

ATTORI E RECITAZIONE NEI SOGGETTI DI *BELLISSIMA*

Cristina Jandelli, Università degli Studi di Firenze

Deluso dal mondo del cinema che ha scartato al provino suo figlio, ma rincuorato dalla nascita di una nuova amicizia sbocciata all'interno del condominio dove vive, il protagonista sbatte la porta in faccia alla compagnia di guitti teatrali che l'aveva illuso. Così si chiude il primo soggetto della lunga filiera di trame che condurranno fino a *Bellissima* di (1951, Luchino Visconti).

Nonostante i documenti siano consultabili nel fondo dell'Archivio Cesare Zavattini relativo ai "Lavori cinematografici", non è ancora stata fatta un'attenta ricognizione del materiale. Sfogliando il fascicolo *Bellissima* si scopre che finora si sono considerate, delle varie stesure del soggetto originale, solo tre versioni che portano questo titolo: ma fanno parte della lunga gestazione otto documenti, tutti diversi fra loro, battuti a macchina, alcuni contenenti note manoscritte; più una "Scaletta", divisa in punti. La datazione dei documenti resta incerta, perché nessuno dei fogli reca in calce o in testa la data: ma ci sono fondati motivi per ritenere che il soggetto iniziale, schedato come R9a (*Cerchiamo un bambino distinto*) sia precedente o coevo al 1942.¹

Simili complesse e stratificate orditure costituiscono la norma nella lunga avventura cinematografica dello scrittore luzzarese, considerando anche che i film realizzati da suoi soggetti sono di numero di gran lunga inferiore a quelli che non hanno mai visto la luce. I nove documenti del fascicolo *Bellissima* vanno dunque considerate varianti successive di una catena intertestuale che alla fine cambia medium – dalla pagina allo schermo – ma senza passare attraverso l'anello che salda la cesura, dato che la sceneggiatura del film fu scritta da Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi e Luchino Visconti, ma non da Zavattini.²

Il protagonista di *Cerchiamo un bambino distinto* è un cameriere di spirito, vivace e arguto, uno che tratta alla pari anche gli avventori più ragguardevoli, un comico, anche se la storia lo condurrà verso esiti patetici. Il nome Fabrizio potrebbe indurre a pensare ad Aldo Fabrizi, considerata la rappresentatività dell'onomastica zavattiniana,³ la stima riposta nell'attore fino dal 1940⁴ e soprattutto il debutto nel primo film, *Avanti c'è posto...* (1942, Mario Bonnard) in cui il contributo da parte di Zavattini in sede di sceneggiatura è noto. Negli anni che precedettero il passaggio di Fabrizi al decisivo ruolo drammatico di *Roma città aperta* (1945, Roberto Rossellini),⁵ lo scrittore aveva già idealmente scelto quali sarebbero stati i volti del nuovo cinema italiano.

Quando Fabrizio torna a casa, nel condominio popolare dove abita, trova ad aspettarlo solo suo figlio Enrico. L'uomo è vedovo e ripone nel bambino di sei anni grandi speranze. Perciò risponde subito all'annuncio della casa di produzione Fulgor che cerca "un bambino dai sei ai nove anni dall'aspetto distinto per interpretare un film."⁶ Da questo momento iniziano le peripezie erratiche di padre e figlio come in *Ladri di biciclette*

