

La lingua di Zavattini: estratto del saggio di Elena Gualtieri *Archeologia di Un paese* (Paul Strand, Cesare Zavattini. *Lettere e immagini*, a cura di E. Gualtieri, Bologna, Edizioni Bora, 2006, pp. 29-35).

La lingua di Zavattini

Il carteggio rivela che il progetto *Un paese* ha una doppia genesi, sviluppatasi in parallelo fino all'incontro fra i due autori nel 1952: da una parte Strand aveva concepito l'idea del ritratto di un villaggio già negli anni Trenta; dall'altra però Zavattini si stava impegnando con Einaudi per produrre la collana "Italia mia", dalla cui concezione, come abbiamo visto, deriva in gran parte l'impostazione di *Un paese*. Con la sua enfasi su statistiche, interviste e procedimenti editoriali, il progetto "Italia mia"/*Un paese* si rifà chiaramente alle esperienze giornalistiche di Zavattini nella Parma degli anni Venti, come si può riscontrare dalla recente pubblicazione degli scritti giovanili a cura di Guido Conti. È da queste prime vicende che deriva la concezione della scrittura espressa in *Un paese*: la brevità dei "raccontini" del periodo parmense ritorna nelle mini-biografie raccolte a Luzzara, per poi consolidarsi ulteriormente nei talvolta lapidari commenti che accompagnano le fotografie nel testo ("Io voglio morire lo stesso giorno che non sono più buono di vestirmi e svestirmi da solo", *Un paese*, p. 35). Il lavoro di "taglia e cuci" appreso da Zavattini in redazione alla *Gazzetta di Parma* viene messo a buon frutto nel processo di elaborazione dei vari appunti, testimonianze scritte, documenti, ecc. raccolti a Luzzara. In breve, *Un paese* ci offre un ritorno di Zavattini alla sua giovinezza non solo di persona (ai cui ricordi è dedicata l'introduzione), ma anche di scrittore, agli anni del giornalismo quasi goliardico di Parma. Se per Strand quindi il progetto è stato parte integrante del suo sviluppo di fotografo, Zavattini traccia con *Un paese* un ritorno al passato che ripercorre le prime tappe del suo processo di formazione come scrittore. Senza le fotografie di Strand, un tale ritorno avrebbe rappresentato semplicemente il riciclo di motivi già da tempo superati. Con le fotografie, diviene invece parte di quel progetto autobiografico che Paolo Nuzzi ci ha rivelato essere al centro dell'opera zavattiniana.²⁵

Passaggio obbligato dell'autobiografia, il paese natio diviene anche l'occasione per scoprire un altro Zavattini, quel poeta dialettale che emergerà pienamente solo negli anni Settanta, ma che comincia già ad affiorare nell'introduzione a *Un paese*. Il progetto portato avanti a Luzzara negli anni Cinquanta va concepito dunque anche come un progetto di traduzione dal dialetto che facilita la transizione dallo Zavattini dei raccontini (quello di *Parliamo tanto di me, I poveri sono matti* ed *Io sono il diavolo*) a quello rivoluzionario ed anti-letterario degli anni Settanta, di *Non libro più disco e Stricarm' in d'na parola*. Ma se il dialetto arriverà a costituire per Zavattini negli anni Settanta l'espressione de "il gesto violento, dissacratore, di scavo e rivoluzione"²⁶ contro la letteratura, in *Un paese* assistiamo ad un'emergenza molto più dolce, più titubante del dialetto come veicolo di un'esperienza collettiva ignorata dalla cultura ufficiale. Pur facendo presente che molti dei suoi compaesani si esprimono bene, anche se in dialetto piuttosto che in italiano, Zavattini ricorre al dialetto vero e proprio solo in due punti del libro. Il primo è nell'introduzione, dove lo scrittore emiliano si propone come traduttore in italiano della descrizione poetica fatta da uno dei suoi compaesani de "l'ora più bella di Luzzara" ("quand d'inveran a vegn via dal cald e al fred l'am da un piasèr can tal so gnanca di, a cori par dés o quindas metar cum di pastén cürt e intant a s'impesa i lampiòn insèma a la mé testa e a degli ciau a la gent ca incuntri, di ciau sec, alegar, cmè quand a sa scapa sota al portag parchè a ve zò 'n sguasaròt", *Un paese*, p. 9). Il secondo punto è contenuto in una delle didascalie delle fotografie del mercato, dove la voce collettiva, anonima del paese elenca i modi diversi di chiamare un bicchiere di vino ("gotu, smecmar, lucòt, polach, checu, bicèr, marùch, cucb", p. 31), proprio allo stesso tempo in cui se ne lamenta la scomparsa dall'uso. Con il primo esempio Zavattini mostra ai suoi lettori la differenza esistente fra espressione in italiano e in dialetto; con il secondo, ci mostra la consapevolezza presente fra i suoi compaesani dell'erosione graduale del dialetto, loro lingua madre, da parte dell'italiano, lingua ufficiale della nazione, ma non della terra.

