corpo può comportare dei segmenti prelevati sul corpo degli altri, come la mia sostanza passa in loro: l'uomo è

---

<sup>531</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 18.

specchio per l'uomo. Quanto allo specchio, esso è lo strumento di una magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso.<sup>532</sup>

Secondo il filosofo francese, asserendo altrove che «gli specchi [...] sono gli unici a rendere visibile per noi il nostro corpo intero»<sup>533</sup>, lo specchio è uno strumento attraverso il quale l'uomo arriva finalmente a riscattare la propria figura integrale. È già un fatto celebrativo, ma il merito dello specchio va ancora oltre nel territorio “magico”. Esso è anche un luogo di capovolgimento. Non è accidentale che il mio destro diventi il sinistro dell'immagine: proiettarsi nello specchio significa dunque far esistere realmente il proprio interno nel mondo esterno, parimenti attraverso l'apparato, l'invisibile si trasforma nel visibile, l'universale nel particolare, la santità nella mondanità, l'eternità nell'attimo, lo spettacolo nella cosa e l'io negli altri. Egli sostiene perciò, «insieme al mio corpo si risvegliano i *corpi associati*, gli “altri”, che non sono semplicemente miei congeneri, come dice la zoologia, ma che mi abitano, che io abito, insieme ai quali abito un solo Essere effettuale presente, come mai animale ha abitato gli animali della sua specie, il suo territorio o il suo ambiente»<sup>534</sup>, e così l'io con gli altri, due realtà che si fronteggiano, plasmano insieme una realtà totale. Ora per fare un altro passo in avanti, conviene chiamare in causa la teoria di Lacan, svolta in proposito dello “stadio dello specchio”, la quale gettò la luce sulla relazione tra l'assunzione dell'immagine speculare da parte dell'osservatore e la conseguente identificazione dell'io. È necessario, secondo lo psicoanalista, per ottenere l'identità, il processo di produzione dell'immagine speculare per poi riassumerla a sé. Esso è un atto preliminare per la successiva determinazione sociale. Talché «la funzione dello stadio

---

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 15.

dello specchio si presenta [...] come un caso particolare della funzione dell'*imago*, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà»<sup>535</sup>, e raddoppiarsi illusoriamente pertanto può essere considerato come una tecnica cosciente per stabilirsi nella realtà e per elaborare nel frattempo un'identità conforme ad essa. Ovvero, a detta di Zavattini, per poter attuare «due movimenti contemporanei»:

La terra che cosa fa? Fa un giro di evoluzione, di circonvoluzione intorno a se stessa e poi di rivoluzione intorno al sole; sono due movimenti contemporanei. Io sento che li abbiamo anche noi, cioè che noi compiamo un movimento intorno a un oggetto, un essere, una esistenza che è la esistenza universale, diciamo così: sono gli altri. Ma nel girare intorno agli altri giriamo anche intorno a noi stessi.<sup>536</sup>

Ritornando a Zavattini per cercare esempi della riflessività, è curioso sapere come vengono definite le sue produzioni letterarie, cioè «il più esatto specchio della nostra situazione interna»<sup>537</sup> e «i riflessi» dello «stato d'animo» o dello «stato di coscienza»<sup>538</sup>. Non è altresì difficile riconoscerne la risonanza nelle affermazioni come «un nuovo pensiero va inteso non come correzione dell'attuale pensiero bensì per il suo contrario»<sup>539</sup> e «tutto ciò che succede è vero e non è vero, la realtà è il vero che non è vero e viceversa con altri viceversa instancabili dall'alba al tramonto e anche oltre»<sup>540</sup>. Fondamentale è dunque duplicare un'immagine che compare unica nella

<sup>535</sup> J. Lacan, «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'*io*», in *Scritti volume primo*, a cura di G. Conti, Einaudi, Torino 1974, p. 90.

<sup>536</sup> G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, pp. 214-215.

<sup>537</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 87. Per approfondire tale coscienza zavattiniana, è utile leggere i seguenti passi, tratti dalla lettera a Bompiani, nei quali essa viene spiegata in maniera più dettagliata facendo riferimento a *Io sono il diavolo*: «non è una raccolta casuale, bensì la mia terza tappa verso quello stato dove i miei costanti motivi troveranno a Dio piacendo la loro liberazione morale. Parlo di stato più che di libro, il primo m'interessa, e il secondo è solo in funzione del primo» (*Ibid.*, p. 655).

<sup>538</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 66.

<sup>539</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1427.

<sup>540</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1986], in *OP*, pp. 1723-1724.

realtà fisica, quindi farne il proprio doppio-contrario-illusorio, per poi conferire ad entrambe uguale autenticità/falsità. Il pensiero può apparire astratto, ma non lo è; si potrebbe ben affermare che una considerevole parte del lavoro artistico di Zavattini è dedicata appunto a dimostrarlo. Difatti è da ciò che scaturisce la sua instancabile proposta del gioco: ne è un esempio «un gioco molto bello» proposto nella prefazione a *I poveri sono matti*, in cui viene suggerito di comportarsi come un forestiero nei confronti dei propri familiari finché qualcuno scoppi in lacrime<sup>541</sup>; ve ne sono altri come inviti riscontrabili negli episodi raccontati da Cesare in *Parliamo tanto di me*, ossia di fare a bruciapelo delle domande esistenziali («Scusi, che cosa è la vita?»<sup>542</sup>) alle persone che si dirigono freneticamente verso l'ufficio la mattina, o di buttare di nascosto una certa somma di soldi davanti ad un mendicante per poi mettersi ad inseguirlo<sup>543</sup>. Ogni gioco è così semplice ma efficiente nel risvegliare la parte dormiente nell'uomo. Invero, basta una mossa davvero rudimentale, per ottenere l'effetto devastante:

Premete un occhio con un dito, fissando una cosa, un calamaio, quello che volete; il calamaio si sdoppia e non sai qual è il vero dei due che vedi. Io sono un uomo ottenuto premendo il bulbo di un occhi.<sup>544</sup>

Se stanno così le cose, è naturale che emerga il dubbio implicato nell'ultima frase della citazione o che si abbia «paura di essere soltanto l'immagine di uno specchio»<sup>545</sup>; è una realtà talmente labile e inquietante che si potrebbe far fatica ad accettarla. Cosicché nasce la necessità delle storie. «Per *rendersi conto* (elaborare) bisogna

<sup>541</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1937], in *OP*, pp. 69-70.

<sup>542</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, pp. 16-17.

<sup>543</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>544</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1955], in *OP*, p. 288.

<sup>545</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 36.

*rendere conto* (cioè, letteralmente, raccontare)<sup>546</sup> come annota Di Chio, oppure, «godi insomma anche di soffrire, è noto, e sarebbe una delle trappole dell'arte»<sup>547</sup> evidenziato così dall'autore stesso, l'affabulazione assume una particolare potenza di fronte ad una situazione stupefacente. Raccontare è un atto reattivo da parte del soggetto con lo scopo di appropriare la realtà ad una forma adatta alla propria misura per renderla afferrabile; è di per sé un sistema della riproduzione della realtà illusoria. Però è importante tenere a mente che «la storia ha qualche valore solo perché non si lascia ingannare dalle perfezioni»<sup>548</sup>, cioè nel farlo, è fondamentale mantenere la dimensione parziale e frammentaria per non smarrirsi di nuovo nell'intrigo della Storia, o negli altri termini più immediati, per lasciare spazio all'illusione, un fattore indispensabile per gli uomini nella formazione della loro identità; non è un caso se le favole esercitano un ruolo determinante nell'educazione dei bambini o se l'attività di affabulazione non fu mai interrotta nel corso, piuttosto lungo, dello sviluppo della specie umana. Appunto come dimostra Cesare Cadabra, un personaggio e un altro alter ego dell'autore in *Parliamo tanto di me*, le storielle hanno la forza di rendere persino l'Inferno un luogo dove regna «un'allegria scrosciante» pieno di «sorrisi, sorrisetti, risolini», accomunando così i “diavoli” e i non<sup>549</sup>. Fare l'illusione a forma di storielle deriva, insomma, dalla necessità, non di ottenere la verità, bensì di rendere vivibile la realtà globale che è perciò anche sofferente per gli uomini destinati a viverla mantenendo la propria dimensione del “particolare”<sup>550</sup>.

Tutto ciò determina il ruolo centrale di un autore contemporaneo, ovvero «di trovare un nesso appagante tra vita e riflessione»<sup>551</sup>, così come tra il guardante e la sua

<sup>546</sup> F. Di Chio, *L'illusione difficile*, Bompiani, Milano 2011, p. 25.

<sup>547</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1986], in *OP*, p. 1679.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 1681.

<sup>549</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, pp. 23-25.

<sup>550</sup> «Ciò di cui soffriamo è l'incapacità a riconoscere l'uomo in quanto non abbiamo la forza di rinunciare al nostro “particolare”» (C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 37).

<sup>551</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

immagine speculare, tra la dimensione vivente e quella pensante. Azioni fondamentali sono 1) riflettere/riflettersi per evocare una realtà globale e 2) fare i “(rac)conti” per approvarla: considerati questi due punti, diventa ancora più illuminante un episodio, in *Parliamo tanto di me*, nel quale lo specchio gioca la parte centrale. Dunque, durante il tragitto nell’oltretomba, Cesare racconta al suo interlocutore:

E immagina come passo i momenti più belli della mia giornata? Davanti allo specchio. Prima mi guardo vestito di tutto punto, poi in mutande, poi senza. Il mio profilo è più delicato visto dalla destra; la maschera del dolore mi imbruttisce. Mi alzo sulla punta dei piedi: perfetto, sarei perfetto, due dita più alto. Poi danzo, faccio inchini, saluti... In complesso sono soddisfatto. Poi dico: come sarei se fossi matto? Sbarro gli occhi, spalanco la bocca, mi arruffo i capelli, rido. È triste, ciò che io credevo possibile solo per gli altri, è possibile anche per me. In fine faccio il morto: metto il letto davanti allo specchio, mi inciprio la faccia; steso sul letto, sto lì a guardarmi con gli occhi socchiusi. Penso: ‘anch’io, dunque, fra vent’anni, fa cento, sarò tale e quale, con un altro vestito, forse con i baffi e la barba, ma così, in sostanza.’ Seguito a riflettere e di solito mi addormento. In tal modo un pochino alla volta mi abituo a morire.<sup>552</sup>

D’altro canto, è anche vero che è affascinante questa “nuova” realtà virtuale<sup>553</sup>, in

<sup>552</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 10.

<sup>553</sup> È importante notare che tale realtà non è mai letteralmente “nuova” come sostiene Zavattini stesso, in un’intervista, rispondendo alla domanda sulla propria posizione rispetto al surrealismo: «quando qualcuno scrive che sono un surrealista direi che lo sono nel senso che mi sposto dalla realtà tradizionale, non per cercare quello che non c’è, ma cercare quello che c’è e che la realtà tradizionale nasconde» (cit. in S. Cirillo, «L’allegria giunge dal basso», in *Le verità di Zavattini*, a cura di S. Cirillo, Buoconi, Roma 2000, p. 53). L’idea espressa è allacciabile a quella di Maldonado che riguarda il virtuale. Come molti termini prettamente novecenteschi, tra cui quelli del riso, si riscontra anche qui una discordanza generale tra l’uso delle parole e l’interpretazione. Non sarebbe comunque inappropriato citare il discorso sul virtuale fintantoché esso venga qui considerato come una forma della medesima realtà materialmente inconsistente, precisamente quella dell’epoca in cui diviene possibile realizzare tecnicamente tale realtà, ad esempio, utilizzando il computer. Maldonado asserisce dunque: «il virtuale non è una novità, e meno ancora – come pretendono alcuni – una stravolgente novità. Da sempre, noi umani abbiamo avuto la possibilità (e l’impellente

quanto consente alle esperienze delle visioni e dei movimenti inibiti nella realtà reale. Opportunamente McLuhan dà l'allarme: la morale del mito di Narciso, secondo il teorico canadese che rivisita l'origine del nome del protagonista il cui significato è "torpore", è che «gli esseri umani sono soggetti all'immediato fascino di ogni estensione di sé, riprodotta in un materiale diverso da quello stesso di cui sono fatti»<sup>554</sup>. La questione è dunque la capacità di stare desto, ovvero di essere cosciente, in mezzo alla nuova realtà così fantasmagorica. Come si fa? Nell'episodio zavattiniano sopracitato, Cesare davanti allo specchio può essere giustamente considerato come narcisista fino ad un certo punto, ma non lo sarà più dal momento in cui non rimanga lì incantato solamente dalla propria immagine speculare: qualora inizi a guardarsi con la chiara intenzione di estrarne storie al fine poi di accettare, come un fatto intimo e personale, gli aspetti orribili della realtà umana (che sono, nel caso di Cesare, la follia e la morte). Dopodiché, il punto da rilevare è che Cesare, fatti i conti dopo una serie di "riflessioni", e compiute così analisi interiori della parte oscura di sé, torna alla vita e s'addormenta. Fatto sta che, in fin dei conti, dove arriva è dalla parte della vita reale; il che è raffigurato anche dalla parabola del viaggio nell'oltretomba, che inizia mentre il protagonista oscilla tra il sonno e la veglia e finisce, colto improvvisamente da «l'ansia del ritornare»<sup>555</sup>, col solito risveglio nel proprio letto. Ebbene l'illusione che fa «sospendere la realtà per poter affrontare; metterla a distanza per starle più a ridosso; trasfigurarla con l'immaginazione per poterla (ri-)vivere più intensamente»<sup>556</sup>, è un momento obbligatorio ma solamente transitorio che non dovrebbe durare più di tanto. Per quanto sia stupendo il sogno, che sia lucido o non, si dovrebbe poi svegliare finché

---

necessità di arredare illusoriamente il mondo. È superfluo ricordare, perché troppo ovvio, la nostra propensione a illuderci, a *farci illusioni*, sulla realtà, e su noi stessi, e a rendere irreale il reale, e viceversa» (T. Maldonado, «Il mondo virtuale e mondo reale», in *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 147).