(1948): *Bellissima*, a livello di intreccio, presenta l'alternativa femminile, in seguito elaborata da Zavattini, della coppia madre-figlia in giro per la città. Quanto alla ricerca del bambino da impiegare nel cast di un film, è l'anticipazione di situazioni reali che precederanno abitualmente la lavorazione dei soggetti scritti da Zavattini per De Sica, da *I bambini ci guardano* (1943) a *Sciuscià* (1946), al già citato *Ladri di biciclette*: la scelta degli interpreti giusti per le parti dei bambini fu essenziale alla riuscita dei film della coppia e ad essa, a differenza della fase delle riprese, anche Zavattini partecipava attivamente con i suoi suggerimenti.⁷ Ma la città di *Cerchiamo un bambino distinto* è diversa da quella che fa da sfondo alla peripezia dei protagonisti del film neorealista, è una raddomantica città dello spettacolo dove si muovono divi e comparse, guitti e direttori di produzione, giovani prime attrici e generici nel contesto di teatrini di periferia, locali per audizioni e salette di proiezione. È la società dello spettacolo che si autorappresenta come in futuro in *Lo sceicco bianco* (1952, Federico Fellini) e *La signora senza camelie* (1953, Michelangelo Antonioni). Quanto alla casa di produzione immaginata nel soggetto di Zavattini, il suo operoso formicolio ha molto in comune con la Cinecittà immortalata da Alfredo Guarini nel prologo di *Siamo donne* (1953), altro ambizioso progetto metacinematografico zavattiniano.⁸ Il soggetto pare anticipare i futuri sviluppi della società italiana osservata dalla prospettiva della microsocietà del cinema che, nelle prefigurazioni di Zavattini, occupa un posto di rilievo nell'immaginario popolare. Come si legge nel soggetto, nella città del cinema "ogni tanto passa qualche divo, Nazzari o De Sica, Isa Miranda o Clara Calamai o Doris Duranti, e tutti si precipitano loro intorno per presentare i figli e chiedere autografi": l'allusione al divismo autarchico riporta indietro le lancette del tempo all'inizio degli anni Quaranta, alla Roma dei telefoni bianchi e dei drammi storici di cui Vittorio De Sica e Amedeo Nazzari - il popolarissimo eroe in costume di *Ginevra degli Almieri* (1935, Goffredo Alessandrini) e de *La cena delle beffe* (1941, Alessandro Blasetti) - sono gli esponenti maschili di spicco.

Dopo aver reagito all'incapacità del figlio tirandogli il primo schiaffo della sua vita - gesto prevaricatore che compirà sia Antonio Ricci con Bruno in *Ladri di biciclette* che in *Bellissima* Maddalena con la piccola Maria - Fabrizio "se ne va col figlio a una rappresentazione di un piccolo teatro di legno della periferia. Si tratta di una compagnia di guitti che agli occhi di Fabrizio sembrano dei grandi attori."⁹ Al posto della Spernanzoni di Visconti, che insegna recitazione alla piccola Maria utilizzando cascami del metodo Stanislavskij,¹⁰ c'è il direttore di una scalagnata compagnia di terz'ordine, di quelle che ancora battevano la provincia e le periferie nell'Italia pre-bellica, "tipo classico di fallito presuntuoso e scroccone."¹¹ Di qui alla fine dell'avventura nel mondo del cinema, Fabrizio verrà tallonato dai guitti che hanno a cuore solo i pasti e i vantaggi materiali che possono venire dall'istruire Enrico. Agli occhi del padre però sono i candidati ideali, dal momento che "il lavoro di cui Enrichetto dovrebbe essere il protagonista, qualora sia prescelto, è un noto lavoro di cui esiste anche il dramma per le scene teatrali"¹² - proprio come accadeva nel cinema italiano del Ventennio. Enrichetto, al provino, si comporta come Maria nel film di Visconti, la sua performance è disastrosa. Ma la causa non è l'improvvisa crisi di pianto: "Il peggiore è Enrichetto per il suo modo lezioso di recitare, proprio come glielo hanno insegnato quei volgari guitti che infestano la sua casa. Quella recitazione indigna o fa ridere",¹³ argomenta Zavattini. Già dalla metà degli anni Trenta sulle riviste teatrali *Comoedia* e *Scenario* era avvertita l'esigenza di una recitazione cinematografica più basso-mimetica, e Zavattini amava gli attori del varietà, del teatro popolare, umilmente al servizio delle platee con numeri comici, meglio se

umoristici, alla Charlot, “mito” che aveva scoperto da spettatore insieme ad Attilio Bertolucci e al critico Pietro Bianchi.¹⁴

