

A black and white photograph of two elderly men sitting at a table. The man on the left is wearing a dark jacket, a light-colored cap, and thick-rimmed glasses. The man on the right is wearing a dark jacket, a light-colored shirt, and thin-rimmed glasses. They are both looking towards the right. On the table in front of them are two bottles, one of which appears to be a beer bottle with a label, and some papers. The background is a wood-paneled wall.

VALENTINA FORTICHIARI

LA DIARISTICA
ZAVATTINIANA

NELLA LETTERATURA
E NEL CINEMA

Che cosa può significare “tenere un diario”? Un patto autobiografico segreto, un autobiografismo perpetuo? Un desiderio di confessione, di consolazione? Uno sfoggio di narcisismo, una compiaciuta messa a nudo esibizionistica? E quali diari rientrano in queste categorie? Il diario di Amiel, di Tolstoj, di Samuel Pepys, di Anaïs Nin, forse? Diari intimi o diari in pubblico, quaderni di lavoro sul mestiere dello scrittore, diari di un impegno, di una battaglia ideologica? Katherine Mansfield, Vittorini, Pavese, Simone Weil, Paul Valéry, Dostoevskij, Cechov. Se ne potrebbero citare all’infinito. Una cosa è certa: Zavattini li aveva letti tutti, aveva una autentica passione per la lettura diaristica.

Cosa significa tenere un diario? “La risposta più sorprendente e più vera – i due aggettivi convergono – l’ho forse incontrata in Goethe, che consigliava di scrivere non per vivere nel futuro, ma nel presente: (cito da Goethe) ‘Senza di ciò noi lo stimiamo troppo poco... Noi impariamo a valutare l’istante, appena lo consideriamo come qualcosa di storico’”. Così lo scrittore Giuseppe Pontiggia scriveva nella sua introduzione al *Diario* di Guido Morselli.

Vivere nel presente: mi ha ricordato una espressione celebre di Cesare Zavattini: “Postumo non mi interessa”. Ebbene, l’enorme cumulo di “paginame diaristico” di Za consuma l’istante nel suo farsi, si radica nel presente, accompagna il viaggio di un pensare immediato e rapidissimo (“Il mondo va avanti, e io non scrivo le mie idee sul mondo che va avanti”, diario inedito 1946). Ma – riletto oggi – ci permette di valutare l’istante come storico, ci fa entrare nella storia di una vicenda personale e insieme collettiva, imparentata con varie correnti artistiche, culturali e cinematografiche (dal Surrealismo al Neorealismo, alle avanguardie).

E non c’è forse migliore definizione della diaristica zavattiniana quanto la stessa che Za diede dello “spirito neorealistico”: “una vera carità di tempo, di occhi, di orecchi, data ai fatti, alla gente”. Questa definizione contiene tutto: la dimensione temporale, lo spazio dell’occhio pedinatore di realtà, dell’occhio della cinepresa, dell’occhio prensile e ingordo di Zavattini, la dimensione e suggestione sonora. Ma il sentimento predominante è “carità”, e vorrei aggiungere empatia, umanità, comprensione, curiosità per la vita, per le esistenze degli altri, per la gente. Mi vengono in mente alcune sequenze di **Umberto D.**, di **Ladri di biciclette** e **Miracolo a Milano**, che fermano sulla pellicola istanti minuti, quasi diaristici, gesti di una quotidianità osservata con compassione. La rappresentazione dell’esistenza nei suoi aspetti più umani, senza abbellimenti, senza idealizzazioni: “Noi italiani siamo ipocriti anche nel raccontare. Io no. Racconterò tutto perché tutto nasce dalla mia angoscia” (diario inedito, 1944). Ecco il neorealismo, nel cinema, come nella letteratura: un neorealismo, come ha notato De Santi, che attraverso un passaggio intermedio di elaborazione autobiografica, si trasforma in storia italiana.