<sup>554</sup> M. McLuhan, *op. cit.*, p. 51.

<sup>555</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 66.

<sup>556</sup> F. Di Chio, *op. cit.*, p. 26.

è in vita. Insomma, per rimanere desto è indispensabile la consapevolezza di tale limite umano; nella realtà umana, dopotutto, a prevalere è la presenza fisica; «un punto fermo» è, dunque, «almeno il corpo»<sup>557</sup>.

«La realtà è prima di tutto come io mi comporto nei confronti di un altro che è il figlio, la madre, il padre, l'amico e vado avanti e arrivo a creare una totalità e quindi l'uomo»<sup>558</sup>, dunque, ciò a cui mira Zavattini è la realtà duplicata che si configura solo in mezzo ai rapporti tra l'io e gli altri. Ma per il luzzarese, ciò che conta di più è il processo piuttosto che la fine. Da ricercare, quindi, sono gli stadi intermedi da attraversare per raggiungerla<sup>559</sup>; il narcisismo non è altro che una forma iniziale di questo intero viaggio creativo. Vista in tale prospettiva, la disposizione in questione non è più morbosa né malefica bensì sana e persino necessaria in quanto è in favore dello sviluppo della capacità cognitiva che soddisfi le esigenze dei tempi. La realtà duplicata spetta esclusivamente al soggetto duplicato. «Mi sono spesso sentito rimproverare che non ho il senso della realtà. Sarei, cioè, senza accorgermene. E allora come si può accusarmi di narcisismo?»<sup>560</sup>, così come obietta Zavattini, l'attitudine narcisistica deve essere considerata all'interno della correlazione con la cognizione della realtà:

---

<sup>557</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1413.

<sup>558</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 100.

<sup>559</sup> La medesima considerazione delle fase intermedie costituisce la base del suo atteggiamento “religioso” di cui Zavattini parlò apertamente in una lettera del 1943 indirizzata a Valentino Bompiani. È curioso leggerla per constatare non solo la coerenza tra la teoria zavattiniana e la sua pratica nella vita reale, ma anche il distacco della religione istituzionalizzata dalla realtà spirituale: «Tu hai parlato di crisi religiosa, cristiana, per me cristiana forse no – religiosa sì – non che io escluda il cristianesimo, ma non vedo come conclusione qualche cosa del genere dei “convertiti” – ciò da cui voglio e devo, e lo sento con grande forza, star lontano, è la pietà di me stesso – o la scelta (facile o no) di un “rifugio”. [...] Sento di dover approfondire tutto, che il cristianesimo non abbia quei succhi rivoluzionari oggi, dico oggi in questo secolo dove, forse, sono entrati in crisi i rapporti sociali, indispensabili: la cosiddetta morale deve essere non dico capovolta, ma ignorata se si vuole tentare di fare dei passi avanti, di muoversi. Il cristianesimo fa il consuntivo di una vita – invece non mi basta la salvezza finale, ma tutti gli stadi intermedi – che bisogna rivoluzionare considerandoli tutti estremi, non mezzo, ma fine» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 100).

<sup>560</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1986], in *OP*, p. 1680.

forse capiremo meglio andando avanti se è fittizio o se è reale. Ma no, ma no, è reale in ogni caso.<sup>561</sup>

Nel caso di Zavattini, dunque, tale è la cognizione e perciò il suo narcisismo va ritenuto, prima di essere denunciato come un marchio dell'invadenza e dell'egocentrismo, in qualità di una tecnica per far partire ulteriormente una serie di progressi per adattarsi ad una realtà peculiare del Novecento.

---

<sup>561</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 28.

### 4.3. Dall'umorismo al cinema: da *Totò il buono* a *Miracolo a Milano*

#### L'umorismo

Finora sono state analizzate le tematiche, le teorie e le strategie tipiche della poetica di Zavattini prendendo maggiormente spunto dalle sue produzioni “letterarie”. Partendo da tutto ciò, in questa ultima sezione si vuol invece dare la massima attenzione alle sue esperienze cinematografiche giacché esse sembrano dimostrare meglio le funzioni e il significato del riso nella poetica di quest'artista nonché nel Novecento italiano. Per raggiungere tale meta il percorso da prendere è il seguente: si affronta per prima cosa la ragione della presenza del riso nell'arte zavattiniana in relazione alla cognizione della realtà precedentemente considerata; qui emerge il riso diabolico, ovvero l'umorismo che, insieme all'ironia, è una delle forme del comico prettamente novecentesco. Successivamente si riesamina nuovamente la corporalità del riso, facendo il confronto con quello che è stato esposto a proposito di Perelà nel capitolo secondo del presente studio, con l'intento di mettere in chiaro la via di sviluppo delle rappresentazioni del comico nel Novecento. Tale tentativo sarà utile anche per discernere il comico zavattiniano da quello palazzeschi i quali dimostrano una certa rassomiglianza. Dopodiché, in conclusione, si giungerà a sintetizzare tutto ciò in ambito cinematografico.

Vale la pena innanzitutto sottolineare la certa ilarità che s'affianca agli atteggiamenti possibilmente assunti di fronte alla propria immagine speculare già esaminati nel paragrafo precedente [4.2.]: Lacan parla appositamente de «l'assunzione *giubilatoria* della propria immagine speculare»<sup>562</sup>; Di Chio non smette mai di porre l'accento sul sentimento di piacere come nocciolo delle esperienze di ogni genere d'illusione<sup>563</sup> ed

<sup>562</sup> J. Lacan, *op. cit.*, p. 88. L'evidenziazione col corsivo è di chi scrive.

<sup>563</sup> Dopo d'aver elencato i funzionamenti tipici dell'illusione, Di Chio afferma: «E fare tutto questo con piacere. Ecco il nocciolo esperienziale dell'*illusione*: godere di un accesso nuovo e

effettivamente è assodato il fatto che le tecnologie di modellazione del mondo illusorio, ovvero del virtuale, vedono un notevole progresso nel campo dell'intrattenimento come i videogiochi; infine è indubbiamente ridicolo Cesare che si finge pazzo e morto davanti allo specchio. Il fatto è che, nonostante sia senza dubbio un serissimo intento, cioè quello di riconoscere la duplicità nella realtà per poi plasmare l'identità appropriata, tali atteggiamenti appaiono come qualcosa di non serio. Pertanto le domande da porsi sono: perché in tale ambito, non comico in sé anzi molto spesso sofferente, spunta fuori il riso?; qual è il rapporto logico tra il riso e il riconoscimento dell'immagine al rovescio? Qui si riscontra, per la terza e l'ultima volta, il riso non comico.

Dunque, per illustrare tale riso apparentemente irragionevole, e per collocare la poetica zavattiniana nel panorama del riso novecentesco, è opportuno focalizzarsi sull'umorismo. Essendo, però, esso stesso uno dei concetti prettamente novecenteschi, quindi ambigui, o meglio nel bel mezzo di «una babilonica confusione nell'interpretazione»<sup>564</sup>, per affrontarlo, occorre partire, come accade di solito nella terminologia comica, dall'origine del termine. Ebbene, è noto che il termine

---

produttivo al nostro mondo e alle nostre vite, attraverso la proiezioni in altri mondi e in altre vite. Proprio in questo gioco di sponda, con tutta probabilità, sta il segreto del suo sempre più diffuso radicamento nella vita dell'uomo di oggi; e addirittura [...] della sua crescente *necessità*» (F. Di Chio, *op. cit.*, pp. 26-27).

<sup>564</sup> E. Nencioni, «L'umorismo», in *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, a cura di L. Morandi, S. Lapi tipografo, Città di Castello, 1904, p. 31. «Dopo la parola *romanticismo*, la parola più abusata e sbagliata in Italia è quella di *umorismo*. [...] Vogliamo solo notare fin dal principio che vi è una babilonica confusione nell'interpretazione della voce *umorismo*. Per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere: il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale: – la caricatura, la farsa, l'epigramma, il *calembour* si battezzano per umorismo: come da un pezzo si costuma di chiamare *romantico* tutto ciò che vi è di più arcadico e sentimentale, di più falso e barocco» (*Ibid.*, pp. 30-31). Pirandello, dopo aver citato tale annotazione di Nencioni sulla confusione creatasi intorno al termine *umorismo*, nell'introdurre la propria trattazione dal titolo *L'umorismo*, commenta tale opinione con le proprie parole giustificando gli «umoristi» non comici, perciò prettamente novecenteschi, come gli autori citati in questo studio: «Il giornalismo, un certo giornalismo si è impadronito della parola, l'ha adottata e, sforzandosi di far ridere più o meno sguajatamente a ogni costo, l'ha divulgata in questo falso senso. Cosicché ogni vero umorista prova oggi ritegno, anzi sdegno a qualificarsi per tale. – Umorista, sì, ma... non confondiamo, – si sente il bisogno d'avvertire: – *umorista nel vero senso della parola*» (L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992, pp. 7-8).

“umorismo” deriva da “umore” che a sua volta trova origine nella medicina antica; secondo cui la dottrina ippocratica “umorale”, cioè la disposizione dei quattro fluidi biologici (sangue, flemma, bile gialla, bile nera) è ritenuta determinante per i temperamenti umani. Tale concezione inoltre, con Galeno, unita con le cause delle malattie, influenzò fortemente la medicina medievale, favorendo così la diffusione del termine in tutta l’Europa finché, nel Settecento in Inghilterra, Ben Jonson lo adoperò nella propria commedia e facendolo in tal modo esordire come una terminologia del comico<sup>565</sup>. Fatto sta che l’umorismo originariamente non ha nulla a che fare né con il comico né con il riso. La prima osservazione da fare riguarda dunque l’inefficacia di far coincidere l’umorismo con il comico. L’umorismo e il comico costituiscono due categorie indipendenti che si sovrappongono parzialmente; è in tal momento di coincidenza che viene suscitato il medesimo movimento fisico chiamato riso. Nello studiare l’umorismo, è d’obbligo constatare siffatta posizione nei confronti del comico insieme alla necessità di una visione critica complessiva. Come ritiene Escarpit :

Certi modi di ridere sono privi di *humour* e certi umorismi sono privi di riso. Occorre dunque superare questi due concetti troppo stretti e ravvisare tutto un insieme di procedimenti il cui complesso costituisce il comportamento non-serio.<sup>566</sup>

Ritornando dunque alla storia della parola, da essa, se ne possono estrarre due tratti essenziali della natura dell’umorismo: 1) fondato sul principio di corrispondenza microcosmo-macrocosmo, l’umorismo prevede così una totalità autonoma; 2) esso si muove all’interno di una struttura interdipendente. In primo luogo, come annota Escarpit nell’affrontare il tema in un saggio intitolato appunto con la medesima parola,

<sup>565</sup> Cfr. R. Escarpit, *L’humour*, Lucarini, Roma 1987, pp. 13-21.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 83.

è fondamentale rendersi conto del fatto che gli “umori”, ovvero le quattro sostanze liquide biologiche erano ritenute corrispondenti ai *quattro elementi*, ovverosia la bile al Fuoco [caldo]; l’atrabile alla Terra [freddo]; il sangue all’Aria [secco] e la pituita all’Acqua [umido]<sup>567</sup>: l’umorismo proviene dall’ambito in cui il corpo umano viene considerato un sistema indipendente, organico e universale. Effettivamente l’idea è condivisa dal pensiero di Zavattini: ne è un immancabile esempio la concezione dell’io zavattiniano ed inoltre non è difficile trovarne le tracce in molti suoi scritti tra i quali «gli uomini, questi mondi isolati come pianeti nello spazio»<sup>568</sup>. Ve ne è risonanza pure nel pensiero di Freud, uno dei più importanti studiosi del tema, il quale, dopo aver sottolineato, nel suo saggio sull’umorismo, la nobiltà come carattere che distingue l’umorismo dalle altre forme di comicità, asserisce: «la grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell’affermazione vittoriosa dell’invulnerabilità dell’Io»<sup>569</sup>. Del resto, importante è un’altra annotazione fatta dallo psicoanalista a livello fenomenico per il quale, sebbene tutte le forme del comico (incluso l’umorismo) derivino dallo stesso processo fisiologico, orbene quello del risparmio dell’energia psichica, solo nel caso dell’umorismo, il processo si compie in un’unica persona mentre negli altri casi si ha la necessità della partecipazione altrui per concluderlo interamente<sup>570</sup>; vale la pena ricordare il caso, precedentemente analizzato,

---

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>568</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 16.

<sup>569</sup> S. Freud, «L’umorismo», in *Opere 10 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 504.