L'incursione in questo mondo di attori “cani” e il giudizio pronunciato contro di loro è rafforzato in una nuova versione del soggetto. Nella “soluzione relativa alla protagonista donna”¹⁵ Fabrizio ha una domestica, Anna (solo casualmente il personaggio porta il nome della Magnani?),¹⁶ segretamente amata dal *pater familias* e circuita dal direttore della compagnia che in questa variante assume i tratti che in *Bellissima* saranno dell'Annovazzi di Walter Chiari: “Anna prende parte alle recite, è sempre stato un sogno anche per lei recitare, e il direttore solletica in lei questa passione e le lascia credere di aver anche lei delle doti non comuni. Forse Anna seguirà il direttore nella sua vita di comico vagante”, un po' come accadrà a Carla Del Poggio in *Luci del varietà* (1951, Federico Fellini-Alberto Lattuada); invece alla fine la ragazza apre gli occhi e capisce “chi è il direttore, in quale grottesco e basso mondo stava per entrare.”¹⁷ In entrambi i soggetti un'aspra sentenza morale, siglata dal gesto di Fabrizio che chiude dignitosamente la porta in faccia ai guitti scrocconi, viene pronunciato contro quel mondo di attorucoli e contro le loro interessate promesse di gloria.

Il soggetto successivo, dal titolo *La bambina più bella del mondo*, riparte di qui, dalla versione precedente del testo integrata con la trama di Anna.¹⁸ Il primo dattiloscritto è cioè una copia di *Cerchiamo un bambino distinto* a cui Zavattini ha apportato numerose correzioni a mano. Intanto cambia il nome del protagonista: diventa Riento, cognome del noto attore di varietà passato dalla fine degli anni Trenta al cinema e già nel cast di *Teresa Venerdì* (1941, Vittorio De Sica).¹⁹ Nel ruolo principale, dunque, Zavattini idealmente mantiene un caratterista comico, ma stabilmente affiancato da una protagonista femminile mentre il posto del bambino, Enrico, è preso da una bambina, Mariù. “Anna [...] pettina Mariù in mille modi, le prepara i vestiti, recita con lei”: sembra un'anticipazione delle sequenze girate da Visconti. Un'altra variante riguarda proprio la bambina, che per la verità “reciterebbe benissimo, con grazia e vivacità: ma la concezione del teatro che ha il nostro Riento è terribilmente filodrammatica sicché per lui Mariù non recita secondo le regole.”²⁰ Ne *La bambina più bella del mondo* il suo apprendistato è affidato al “primo attore giovane” della compagnia di guitti, “Avanzi, un tipo classico di fallito presuntuoso e scroccone sulla trentina.”²¹ Come nell'altro soggetto, la parte centrale dell'intreccio è costituita dalle prove della commedia di cui il film costituirà l'adattamento: l'appartamento si trasforma in un palcoscenico, fervono le prove, gigantescono le illusioni, Avanzi corteggia Anna – ma solo per impadronirsi dei suoi miseri risparmi. L'amoralità è la stessa di Annovazzi, anche se il personaggio di Visconti del suo antecedente cartaceo non manterrà la funzione; però nel film sarà proprio un promettente attor giovane (Walter Chiari), anch'esso di formazione irregolare, a dar vita all'ambiguo maneggione.