“La notte del 17 gennaio 1930”, così si apre il primo libro, *Parliamo tanto di me* (1931), dopo il celeberrimo “Ritratto dell’autore”, che è un autoritratto formidabile, denso di leggerezza, di humour. “La notte del

17 gennaio 1930 leggevo un romanzo d'amore": è una pagina di diario. L'abitudine di contestualizzare, di datare, tornerà, molti anni dopo, in *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini* (1976): "erano le 3 di notte del 28 aprile" (scritto in neretto, evidenziato graficamente).

Un autoritratto, una data, una pagina diaristica, un titolo diventato una etichetta: *Parliamo tanto di me* (1931). Gli esordi di Za accampano subito un io autobiografico preponderante, che a dispetto del proclama ("parliamo tanto di me", titolo felicemente suggerito dall'editore Valentino Bompiani), non ha nulla di narcisistico.

"Nel testo letterario nulla è veramente autobiografico – ha detto di recente Claudio Magris – anche quando c'è corrispondenza alla realtà di una vita, perché tutto viene spostato, reinventato". E Somerset Maugham, in un breve saggio intitolato *Come scrivo i racconti*, disse:

Pur essendo quasi sempre in prima persona, i miei racconti non sono autobiografici. La prima persona è solo un trucco per guadagnare verosimiglianza. [...] Il vantaggio della prima persona è che è diretta. Consente allo scrittore di dire quello che sa, [...] conferendo così alla storia una plausibilità che altrimenti le mancherebbe. Questo atteggiamento, fra l'altro, istituisce un rapporto molto stretto fra chi scrive e chi legge.

Ebbene, Zavattini aggancia il lettore partendo da se stesso, dal dato immediato che gli sta sotto gli occhi, la propria faccia, il qui e ora della propria esistenza che è simile alla storia di tutti gli altri uomini. Parla in prima persona perché gli è facile e plausibile raccontare i propri sogni, le fughe, le storiette nell'aldilà.

Se narrare è un destino, Za esordisce in prima persona, armato di semplicità e di umiltà, dell'occhio visionario dei maestri dell'autoritratto, in una sorta di "al di qua" della scrittura che non è ancora romanzo, scrittura totale, e sconfinata nei territori della pura fantasia, dove tutto è possibile, come nelle evoluzioni libere e anarchiche di una scrittura diaristica.

"La diaristica è l'atto più profondo di umiltà che ho compiuto nella mia carriera alla ricerca della cosiddetta verità", ha affermato lo stesso Zavattini (*Zavattini parla di Zavattini*, a cura di Silvana Cirillo, 1980). Alla base c'era la rivelazione dell'importanza del tempo e della sua continuità, dell'importanza degli uomini "fatti della stessa pasta di tempo".

Perché Za parla di umiltà? Perché si distacca dalle regole tipiche, dal canone della diaristica tradizionale, come ha osservato Carlo Bo, scardina il genere diario, compie uno scatto dalla norma, rinunciando a languori crepuscolari, minutaglie e eccessi di individualismo, in favore di una scrittura collettiva e democratica, densa di fatti, di voci, che lascia spazio alla collettività umana, che asseconda un concetto di uguaglianza, di libertà espressiva, una scrittura aperta a tutti.

Za ha scritto in prima persona la maggior parte delle sue opere narrative, ha raccolto "un tritume di nomi, di fatti, di pensieri" di carattere diaristico a partire dal 14 gennaio 1941 (come ci racconta in *Riandando*, altro titolo significativo di quella abitudine tipicamente zavattiniana di "ripercorrersi" nella memoria), sino a poco tempo prima della sua scomparsa, nel 1989.

¹ I titoli dei diari non realizzati sono citati con lettera minuscola.

“Diario di Helen Twelvetrees” (*Cronache da Hollywood*, 1930-1934), “diario di un timido”¹, 1939 (*Al macero*, 1976), “Diario di un settantenne” (ambientato nel 1899, è un finto diario ritrovato, nel libro *Io sono il diavolo*, del 1941), i foglietti diaristici di *Ipocrita 1943*, “Diario dei ragazzi di Via Sant’Angela Merici” (1944), “Diario per i posteri” (1944), *Riandando*, diario di guerra (1941-1945), “Diario di cinema e di vita” (1940-1976), “Diario degli Italiani” (1954), “Diario di un anno” (1954), “diario vero e proprio” (1955), “diario di una donna” (1963), “diario degli anni ’70”, “diario di un uomo” (1971), “diario in versi” (1974), “diario doppio” (1979), “diario di un arteriosclerotico” (1980): sono alcuni dei diari progettati da Za, alcuni realizzati, altri rimasti allo stadio di progetto.