<sup>570</sup> Nonostante non sia condiviso l’uso dei concetti e quindi emerge il rischio di cadere di nuovo nella confusione terminologica, è tuttavia interessante tenere a mente l’osservazione di Freud sulla necessaria partecipazione altrui in ciascun atto comico: «nessuno può ritenersi soddisfatto d’aver coniato un motto per sé solo. L’urgenza di comunicarlo è indissolubilmente legata al lavoro arguto [...]. Anche nel caso del comico la comunicazione a un’altra persona assicura il godimento; ma non è imperativa, perché chi s’imbatte nel comico può gustarlo anche da solo. Indispensabile è invece comunicare il motto a qualcun altro; il processo psichico che dà al motto non sembra concluso col sopraggiungere dell’ispirazione, resta un qualcosa, e lo sconosciuto processo di formazione del motto è portato a termine solo comunicando l’idea» (S. Freud, «Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio», in *Opere 5 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 128). Più tardi, nello stesso saggio, arrivando a parlare dell’umorismo, secondo lui «un mezzo per profittare di piacere a dispetto degli affetti penosi che dovrebbero turbarlo», lo psicoanalista afferma: «L’umorismo è la specie di comicità più facile da contentare; il suo processo si compie in un’unica persona, la partecipazione altrui non vi aggiunge nulla di nuovo. Posso conservare per me il godimento del

dell'ironia nel quale l'intervento attivo dell'interlocutore era un fattore costitutivo indispensabile [3.3.]. Tutto ciò, insomma, suppone la completezza dell'io come universo a sé stante. Tale però non è più di un requisito e bisogna subito fare un altro passo in avanti. Difatti d'altro canto, ossia riguardo al secondo tratto che s'opponesse al primo, se è la proporzione dei quattro elementi a determinare l'indole umana, è altrettanto vero che la sua figura è così fluida che si configura appena solo nei rapporti. Come si è detto or ora, l'universo umoristico è completo nel suo interno, ma contraddittoriamente, nei riguardi del suo esterno, tale universo assoluto ha bisogno di altri universi per determinarsi. «Gli uomini, questi mondi isolati come pianeti nello spazio»<sup>571</sup>, in questo passo, se Zavattini ricorre ai sostantivi plurali, la scelta è dovuta a tale caratteristica dell'umorismo in cui la completezza di un "pianeta" si pone in essere solamente nei confronti degli altri "pianeti" ugualmente presenti nello spazio. Sotto questo profilo, è curioso leggere la seguente frase di Breton, competente sull'argomento, la quale attribuisce a tale relatività insita nell'umorismo il motivo del suo incontro inevitabile con il cinema:

il cinema, nella misura in cui non solo rappresenta, come la poesia, le situazioni successive della vita, ma pretende inoltre di rendere conto del loro concatenarsi, e nella misura in cui, per suscitare emozioni, è condannato a propendere verso soluzioni estreme, doveva incontrare l'humour quasi di primo acchito.<sup>572</sup>

È soggettivo e oggettivo, ma anche è assoluto e relativo al contempo. Questa è la contraddizione che racchiude in sé, e circonda, l'umorismo, ed è da ciò che provengono la sua famosa mutevolezza e la conseguente difficile afferrabilità.

---

piacere umoristico sorto in me, senza sentirmi spinto a comunicarlo» (*Ibid.*, p. 204).

<sup>571</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 16.

<sup>572</sup> A. Breton, *Antologia dello humour nero*, Einaudi, Torino 1970, p. 14.

Ebbene l'umorismo di per sé non è comico. Contiene, però, in sé momenti di comicità. Allora quali sono tali momenti e che cosa sta mai ad innescare l'esplosione comica/umoristica? Per poter dar risposta a questi interrogativi, è opportuno chiamare in causa il pensiero sull'umorismo di Pirandello; essendone praticante l'autore stesso, la cui idea s'insinua nel processo più intimo dell'umorista in modo da far sembrare l'opera come una giustificazione più che una trattazione dell'argomento benché lo sia formalmente. Orbene, tra molti tentativi del genere, il contributo pirandelliano spicca per la sua enfasi sulla "riflessione", come fattore essenziale dell'umorismo la cui speciale attività distingue gli umoristi da altri artisti<sup>573</sup> e rende il comico comico/umoristico. Per descrivere tale operazione, è sempre eloquente l'arcinota spiegazione pirandelliana con "una vecchia signora":

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie,

---

<sup>573</sup> Secondo Pirandello, le opere umoristiche non rendono gli autori umoristici, ma il contrario; sono le persone con la dote umoristica che rendono le proprie produzioni inevitabilmente umoristiche. Per essi, la speciale attività della riflessione s'affianca l'intero processo di lavorazione già dal momento del concepimento. Pirandello descrive come seguente l'intervento della riflessione durante la lavorazione dell'opera d'arte: «[...] ordinariamente, nella concezione d'un'opera d'arte la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguitar quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smozza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica» (L. Pirandello, *op. cit.*, 1992, p. 132).

riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.<sup>574</sup>

Il comico consiste dunque nel riconoscimento puramente intellettuale mentre l'umorismo è una comprensione non solo mentale ma anche affettiva. Per passare da una conoscenza all'altra, gioca un ruolo decisivo la riflessione; essa funziona come momento di sospensione di giudizio che provoca nel frattempo il «sentimento del contrario» essendoché la realtà reale, cioè “la vita”, contraria la realtà ideale spiegata tradizionalmente dalla logica<sup>575</sup>: è superfluo rilevare che la riflessione, intesa da Pirandello nella sua natura speculare, effettua in fondo la medesima funzione della riflessione ottica dell'immagine speculare precedentemente considerata [4.2.]. L'umorista è dunque colui che coglie tale contrarietà e ne soffre talmente tanto da non poter far a meno di ridere per consolarsi; o in altre parole, egli si presenta come un'unica persona pensante e sensata, ma per realizzare tale stato, contraddittoriamente, deve prima dividersi in due, ossia nel soggetto criticante e nell'oggetto criticato. Una volta presa coscienza e modificati così il pensiero e l'azione, non fa che andare avanti come stabilisce la regola universale dell'evoluzione. Difatti, dopodiché, ogni qualvolta un umorista s'imbatte in un fenomeno, egli si sdoppia immediatamente ed inevitabilmente per osservare l'oggetto dai due lati contraddittori e poi comprenderlo fisicamente; è quindi appropriata la definizione che Pirandello utilizza per definire

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>575</sup> «L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo» (*Ibid.*, p. 157).

l'umorismo: «un fenomeno di sdoppiamento»<sup>576</sup>. Per di più, «ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì»<sup>577</sup>, è curioso notare che il processo umoristico così descritto dall'autore teatrale mostra una notevole affinità con il processo generale di creazione del riso: esso è in sostanza un meccanismo, più o meno forzato, per riportare nel corpo umano l'equilibrio, mancato a livello mentale, tramite le convulsioni fisiche; questa analogia spiega il motivo per il quale l'umorismo (non necessariamente comico) entra nel registro comico. Oltre a ciò, è fondamentale tener conto che, come notato da molti, tale riso ha “doppi fondi” e quindi porta sempre con sé il suo contrario, il pianto: l'umorismo è «un mezzo per profittare di piacere a dispetto degli affetti penosi che dovrebbero turbarlo»<sup>578</sup> il cui piacere nasce solo «a spese di questo mancato sprigionamento d'affetto, sgorga dal *dispendio affettivo risparmiato*»<sup>579</sup> come afferma Freud, o come confessa Zavattini, gli umoristi possono essere ritenuti come tali fintantoché abbiano «l'amaro in fondo»<sup>580</sup>, ed infine, secondo Pirandello, per ridere questo riso sono indispensabili «una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc.»<sup>581</sup>. Ricapitolando, l'umorismo significa una disposizione d'animo particolarmente sensibile al contrasto della vita. Esso, però, «non è altro che il terreno preparato», che non ha nulla a che fare con il comico, finché non ci cada un «germe»<sup>582</sup>; in tal momento di contatto, ovvero qualora l'umorista riconosca le differenze tra la vita e la realtà e senta la necessità di colmare tale divario mentale

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>578</sup> S. Freud, *op. cit.*, 1989a, p. 204.

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976a], in *OP*, p. 1225.

<sup>581</sup> L. Pirandello, *op. cit.*, 1992, p. 133.

<sup>582</sup> *Ibid.*

per riacquisire l'equilibrio nella propria realtà umana, lo realizza facendo ricorso alla convulsione fisica. A ben vedere, l'umorismo diventa una problematica della cognizione umana di fronte alla trascendenza; non per nulla l'attenzione degli umoristi si rivolge verso lo stato passivo umano adoperando parole come "meraviglia", "stupore" e "spavento" che fanno comprendere la situazione di impotenza e di rassegnazione del soggetto a tale stato "passivo". Il riso umoristico viene dunque provocato come intervento attivo da parte del corpo per soccorrere l'intelletto precipitato sui propri limiti; è una specie di sistema omeostatico di cui l'uomo è dotato in grado di riscattare l'equilibrio tra il reale e l'ideale mettendo in contatto il corpo e la mente. Ecco il riso umoristico, ovvero diabolico, comunque non comico.

Secondo Minois, l'umorismo è, accanto all'ironia, una delle due forme del riso tipicamente novecentesco<sup>583</sup>. In effetti, durante il Novecento, si è discusso molto sulla distinzione e sul rapporto tra l'ironia e l'umorismo mentre non sono pochi i casi di confusione tra le due voci. Ovviamente l'ironia e l'umorismo vivono tal sorte non per mera combinazione, ma in quanto queste due forme sono legate da un rapporto intrinseco che combacia a propria volta con lo spirito dell'epoca. Pertanto, come afferma Mizzau: «umorismo e ironia non siano cose del tutto distinte, e nemmeno si identifichino, ma che siano concetti parzialmente sovrapposti: vi è ironia umoristica e non (o ironia più o meno umoristica)»<sup>584</sup>. Ebbene, confrontando le diverse posizioni riguardo l'argomento, ne sorgono le seguenti tre correnti di pensiero: 1) l'ironia è il contrario dell'umorismo; 2) l'ironia precede l'umorismo; 3) l'umorismo appartiene alla fase finale dell'umanità. Le opinioni appartenenti alla prima categoria, i cui maggiori esponenti sono Bergson<sup>585</sup> e Pirandello<sup>586</sup>, sono quelle basate sull'osservazione

<sup>583</sup> G. Minois, *op. cit.*, 2004, p. 699.

<sup>584</sup> M. Mizzau, *op. cit.*, 1984, p. 41.

<sup>585</sup> Il filosofo francese, dopo aver esposto una regola generale per ottenere un effetto comico quindi «trasportando l'espressione naturale di un'idea in un altro tono» e indicato l'opposizione tra il reale e l'ideale come quella più generale, giunge alla distinzione dell'ironia dall'umorismo.

comparativa delle tecniche di cui si avvalgono queste due forme comiche: mentre l'ironia esprime il contrario di quello che intende, ciò che l'umorismo esprime è il contrario di quello che è; laddove l'ironia accentua l'esteriorità dell'espressione, l'umorismo ne enfatizza interiorità. Sulla seconda corrente, invece, gli avvisi principali sono dati da Jankélévitch<sup>587</sup> e Mizzau<sup>588</sup>: non è difatti un caso che siano due maggiori studiosi dell'ironia ad asserire che l'umorismo è una forma evoluta dell'ironia, in quanto il loro lavoro consiste nel circoscrivere l'ironia che li costringe a intravedere l'umorismo all'estremità della prima; essi s'imbattono inevitabilmente in esso non appena intravedono la realtà dinamica umana, diversamente dall'orizzonte linguistico proprio all'ironia, facendo derivare da tale circostanza l'idea: «il rapporto fra l'ironia e lo humour è quello fra la *posizione* stabile e la *situazione* instabile»<sup>589</sup>; tra l'ironia e l'umorismo esiste una differenza dimensionale. Successivamente, il terzo tipo, che si trova in continuità con il secondo, viene sostenuto da Kierkegaard<sup>590</sup>, Breton<sup>591</sup>,

---

Dunque sostiene: «In alcuni casi si enuncerà quel che dovrebbe essere fingendo di credere che si tratti proprio di quel che è: si ha così l'*ironia*. In altri casi, al contrario, si descriverà minuziosamente e meticolosamente quel che è, facendo finta di credere che è proprio così che le cose dovrebbero essere: in tal modo procede spesso l'*umorismo*. Così definito, l'umorismo è il contrario dell'ironia» (H. Bergson, *op. cit.*, pp. 82; 84).

<sup>586</sup> «L'ironia, come figura retorica, racchiude in sé un infingimento che è assolutamente contrario alla natura dello schietto umorismo. Implica sì, questa figura retorica, una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. La contraddizione dell'umorismo non è mai, invece, fittizia ma essenziale» (L. Pirandello, *op. cit.*, 1992, p. 8).

<sup>587</sup> «Si usa attribuire al termine "humour" una sfumatura di gentilezza e di affettuosa bonarietà che non si concede talvolta all'ironista. Nell'ironia sferzante c'è una certa malevolenza e come una perfidia amara che escludono l'indulgenza; l'ironia è alle volte piena di fiele, sprezzante e aggressiva. Lo humour, al contrario, non esiste senza simpatia. È davvero il "sorriso della ragione", non il rimprovero né il duro sarcasmo. Mentre l'ironia misantropa mantiene nel rapporto con gli uomini un atteggiamento polemico, lo humour compatisce con la cosa derisa; è segretamente complice del ridicolo, si sente connivente con lui. [...] Lo humour è l'ironia aperta» (V. Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 171-172).

<sup>588</sup> «[...] la semplice inversione non basta a fare ironia, e tanto meno a fare una buona ironia, tale da provocare effetti umoristici. L'ironia si alza di livello, diventa umorismo, quando il meccanismo antifrastico si allontana da ogni sospetto di automatismo e sfrutta la situazione particolare per alludere criticamente a qualche sistema di valori generalizzato per raggiungere "il capovolgimento completo della comunicazione, delle convenzioni, dei ruoli attribuiti, del mondo come è, o come deve essere, dell'universo stabilito"» (M. Mizzau, *op. cit.*, 1984, p. 40).

<sup>589</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 174.

<sup>590</sup> «Infine, se davvero può essere questione del "valore eterno" dell'ironia, la risposta si può trovare solo portandoci sul terreno umoristico. Lo humour contiene una scepsi assai profonda che non l'ironia; lì tutto infatti ruota attorno, non alla finitezza, ma alla condizione di peccato; la sua scepsi sta a quella dell'ironia come l'ignoranza al vecchio adagio: credo quia absurdum; ma esso

Zavattini<sup>592</sup> e da molti altri ancora nel corso del Novecento<sup>593</sup>, ma il suo processo di evoluzione viene delineato nel modo migliore dal portavoce russo dell'ironia:

In fondo lo humour ha un debole per ciò che deride – e tuttavia deride, poiché ha attraversato l'antitesi cattiva: la sua bonarietà non è la ridicola commozione della prima ingenuità, ma una tendenza maturata dai sogghigni del cinismo. “Am Ende zeigt sich, was im Anfang war” [...] L'interpretazione dello humour ha quindi tre livelli da superare: bisogna comprendere la farsa della simulazione seria, e poi la serietà profonda di quella canzonatura, e infine la serietà imponderabile di quella serietà.<sup>594</sup>

L'umorismo va dunque considerato come una forma del riso ottenibile solo dopo aver

---

contiene anche una positività assai più profonda; difatti si muove tra determinazioni non già umane, ma teoantropiche, e trova pace facendo dell'uomo non già un uomo, ma un uomo-Dio» (S. Kierkegaard, *Sul concetto di ironia*, Rizzoli, Milano 1995, p. 331).

