

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Corinne Pontillo

UN PAESE DI PAUL STRAND E DI CESARE ZAVATTINI: GENESI E LETTURA DI UN FOTOTESTO ITALIANO

ABSTRACTS

Dall'incontro del fotografo americano Paul Strand con uno dei maestri del neorealismo italiano, Cesare Zavattini, nasce nel 1955, come primo volume della collana einaudiana «Italia mia», *Un paese*. Sospeso tra la presa diretta di paesaggi, volti, oggetti e una vibrante polifonia di testimonianze orali, il libro riconosce in Luzzara, paese natale di Zavattini, il punto di osservazione privilegiato per un ritratto della civiltà contadina «un attimo prima della sua completa scomparsa» (Russo, 2011). I ricordi del secondo conflitto bellico, il legame indissolubile con la terra, le difficoltà del vivere quotidiano vengono così affidati, in via sperimentale per quegli anni, non al genere documentario *tout court* ma a uno stretto dialogo tra parole e immagini. Non mancando di evidenziare le marche stilistiche riconducibili alla formazione dei due autori, è proprio alle peculiarità di questa interazione verbo-visiva, esercitata esclusivamente sulla pagina come supporto mediale, che il contributo intende fare riferimento, alla luce dei nuovi criteri interpretativi proposti dai recenti studi sui fototesti.

Thanks to the dialogue between the American photographer Paul Strand and Cesare Zavattini, who has been one of the most relevant exponent of Italian neorealism, in 1955 was published *Un paese*, first volume of the series «Italia mia» edited by Einaudi. Oscillating between the 'shooting' of landscapes, faces, objects and oral testimonies, the book recognize in Luzzara, the Zavattini's hometown, a privileged observation point of rural culture «un attimo prima della sua completa scomparsa» (Russo, 2011). Memories related to the Second World War, the indissoluble bond with the land, difficulties of daily life are thus entrusted, in a experimental way, to a close interaction between words and images, not to the documentary genre. Considering also the respective backgrounds of the authors, the article focuses on this verbal and visual interplay – located in pages that are the only media support – and on recent critical proposals on phototexts.

PAROLE CHIAVE: *Un Paese*, fototesti, letteratura,
fotografia, neorealismo, phototexts, literature,
photography, neorealism

CONTATTI: corinne.08@live.it

L'occasione che conduce alla pubblicazione di *Un Paese* di Paul Strand e di Cesare Zavattini è oramai nota. Dopo un primo, fugace incontro tra i due autori avvenuto a Perugia nel corso del Convegno internazionale di cinematografia nel settembre 1949, all'inizio degli anni Cinquanta la proposta dell'artista americano di realizzare un libro fotografico sull'Italia trova la disponibilità di Zavattini, che negli stessi anni progetta un documentario intitolato *Italia mia*, basato su un viaggio da compiere con la macchina da presa attraverso le strade e le città italiane. Il progetto originario dello sceneggiatore non va in porto e si concretizza in forma editoriale: *Un paese* viene pubblicato per Einaudi nel 1955 come primo volume di una collana dal titolo, appunto, «Italia mia», ideata e

diretta da Cesare Zavattini.¹ La serie prevede che alle fotografie, che avrebbero dovuto riguardare di volta in volta una città o un paese italiani, vengano affiancati testi di registi (Zavattini ipotizza il coinvolgimento di De Sica, Rossellini, Visconti per i numeri successivi), ma l'iniziativa si arresta a questo primo numero. Sulla località da fotografare, dopo aver vagliato diverse ipotesi, la scelta ricade, come espressione di un frammento antropologico, sociale, umano in tensione dialettica con un più ampio macrocosmo, su un borgo della Bassa padana, Luzzara, paese natale di Zavattini.²