Vediamone qualche tappa. Nel 1944, durante la guerra, nella via dove ha sempre abitato a Roma, nel quartiere nomentano, Za invita a casa “cinque ragazzi, dai nove ai quattordici anni, scalzi, rapati, facce un po’ viziose con qualche cicatrice...”. È fin troppo facile immaginarlo in azione: seduto in mezzo a loro, con aria sorniona, li scruta, li provoca, li fa parlare. “Sono sempre stato animato da questa voglia di prendere in contropiede le cose e di ottenere dagli altri momenti di grande apertura: la confessione, direi di più, la diaristica. Noi italiani siamo poco diaristici” (*Basta coi soggetti*). Lui, per altro, aveva cominciato a compilare agende e quaderni, con la sua calligrafia minuta, per non perdere una virgola di quello che andava succedendo attorno. Za si fa raccontare il loro diario: il “Diario dei ragazzi di Via Sant’Angela Merici”, che hanno vissuto vita vera tra bombardamenti, mitragliatrici, attentati, nel clima di una guerra che li ha fatti crescere troppo in fretta (tanto che uno dei figli di Zavattini, che assiste ai racconti, chiederà al padre di non far più niente, di smettere di studiare). L’episodio è nelle prime pagine del “Diario di cinema e di vita” (pubblicato a puntate sul periodico «Bis», a partire dal 1940), che diventerà volume col titolo di *Diario Cinematografico* (uscì per la prima volta da Bompiani nella raccolta *Straparole* del 1967, con dedica a De Sica). A parte la serie dei quaderni diaristici privati, destinati probabilmente a rimanere inediti, il “Diario di cinema e di vita” è il più consistente diario zavattiniano pubblicato in vita (già nel 1974 tuonava contro la pessima abitudine di pubblicare postumi i diari degli scrittori, si vedano le *Voglie letterarie*). Come dice il titolo iniziale, in esso si mescolano vicende del vissuto privato e pubblico di Za e vicende che formano il filo rosso della parabola neorealistica, del sodalizio con De Sica, in una parola dell’avventura italiana del cinema tra anni ’40 e anni ’60-’70. E davvero possiamo dire che il genere diario, il resoconto cronachistico, permettono all’autore maggiore profondità di sguardo e ricchezza di esplorazione, di dettaglio.

Il diario è per Zavattini una sorta di zona franca della coscienza. Niente a che vedere con una gentile muffa dei sentimenti e dei pensieri, ma una riserva di immagini, impressioni, ricordi, alla quale attingere idee, spunti, a volte semplicemente da rileggere. C’è al fondo una tensione verso una comunicazione non convenzionale, verso una

espressività, anche ricca di dialoghi e battute. "Sono strutturato più a parlare che a scrivere", è una delle tante battute celebri di Za. "Se provocato, parlo, anzi straparlo". Il senso di immediatezza che connota la pagina diaristica zavattiniana lo si spiega anche in questo modo. "Il diario dei pensieri di un uomo così fitto che ogni fotogramma sarebbe un pensiero". Penna, cinepresa, pennello, magnetofono, oppure vista, udito, sensi: sono gli strumenti di una azione istantanea, di una reazione in tempo reale nei confronti del mondo circostante, da parte di un uomo che ha voluto provare tutte le forme di espressività, trasformandole in altrettante forme artistiche. "Abolire il narrare dopo": è un altro dei celebri slogan zavattiniani, una reazione al fatto che lo scrivere gli è sempre parso più lento del pensiero ("solo il cinema può ridurre il dislivello tra il pensare e il fare"). Piero Dallamano ha parlato di "memoria-taccuino", e di Za che girava come se avesse la cinepresa in perenne azione. "Contaminazione di generi e visionarietà", ha detto bene Gualtiero De Santi. "Le cose che vi circondano, le immagini dei nostri sogni, gli oggetti della nostra memoria": sono queste le componenti della scrittura diaristica di Za, e sono le tre raccomandazioni che Rilke rivolgeva nelle sue *Lettere a un giovane poeta*. Concentrazione, tenuta del pensiero, sguardo a doppio taglio, capacità cioè di vedere la controcopia della realtà, delle cose, assimilazione, affabulazione, persistenza della memoria: nelle pagine di un diario, spontanee, in apparenza libere e sincere, non condizionate, non consequenziali, si può, sarei tentata di dire si deve, esercitare le facoltà che ho appena citato. La tentazione diaristica, il patto autobiografico invade gli spazi creativi, se ne appropria, mantiene tutti i sensi all'erta, assegna alla scrittura la cifra di un impegno etico, di un commento critico tra le righe, di una prospettiva sociale.