<sup>591</sup> «Abbiamo infatti sensazione più o meno chiara dell'esistenza di una gerarchia il cui grado più alto sarebbe conferito all'uomo dal possesso integrale dell'humour: proprio in questa stessa misura ci sfugge e ci sfuggerà senz'altro a lungo ogni definizione globale dell'humour, e ciò in virtù del principio per cui “l'uomo tende per natura a deificare ciò che si colloca al limite della sua comprensione”» (A. Breton, *op. cit.*, p. 10).

<sup>592</sup> «Questo Dio. Questo Dio del quale vorrei dimostrare l'esistenza, proprio ora che sono ateo» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 101).

<sup>593</sup> Una delle opinioni più sintomatiche in questo senso è quella data da Konrad Lorenz alla fine del suo studio: *L'aggressività*. Nel capitolo conclusivo intitolato addirittura “Dichiarazione di speranza”, il noto etologo esprime la propria speranza di domare l'aggressività umana affidandone una parte importante, sia istruttiva ed effettiva, alla potenzialità dell'umorismo: «Molta intelligenza e comprensione saranno necessarie da parte di educatori ed educandi prima che questa grande meta venga raggiunta. Certo potrebbe accadere che quella certa aridità accademica inevitabilmente inerente agli ideali umanistici impedisca per sempre al grosso dell'umanità di riconoscere il loro valore, se non fosse che questi ideali hanno per alleata una dote umana dal cielo venuta che è tutto tranne che arida, una facoltà così spiccatamente umana quanto il linguaggio o la responsabilità morale: *l'umorismo*. Nelle sue forme più sublimi l'umorismo sembra essersi specificamente evoluto per darci la capacità di distinguere il vero dal falso. G. K. Chesterton ha espresso una opinione assolutamente insolita e cioè che la religione del futuro si baserà per buona parte su una forma di sottile umorismo più sviluppato e differenziato di quanto non sia oggi. Nonostante che, così formulata, l'idea possa apparire un poco azzardata, io mi sento disposto ad essere d'accordo, e voglio rispondere al paradosso con un altro paradosso dicendo che noi oggi non prendiamo ancora sufficientemente sul serio l'umorismo. Non mi professerei ottimista con tanta convinzione se non avessi tanta fiducia nel grande e benefico potere dell'umorismo»; «una sufficiente conoscenza dell'uomo e della sua posizione nell'universo determinerebbe automaticamente gli ideali per cui dobbiamo combattere. Una sufficiente dose di umorismo può rendere l'umanità felicemente intollerante verso ideali fasulli e fraudolenti. L'umorismo e il sapere sono due grandi speranze della civiltà» (K. Lorenz, *op. cit.*, p. 356; p. 461).

<sup>594</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 172-173. La frase in tedesco nel passo citato è di Schelling (*Werke* [XII, 645]) che significa: l'inizio ritorna dopo.

attraversato appositi gradi, quindi segno di maturità; è difatti una opinione unanime tra gli esperti del tema che l'umorismo è una facoltà, non innata, ma da acquisire progressivamente<sup>595</sup>. Per giunta, fintantoché si tratta del frutto della dialettica, l'uomo con tale dote viene ritenuto in grado di elevarsi sulla dimensione umana ordinaria, come esplicitato arditamente da alcuni tra cui Kierkegaard con la parola «uomo-Dio» e Zavattini con «Dio» non religioso. Orbene, amalgamando ora tutti questi pareri non in contraddizione tra loro al fine di ottenere il disegno organico dell'umorismo, si può affermare dunque che esso, consistente nella tecnica opposta all'ironia, costituisce una fase umana che sussegue lo stadio linguistico e meccanico ironico, ed esprime la sintesi dell'essere umano che trova la propria manifestazione nell'atto del ridere; il motivo di quest'ultimo si trova nel fatto che il riso è un'espressione positiva corporea che prevale sulla parte negativa mentale umana che è la sofferenza. Ora, per concludere, ricongiungendo tutto ciò al discorso sviluppato in questo studio intorno alle pratiche di Campanile (l'ironia) e Zavattini (l'umorismo), è opportuno ricordare la metafora del cervello già proposta [3.3.]: un universo sosia ironico è comparabile alle forme delle sfere cerebrali. Giacché l'umorismo tende a creare un'altra realtà accanto a quella concreta, anche secondo l'umorismo, la forma di base dell'universo può essere rappresentata nella stessa forma cerebrale. D'altronde, la differenza è che, nell'umorismo, interviene la riflessione; tra le due sfere s'instaurano così rapporti interattivi. Ed è questa connessione a portare ulteriormente alla fusione di due sfere: a questo punto, si potrebbe forse parlare, piuttosto che del cervello, del cuore, organo che, oltre ad essere alimentatore della parte superiore, ricopre il ruolo di luogo dei punti tra le varie parti del corpo umano attraverso il suo movimento ritmico. In tale momento, svanisce il distacco critico che caratterizzava l'ironia e il riso “glaciale”

---

<sup>595</sup> Si limita qui a citarne solo un'opinione esposta da Freud al riguardo: «non tutti gli esseri umani sono capaci di assumere l'atteggiamento umoristico: l'umorismo è una dote rara e preziosa, e sono molti gli individui che mancano addirittura della capacità di godere del piacere umoristico che viene loro offerta» (S. Freud, *op. cit.*, 1989b, p. 508).

campaniliano; anzi, per essere precisi, non è che la distanza si perda del tutto, ma il ricongiungimento viene compiuto in mezzo ai rapporti riflessivi ed è appunto durante tal gioco di scambi che nascono le illusioni, le storielle e l'umorismo, o meglio il riso diabolico zavattiniano.

### Da Perelà a Totò

È talmente espressiva la descrizione pirandelliana dello stato d'animo tipico dell'umorista che sembra rivelare fin nei dettagli la realtà vissuta da esso:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al mondo solito. Ma questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è

qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?<sup>596</sup>

“Ecco il corpo!”: risponderebbe così Zavattini agli interrogativi tramandati da un suo altro precursore<sup>597</sup>. La vita è tuttora importante e rispettabile fintantoché gli uomini sono fatti di carne; all'interno della parabola storica delle rappresentazioni relative al comico nel Novecento italiano, Zavattini spicca appunto per tale consapevolezza e per la sua opera eseguita sotto questa prospettiva. Ed in effetti non è altro che per questa coscienza che Zavattini si distingue nettamente da Palazzeschi. Rispetto al rapporto antitetico tra Campanile e Zavattini, non è data una dovuta attenzione al rapporto tra Palazzeschi e Zavattini. D'altronde, è più che mai chiara la parentela tra questi due autori come annotato da Pancrazi già fin dai primi tempi in *Parliamo tanto di me*. Dunque, riferendosi al romanzo d'esordio zavattiniano, il critico afferma:

---

<sup>596</sup> L. Pirandello, *op. cit.*, 1992, pp.154-155.

<sup>597</sup> È opportuno ricordare in questa sede il rapporto non molto semplice che ebbe Zavattini in vita con Pirandello. In Zavattini, che da giovane amava il teatro e si considerava per lo più un umorista, la figura del grande umorista teatrale era presente già dall'epoca delle sue prime attività. Ebbe un contatto addirittura diretto: per quanto riportato in un pezzo di memoria scritto nel 1941 dal titolo «Pirandello a Parma» (C. Zavattini, *Le voglie letterarie*, in *OP*, pp. 973-975), nel 1928, quando Pirandello venne a Parma per la recita di *Diana e la Tuda*, il giovane luzzarese, insieme agli altri amici intellettuali parmensi, trattenne il drammaturgo durante le sue ore libere. Inoltre, è la recensione a tale spettacolo pirandelliano che gli offrì una delle prime occasioni di collaborazione per la «Gazzetta di Parma» (Cfr. «Diana e la tuda», in G. Conti, *op. cit.*, pp. 175-177). Comunque l'opinione del nuovissimo giornalista espressa riguardo il lavoro del notissimo maestro teatrale italiano era tutt'altro che positiva. Difatti, il che causò a Zavattini ulteriori disagi nei confronti del drammaturgo siciliano e De Santi attribuisce a questo fatto il distacco totale di Zavattini dal teatro (G. De Santi, *op. cit.*, 2002, p. 35). Pare che si tratti tuttavia del comportamento contraddittorio che evoca il suo rapporto con Campanile. Effettivamente, durante l'intervista del 1969, potrà affermare limpidamente: «siamo tutti figli e discendenti di Pirandello» (G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, p. 123).

E in questo trascorrere dall'uno all'altro, in questo facile raccontare c'è una leggerezza, un'aria di giuoco, un odorino di fumo, alla Perelà.<sup>598</sup>

E annotato negli anni successivi da Verdone:

Come non pensare che dal Codice di Perelà si arriva anche a Totò il buono di Zavattini?<sup>599</sup>

Fatto sta che il riso tipico palazzeschiiano, quello “divino”, ha come principale funzione il distruggere per poi ricreare, quindi l'arte propria della divinità; mentre invece il riso zavattiniano, a sua volta chiamato il riso “diabolico”, seppure caratterizzato da qualcosa di fondamentalmente diverso, si manifesta in maniera piuttosto simile a quello palazzeschiiano; tutte e due, alimentandosi di elementi contrari, come allegria/dolore o poveri/ricchi, tentano di fare un salto per valicare il confine verso l'alto, laddove il riso “umano” di Campanile si indirizza nella direzione opposta. Il che è dimostrato anche dalla fine dei protagonisti della due opere citate da Verdone: Perelà e Totò finiscono entrambi in volo nell'aria, sia attraverso il camino per mischiarsi con le nuvole in varie forme, sia sulla scopa verso «un regno dove dire *buon giorno* vuol dire veramente *buon giorno*»<sup>600</sup>. Pertanto, lo scopo della seguente analisi è quello di scorgere i punti di convergenza e di divergenza sussistenti nelle due figure, Perelà nel *Codice di Perelà* e Totò, prima in *Totò il buono* e poi in *Miracolo a Milano*,

---

<sup>598</sup> P. Pancrazi, «L'umorismo di Cesare Zavattini», in *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1934, p. 320.

<sup>599</sup> Dall'intervento di Mario Verdone in L. Caretti (a cura di), *op. cit.*, p. 95. Oltre alle annotazioni fatte da Pancrazi e Verdone, si dovrà aggiungere quella di Brunetta riportata in occasione dell'intervento al convegno di Asiago: «questa linea di sviluppo... è una linea che parte direttamente dal futurismo; come linea italiana, da quell'aspetto del futurismo che trova come persona a cui legherei più strettamente Zavattini, Palazzeschi: Palazzeschi di Perelà, Palazzeschi della Piramide soprattutto» (Cfr. C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, pp. 81-82).

<sup>600</sup> C. Zavattini, *Totò il buono*, Bompiani, Milano 2004, p. 110.

film realizzato basatosi su questo primo romanzo<sup>601</sup>, al fine di evidenziare una via di sviluppo delle rappresentazioni comiche nel Novecento italiano.

Inizialmente è opportuno richiamare l'attenzione sul lato strutturale delle opere in questione perché le produzioni comiche sono spesso segnate fortemente da alcune caratteristiche inconfondibili. In tali opere, dunque, molto spesso è il protagonista che infonde il dinamismo all'opera; l'opera è centrata anzitutto sul protagonista in quanto egli racchiude dentro di sé tutto l'universo artistico, o al contrario, l'universo viene rappresentato solo attraverso esso. Effettivamente, *Il Codice di Perelà* e *Totò il buono* sono ambedue opere che dipendono dai protagonisti tanto da riportare nei titoli i nomi dei personaggi centrali. Ciò non ha una valenza unicamente retorica, ma in effetti, dall'inizio e fino all'ultimo momento, sia direttamente che indirettamente, nell'inquadratura è immancabile la presenza fisica del protagonista<sup>602</sup>; è curioso inoltre notare che in entrambe le opere, la storia inizia con la comparsa del protagonista, ovvero la sua nascita, e finisce con la sua scomparsa, cioè la sopraddetta "ascensione". Nelle opere comiche, perciò, assumono una straordinaria importanza le azioni del

---

<sup>601</sup> Per collocare meglio il film nel corso della carriera zavattiniana, è importante tenere presente la sua origine piuttosto complessa. *Totò il buono*, quarto libro zavattiniano e considerato come matrice diretta del film, viene ritenuto dall'autore «fuori della serie: *Parliamo tanto di me – I poveri sono matti – Io sono il diavolo*» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 97), benché sia costituito da «concetti, cose, spunti, che semina qua e là dal 1927 al 1932» (*Ibid.*, pp. 103-104). In più, il romanzo stesso si fonda su un soggetto cinematografico, elaborato e scritto insieme a Totò, l'attore comico partenopeo, e pubblicato già nel 1940 sulla rivista *Cinema* (n. 102) sotto due nomi. Nonostante ciò, è evidente come il film riprende gli episodi, squisitamente zavattiniani, contenuti nella trilogia, come la "Gara Mondiale di Matematica", riscontrabile in *Parliamo tanto di me*, assente sia nel soggetto che nel romanzo. Considerando tutto ciò, insomma, si può considerare il film come un'espressione sintetica del lavoro zavattiniano svolto tra gli anni Venti e gli inizi degli anni Quaranta più che la realizzazione filmica del singolo titolo chiamato *Totò il buono*.