Questo uso limitato del dialetto all'interno del testo di *Un paese* serve dunque per ricordare ai lettori al di fuori di Luzzara l'alterità della cultura che si trovano ad osservare, quasi fossero turisti passati per caso dal paese. Il dialetto istituisce un certo senso di distanza fra quel libro che si propone come rappresentazione fedele

di un qualsiasi paese italiano e il paese vero e proprio di Luzzara, che si trova dietro, sotto o al di là del libro. Zavattini ovviamente parla e capisce quel dialetto; come racconta ai lettori nella didascalia per la fotografia del ponte di Viadana, “non appena tocco questa mia zona natale, comincio senza accorgermene a parlare in dialetto” (p. 6). Da una parte questo gesto sottolinea l'appartenenza di Zavattini al paese e garantisce perciò il carattere autoctono del progetto; dall'altra però rende consapevoli i suoi lettori del divario fra partecipazione alla vita del paese ed osservazione, fra l'autenticità della parola orale e la sua traduzione in (quasi) letteratura. Il bisogno di tradurre il dialetto in italiano ci rende consapevoli del fatto che non può esserci una rappresentazione completa della realtà linguistica di Luzzara, poiché tale rappresentazione sarebbe comprensibile solo per coloro che già partecipano di quella realtà, quei nativi del paese di cui Zavattini viene a far parte attraverso il suo uso immediato e spontaneo del dialetto locale.

Il problema della traduzione del dialetto, lingua orale, nell'italiano, lingua scritta della cultura ufficiale, viene affrontato da Zavattini con una soluzione d'avanguardia che ha senz'altro le sue radici nelle sperimentazioni futuristiche della sua gioventù, ma che soprattutto guarda avanti nella direzione di quell'arte rivoluzionaria e di scardinamento della letteratura a cui lo scrittore arriverà negli ultimi decenni del ventesimo secolo. Alle interviste realizzate a Luzzara fra il dicembre del 1953 e il marzo del 1954, Zavattini aggiunge infatti tutta una serie di documenti scritti – lettere, statistiche, diari di bambini – che vengono poi integrati nelle didascalie alle fotografie di Strand senza alcuna indicazione della loro provenienza. Con un procedimento che possiamo chiamare per analogia “collagista”, Zavattini seleziona dai testi dei luzzaresi quei punti che meglio illustrano sia l'inventiva linguistica dei suoi compaesani che le tracce di una comunità per la quale il dialetto costituisce ancora l'espressione di un'appartenenza geografica al paese ed alla Bassa.²⁷ I *collages*-didascalie di Zavattini continuano la tendenza di questi testi a forgiare un italiano che preserva anche nello scritto i moti dell'oralità, eliminando quindi qualsiasi distinzione residua fra lingua parlata e lingua scritta. Nelle mani e nelle orecchie dello scrittore emiliano, il quasi-dialetto dei testi luzzaresi viene quindi trasformato in una fonte di rinnovamento dell'italiano scritto e letterario.

Uno degli esempi forse più tipici della destrezza con cui Zavattini trasforma testi di primo acchito poco promettenti in succinte e fresche espressioni della vita del paese è tratto da uno dei diari che lo scrittore aveva fatto compilare ai bambini di Luzzara. Senza cedere alla tentazione di “correggere” gli strappi linguistici che portano lo scolaro a mischiare i tempi dell'imperfetto, del passato prossimo e di quello remoto nella transizione dal dialetto all'italiano, Zavattini estrae dal diario di Gabriele Allai proprio quei brani che illustrano il divario esistente fra il parlato e lo scritto:

“Mio zio voleva che pompassi l'acqua per le bestie, ma io sono andato a giuocare con Vincenzo, Carlo e Giuliano. Siamo andati a nasconderci su nel fienile e in altri posti. Giuliano si alzò per vederci, ma io lo vidi prima e dissi: pom, Giuliano è morto! Cesare mi vide e mi sparò, ma appena Cesare mi uccise Vincenzo lo uccise lui. Rino era astuto, in un minuto li uccise tutti e due. Dopo sono andato a sentire la radio che diceva che a Torino il Po era cresciuto di tre metri ed ha portato nella Val Padana grossi pezzi di marmo. Mia madre pensava fra sé: poveri noi se verrà l'alluvione. Io raccontai il fatto ad un mio amico di nome Vincenzo e suo padre rispose: lo sai perché il Po è cresciuto di tre metri? Io ripetei: no, non lo so. Allora me lo spiegò e disse: perché il Po a Torino è largo come il Po vecchio e siccome è piovuto per tre giorni l'acqua non è potuta scorrere via tutta in una volta”. (*Un paese*, pp. 103-4)

Il genio editoriale di Zavattini si rivela nella selezione degli episodi riportati nel diario, che originariamente appartenevano a due giornate diverse, ma che lo scrittore condensa in un raccontino che per brevità e ricchezza di significato fa concorrenza alle fotografie di Strand. I giochi di guerra dei bambini che si rifanno ad una storia fin troppo recente, e molto presente nelle biografie raccolte da Zavattini, si stagliano contro la presenza del Po, sorgente di ricchezza della terra della Bassa, ma anche eterna minaccia di alluvione. Attraverso l'intervento della radio, qui fonte di disinformazione piuttosto che di democratica trasmissione di notizie, scorgiamo anche l'emergenza di un'Italia diversa, in cui modernità e ruralità convivono in un equilibrio precario.

In molti casi dunque le didascalie scelte per illustrare le fotografie di Strand

sono citazioni dirette o indirette non tanto dei ritmi del parlato quanto di quelli di una lingua scritta che già giace a metà strada fra dialetto ed italiano, oralità e scrittura. Altre volte, però, l'intervento di Zavattini serve a vitalizzare i ritmi di una lingua scritta (dai luzzaresi) che porta i segni dell'impianto burocratico e statale. Un esempio tipico di questo *collage* testuale, che è poi una forma di traduzione, è fornito dalla didascalia che accompagna la fotografia di Luzzara attraverso i campi e quella del cartello e della pietra miliare che la identificano (pp. 28 e 29), didascalia che si presenta come una dichiarazione in prima persona fatta da un bracciante disoccupato, ma che in realtà si rifà a brani tratti da due fonti scritte. La prima è una lettera del Sindaco di Luzzara, Erminio Filippini, inviata in risposta ad una richiesta di informazione da parte di Zavattini. La lettera del 5 aprile 1954 elenca i nomi dei più grossi proprietari terrieri di Luzzara, precisando però che la qualifica di milionario non fornisce un'indicazione precisa riguardo alla distribuzione del reddito nel paese, "poiché di milioni si potrebbe parlare di molti anche fra i nostri contadini o rappresentanti del ceto medio impiegatizio, i quali attraverso i loro risparmi possono oggi disporre di una cifra di un milione, cifra però che serve poco se non per soddisfare i bisogni familiari". La vera distinzione, aggiunge Filippini, è fra il resto della popolazione di Luzzara, meno di 10.000 abitanti nel 1952, e i "plurimilionari, gente praticamente che può disporre di diverse decine di milioni ma altrettanto gretti, la cui sensibilità sociale sta solo nel fatto che i 'loro operai' fruttano tanti biglietti. Quanti di costoro? Circa una ventina, tutti individuabili e tutti aventi le stesse caratteristiche" [Erminio Filippini a Cesare Zavattini, 5/5/54, Archivio Cesare Zavattini].