Nel panorama del teatro italiano di fine anni Trenta, i termini “guitto” e “filodrammatico” non erano certo sinonimi: con il primo si designavano attori professionisti, ma di terz'ordine, che si spostavano lungo la penisola su carretti e furgoni come i comici dell'avanspettacolo di Fellini e Lattuada; con il secondo dilettanti che riproponevano sui palcoscenici cittadini i peggiori vizi della recitazione declamatoria dell'Ottocento, aggravati dalla scarsa dimestichezza con le scene e dal recupero infaticabile di vecchi repertori. Guitti e filodrammatici – questi ultimi inseriti anche nella peripezia di Ricci in *Ladri di biciclette*, nelle sequenze dello scantinato – rappresentano, in modo opposto e complementare, le peggiori eredità della recitazione teatrale ottocentesca e delle sue

regole che fatalmente si infrangono contro la mimesi naturalistica richiesta dalla recitazione cinematografica negli anni che precedettero la stagione neorealista, in particolare su *Cinema*. Il sottotesto del soggetto pone cioè in evidenza la concezione che ha Zavattini, orgoglioso detrattore del teatro di prosa fin dalle stroncature giovanili di Pirandello,²² degli attori e della recitazione: per lui sono i comici (gli attori solisti del varietà) e gli attori non progettati (i bambini) le risorse a cui il cinema deve attingere per rinnovarsi, abbandonando al loro destino i lacerti inservibili della tradizione teatrale e decretando così la scomparsa del vecchio cinema italiano, legato a doppio filo – per quanto concerne gli interpreti – al teatro all'antica italiano.

Le versioni successive del soggetto, che porta ormai il nome di *Bellissima*, sono note: rispettivamente due, tre e undici pagine in cui compaiono tutti i principali ingredienti narrativi che costituiscono l'intreccio del film di Visconti.²³ Lo sfondo teatrale si è perso, il suo posto è stato preso dalla fabbrica del cinema che incombe sulla vicenda: c'è la scuola di danza della Ruskaia (parodia del primato artistico conquistato dai balletti russi) e c'è un'attrice, che a Cinecittà fa la comparsa, chiamata da Maddalena per togliere a Maria il suo vizio di pronuncia: non è rimasta traccia della compagnia di guitti. Nel soggetto di undici pagine Zavattini introduce un riferimento metacinematografico e autobiografico a *Prima comunione* (1951, Alessandro Blasetti),²⁴ che va considerato il motivo occulto della presenza del regista nel ruolo di se stesso nel film di Visconti (ma nella sceneggiatura definitiva scomparirà ogni rimando al film in questione, facendo perdere il gioco zavattiniano di *mise en abîme*).²⁵ In più, nel soggetto fanno la loro apparizione, al posto delle dive dei telefoni bianchi, Ingrid Bergman e Roberto Rossellini che attraversano Cinecittà sulla loro automobile, mentre Maddalena è a caccia di un autografo di Silvana Mangano, reduce dal successo popolare di *Riso amaro* (1949, Giuseppe De Santis).²⁶ La citazione del film di Blasetti, in lavorazione nel 1950, permette di datare il documento come appena anteriore alla vendita del soggetto e della sceneggiatura di *Bellissima* da parte di Zavattini:²⁷ nel 1950 il mondo dello spettacolo italiano è profondamente cambiato rispetto a quello pre-bellico presente nei soggetti all'origine della filiera. Sta rinascendo il divismo.²⁸

*Là, nell'immenso teatro numero cinque, il regista ha finalmente cominciato i provini con un collaboratore eccezionale, Aldo Fabrizi, interprete del film. Tutte le candidate devono fare una scena del film con Fabrizi e Maddalena cerca di diventare amica con l'illustre attore colmandolo di elogi; gli fa perfino vento quando le sembra che Fabrizi abbia caldo. Ma Fabrizi la tratta burberamente; Maddalena quasi sviene dal dolore, ma poi Fabrizi accarezza la bambina e questo rianima Maddalena. Chi se non sua figlia sarà la prescelta?*²⁹