<sup>602</sup> Di ciò era consapevole Zavattini come testimonia quanto dichiarato nella lettera del 1940 scritta al produttore del film *San Giovanni Decollato* (1940, regia di Amleto Palermi), il terzo film interpretato da Totò, di cui l'autore emiliano si occupò della sceneggiatura: «Se [...] si vuol fare veramente il film di Totò, bisogna farlo integralmente e dare a tutto lo svolgimento quel carattere paradossale e moderno che è riunito nella mimica e nel carattere di Totò. Cioè, non solo Totò, ma tutto il mondo che lo circonda deve servire questa comicità. [...] bisogna tenere presente – e non lo ripetiamo mai abbastanza – che questo è soprattutto il film di Totò. Tutti gli altri personaggi devono essere soltanto delle macchiette al suo servizio [...] mettere Totò costantemente alla ribalta [...] come avviene in tutti i film comici dove il protagonista si assenta per pochi metri complessivi in tutto il film. [...] Si tratta di creare un vero e proprio film per Totò» (C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, pp. 76-77).

protagonista poiché si tratta degli unici elementi che rendono possibile e portano avanti la narrazione. Il che, da una parte, spiega il motivo della scarsità nella descrizione nelle opere del genere: ne è un estremo esempio *Il Codice di Perelà* che è costituito quasi esclusivamente da dialoghi, esclamazioni ed urli sia di Perelà che della gente che lo circonda. Dall'altra, anche la frammentarietà o l'apparente illogicità peculiari alle loro scritture possono essere giustificate da questa stessa condizione come è la forte presenza del protagonista. Sta di fatto che l'umanità funziona come un unico centro di convergenza che, per la sua organicità connaturale, consente la coesistenza di vari elementi pure contraddittori nel suo interno. Risulta dunque che, nell'ambito comico, parlare delle opere equivale a parlare dei loro protagonisti.

Dunque, come alluso da Verdone, Perelà e Totò hanno molti caratteri in comune. Elencando i punti di somiglianza, si evince per primo che entrambe sono figure umane dalla nascita miracolosa; Perelà, uomo di fumo, viene allevato per più di trent'anni nella cappa del camino nutrito dalle voci di tre vecchie che si parlano vicino al focolare, mentre Totò viene trovato in un campo di cavoli dalla signora Lolotta, una figura ugualmente anziana; si tratta dunque non di uomini ordinari, ma straordinari. La scelta è fatta apposta: una lettera riporta che Totò, il comico napoletano e coautore del soggetto che precede non solo il film ma anche il romanzo, teneva molto all'idea di far nascere l'eroe in tal modo per conferirgli l'«umanità fiabesca e vicina alla natura»<sup>603</sup>. Essi son dunque destinati ad essere e a non essere uomo al contempo, ossia una sorta di superuomo od oltreuomo, cioè l'uomo che supera il confine umano. Ebbene, trascorsa l'infanzia misteriosa, cioè non raccontata (si sa soltanto che Perelà l'ha trascorsa nel camino detto "l'utero nero" e Totò in un orfanotrofio), i due si presentano in pubblico ad età matura tra i venti e i trent'anni. Ma la loro stranezza come uomini, causa subito

---

<sup>603</sup> E. Guarini, «Introduzione», in C. Zavattini, *op. cit.*, 2004, p. XVI. Il suggerimento dell'attore è chiaro nella sua lettera datata il 23 gennaio 1941 scritta per comunicare a Zavattini il proprio intento di affidare l'intero diritto riguardo il soggetto steso in collaborazione.

loro difficoltà nella vita civile. Non è difficile immaginare gli effetti che faccia il corpo di Perelà agli abitanti del regno in cui è arrivato dopo la discesa dal camino; dall'altra, non è nemmeno imprevedibile la reazione contro Totò che è talmente buono che si preoccupa di salutare calorosamente tutti i passanti che incrocia per strada. Tuttavia, questi due, appunto per la loro eccezionalità, finiscono al centro dell'attenzione nei rispettivi scenari (Perelà nel regno chiamato Torlindao e Totò nell'accampamento di barboni alla periferia di una città industriale). Né Perelà né Totò potranno essere mai come gli altri. Son costretti dunque a vivere in una certa solitudine. Vivono infatti l'esperienza di raggiungere la massima autorità come il suo contrario, l'escluso. Ed infine, da "esclusi" fuggono dalla terra verso l'alto, il cielo.

Insomma, questi personaggi in qualche modo sostituiscono gli artisti che gli hanno dato la vita. Ed in effetti sono molte le rassomiglianze anche tra Palazzeschi e Zavattini. È curioso, in primis, confrontare le loro visioni dell'uomo, ossia del mondo. Palazzeschi, in *Equilibrio*, dunque sostiene:

Si è detto che il mondo è come un'arancia. Giustissimo. E tu ti contenti di mangiartene uno spicchio? Cucù! A me fa gola tutta!<sup>604</sup>

Mentre Zavattini afferma:

giriamo lentamente come dei pianeti e a poco a poco s'illumina una nuova faccia, siamo antichi come dei pianeti eppure ci sono ancora da illuminare delle intere zone che ci aiuteranno ad avvicinarsi sempre di più alla nostra forma che non conosciamo.<sup>605</sup>

---

<sup>604</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1915], in *TR*, p. 1288.

<sup>605</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1988], in *OPL*, p. 90.

Secondo i due autori, l'uomo e il mondo che si conoscono attualmente sono solo una parte della figura intera. La sua integralità, che è rappresentata da entrambi curiosamente in forma sferica, è tuttora sconosciuta e quindi ancora da scoprire. Ecco il motivo per cui tutti e due s'impegnano nel campo artistico. Questa visione dell'uomo/mondo non solo fornisce un'idea riguardo alle caratteristiche generali delle opere comiche già citate, ma è anche fondamentale nel considerare il motivo per cui essi hanno mostrato una sensibilità straordinaria verso il riso. Infatti, a differenza di Campanile per la cui arte è essenziale la complicità del pubblico, per Palazzeschi e Zavattini, la scelta del riso non è mai stata volontaria bensì obbligatoria poiché il riso è l'unica manifestazione positiva attraverso il quale si rende reale, percepibile e vivibile sulla dimensione fenomenica, anzi fisica, tutto quello che sta dall'altra parte della sfera, senza mai ricorrere ai giochi di concetti metafisici. Tale consapevolezza spiega poi il perché del loro persistere nella propria soggettività. Nel caso di Palazzeschi, in questa ottica, appare indicativo il fatto che è possibile interpretare le sue poesie precedenti come tentativo instancabile di ricerca del soggetto smarrito che vede il culmine nell'ultimo verso della poesia intitolata *Chi sono?*, in cui, dopo una ripetuta autointerrogazione, si arriva infine ad una definizione: «il saltimbanco dell'anima mia».<sup>606</sup> Eppure la ricerca non termina qui. Anche dopo tale poesia, Palazzeschi punta sempre verso di sé. Ciò è provato in modo illuminante dai titoli dei capitoli de *La Piramide*, romanzo suddiviso in tre parti, le quali sono nominate per ordine «A tre», «A due», «A solo», dove tutto infine converge ad un'unicità, a una sola persona, quella prima ovvero io; solo acquistando quest'ultimo stato di solitudine e approfondendolo si raggiunge la cima della piramide, il punto rialzato, ossia un altro livello dell'esistenza umana. Secondo le parole dello stesso autore, tale io in solitudine può «pigliare... un

---

<sup>606</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1909], in *TP*, p. 71.

po' di sole»<sup>607</sup>. Riguardo a Zavattini, invece, la sua predilezione per l'autoritratto è più che evidente. Oltre alla già notata autocoscienza dell'autore, nonché il *Ritratto dell'autore*, sono innumerevoli gli autoritratti dipinti da se stesso, la sua collezione “minima”, ovvero l'immensa raccolta di ritratti, di cui gli esempi non mancano. D'altronde, tenendo conto della concezione dell'uomo/mondo, nella quale “io = uomo/mondo” e in cui esplorare se stessi è esattamente uguale ad esplorare il mondo esteriore, tutti questi atti e brani si presentano come atto cosciente di un artista per tentare a proprio modo accesso al mondo tuttora misterioso.

Fin qui si è soffermato sulle analogie, ma è fondamentale rivolgere ora l'attenzione alle diversità per poter definire distintamente Perelà e Totò, fisionomie dello spirito del riso di ciascuno degli autori. La loro differenza fondamentale pare essere il fatto che Perelà rimane una figura prettamente letteraria, mentre invece Totò sarà in grado di emigrare nel mondo cinematografico; non si può prescindere neppure dal fatto che, a differenza di Zavattini, Palazzeschi si è sempre mostrato riluttante ad ogni offerta di realizzazione cinematografica o teatrale delle proprie opere<sup>608</sup>. A proposito del

---

<sup>607</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1926], in *TR*, p. 499.

<sup>608</sup> Con una formazione teatrale come attore professionale e la composizione de *La passeggiata*, poesia realizzata per la tecnica di montaggio elencando gli oggetti riscontrabili durante una camminata in città, tra cui il cinema («Cinematografo Splendor, / il ventre di Berlino / viaggio nel Giappone, / l'onomastico di Stefanino: / attrazione! attrazione!» [A. Palazzeschi, *Poesie 1910-1915*, in *TP*, p. 296]), si può considerare particolarmente forte il rapporto tra Palazzeschi e il mondo dello spettacolo. Effettivamente non sono poche le opere palazzeschiere riproposte a teatro o al cinema: citandone alcuni esempi, già nel 1914, *Il Controdolore* ispira un film dal titolo *Mondo baldoria* di Aldo Molinari; *Sorelle Materassi* diviene sia film nel 1943 con Emma Gramatica (che reciterà negli anni successivi la parte della signora Lolotta in *Miracolo a Milano*) sotto la regia di Ferdinando Maria Poggioli e anche uno sceneggiato televisivo di tre puntate nel 1972 diretto da Mario Ferrero; *Il Codice di Perelà* viene portato al teatro da Roberto Guicciardini nel 1971 con il titolo *Perelà uomo di fumo*; dalla fine degli anni Quaranta e negli anni Cinquanta Palazzeschi partecipa alla giuria del festival del cinema di Venezia; tiene una rubrica cinematografica su *Epoca* tra il 14 ottobre 1950 al 21 luglio 1951. Nonostante tutto ciò, non è innegabile una certa diffidenza costante, o «una snobistica malavoglia» per dirla come Papini (C. M. Papini, «Introduzione», in *Aldo Palazzeschi: Cinema*, a cura di C. M. Papini, Storia e letteratura, Roma 2001, p. XX), nell'atteggiamento palazzeschiano nei confronti delle altre forme dello spettacolo come dimostrano le parole stesse dell'autore irritatosi in un'intervista parlando a proposito della riduzione teatrale di Guicciardini de *Il Codice di Perelà*: «in un primo tempo, mi sono opposto al giovane Guicciardini che mi aveva chiesto il permesso di farlo. Eppoi il teatro pretende qualcosa di diverso dalla pagina raccontata. [...] È vero che “Il Codice di Perelà” è stato completamente trasformato» (C. Angelini, *op. cit.*), o come testimoniano le critiche cinematografiche palazzeschiere eseguite con il canone

linguaggio, se si tratta dell'attività per produrre significati, è doveroso precisare subito che ambedue le opere fanno ricorso al nonsense. Il senso si ottiene solo dalla compiuta unione di due elementi costitutivi mentre, nei mondi degli eroi comici, questi due elementi coesistono in maniera staccata non riuscendo a generare un senso determinato. È da ciò che le loro avventure prendono avvio in cerca della possibilità di una nuova concordanza. In primo luogo, come si è annotato precedentemente [2.3.], Perelà, cresciuto nel camino buio, privo di vista, solo ascoltando le voci parlanti, può essere considerato come uomo proveniente dal mondo fatto solo di parole. Nondimeno, tale sua formazione nominale risulta immediatamente invalida sulla terra come implica il corpo aereo pereliano che per rimanere al suolo, non fa a meno degli stivali che gli fanno da ancora. Difatti tale squilibrio del sapere spiega il motivo della sua venuta al mondo. Dunque Perelà sostiene:

Io sapevo tutto senza avere mai veduto nulla. Mille storie di uomini, senza sapere preciso come gli uomini fossero, tutti i nomi delle cose, senza sapere quali fossero le cose che a quei nomi corrispondevano. Io dovevo ora vedere.<sup>609</sup>

Per completare la conoscenza unilaterale, non basta recuperare l'altro. Come afferma Perelà, importante è “vedere”, adoperare la vista; il sensore che connette l'interno con l'esterno, e permette di affrontare, sentire e conoscere l'oggetto in maniera totale. Ebbene qui la percezione visiva è ritenuta come prima attività cognitiva; l'idea costituisce la base, non solo della funzione didattica inerente al cinema, ma anche del metodo del cineasta Zavattini e come pure conferma l'attinenza tra Perelà e l'arte cinematografica. D'altronde, per comprendere la ragione della sua figura tuttavia

---

piuttosto letterario e con la nostalgia per il teatro ottocentesco. Per un accurato studio sull'attività cinematografica palazzeschiana, si rimanda a M. C. Papini, «Palazzeschi al cinema», in *Studi novecenteschi*, n. 61, giugno 2001, pp.63-75.

<sup>609</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TR*, p. 152.

letteraria, bisogna aspettare di vedere dove lo conduce tale coscienza: in effetti, Perelà, dopo aver veduto il regno, nel momento del compimento della sua conoscenza, si sente più che mai leggero e tende sempre più verso l'alto come illustrato efficacemente nell'episodio sulla collina; dopodiché, alla fine del romanzo, torna "lassù" da dove ha avuto origine. Ebbene questo "ritorno" non è una fuga o una semplice retrocessione, bensì una metamorfosi di uno stato evolutivo. Tra le possibili scelte che potrebbe assumere la soggettività moderna, Perelà presceglie di compiere un viaggio immaginario nel senso bachelardiano che definisce la facoltà di immaginare non come quella di formare le immagini, bensì quella di deformare le immagini fornite attraverso le percezioni. Ciò che conta in Perelà/Palazzeschi è la forza sovversiva dell'immaginazione esente da ogni limite materiale e umano, il cui movimento è rapido tanto da superare facilmente la forma e la vista. Palazzeschi dunque non si fida delle immagini. In questo senso è significativo leggere una sua poesia intitolata *Lo specchio*:

Cosa mi guardi? Cosa ti credi  
 ch'io abbia paura di te,  
 sudicissimo indumento vecchio?  
 Un dì o l'altro ti faccio in mille pezzi vedi!  
 Sfacciato! Ti credi di prender  
 la mia faccia, perché la tua  
 ti manca, la mia poverina  
 è bianca, ma la tua, che non ài,  
 è quella del più sudicio stagno vecchio.<sup>610</sup>

---

<sup>610</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1909], in *TP*, p. 165.