Pur non citando direttamente da questa lettera, Zavattini ne usa l'immagine di un paese profondamente diviso nella distribuzione dei redditi per enfatizzare il racconto della costruzione della nuova Casa del Popolo, che trae da un'altra lettera che riporta la storia del movimento delle cooperative a Luzzara:

"Si fece una riunione nel cinema attuale del Sig. Gardinazzi di Luzzara e da lì partirono le proposte per la costruzione della casa del Popolo che all'unanimità tutti aderirono incominciando colla sottoscrizione di un'azione da lire 1000 caduno, poi la Cooperativa Terra e Lavoro vendette un piccolo poderetto di tre biolche di terra ricavando il valore di

tre milioni che servirono giusto per l'acquisto del terreno. L'entusiasmo fu talmente forte che fatto il rogito si dette subito inizio ai lavori colla costruzione delle fondamenta in una forma spettacolare, quasi pensa, che vi erano in media oltre cinquanta operai al lavoro gratuito, camion che portavano il pietrame raccolto nelle piazze adiacenti il Po gratuitamente, la sabbia del Po escavata da lavoratori gratuitamente e grazie al sacrificio delle due Cooperative che hanno affiancato l'opera nel finanziamento dei materiali fino al completo arredamento raggiungendo una spesa di oltre 14.000.000". [Firma del mittente illeggibile a Cesare Zavattini, s.d., Archivio Cesare Zavattini]

Quello che si presenta come un italiano un po' burocratico, con molte forme verbali espresse al passivo, viene trasformato da Zavattini in uno scritto che è eco del parlato, una forma di "ventriloquismo" che come ha suggerito Pietro Clemente è prodotta da una passione per "l'uguaglianza e la democrazia":²⁸

"La cosa più bella di Luzzara è le cooperative; muratori, braccianti, terrazzieri ci siamo messi insieme nel '38 perché eravamo stanchi di essere disoccupati. Per prendere in proprio i primi lavori, hanno messo insieme quelle poche migliaia di lire guadagnate con la emigrazione, ma i governi e le banche sono quasi sempre stati contro. Un giorno abbiamo detto: bisogna fare la Casa del Popolo, perché da quella vecchia erano riusciti a metterci fuori e tutti noi operai abbiamo preso un'azione da mille lire ciascuno e, fatto il rogito, subito si dette inizio alla costruzione delle fondamenta, c'erano in media 50 operai al giorno che lavoravano con tutte le loro forze gratis, camion che portavano gratis il pietrame raccolto vicino al Po, la sabbia del Po scavata gratis e tante altre cose, fino a quando l'anno scorso l'abbiamo aperta e ora vale 14 milioni e molta gente dice: ma come avete fatto?" (*Un paese*, p. 28)

Gli interventi editoriali di Zavattini sulle interviste e sul materiale scritto fornito dai suoi compaesani rivelano dunque un rifiuto radicale di quella separazione fra le forme della lingua scritta e i ritmi della lingua parlata che ha così segnato la storia della letteratura e cultura italiana. Al problema posto dalla questione della traduzione dal dialetto all'italiano in quanto punto di tensione fra la realtà e la sua rap-

presentazione, Zavattini risponde elaborando una metodologia a metà strada fra il giornalistico e l'antropologico che combina il valore di verità dell'intervista in prima persona (come Zavattini scrisse a Lusetti il 24/11/53) con il lavoro editoriale di "taglia e cuci" attraverso cui Luzzara emerge come soggetto non solo socio-culturale, ma soprattutto letterario, testuale. Tale metodologia esemplifica l'intervento di Zavattini contro una storiografia che si vorrebbe fare interprete dei documenti, ed a favore di un procedimento archeologico che produce Luzzara *come* raccolta di documenti. Se la cronologia del progetto ci suggerisce dunque che il testo di Zavattini fu generato dalla necessità di fornire un commento, un contesto esplicativo per le fotografie di Strand, l'archeologia del metodo zavattiniano appena tracciata indica invece che la Luzzara rappresentata in *Un paese* viene creata attraverso l'intervento dello scrittore. Sebbene Zavattini avesse riconosciuto nella presenza straniera di Strand il catalizzatore della sua visione poetica e creativa di Luzzara, il paese esisteva per Zavattini come un embrione di mitologia personale già prima dell'apparizione di Strand con la sua macchina fotografica. La Luzzara che emerge da *Un paese* è una Luzzara concepita e costruita attraverso il lavoro editoriale di Zavattini, che trasforma la sua vocazione al giornalismo in una trascrizione fedele delle "confidenze dei miei compaesani" (*Un paese*, p. 15) attraverso cui la scrittura si fa fotografia, ovvero iscrizione e traccia di quella realtà che si è sedimentata nel parlato.