A differenza di altre produzioni foto testuali italiane degli anni Cinquanta – si ricordi la settima edizione di *Conversazione in Sicilia*, dove le fotografie di Luigi Crocenzi concorrono a tracciare del capolavoro vittoriniano una riscrittura per immagini *a posteriori* – *Un paese* nasce come fototesto e in quanto tale ha già ricevuto attenzione critica: Antonella Russo lo ha definito «il primo fotolibro italiano»,³ ravvisando nell'operazione di Strand e Zavattini una valenza archetipica; Giulio Iacoli, fornendo una prima ricognizione del genere fototestuale, riconosce nell'assetto verbo-visivo di *Un Paese* un «capostipite»;⁴ Silvia Albertazzi lo ha citato nel suo recente *Letteratura e fotografia*,⁵ dove il volume è incluso tra gli esempi di “fotolibro” nati dalla collaborazione tra fotografi e scrittori, e viene distinto, dunque, dal “fototesto”, frutto dell'occhio e della scrittura di un unico autore.

Seguendo una struttura sobria e razionale, *Un paese* accoglie ottantotto fotografie di Paul Strand in bianco e nero, ciascuna delle quali posta in maniera da occupare mezza o l'intera pagina (tranne pochissimi casi in cui in un unico foglio vengono riprodotte più fotografie), corredate da testi scritti. La sezione verbale comprende, oltre alla prefazione di Zavattini – dove lo sceneggiatore ripercorre brevemente le fasi iniziali del progetto e riporta informazioni sulla storia di Luzzara, sulla conformazione del suo territorio, sulla condizione economica e le abitudini dei suoi abitanti – le interviste realizzate *ad hoc* dall'autore emiliano e collocate, nella maggior parte dei casi, in maniera simmetrica rispetto alle fotografie, in alto o in basso. Gli scritti che appaiono in corrispondenza delle immagini sotto forma di intervista provengono, in realtà, anche dall'elaborazione di dati (demografici, elettorali, relativi alle abitudini alimentari) che Zavattini acquisisce grazie al contributo di compaesani come Valentino Lusetti, membro della famiglia ritratta nel celebre scatto di Strand confluito in copertina, oltre che guida e mediatore, grazie alla conoscenza della lingua inglese, tra il fotografo americano e i luzzaresi.

Prima di accennare alla natura dell'interazione tra il codice verbale e quello visivo all'interno di *Un paese*, occorre fare riferimento all'ibridazione dei due sguardi che danno vita al volume, quello di Paul Strand da una parte e di Zavattini dall'altra. Secondo le intenzioni dello sceneggiatore, il volume doveva porsi come «una guida

¹ P. STRAND, C. ZAVATTINI, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955.

² Per un ragguaglio sul mancato progetto cinematografico di *Italia mia* e per una ricognizione della successiva vicenda editoriale cfr. V. TOSI, *Paul Strand, per un centenario mancato*, in «Fotologia», 16-17, 1993, pp. 7-17; C. ZAVATTINI, *Diario cinematografico*, a cura di V. Fortichiari, Bompiani, Milano 1979, pp. 96-97; P. STRAND, C. ZAVATTINI, *Lettere e immagini*, a cura di E. Gualtieri, Bora, Bologna 2005; C. ZAVATTINI, *Uomo vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di O. Carldiron, Bulzoni, Roma 2006, pp. 155-161.

³ A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011, p. 151.

⁴ G. IACOLI, *In cerca di una relazione, e di un genere. Tre vicende del photo-text in Italia (Strand-Zavattini; Ghirri-Celati; Messori-Fossati)*, «Contemporanea», 12, 2014, pp. 91-108, p. 92.

⁵ Cfr. S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017, p. 115.

fotografica documentata dell'Italia minore»⁶ e in una lettera del gennaio 1953 indirizzata a Paul Strand l'autore chiarisce le motivazioni che lo spingono ad optare per le interviste confessando:

Mi pare una formula abbastanza insolita malgrado l'apparenza solidissima delle interviste; io vorrei riuscire a far venire fuori la realtà più reale possibile dalle parole, dalle confidenze, dalle confessioni degli abitanti, incontrati per strada o nelle loro case o al caffè, interrogati lungamente o brevemente, con fatica o con facilità. Perfino qualche notizia storica o geografica fondamentale – di cui insomma nessun compratore di libri può fare a meno – la vorrei far dare alla gente del luogo.⁷