Il vedente sfida la propria immagine illusoria: siccome la sfida è nota, sia nello sviluppo filogenetico che in quello ontogenetico, come reazione tipica di chi si trova nella fase iniziale nel rapportarsi con lo specchio, si potrebbe ritenere la medesima espressione come segno dell'inizio della coscienza della nuova cultura visiva; si tratta di una visione seppure interna. Ebbene, per coloro che intendono affrontare tale situazione visiva approfittando della facoltà di immaginazione, diviene contrariamente d'ostacolo qualsiasi immagine che esige definizione a livello fisico; conviene quindi rimanere nella sfera linguistica che non impone alcun confine alla libera attività immaginativa. È la stessa logica che Palazzeschi porta ad applaudire il cieco come la figura più che mai visionaria («il cieco ci rappresenta la profondità, il privilegio di tutte le viste»<sup>611</sup>), ed inoltre renderà più calzante la sua autodefinizione riscontrabile nel libro di confessioni scritto durante la guerra, uno dei pochi momenti di sincerità nella lunga carriera di Palazzeschi che ha continuato a fingere ostinatamente di essere “saltimbanco”:

Io non sono nemmeno un uomo, non ci tengo ad esserlo, io sono una creatura sensuale,  
un palpito libero nell'aria.<sup>612</sup>

Tale autoritratto palazzeschiiano appare contrastante rispetto alle seguenti parole d'aspirazione zavattiniane:

Vorrei essere un occhio, fondo, tutto occhio che esclude di me nel campo visivo anche  
una sola ciglia, da confondermi con le cose stesse e non più.<sup>613</sup>

---

<sup>611</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TR*, p. 1225.

<sup>612</sup> A. Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, Mondadori, Milano 2000, p. 32.

<sup>613</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1955], in *OP*, p. 302.

A differenza del tentativo pereliano che è andato oltre, Totò/Zavattini cerca di approfondire l'idea in carne ed ossa. Lo strumento della ricerca è sempre la facoltà visiva e pure il tema di fondo è identico; partendo dalla discordanza tra nomi e cose, i protagonisti zavattiniani si dirigono verso un'utopia in cui si ritrovano finalmente i nomi e le cose. D'altronde Totò viene da "quaggiù". Nella sua storia, i miracoli, realizzabili solo nel cielo nel mondo pereliano, devono avverarsi a livello terreno; nella parabola di Totò, solo con una parola "tac" nel romanzo e con la presenza della colomba magica nel film, la statua prende vita e un nano immediatamente diventa alto. Stando così le cose, naturalmente si rovescia anche il rapporto con lo specchio. Come allude il testo inaugurale zavattiniano, il vedente, di fronte alla propria immagine, se ne meraviglia e «si mette a lavorare con lena per essere degno di lui». A prevalere in Zavattini è l'immagine, non più le parole che fanno scaturire la libera immaginazione<sup>614</sup>: il trionfo dell'immagine è dovuto al fatto che essa viene considerata far parte della realtà; cosicché, nel mondo zavattiniano, né la finzione né la rappresentazione non sono più in vigore e tutto va compreso solamente in un unico livello reale e fisico. Eppure è fondamentale tener presente che vivere l'immagine speculare come autentica realtà non è affatto gratuito; «avrei voluto anch'io diventare subito una nuvoletta»<sup>615</sup>, come rivela Cesare in *Parliamo tanto di me* rincasando dal viaggio celeste, sarebbe sì fantastico vivere in tale stato di disimpegno, ma è altresì vero che la stessa libertà causò a Perelà la sconfitta tra gli uomini, come è giustamente ricordato dallo spirito il viaggiatore zavattiniano: «quale mescolanza di sentimenti opposti. Vi credo mutevole come una nuvola. Se doveste sistemare il mondo a vostro

---

<sup>614</sup> Non solamente nei confronti di Palazzeschi, ma anche in generale, la figura di Zavattini pare divenire punto d'incontro tra la parola e l'immagine ed inizia così a crescere la valenza di quest'ultima. Brunetta riconosce difatti il merito del lavoro di Zavattini proprio per questo ribaltamento: «Zavattini è stato uno dei pochissimi autori che hanno esordito tra le due guerre a riconoscere apertamente l'influsso del cinema sulla scrittura letteraria, capovolgendo così un rapporto di dipendenza del cinema dalla letteratura» (G. P. Brunetta, «Prefazione», in *OPC*, p. XVI).

<sup>615</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1931], in *OP*, p. 66.

modo, cadreste nelle contraddizione e nell'insuccesso»<sup>616</sup>. Tuttavia, «urgenza invece impadronirsi del mezzo»<sup>617</sup>, volente o nolente, è necessario o anzi obbligatorio il tentativo di Zavattini/Totò, ossia quello di superare la fase della sfida e di stabilirsi nel mondo delle “meraviglie”, quindi di affrontare uno «sforzo pressoché eroico di fare coincidere lo spettacolo con la realtà»<sup>618</sup>, tutto per giovare dell'esperienza dello specchio e per poter poi giungere all'esperienza del cinema.

Ebbene, Palazzeschi e Zavattini condividono la stessa visione fondamentale della vita e ciò potrebbe essere il motivo dell'analogia delle loro espressioni. Tuttavia è la medesima visione che causa loro divergenze. Per ambedue la questione è creare: creando il senso, si crea se stesso e il mondo. Palazzeschi lo fa immaginando e Zavattini guardando; sono due metodi di creazione altrettanto validi. Creare, però, per Palazzeschi, è un atto divino, e per compierlo, si dovrebbe lasciare la dimensione umana, mentre invece per Zavattini, esso è possibile anche per gli uomini in quanto sono fatti di carne e dotati della vista. È tale differenza a far scegliere loro i diversi mezzi di espressione: la letteratura e il cinema. In definitiva, la comparsa di Totò è possibile soltanto dopo quella di Perelà; Totò è un figlio legittimo dell'epoca in cui va crescendo la confidenza nella percezione umana promossa indubbiamente dalle tecnologie e dalle esperienze cinematografiche. Perelà e Totò appartengono alla stessa stirpe, al cosiddetto «popolo nuovo, di uomini nuovi»<sup>619</sup> cioè a Totò e ai suoi compagni sulle scope il cui arrivo era già stato in fondo annunciato alla fine della storia pereliana.

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>617</sup> C. Zavattini, *Diario cinematografico* [1979a], in *OPC*, p. 38.

<sup>618</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 685.

<sup>619</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TR*, p. 352.

Da Totò il buono a Miracolo a Milano

Dacché pensare è «fare spettacolo della propria mente a sé medesima»<sup>620</sup>, fare il cinema è un atto di pensare. Come è abilmente raffigurata da De Amicis tale «orgia dello spirito, fortunatamente unica»<sup>621</sup> nel *Cinematografo cerebrale*, e come ribadito negli anni successivi da una serie di pensatori contemporanei tra cui Deleuze che asserisce «il cervello è l'unità. Il cervello è lo schermo»<sup>622</sup>, anche per Zavattini il cinema si presenta come dispositivo correlativo del sistema nervoso centrale umano in grado di esprimere la sua unicità, compito precedentemente affidato all'umorismo; non sarà per caso se, dal momento che Zavattini entra seriamente nel mondo del cinema con il suo trasferimento a Roma sul finire del 1939<sup>623</sup>, la sua opera letteraria imbocca un'altra strada, quella dell'autocritica, divenendo sempre meno comica/umoristica: come l'umorismo che «è un mezzo, uno dei tanti mezzi, per raggiungere il pensiero per sintesi»<sup>624</sup>, così come giustamente annotato da Bontempelli, lo è pure il cinematografo per Zavattini. Secondo l'autore emiliano, fiducioso nel progresso, il cinema non è altro che una forma evoluta di umorismo in cui il primo racchiude quest'ultimo: il cinema è

---

<sup>620</sup> E. De Amicis, «Cinematografo cerebrale», in *Opere scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissone, Mondadori, Milano 1996, p. 589.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>622</sup> G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli, 2003, p. 28.

<sup>623</sup> La carriera di Zavattini in ambito cinematografico ha inizio nel 1934 e nell'anno seguente esce il primo film realizzato sul soggetto e sulla sceneggiatura di Zavattini (*Darò un milione*, regia di Mario Camerini, 1935) e dopodiché inizia una collaborazione costante per il mondo del cinema. D'altronde l'incontro di Zavattini con il cinema risale alla fine degli anni Venti. A trascinare l'amante del teatro in uno stabilimento cinematografico furono Attilio Bertolucci e altri cinefili, gli allievi di Zavattini al Collegio Maria Luigia di Parma dove l'autore emiliano ricoprì il ruolo di educatore dal 1923 in avanti. Bertolucci ricorda: «Diventati amici del prof. Zavattini [...] cercavamo di convincerlo che il cinema non era fatto solo per 'serve e soldati'. Noi lo portammo di sana pianta, un po' riluttante a vedere *La febbre dell'oro*. E così assistemmo a un miracolo, a una conversione folgorante e di grandissimi esiti: la nascita del padre del nuovo cinema italiano, del suo più accanito teorico e del suo più inventivo creatore» (A. Bertolucci, «Quando lo convinsi per la prima volta a vedere un film», *La Repubblica*, 14 ottobre 1989). Oltre a ciò, è degno di nota anche il fatto che l'autore emiliano pubblicò, tra il 1930 e il 1934, una serie di critiche cinematografiche «immaginarie», fingendosi di essere un inviato speciale alla capitale americano del cinema, su «Cinema Illustrazione», le quali sono parzialmente raccolte e pubblicate sotto il titolo *Cronache da Hollywood* (Cfr. C. Zavattini, *Cronache da Hollywood*, a cura di G. Negri, Riuniti, Roma 1996).

<sup>624</sup> M. Bontempelli, «Gazzetta del Popolo», 18 novembre 1931 [cit. in G. De Santi, *op. cit.*, 2002, p. 410].

essenzialmente umoristico. Tenendo conto di tutto ciò, resta ora da osservare come procede tale evoluzione e come essa possa essere espressione di una fisionomia futura del riso che, giunto nel Novecento, era già stato dato per morto da Minois<sup>625</sup>.

Che cosa significa il mezzo cinematografico per Zavattini? Per considerare il motivo della scelta del luzzarese che sostiene che «nella mia vita una delle cose che ho più amato e ammirato è stato Fregoli. È una cosa che poi ricorre in tanti miei pensieri, l'analiticità di una situazione vista e scomposta»<sup>626</sup> ed inoltre che «ho sempre considerato importanti nel mio lavoro cinematografico, più che le mie favole, un certo modo analitico che risente sempre di una specie di “fregolismo”»<sup>627</sup>, si rende necessario soffermarsi sull'arte di Leopoldo Fregoli, maestro del trasformismo e inventore del *Fregoligraph*, il quale giocò un ruolo decisivo agli albori del cinema italiano come afferma egli stesso con orgoglio: «in Italia, e in qualche altro paese, i più cominciarono a conoscere il cinematografo proprio attraverso le mie rappresentazioni»<sup>628</sup>. Ebbene il trasformista romano del varietà fu un discepolo diretto dei fratelli Lumière; il mago, da «maniacco di fotografia e meccanica» e tra l'altro convinto dell'efficacia che avrebbe potuto esercitare la proiezione del cinematografo alla fine del proprio spettacolo, appena giunto a sapere della presenza in platea di Louis Lumière durante la sua esibizione al teatro Celestin di Lione nel 1897, tentò subito di contattarlo e dal giorno dopo iniziò a frequentare l'officina dei Fratelli per addentrarsi «nei segreti della riproduzione, dello sviluppo, della stampa e della proiezione di quei minuscoli film»<sup>629</sup>, insomma per apprendere tutte le conoscenze e le tecniche utili a riprodurre indipendentemente le pellicole da lui successivamente denominate “Fregoligraph” per distinguersi dal “Cinematographe” di Lumière. Oltre

---

<sup>625</sup> Cfr. G. Minois, *op. cit.*, 2004, pp. 679-680.

<sup>626</sup> G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, p. 81.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>628</sup> L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Rizzoli, Milano 1936, p. 217.