Nel 1950 Fabrizi non è certo più l'attore di cui Zavattini intuiva il promettente futuro cinematografico, è diventato un divo che incute soggezione e timore, che riscuote elogi e la cui ruvidezza ha il potere di gettare Maddalena in un profondo sconforto. Guitti e filodrammatici sono stati spazzati via dalla guerra, ma anche le vecchie stelle del cinema italiano hanno lasciato il posto ai protagonisti della stagione neorealista: Rossellini, la Bergman, la Mangano e Fabrizi hanno preso il posto di Clara Calamai e Doris Duranti. Non c'è più alcun motivo per mettere alla berlina uno stile di recitazione ormai tramontato come quello delle compagnie di terz'ordine e dei dilettanti accademici, né per indicare nell'assenza di vizi ereditati dalla tradizione (comici e bambini) la strada da perseguire: dopo la battaglia teorica condotta prevalentemente sulle riviste di settore

fra il 1936 e il 1939, il neorealismo ha definitivamente provveduto a rifondare lo stile della recitazione cinematografica italiana. Saranno Visconti e i suoi collaboratori a trovare, nella parodia del metodo Stanislavskij incarnato da Tilde Speranzoni, il nuovo bersaglio da colpire. Pure la Speranzoni è guitta, intimamente guitta – lo rivelano gli abiti polverosi come vecchi costumi di scena, e in particolare la sequenza dell'uovo rubato dalla credenza di Maddalena (nel primo soggetto era il cibo che spingeva gli attori a introdursi nella casa di Fabrizio): qualcosa delle antiche stesure del soggetto zavattiniano sembra esserle rimasto attaccato addosso nella “lettura critica” di Visconti che ben conosceva il panorama teatrale d'anteguerra.³⁰

La scaletta di *Bellissima*, ultimo documento del fascicolo, può essere considerata successiva agli otto soggetti anche solo per un particolare: il personaggio di Maddalena ha ormai il cognome che porterà nel film, Cecconi, mai apparso prima.³¹ Vengono introdotte nuove varianti: il film per cui si cerca una bambina avrà per protagonista Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson vi reciterà il ruolo (assai improbabile, però) della sorella o di sua figlia, il regista sarà Mario Camerini. Al punto 27 del testo compare, nel vuoto domenicale di Cinecittà, mentre Roma è assediata dal derby Roma-Lazio, De Sica che sta per iniziare le riprese di un suo film: riconosce in Maddalena “una faccia scavata piena di significato.”³² Lo sfondo è di nuovo cambiato: lo scenario neorealista si è eclissato lasciando il posto al cinema popolare dei melodrammi di Raffaele Matarazzo che nel 1950 aveva appena firmato il suo primo grande exploit – anche se al suo posto, a dirigere la coppia di *Catene*, nella scaletta è impegnato Mario Camerini: il regista di *Darò un milione* (1935) era stato il primo con cui Zavattini aveva lavorato. Cambiano i tempi, ma i personaggi famosi che recitano nel ruolo di se stessi, nelle varie stesure di *Bellissima*, mantengono un tratto in comune: sono protagonisti del cinema italiano con cui Zavattini aveva lavorato, personaggi “nome e cognome” – come Zavattini amava indicare –, tasselli della sua sterminata autobiografia d'italiano. De Sica appare dunque, in un ideale cameo, impegnato nella parodia di se stesso; è il regista a caccia di volti comuni, di attori-non attori da scoprire e cooptare:

“Le piacerebbe fare una parte nel mio film?” – Maddalena lo guarda un momento, poi non resiste più e scarica i suoi nervi mollando un sonoro ceffone al regista. Poi scappa via trascinandosi dietro la figlia. De Sica rimane, colpito, a considerare la reazione della donna. Conclude col dare ragione a quella donna: “Chissà cosa aveva dentro di sé in quel momento? [...] E uno entra, di prepotenza, nei loro dolori, magari...”³³