Nel 1954 data l'avventura non conclusa dei "Diari degli Italiani", progetto accarezzato con l'editore Guandalini di Parma (fondatore della casa editrice Guanda). Guandalini aveva letto il *Diario cinematografico* (che in quel periodo usciva a puntate sulla rivista «Cinema Nuovo»), giudicandolo l'avvenimento più importante della letteratura del secondo dopoguerra. Zavattini, legato dal patto d'amicizia e professionale con l'editore Bompiani, rifiutò la proposta di pubblicare in libro il "Diario", ma accolse invece con entusiasmo l'idea di dirigere una collana di diari. Senonché i due la vedevano da diverse prospettive: Guandalini avrebbe voluto raccogliere pagine private di intellettuali, artisti e scrittori, Za voleva pescare dalla gente comune, per esempio "un operaio, una prostituta, un facchino, un cameriere di grande albergo, uno studente, una domestica, un vecchio, un contadino, un prete, un calzolaio, un bambino" e via di questo passo. Una raccolta in definitiva più vicina alla propria indole, con l'obiettivo di distribuire diari nelle scuole "in sostituzione di un sapere ufficiale dove non c'è una riga che spieghi cosa vuol dire democrazia". Il progetto dei "Diari degli Italiani", così concepito, era interessante e insieme un po' ingenuo: Zavattini si mise al lavoro di buona lena, raccogliendo una messe di diari alla "sua" maniera, si fece

anche aiutare da alcuni collaboratori, ma alla fine non se ne fece nulla. Ne è rimasto un carteggio singolare con l'editore Guandalini, tipico di quella voglia zavattiniana, travolgente alla maniera emiliana, di fare, di inventare idee nuove, di dare spazio a chi normalmente non ha voce. Nella sua passione diaristica Za cerca di coinvolgere tutti: "Io avevo la vocazione di farlo fare anche agli altri. Il Diario degli Italiani era una 'summa' in cui stimolavo gli Italiani a raccontarsi e a raccontare. Era il bisogno già provato in me di trovare nessi tra me e le cose, e volevo che le trovassero anche gli altri" (introduzione al *Diario cinematografico*).

E che dire dei "Cinegiornali liberi", i "Cinegiornali della pace" (anni '60), i "Cinegiornali liberi del proletariato" (concepiti nel 1968, vivranno sino al 1973)? Non sono forme anch'esse di azione sociale? Non sono, come il "Diario degli Italiani", l'identico tentativo di dar voce a tutti, a chi è escluso dalla comunicazione ufficiale, dalle forme di un sapere ufficiale, di una cultura fatta da pochi per pochi? Diario, giornale, di cinema, di vita: alla base c'è l'identica spinta verso la verità, la libertà espressiva, la confessione in diretta, lo stesso "bisogno di accusare, di difendersi, capire, segnalare, perché c'è insieme un'enorme ansia morale e incertezza". Erano anni, quelli, in cui cinema e scrittura, progetti diaristici e documentari si intersecavano alla ricerca di una comunicazione d'avanguardia, alternativa, più incisiva; anni in cui Za sognava di cambiare il mondo o il governo con i film libro, i film inchiesta, un film al giorno, i film-lampo, i cinegiornali della pace, "in cui sarebbero dovuti affluire da ogni luogo grida domande allarmi denunce dati, un incalzare metodico, scientifico, spietato". Nelle pagine del *Diario cinematografico*, le idee, concepite quasi quotidianamente, realizzate, regalate ad altri, per gran parte anche sperperate, formano una sorta di densissimo, generoso, originale itinerario privato e pubblico, una sorta di repertorio che non può non sorprendere per la ricchezza della fantasia, la varietà delle trovate.