<sup>629</sup> *Ibid.*

ad una serie di pellicole comiche prodotte da Fregoli e ai suoi molti tentativi innovatori della tecnica<sup>630</sup>, ciò che interessa maggiormente alla presente ricerca è il suo speciale uso combinatorio delle pellicole all'interno dei suoi spettacoli: Fregoli, subito dopo il proprio numero di trasformismo sul palcoscenico, proiettava alcune pellicole note come *Fregoli dietro le quinte* nelle quali rivelava generosamente i trucchi della propria arte appena presentata al pubblico. Fatto sta che gli spettatori assistevano prima alla parte magica, quella del trasformismo, nella quale, secondo la testimonianza di Zavattini, «quel mago appariva e spariva dalla scena ora uomo, ora donna, ora vecchio e perfino un fanciullo», seguita poi dalla parte rivelatrice, quella della proiezione del retroscena che, a detta dell'omonimo spettatore, «svelava al pubblico il retroscena, con quali accorgimenti riusciva a essere così variamente e fulmineamente sempre presente»<sup>631</sup>. Dunque nei filmati, così come riporta D'Amico, si vedeva:

l'artista rientrar dalla scena fra le quinte, vestito, poniamo, da canzonettista: mentre un aiutante gli toglieva la parrucca, un altro gli sfiabiava il corsetto e il gonnellino cuciti d'un sol pezzo e messi a posto con un gancio solo, un terzo gl'imponeva una parrucca

---

<sup>630</sup> Fregoli, con il suo ingegno, tentò numerosi approcci a questo nuovo mezzo. Citandone alcuni dalla sua autobiografia: 1) proiezione a rovescio, «un giorno, mi saltò il ticchio di fare uno scherzo al pubblico anche attraverso lo schermo: feci proiettare qualcuna delle mie pellicole al rovescio. Il pubblico vedeva, sbalordito, uscire gli abiti dalle mani degli inservienti o passare dalle sedie addosso al trasformista, e questo marciare velocissimo all'indietro, e via di seguito... Furono torrenti d'ilarità nella sala!» (*Ibid.*); 2) invenzione del lungometraggio, «la lunghezza massima di queste pellicole era di 18 metri. Ebbi, allora, l'idea di raggrupparne quattro insieme e di proiettarle senza interruzione. Fabbricammo, io e il mio meccanico Müller, due ruote, che disponemmo, una al di sopra dell'apparecchio di proiezione, l'altra al di sotto, in modo che, messe in movimento, permettessero alla pellicola della bobina superiore di passare ed avvolgersi sulla inferiore. Così eravamo in grado di proiettare un film di ben 50 metri» (*Ibid.*, pp. 217-218); 3) il cinema parlato, «non mi fermai nemmeno qui: volli fare anche del cinema sonoro e parlato... venticinque anni prima all'incirca che il sonoro e il parlato fossero inventati. Come? In un modo assai primitivo, senza dubbio; ma che fu giudicato ingegnoso. Poiché in qualcuno dei miei film mi presentavo nella riproduzione di molti personaggi delle mie stesse farse, delle mie stesse commedie satiriche e delle mie bizzarre musicali, pensai di dare a tutte queste ombre, a tutti questi fantasmi, la loro voce. Non però attraverso dischi fonografici, ma direttamente. Nascosto tra le quinte, di fianco allo schermo (la proiezione avveniva per trasparenza, dal palcoscenico) io pronunciavo le battute d'ogni personaggio del film e cantavo i piccoli brani musicali, accompagnati dall'orchestra, tutto ciò con perfetto sincronismo, riuscendo così a dare veramente l'impressione che parole e note uscissero dallo schermo» (*Ibid.*, p. 219).

<sup>631</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1349.

virile con naso finto e mustacchi, un quarto gl'infilava come un guanto marsina e sparato pure d'un sol pezzo; e tutto ciò in un secondo o due, rapidissimamente ma con una sorta di calmo metodo, mentre egli continuava tranquillo a parlare con la voce della donna uscente, mescolandola poi subito con quella dell'uomo sopravveniente.<sup>632</sup>

Da tale spettacolo fregoliano, Zavattini trasse almeno due insegnamenti: 1) la duplicità insita nelle manifestazioni fenomeniche delle cose e 2) la possibilità di estensione del corpo. Quanto al primo punto, Zavattini dichiara che l' «incanto maggiore»<sup>633</sup>, per lui, era la seconda parte che arriva dopo il primo incanto procuratogli dallo spettacolo del trasformismo. Orbene tale “incanto” consiste proprio nell'essere «niente di magico»<sup>634</sup> e «noi siamo nello stesso tempo i maghi e i tecnici (ci occorre la fantasia e ci occorrono i mezzi per realizzarla)»<sup>635</sup>: tutte le magie dovrebbero essere appoggiate dalle apposite tecniche e dunque ogni fenomeno espressivo è costituito da due parti (una immaginaria e l'altra tecnica). D'altronde, solitamente, ci si limita a vederne solo un lato, o per esteso ci si smarrisce come stregati. Ciò lo rende più incalzante per richiamare l'attenzione sulla parte tecnica che funziona come momento di “riflessione”; e dunque il cinema, per soddisfare tale necessità, appare congeniale a Zavattini come «un oggetto che rivela le cose, è uno strumento più da metodo che da ispirazione», «prima di essere arte»<sup>636</sup>. Tale difatti costituisce il nocciolo della poetica cinematografica zavattiniana come sostiene l'autore in un'intervista del 1970:

Questo bisogno di riflessione, è il non farsi prendere dall'onda narrativa che è

<sup>632</sup> S. D'Amico, «Fregoli, pantomimo romano», in *Rivista italiana del dramma*, n. 1, 1937, p. 6.

<sup>633</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976b], in *OP*, p. 1349.

<sup>634</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 651.

<sup>635</sup> G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, p. 173.

<sup>636</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 908.

esattamente contraria al bisogno di «analisi» che oggi abbiamo. [...] è per me il più importante, rompere lo schema consueto del sistema e dei protagonisti: io sono per il retroscena, per una analisi di ripensamento continuo, contro l'affabulazione che è andare avanti borghese (nella mia ingenuità dico così) e non rivoluzionaria. Di qui anche la parentela col documentarismo. Io sono stato affabulatore e documentarista insieme: il retroscena, cioè il momento critico mi ha appassionato come una favola, per me è molto importante smontare il meccanismo: e forse io lo faccio a più dimensioni, rispetto a Fregoli.<sup>637</sup>

Il secondo punto riguarda invece la natura del varietà, una forma teatrale strettamente legata sia alla società che all'epoca in cui visse Fregoli<sup>638</sup>. Malgrado la caratteristica e straordinaria «varietà» dei programmi offerti nei locali<sup>639</sup>, si tratta di un teatrino altamente individuale dove Fregoli, ad esempio, solleva «dare ogni sera uno spettacolo tutto da solo»<sup>640</sup> talmente faticoso da spingerlo ad elaborare un particolare metodo di riposo<sup>641</sup>. Tale paradosso risiede non solo nel fenomeno, ma anche nell'arte; il trasformismo di Fregoli è in fondo niente altro che l'espressione della «molteplicità

---

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> Per quanto riguarda il contesto generale, non solamente storico e sociale, che favorì la formazione di teatro del genere, si rimanda a S. De Matteis, *Il teatro delle varietà*, VoLo, Firenze, 2008, pp. 19-49.

<sup>639</sup> De Matteis cita *solo* alcune delle attrazioni tipiche di un teatrino popolare che, con il passare del tempo, assunse vari nomi tra cui café chantant, avanspettacolo e varietà: «acrobati, danzatori sul filo, giocolieri (ovviamente chiamati in lingua esotica: *jongler*), l'uomo serpente, il ventriloquo, il fachiro con il letto di chiodi, i clown, i ciclisti, lo xilofonista, le pose luminose, i quadri plastici, il tiratore di coltelli, Pecos Bill o l'uomo del fucile, le danze acrobatiche, il cane calcolatore, l'uomo-donna, la donna barbata, i nani acrobati, l'incantatore di serpenti, gli scimpanzé, l'anitra che canta, il mangiatore di pesci vivi, l'uomo cifra, le belve ammaestrate, l'illusionista, gli ipnotizzatori...» (*Ibid.*, p. 7).

<sup>640</sup> S. D'Amico, *op. cit.*, 1937, p. 6.

<sup>641</sup> Sebbene Fregoli fosse una persona dalle qualità fisiche eccezionali, in tal ambiente gravoso, fu costretto a sviluppare una resistenza alla fatica altrettanto straordinaria. Si tratta del metodo di riposo a turno per ciascun arto e parte del corpo: «se un primo personaggio aveva parlato a lungo, il secondo si esprimeva con poche parole, o con qualche *tic* silenzioso; se un terzo aveva cantato, un quarto si contentava di sonare; se un quinto danzava, un sesto si muoveva con gesti estremamente compassati, o rimaneva addirittura seduto» (*Ibid.*, p. 6). Oltre a tale tecnica, è pure importante la notazione del critico teatrale sulla mancata trasmissione di questo metodo ai posteri: «anche di questo Fregoli spiegava volentieri il segreto [...] Come mai, dunque, nessun discepolo riuscì a profittarne?» (*Ibid.*, pp. 6-7).

nell'uno»<sup>642</sup>: seppure si presenta con svariate sembianze, «sotto l'apparente molteplicità», c'è «la sostanziale unità»<sup>643</sup>, cioè, la presenza costante e unica del corpo di Fregoli in scena. Ebbene ciò che dimostra Fregoli è la possibilità di un'estensione del corpo: il corpo, pur rimanendo a un livello fisico e pur mantenendo così le proprie condizioni delimitanti, può tuttavia trasformarsi nell'essere opposto. Proprio grazie a questa espressione, il varietà diviene il territorio privilegiato per ponderare il cinema: se Zavattini loda il teatro di varietà («evviva l'avanspettacolo [...]. L'avanspettacolo è il regno delle iniziative individuali, dell'estro, dell'immaginazione»<sup>644</sup>; «il cinema troverà solo nel varietà i suoi eroi»<sup>645</sup>), è perché esso offre alla creazione cinematografica il modello di un uomo cinematografico, ovvero quell'«essere “tutto spettacolo”»<sup>646</sup> realizzato da una persona in carne ed ossa; per motivazioni opposte a quelle che hanno spinto Fregoli verso il cinema, quindi, ritiene Colagreco che «le sue fulminee trasformazioni, quasi a vista, rappresentavano una chiara metafora del dispositivo filmico»<sup>647</sup>.

*Miracolo a Milano* è un film diretto da De Sica, come “omaggio a Zavattini”, nonché espressione fedele di tale poetica, ed è dunque un esempio emblematico di ciò che per lo scrittore emiliano significava raffigurare la realtà e difatti l'intento del film si trova rigorosamente nel dimostrare la struttura e le modalità di scomposizione di tale realtà<sup>648</sup>. È un tentativo piuttosto istruttivo giacché, «la realtà non parla da sé»<sup>649</sup> e «i

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>644</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1976a], in *OP*, p. 1270.

<sup>645</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979a], in *OPC*, p. 30.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>647</sup> L. Colagreco, «Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli», in *Bianco & Nero*, n. 3/4, 2002, p. 59.

<sup>648</sup> Bisogna tuttavia confermare che il film non è del tutto appagante per l'ideatore come si può constatare dalle parole non solamente favorevoli al film da parte di Zavattini. Vari sono i motivi: per citarne un esempio, è evidente nelle seguenti frasi zavattiniane la sua scontentezza per il dilemma della necessità di collaborazione nel campo cinematografico, che rende indispensabile una certa dose di compromessi, e per il ritardo nella realizzazione filmica del soggetto e del libro già scritti all'inizio degli anni Quaranta: «queste sfasature sono state ineluttabili e pratiche perché i film li faceva De Sica; ma se lo avessi fatto io non lo avrei neanche più fatto *Miracolo a Milano*,

fatti rivelano tutta la loro naturale forza fantastica quando sono studiati e approfonditi: solo allora diventano spettacolo perché sono rivelazioni»<sup>650</sup>, così come ritiene Zavattini, lo spettacolo non è dato a priori; rimane invece invisibile e celato finché di esso si va appositamente alla ricerca. Allora come va condotta questa ricerca? E come si rivela lo spettacolo? Gli esempi abbondano nel film, ma uno dei più illuminanti a tal riguardo è la scena in cui Totò, appena uscito dall'orfanotrofio, nella città di Milano, s'imbatte in una folla davanti ad un teatro. Totò, incuriosito e alzatosi in punta di piedi, intravede, dal di dietro della siepe di gente, talmente immobile e silenziosa che appare quasi apatica o indifferente alla scena seppur presente sul luogo, l'uscire dei ricchi vestiti in pompa magna ed egli, a tal vista, inizia a battersi festosamente le mani mentre i ricchi rispondono all'atto con dei graziosi saluti: qui si vede come una realtà, che pareva reale e banale, muta e rivela la propria spettacolarità. Orbene, come dichiara l'autore altrove, «non è vero che tutti i momenti si equivalgono. Basta ricevere un calcio nel sedere e la situazione diventa particolare»<sup>651</sup>, dare una scossa a livello fisico è efficace per destare il corpo e la mente nello stato d'inerzia e lo spettacolo zavattiniano, creato attraverso tale operazione, non è niente altro che una realtà straniata. In sostanza, esso consiste in siffatta eterogeneità qualitativa riscontrabile in un'omogeneità. Ciò lo rende comparabile al sacro che, secondo Eliade, è:

la manifestazione di qualcosa di *completamente diverso*, di una realtà che non appartiene al nostro mondo, in oggetti che fanno parte integrante del nostro mondo “naturale”, “profano”. [...] Nella manifestazione del sacro, un oggetto qualsiasi diventa *un'altra cosa*, senza cessare di essere *sé stesso*, in quanto continua a far parte del proprio ambiente

---

perché non mi interessava più: io ero molto, ma molto più avanti» (G. Gambetti, *op. cit.*, 2009, p. 174).

<sup>649</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2003, p. 111.

<sup>650</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 751.

<sup>651</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1986], in *OP*, p. 1681.

cosmico che lo circonda.<sup>652</sup>

Qualsiasi elemento, persino quello più umile, comprende in sé il momento del sacro (o dello spettacolo) e può diventarlo rimanendo così come è. È interessante osservare, sotto questo profilo, come alla sacralità, o alla spettacolarità, è associata la povertà, concetto centrale di *Miracolo a Milano*. Non a caso il film, dedicato ai poveri scegliendo i barboni come protagonisti e la baraccopoli come principale campo d'azione, è dominato dall'atmosfera di festa: i poveri “baracchesi”, con cui si mischia Totò diventandone una specie di guru, sembrano vivere in un'eterna festività, radunandosi nella piazza, danzando e cantando in corteo l'inno della povertà<sup>653</sup> e così divertendosi e ridendo tutti insieme. A guardar bene, sono loro stessi a provocare “epifanie” (o *ierofanie* secondo la terminologia di Eliade), ovvero a scorgere una poesia nella loro vita quotidiana più meschina: lo spettacolo del tramonto, organizzato astutamente da una signora con delle semplici sedie su un prato e con i biglietti a costo di una lira, riempie di gioia i compagni<sup>654</sup>; un raggio di sole o un semplice zampillo d'acqua (di petrolio in realtà) è un motivo più che mai sufficiente per provocare reazioni festose nella comunità; la visione di un omino che divora un “pollo vero”, il primo e unico premio della “Grande Lotteria”, evento che coinvolge tutti i baracchesi

<sup>652</sup> M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1967, pp. 14-15.