La spettacolarizzazione della vita reale è agli albori, la televisione non ha ancora fatto il suo ingresso nelle case degli italiani (al suo posto è la radio che trasmette il bando di concorso lanciato dalla casa di produzione) ma Zavattini, nel suo florilegio di soggetti, continua ad aggiornare al presente – via via che gli anni passano – la scena ideale di quel mondo fatuo e venale che affascina e soggioga le folle; punta il dito contro l'ingenuità popolare e i suoi miti, le false speranze riposte nella fabbrica delle illusioni da coloro a cui quel mondo appare carico di promesse. Da alfiere della modernità cinematografica qual è, Zavattini tematizza, all'interno del suo soggetto in divenire, la macchina-cinema per scrutarvi all'interno, per svelarne il funzionamento fra una passerella di divi e un teatro di posa affollato di aspiranti attori, mentre fa recitare i divi del cinema, siano attori o registi, secondo una prassi del “moderno”, nel ruolo di se stessi. Nella “Scaletta” tutti finiscono fagocitati da quel mondo rutilante: la Speranzoni fa la comparsa, Annovazzi

viene ingaggiato come trovarobe, Maddalena riceve la proposta di De Sica, Camerini vorrebbe scritturare Maria. In questo contesto il ritorno all'ordine prefigurato nel finale – adottato poi dal film di Visconti – appare una conclusione posticcia: l'appartamento di Spartaco e Maddalena è cinto d'assedio dalla società dello spettacolo che preme e vuole entrare. Continuerà a minare la serenità familiare per molti decenni a venire.

- 1 Baldelli, nella sua monografia su Visconti, scrive che “il primo soggetto”, schedato nel fondo come R9f, “venne steso da Zavattini in due paginette (riprendendo uno spunto, quel *La bambina più bella del mondo*, che è addirittura del 1942)”. Pio Baldelli, *Luchino Visconti* (Milano: Mazzotta, 1973), p. 102. Dal momento che i soggetti schedati con il titolo *Cerchiamo un bambino distinto* (R9a, R9b) sono precedenti ai due de *La bambina più bella del mondo* (R9c, R9d), bisogna ritenerli coevi o anteriori al 1942.
- 2 “Cesare Zavattini, come si sa, non partecipò, se non informalmente e occasionalmente al successivo lavoro di trattamento e sceneggiatura; ma è innegabile il grosso debito, non solo a livello del *plot* e della *story*, che ha *Bellissima* nei suoi confronti”. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*. Ossessione, La terra trema, *Bellissima* (Venezia: Marsilio, 1998), p. 200.
- 3 Sulla trasmigrazione del nome Antonio dal personaggio di Totò a *Ladri di biciclette* (1948, Vittorio De Sica) e *Miracolo a Milano* (1951, Vittorio De Sica) fino a *La veritàaaa* (1982, Cesare Zavattini), si veda: Cristina Jandelli, *La scena pensante. Cesare Zavattini fra teatro e cinema* (Roma: Bulzoni, 2002).
- 4 Su come Zavattini fino dal 1940 avesse caldeggiato il passaggio degli attori del varietà al cinema, soprattutto in una rubrica tenuta sul settimanale *Tempo* di Milano, cfr. *Ivi*, pp. 24-35.
- 5 L'attività di Zavattini recensore del teatro di varietà sul settimanale *Tempo* data dal 1940 al 1941. Nella rubrica dedicata al comico romano, scrive: «La sua faccia stessa, così cinema, mobile – quando canta *Lulù non sei più tu* – subisce la sua immaginazione: gli occhi hanno il morbo di Basedoff e la mascella diventa un primo piano crudo e enorme. Di tutti i comici italiani mi sembra il meno leggiadro e il più sarcastico, un osservatore con i nervi un po' scossi». Cesare Zavattini, “Aldo Fabrizi”, *Tempo*, a. II, n. 42 (1940), corsivo mio. Fabrizi debuttò nel cinema nel 1942, in *Avanti c'è posto...* che riproponeva il personaggio del tranviere che lo aveva reso famoso nel teatro leggero: Zavattini collaborò con Fabrizi e con Fellini al soggetto del film, poi ne firmò con altri la sceneggiatura.
- 6 R9a, p. 3. Nella seconda versione, contrassegnata come R9b, Zavattini apporta solo qualche ritocco a livello formale.
- 7 Questi i ricordi di De Sica a proposito del casting di *Ladri di biciclette*: “Gli interpreti li trovammo in modo avventuroso. Il grande problema fu il bambino. Me ne portarono centinaia: o erano bellini, romantici, lisciati, o erano incapaci. I bambini sono attori per eccellenza: hanno espressione, innocenza, spirito, autenticità, pudore [...]. Ricevevo i bambini candidati ai miei film: si presentavano in lacrime, più di sorpresa che di paura [...]. A un tratto nella fila dei genitori, vidi un operaio che teneva il figlioletto per mano [...]. Era Lamberto Maggiorani [...]. Intanto il bambino non si trovava. Disperato, decisi di cominciare ugualmente il film. Iniziai con la scena di Maggiorani che va in cerca dell'amico che lo aiuti a ritrovare la bicicletta. Si girava in quella specie di teatrino da dopolavoro. Stavo dicendo qualcosa a Maggiorani, quando mi volto infastidito dai curiosi che mi si affollavano intorno e vedo uno strano bambino con una faccia tonda, e un nasone buffo, e stupendi occhi vivissimi. Enzo Staiola. Questo me l'ha mandato San Gennaro, pensai.”