Zavattini, che nell'anno di pubblicazione del volume si è già lasciato alle spalle le esperienze che in collaborazione con Vittorio De Sica lo hanno consacrato maestro del neorealismo, dedica un ulteriore omaggio alla poetica neorealista, e di questa gli scritti inseriti in *Un paese* mostrano i segni: la centralità del racconto orale (oralità che Zavattini mantiene anche negli estratti di diari di bambini posti a chiusura del volume), la patina dialettale, i gesti anonimi e quotidiani di una classe subalterna, l'attenzione al paesaggio informano di sé tutte le testimonianze confluite nel libro e tracciano un ritratto collettivo della civiltà contadina alle soglie della sua radicale trasformazione.

Se dalla lettura dei testi si passa alla componente visiva di *Un paese*, osservando le fotografie emergono pose e dettagli che rinviano alla formazione di Paul Strand. Il fotografo, che aveva esordito come allievo di Alfred Stieglitz e aveva attraversato una fase pittorialista, nel corso della prima metà del secolo si fa promotore di un progressivo affrancamento del linguaggio fotografico dai vincoli della pittura e approda, con esiti magistrali, alla fotografia diretta e a lungometraggi di scoperto impegno politico, come *Native Land* del 1942. Al centro dell'inesausta ricerca di Strand vi è il rapporto tra l'individuo e l'ambiente di appartenenza, e la ricerca di un equilibrio che tende a una forte compenetrazione tra i paesaggi fotografati e i volti; come ha rilevato Paolo Costantini, «a Luzzara per lui ogni volto, ogni ruga, ogni sguardo assumevano un carattere decisivo per cogliere e rivelare l'identità peculiare del luogo».⁸ In effetti, oltre che nella visione ravvicinata della vegetazione posta in apertura del volume, nella pagina che segue la prefazione, e riconducibile agli studi giovanili condotti su frammenti di natura, è proprio nei ritratti che *Un paese* rende riconoscibile il rigoroso approccio di Strand al reale. Il fotografo attraverso la sua produzione artistica intende potenziare l'aspetto militante del realismo e nel ritrarre la figura umana conferisce ad essa una solida monumentalità. Eloquentemente a tal proposito risulta l'intervento di Strand nell'ambito del già citato convegno sul cinema di Perugia, nel corso del quale dichiara apertamente:

Ci schieriamo contro la guerra, contro la povertà, schieriamo la nostra arte e il nostro talento dalla parte di coloro che Henry Wallace ha chiamato gli uomini della strada, la gente semplice del mondo, nelle cui mani è la sorte del benessere presente e futuro della civiltà. [...] La gente deve ritrovare se stessa nei nostri film, ma la rivelazione della realtà non deve mai essere immutabile e priva di cambiamenti. Poiché una tale realtà non sarebbe reale. Così possiamo dire

⁶ Dalla presentazione del volume durante la conferenza stampa del luglio 1955 parzialmente citata in A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 154.

⁷ P. STRAND, C. ZAVATTINI, *Lettere e immagini*, cit., p. 64.

⁸ P. COSTANTINI, *Introduzione*, in P. COSTANTINI, L. GHIRRI, *Strand. Luzzara*, CLUP, Milano 1989, pp. 9-32: 17.

che vero realismo è quello che ha in sé i germi di un proposito di pace, di libertà umana, di vita ricca e piena, non per pochi uomini, ma per l'uomo.⁹