<sup>653</sup> Il testo dell'inno, composto da Alessandro Cicognani con versi di Zavattini, è come seguente: “Ci basta una capanna / per vivere e dormir / Ci basta un po' di terra / per vivere e morir / chiediam un paio di scarpe / le calze e un po' di pan, / a queste condizioni crederemo nel doman, / a queste condizioni crederemo nel doman lallarallà...”.

<sup>654</sup> Sembra constatare la fraternità tra Campanile e Zavattini il fatto di poter ritrovare in Zavattini lo spettacolo del tramonto già visto nel finale di *Se la luna mi porta fortuna* di Campanile, di cui è stato citato qualche passo in questo studio [3.2.]. È curioso, nella stessa ottica, prestare attenzione ad un altro motivo comune tra i due autori: il suicidio. Più che altro interessante è osservare come variano il motivo di avvicinamento alla morte e il modo di persuasione per farselo riavvicinare alla vita che pare registrare la diversità fondamentale nelle espressioni di questi due autori: laddove in *Ma che cosa è quest'amore?*, la volontà di farla finita derivava dalla disperazione nell'amore e il povero era stufato dei concetti retorici ed a salvarlo è stata la concretezza della personalità [3.3.], in *Miracolo a Milano* zavattiniano, Arturo, un giovane barbone tenta di suicidarsi andando sotto il treno perché, come pronuncia il personaggio stesso nel film, «M'annoio». A riportarlo in vita non è un discorso né la presenza fisica di Totò, ma è un semplice invito di cantare. Totò dunque gli dice: «Ma no! Vieni qui. La vita è bella! Lallarallà. Prova... Prova anca ti!»

nella piazza centrale, diviene uno spettacolo quasi mozzafiato.

Un altro fattore essenziale per l'apparizione dello spettacolo, come indica l'etimo del termine, è l'atto di guardare: come sostiene Zavattini, «basta far sedere uno e dirgli “guarda”, che siamo già nello spettacolo»<sup>655</sup> o così come si legge nella scena in cui Totò bambino scopre un meraviglioso mondo sulla superficie del latte bollente:

egli vedeva nel pentolino del latte fatti straordinari, prima vedeva la superficie bianca e calma, una distesa di neve, che freddo, la quale poi s'increspava ed era rotta da bolle di fumo, quanti crateri; miriardi di esseri liberati dalla crosta di ghiaccio salivano su per le pareti del pentolino, tra fumo e scoppi ne raggiungevano l'orlo, avrebbero invaso le terre calde, oh! hanno varcato l'orlo, si precipitano sulle regioni popolate, in breve raggiungono, sommergono la casa della signora Lolotta.<sup>656</sup>

La questione da porsi allora è; in *Miracolo a Milano*, chi è l'io che guarda (che è insieme guardato)? La domanda riporta alla problematica dello specchio e va considerata allacciandosi all'ambiguità del protagonista del film in questione, quest'ultima riscontrabile anche nell'alternazione frequente dei titoli tra quello iniziale (*Totò il buono*), quello provvisorio (*I poveri disturbano*) e quello definitivo (*Miracolo a Milano*). Naturalmente le esperienze dello specchio e quelle del cinema non coincidono e vanno distinte sotto vari aspetti: nel caso dello specchio, il guardante è inoltre il guardato che si trova fisicamente di fronte all'apparato e la funzione dell'oggetto è limitata alla produzione di un'immagine riflessa diretta, mentre nel

---

<sup>655</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 762.

<sup>656</sup> C. Zavattini, *op. cit.*, 2004, p. 9 Il passo è citato dal romanzo *Totò il buono* mentre invece nel film la rilevanza viene data alla signora Lolotta che raggiunge Totò stupito alla visione del latte bollente fuoriuscente dal pentolino. La “mamma”, toccatogli dolcemente la spalla per non rimproverarlo, tira fuori una scatola contenente una serie di miniature a forma di albero e di case e la dispone ai lati del latte sul pavimento, assimilandolo così al fiume e creando un paesaggio. Poi, saltellando allegramente sul fiume, pronuncia estaticamente: «Come è grande la terra!»

cinema, assimilato da Eco allo «specchio congelante» magico e movente<sup>657</sup>, l'equazione tra il referente e l'immagine crolla e, difatti, la presenza fisica sul luogo del guardante è possibile ma non obbligatoria. D'altronde, «il cinema afferma la validità dello *specchio*»<sup>658</sup>. Sono due esperienze sì separate, ma collocabili in una continuità fintantoché sono ambedue media con la funzione di restituire immagini di chi guarda e del mondo che lo circonda: tal effetto, evidente nello specchio e magico nel cinema, è reso possibile, in quest'ultimo ambito, grazie ai funzionamenti del segno intrinseci nelle immagini filmiche<sup>659</sup>. Ebbene, come lo specchio mostra al guardante parti appartenentigli e anche quelle a lui celate (ad esempio, la schiena), pure il cinema è un dispositivo in grado di rendere visibili le parti invisibili ma inerenti alla vita del guardante; cosicché nel cinema, la parte occulta del sé si configura nelle cose, nei paesaggi e nei corpi altrui. La validità di quest'ultima affermazione, per quanto paia assurda e incongruente alla logica tradizionale, è approvata pienamente dal corpo umano. Eco asserisce a proposito delle regole “a rovescio” tipiche delle esperienze di riflessione:

Segno che il nostro cervello si è abituato a usare gli specchi così come essi riflettono fedelmente ciò che sta loro di fronte, come si è abituato a capovolgere l'immagine retinica che, essa sì, è davvero capovolta. Salvo che ha avuto milioni di anni (compresi molti prima dell'apparizione dell'*homo sapiens*) per abituarsi a capovolgere l'immagine retinica, e in modo tale che la riflessione critica per millenni non ha sospettato nulla di questo fenomeno, ma ne ha avute poche migliaia per abituarsi all'immagine speculare. Pertanto sul piano percettivo o motorio la interpreta correttamente, ma sul piano della riflessione concettuale non riesce ancora del tutto a separare il fenomeno fisico dalle

---

<sup>657</sup> U. Eco, «Sugli specchi», in *op. cit.*, 1985, pp. 32-34.

<sup>658</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 687.

<sup>659</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 9-37.

illusioni che esso incoraggia, in una sorta di divario tra percezione e giudizio. Così usiamo l'immagine speculare in modo giusto ma ne parliamo ancora in modo sbagliato, come se essa facesse ciò che in effetti siamo noi a farle fare (e cioè si ribaltasse).<sup>660</sup>

Si tratta dell'ambito dove si inverte il rapporto classico tra la mente e il corpo; laddove l'intelletto cade nell'illogicità, logico diventa il corpo. Ed è da tale circostanza che derivano l'esaltazione "necessaria" zavattiniana del corpo («in un'epoca sconnessa come la nostra dobbiamo la sopravvivenza al corpo»<sup>661</sup>), la sua definizione della realtà a doppie facce e quella del cinema come utilità della vita. Sicché è a suo modo realistica la rappresentazione di *Miracolo a Milano*, seppur dissimile a quella realistica-naturalistica, e tenendo conto della logica desunta dall'esperienza speculare alla sua natura, va intesa perciò anzitutto solo "illusoriamente": la sua natura metaforica viene implicata anche dall'inserimento significativo, al principio della pellicola, di *Proverbi fiamminghi* di Bruegel il Vecchio, che funge, secondo Parigi, da «epigrafe», ossia da chiave di lettura del film, oltre ad esserne indicatore de «le origini e le parentele, imponendosi con l'autorità di un albero genealogico»<sup>662</sup>. Ebbene, l'immagine filmica è essenzialmente illusoria e vedere il film è un'esperienza altamente narcisistica in cui uno spettatore proietta l'io reale sull'io immaginario sovrapponendoli piacevolmente. Se così è, alla domanda precedentemente posta si dovrebbe rispondere: in *Miracolo a Milano*, l'osservatore riscontra sé stesso in Totò, nei baracchesi e nella città di Milano da cui viene a sua volta guardato, e proprio in

<sup>660</sup> U. Eco, *op. cit.*, 1985, p. 13. Siccome Eco colloca l'immagine cinematografica in una fase successiva a quella a cui appartiene l'immagine speculare, l'idea espressa in questo passo, tenendo conto degli specchi in particolar modo, è lecito applicarla anche alla riflessione sull'essenza delle esperienze cinematografiche. In effetti, se il critico asserisce, «noi usiamo bene, di solito, gli specchi. Questo significa che abbiamo introiettato regole di interazione catottrica» (*Ibid.*, p. 15), si può ben ripeterlo anche nei confronti del cinema il quale, nonostante molti problemi aperti, diverte ancora da rimanere uno svago di successo.

<sup>661</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979a], in *OPC*, p. 571.

<sup>662</sup> S. Parigi, «Miracolo a Milano», in *De Sica – Autore, regista, attore*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1992, p. 287.

mezzo a tali incroci di sguardi, si rivelano tutti insieme in un unico io. È una situazione ipnotizzante e senz'altro magica, nonché un habitat artistico perfetto per Zavattini, la cui ricerca del metodo da tale “risveglio” fu sempre uno dei motivi della sua esuberanza nella sua attività/vita. Allora dunque, l'ultimo quesito è: «come scollarsi dallo specchio?» Ebbene, «“decollando”»<sup>663</sup>, domanda e così risponde metaforicamente Barthes, per il quale il finale del film, il volo sulle scope di Totò insieme ai poveri, elemento cruciale da renderlo uno dei film più problematici comparsi nel periodo della maturità della gloriosa stagione neorealista italiana<sup>664</sup>, potrebbe essere affrontato in tale chiave didattica, cioè come espressione consapevole del metodo zavattiniano che esige di prendere, dalla tecnica magica chiamata “cinema” e dalla potenza illusoria inerente alle immagini filmiche, una distanza non «critica (intellettuale)» ma «amorosa»<sup>665</sup>, uno spazio comunque indispensabile per rendere possibile qualsiasi forma di “riflessione”.

Dunque, sia l'umorismo che il cinema, si presentano per Zavattini come media istruttivi, cioè utili a sdoppiare la realtà in forma reale (parte tecnica) e virtuale (parte immaginaria) introducendovi nel mezzo un momento di riflessione, per poter poi unificare le due realtà con lo scopo finale di compiere un salto qualitativo nel pensiero e nella vita, ovvero di ottenere una presa di coscienza provocando al contempo la

---

<sup>663</sup> R. Barthes, «Uscendo dal cinema», in *Sul cinema*, il melangolo, Genova 1994, p. 149.

<sup>664</sup> Il dibattito sul finale di *Miracolo a Milano* si impernia sulle possibili interpretazioni del “regno dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno” verso cui sono diretti Totò con i poveri e la maggior parte delle quali era fondata sull'ambito politico, economico e sociale (Cfr. M. C. Cassarini, *Miracolo a Milano*, Le Mani, Recco-Genova 2000, pp. 197-207). Tra i molti pareri presentati intorno alla questione, nell'ottica del presente studio, è curioso citare un'osservazione fatta dall'autore che fece volare Perelà in assoluta solitudine dalla capanna-prigione sorta sulla collina: «al finale soltanto Totò con Edvige fra lo stupore di tutti dovrebbero volare in cielo, essi che hanno avuto fede nella bontà» (A. Palazzeschi, «Miracolo a Milano», in M. C. Papini [a cura di], *op. cit.*, 2001, p. 49). Tuttavia, considerata la poetica zavattiniana che mette la rilevanza sui processi mai sul fine, pare inopportuno introdurre tali prospettive finalistiche. La confutazione di Zavattini ne è una prova: «È stato un dispiacere per me l'accusa di angelismo fattami, quasi una fuga dicono che sarebbe dalle responsabilità terrene; ma no, quegli angeli, tutti presi dalla loro burocrazia siderale, non danno neanche un'occhiata né a Mobbi né agli straccioni e il miracolo, caso mai, lo fa la signora Lolotta col suo cuore terreno» (C. Zavattini, *op. cit.* [1979a], in *OPC*, p. 118).

<sup>665</sup> *Ibid.*, pp. 149-150.

reazione AHA. Il riso umoristico, comportante una certa ilarità nell'illuminazione, in tal processo, funge da segnale del compimento di tale procedimento evolutivo mentre il cinema, contenente questo primo momento in sé, da un lato indica una possibile via di sviluppo dell'umorismo, e dall'altro realizza tecnicamente uno spettacolo, un mondo complementare a quello effettivo e attraverso cui insegna, intrattenendo, come penetrare la vita. E qualora appreso tutto ciò, si arriverà ad un'altra fase in cui il cervello individuale s'identifica con il cielo come cervello collettivo:

Un numero infinito di occhi può aspettare finalmente con qualche speranza di vedere il film che in una volta sola esprima tutta la verità, che significa tutto l'amore per gli altri, un film da potersi proiettare sul cielo, visibile nello stesso istante in ogni parte della terra.<sup>666</sup>

Tale forma ideale del film secondo Zavattini, proiettato sul cielo che è guardato da tutti e che riguarda tutti al contempo, insomma, non è altro che uno specchio che inverte il cielo e la terra, l'alto e il basso e il Dio e l'uomo e dunque essa spetta ad una specie di uomo-dio, cioè l'umorista, o chiamato da Zavattini "diavolo", pronto a percorrere la prossima tappa evolutiva del riso, del cinema e del Novecento.

---

<sup>666</sup> C. Zavattini, *op. cit.* [1979b], in *OPC*, p. 679.