Si può sostenere che la scrittura zavattiniana è il "luogo della sparizione del personaggio" (Gramigna, *La menzogna del romanzo*)? In un certo senso sì, se pensiamo a una scrittura romanzesca tradizionale. In Zavattini è stato drastico, sin dagli esordi, il rifiuto del romanzo capolavoro di eroi. "Nella mia vita non vedo che motivi per non scrivere un romanzo": potrebbe sembrare una dichiarazione zavattiniana, sono invece parole di Jules Renard, scrittore fanatico della frase corta, di uno stile verticale, senza sbavature, a taglio di diamante.

Tutto nasce in Zavattini da una scelta di sobrietà, di umiltà e di attenzione ("L'unica maniera di scrivere è parlare in prima persona, raccontare se stessi fino in fondo e intanto non perdere una riga di quello che succede", «Paese Sera», 1967), ma in fondo anche paradossalmente di pigrizia, come ha spiegato Zavattini, con quel suo gusto per la provocazione: "Lo scrivere poco e corto nasce dalla mia pigrizia" (*Diario inedito*, 1943), e ancora "il romanzo lungo è fatto di potenza e di pazienza" (*ibid.*, 1942). La potenza visionaria di un Tolstoj lo ha sempre affascinato, ma un progetto narrativo di tale portata non lo ha mai tentato. "Se

sapessi sbalzare un personaggio a tutto tondo non ricorrerei all'“autobiografia” (*Non libro*). In Riandando, non fa mistero del “velo di malessere” che lo coglie di fronte all'ipocrisia di ogni romanzo e, di rimando, racconta la storietta di uno che tiene per tutta la vita un diario. Perché?

Per la stessa ragione per la quale scrive a Sibilla Aleramo (1950): “Per sapere come stanno veramente le cose basterebbe mettersi lì a scrivere, scrivere tutti i giorni e a un certo punto ci sarebbe l'acqua o il petrolio o il fuoco o il centro della terra, la felicità o il dolore o qualche cosa del genere...”. Soltanto “con questo felice annotare per lui cominciava il giorno” (Peter Handke, *Pomeriggio di uno scrittore*), scrivendo quotidianamente pagine diaristiche, annotando, magari anche ricordando con l'aiuto della memoria, pedinando i fatti con un taccuino, perché “un foglio di carta tra l'altro costa meno di un film”.

Oppure, Za preferisce scrivere diari per la stessa ragione per la quale scrive a Alberto Savinio che è meglio il genere autobiografia rispetto al genere biografia: “Le biografie sono impossibili. Nessuno potrà mai sapere che cosa capita nei miei occhi quando li premo fortemente: bacilli, tappeti, vie lattee, i soli di Van Gogh e un colore, in un angolo, vicino a una biscia trasparente, che non ho mai visto in nessun quadro” (*Al macero*, 1927-1940).

Anche di un diario si chiede se “deve essere lungo o corto”, quasi a misurare nella scrittura la ricerca di una verità, di una intuizione che si gioca anche in termini di spazio sulla pagina, di centimetri quadrati di consapevolezza. Il diario “avrà la misura del capire per fare, strumento cioè non fine, per cui la sua pagina in corso può darsi sia sempre l'ultima con la trepidazione di un'ala che sta per sbattere”. In un diario si scommette sull'importanza del tempo e della continuità, sul valore di una vicenda umana permanente. E ancora, il passaggio dalla carta alla pellicola si svolge con la stessa disinvoltura: “Per quanto mi riguarda, dalla carta passerei volentieri a dei film con la pellicola di fotogrammi tutti divisi in due, contemporaneamente si vede io di qua che mangio, che bevo che dormo che scrivo e la situazione di là. Sentite il rumore della macchina da proiezione nel silenzio?”.