- Quanto a Zavattini, anche a lui capitava di mettere la propria esperienza al servizio della ricerca degli interpreti: “Ci sono state scelte di attori alle quali ho partecipato anch’io. Per esempio, quella del bambino di *Ladri di biciclette*, di cui avevo visto i provini insieme a quelli di tanti altri bambini.” Le dichiarazioni sono riportate in Paolo Nuzzi, Ottavio Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi* (Roma: Editori Riuniti, 1997), pp. 102-3.
- 8 Sul film si veda: Giorgio De Vincenti, “*Siamo donne*: un esempio “neorealista” di coscienza metalinguistica”, *Bianco e nero*, a. LX, n. 3-4 (1999), pp. 137-75. Si vedano anche i documenti recentemente pubblicati: Cesare Zavattini, “La genesi di *Siamo donne* nella corrispondenza con Nino Frank”, *Bianco e nero*, LXIII, n. 6 (2002); Cesare Zavattini, “8 storie inutilizzate”, *Ibidem*; “La sceneggiatura di ‘Concorso 4 Attrici 1 Speranza’”, *Ibidem*.
- 9 R9a, p. 6.
- 10 Cfr. Siro Ferrone, “‘Bellissima’: l’educazione teatrale”, *Drammaturgia*, a. VII, n. 7 (2000), p. 88.
- 11 R9a, p. 7.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Ivi, p. 9.
- 14 “Una recitazione, una messinscena più naturale la chiedono tutti: pochi anni dopo saremo anche ufficialmente in piena battaglia contro la commediola sentimentale, intimista.” Sandro Bernardi, “L’attenzione al cinema nelle riviste di critica teatrale: ‘Comoedia’, ‘Scenario’ e altre ancora”, in AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-43*, vol. I, Quaderno Informativo Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (Pesaro: 1976), p. 154.
- 15 Si trova in coda al documento. R9a, p. 11.
- 16 Zavattini vede anche la Magnani prima sul palcoscenico del teatro di rivista che sullo schermo, e puntualmente ne annota la bravura. L’attrice, giovanissima, è inoltre, con Riento, nel cast di *Teresa Venerdì*, debutto “segreto” della coppia Zavattini-De Sica. Cfr. C. Jandelli, *La scena pensante*, cit., p. 78.
- 17 R9a, p. 11.
- 18 Non sono però le “due paginette” di cui parla Baldelli che riproduce, come già notato, R9f. Sul documento, di dieci pagine, contrassegnato come R9c, Zavattini ha apportato numerose correzioni a mano.
- 19 Nella già citata rubrica dedicata al varietà, Zavattini si dichiara antico estimatore del comico: “Gli abbiamo visto fare – scrive – il maestro d’orchestra con la solita mimica straordinaria, tirava su gli applausi dalla platea come ostriche, il suo guardare dall’alto in basso con gli occhi languidi troncava ogni ritegno.” Cesare Zavattini, “Inaugurazione del Reale”, *Tempo*, a. II, n. 78 (1940).
- 20 R9d, p. 7.
- 21 Ivi, p. 8.
- 22 C. Jandelli, *La scena pensante*, cit., in particolare cap. I.
- 23 Si tratta rispettivamente dei documenti R9f, R9e, R9h, citati come S1, S2 e S3 in L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit. pp. 199-200. Secondo Micciché “come molte ‘messe in scena’ viscontiane, questa [di *Bellissima*] è (anche) la ‘lettura critica’ di un testo, il soggetto zavattiano.” *Ivi*, p. 201.
- Sembra dello stesso avviso Zavattini quando scrive, dopo la visione del film: “La storia di *Bellissima* è buona, si vede che è tale, i mutamenti viscontei non l’hanno strutturalmente cambiata.” Cesare Zavattini, *Io. Un’autobiografia* (Torino: Einaudi, 2002), p. 171.
- 24 Soggetto e sceneggiatura del film sono di Cesare Zavattini...
- 25 “Blasetti ha attraversato la regia del cinema italiano per decenni e il regista che fa il Regista,