Come nel cinema, anche in un diario, si mettono in movimento delle idee, si esercita un occhio/una scrittura che deve possedere determinate caratteristiche di leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità (sono le cinque componenti rilevate da Calvino nelle sue *Lezioni americane*). L'uomo di cinema e l'uomo letterario Zavattini lo sanno bene e vi si adeguano perfettamente.

Leggerezza vuol dire togliere peso, in favore della precisione, della determinazione: un alleggerimento del linguaggio, alla ricerca della parola precisa, esatta come la punta di un diamante, un affinamento stilistico che va a favore del ragionamento, dove tutto acquista valore emblematico. Leggerezza come reazione al peso dell'esistenza, letteratura (o cinema) come funzione esistenziale, scacco alla noia. Il volo sui manici di scopa, che chiude il film *Miracolo a Milano*, il tocco infantile e fiabesco della penna zavattiniana, sono come il passaggio di una piuma

sulle rovine di un mondo non facile da capire, non sempre condivisibile.

La rapidità e concisione dello stile servono ad afferrare in tempi brevi la folla delle idee simultanee (simultaneità dell'immagine cinematografica e della parola diaristica come flusso di coscienza), la corsa di un pensiero nei confronti del quale la scrittura è sempre in affannoso ritardo. Una velocità mentale che comporta agilità, mobilità, disinvoltura, movenze sorprendenti: insomma un raccontare per scorci e storie brevi dove il linguaggio si denuda in concretezza e precisione, efficacia e densità ermetica.

L'esattezza è la vertigine del dettaglio: un disegno ben calcolato, immagini nitide, incisive, memorabili, un linguaggio il più possibile preciso. Le storiette, i raccontini di Za sono esatti e inevitabili come poesie.

La visibilità ha il suo corollario in una fantasia di tipo onirico: sogni di bambino sono ovunque nei primi libretti di Za. Un pensare per immagini, una iconologia fantastica che sconfinava nei territori della pittura, arte che sedusse Zavattini proprio al crocevia intermedio tra letteratura e cinema.

E infine la molteplicità, vale a dire la resa all'universo dei mondi possibili, dove si mescolano realtà e fantasia, mito e sogno, dove non esistono barriere o censure a un pensiero libero sino a una ubriacatura linguistica che diventa balbettio, sonorità pura, segno grafico.

"Scrivo, reagisco di fronte al mondo, vien fuori un personaggio", ha detto Za a commento della sua poetica: è vero, idee, spunti, macchiette, personaggi, nomi brevi come spilli, spuntano ma insieme, in questo proscenio del possibile, non esistono protagonisti, non esistono trame prefigurate. La scrittura annulla i personaggi, li fa sparire nel fluire di un racconto che è dialogo e monologo, è voce di un io narrante, è pensiero che pensa se stesso e si riproduce velocemente.

Se analizziamo l'evoluzione della scrittura zavattiniana, possiamo distinguere tre momenti: una prima stagione surreale e funambolica, di creatività pura e felice (*Parliamo, I poveri sono matti, Io sono il diavolo, Totò il buono*); l'epoca del passaggio di campo espressivo, della scrittura cinematografica e neorealistica, che contribuisce a traghettare Za, negli anni tra '50 e '60, verso i territori dell'impegno civile e democratico, come emerge dalla seconda, matura fase letteraria, dove la scrittura di Za opta ancora e più che mai per una prima persona autobiografica, diaristica, epistolare, ma appropriandosi della storia di tutti, della coralità politico-militante, interpretando i destini della collettività, violando monopoli e regimi culturali (*Lettera da Cuba, La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini, Non libro*).

Anche la ripresa della "voglia diaristica" negli ultimi anni, l'esordio tardivo nella regia (nel film *La veritàaaa*), testimoniano la rinnovata tensione verso una responsabilità globale, dove ormai il problema autobiografico di Za trova coincidenza assoluta con il problema generale degli uomini alla ricerca di un senso del vivere.