anzi il regista che fa se stesso, diviene qui momento di consapevolezza sociale del mestiere e della gente di cinema; ma anche prova rispettosa dei sentimenti e delle illusioni involontariamente indotte – nella madre Anna Magnani, una ‘regista’ cialtrona della propria bambina, ovvero della proiezione in lei della fatica e della crudele casualità del successo – dai registi-
incantatori nella nostrana e casereccia fabbrica dei sogni del dopoguerra, prima del boom economico.”

Fabrizio Borin, “L’attore con la macchina da presa”, in Fabrizio Borin, Roberto Ellero (a cura di), *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell’immaginario* (Roma: Bulzoni, 2001), p. 281.

- 26 “Siccome Maddalena desidera tanto un autografo di Silvana Mangano che sta girando un film al teatro n. 4, Annovazzi ce l’accompagna e riesce a ottenere facilmente dall’attrice l’autografo. Tutto questo incanta Maddalena e la convince che Annovazzi è davvero onnipotente. Per questo Maddalena nella penombra del teatro, mentre guarda con gli occhi lucidi la scena che la Mangano sta girando, non protesta quando Annovazzi le mette una mano sulla spalla”. Rgh, p. 7 e P. Baldelli, *Luchino Visconti*, cit., p. 107.
- 27 “8 agosto 1949, ore 12 – Combinato con D’Angelo soggetto e sceneggiatura *Prima comunione* per cinque milioni”. *Ivi*, p. 162.
- 28 Cfr. Stephen Gundle, “Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. I, *L’Europa. Miti, luoghi, divi* (Torino: Einaudi, 1999), pp. 759-86.
- 29 Rgh, p. 7 e P. Baldelli, *Luchino Visconti*, cit., p. 107.
- 30 Siro Ferrone, “Bellissima: l’educazione sentimentale”, in *Drammaturgia*, a. VII, n. 7 (2000), pp. 83-95.
- 31 Il documento non ha contrassegno numerico, è semplicemente citato come “Scaletta”. Si tratta di dieci pagine con note manoscritte divise in trentotto punti, corrispondenti ad altrettante descrizioni di macrosequenze narrative. Notiamo per inciso che i caratteri della macchina da scrivere non corrispondono a quelli dei documenti precedenti.
- 32 *Ivi*, p. 9.
- 33 *Ibidem*.