Paul Strand guarda gli abitanti di Luzzara – ai cui ritratti, all'interno di *Un paese*, si viene introdotti per gradi, dopo le fotografie del Po e dopo le immagini della campagna di Luzzara – come aveva fatto con gli americani e con i francesi nei suoi precedenti libri fotografici, *Time in New England* (1950) e *La France de profil* (1952), dove sono già presenti fotografie realizzate con inquadratura frontale e ravvicinata, in posa, con i soggetti ritratti che guardano fisso l'obiettivo e si trovano spesso a ridosso degli stipiti di una porta, di un muro o di una parete di legno. Si tratta di figure che tradiscono il contesto di appartenenza, attraverso dettagli dell'abbigliamento o oggetti che talvolta Strand chiede loro di tenere in mano, e che appaiono fissate, quasi asserragliate, da uno scatto fotografico che restituisce una solenne impassibilità dei volti. Peraltro Strand dissemina fra i ritratti le tracce dei suoi riferimenti culturali e, ispirandosi a quel versante del realismo americano che predilige il mito di un'arte indigena e rurale, sembra riprodurre nella posa di un abitante di Luzzara colto nell'atto di impugnare un attrezzo da lavoro, come ha notato Giacomo Nencioni, la medesima austerità del personaggio maschile di *American Gothic* di Grant Wood.¹⁰ Un fulmineo referente letterario, inoltre, viene evocato dal dialogo che le immagini instaurano con le dichiarazioni della gente di Luzzara; con Virgilio Tosi, *Un paese* si configura come «una sorta di Antologia di Spoon River padana. Ma, aggiungiamo, fatta da vivi; con la spontaneità popolare, da una parte, e, dall'altra, con la solennità icastica di un testamento».¹¹

Proseguendo lungo il percorso tracciato dalle interazioni tra le fotografie e i testi scritti, e risalendo a ritroso fino alla prima ricezione dell'opera, si scopre che le recensioni immediatamente successive alla pubblicazione del volume hanno subito messo in evidenza, attraverso gli interventi, tra gli altri, di Ugo Casiraghi, Enrico Falqui, Alvaro Valentini,¹² una disarmonia, un'incoerenza interna alla struttura del libro determinata dalla discrepanza tra il presunto spontaneismo dei testi e l'estrema cura formale delle immagini. A distanza di più di mezzo secolo dalla pubblicazione di *Un paese*, invece, ci si chiede se non sia il caso di considerare la convergenza tra il severo realismo di Strand e il documentarismo di stampo neorealista di Zavattini; convergenza tra due sguardi che sembra depositarsi nella comune intenzione di convertire la realtà narrata, osservata, ritratta in *epos*.

Se questo può sembrare scontato per Zavattini, si consideri che una connaturata disposizione al racconto promana anche dalle fotografie di Strand. Riflettendo sul metodo fotografico di Strand, John Berger spiega che per il fotografo americano

⁹ P. STRAND, *Paul Strand*, in *Il cinema e l'uomo moderno*, a cura di U. Barbaro, Le edizioni sociali, Roma 1950, pp. 171-179: 174.

¹⁰ Cfr. G. NENCIONI, *Strand-Zavattini. Un Paese*, www.mediastudies.it, http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Zavattini_-_Strand.pdf (url consultato il 22 maggio 2018).

¹¹ V. TOSI, *Paul Strand, per un centenario mancato*, cit., p. 7. Il paragone ricorre in maniera diffusa tra gli studi critici, anche in esplicita relazione con le letture giovanili di Strand (cfr. P. COSTANTINI, L. GHIRRI, *Strand. Luzzara*, cit., p. 7; A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 152). Un evidente richiamo di Zavattini all'antologia di Edgar Lee Masters è presente in C. ZAVATTINI, *Diario: Roma 13 aprile 1953*, in «Cinema Nuovo», II, 10, 1953, p. 264.

¹² Cfr. U. CASIRAGHI, *Un libro di Strand e Zavattini. Terra natia*, in «l'Unità», 21 giugno 1955; E. FALQUI, *Fotografo e scrittore*, in «Il Tempo», 12 luglio 1955; A. VALENTINI, *Zavattini, Strand e 'Un Paese'*, in «Fotografia», VIII, 6, 1956, p. 13.

L'evento fotografico è biografico o storico, e la sua durata è idealmente misurata non in secondi, bensì in relazione a un'intera vita. Strand non persegue un istante, piuttosto incoraggia un evento a manifestarsi come si può incoraggiare una storia a raccontarsi. [...] La sua macchina fotografica non è libera di vagabondare. Strand sceglie dove metterla. Il punto in cui decide di collocarla non è dove sta per accadere qualcosa, ma là dove verrà riportato un certo numero di avvenimenti. Ecco perché, senza cadere mai nell'aneddoto, egli trasforma i suoi soggetti in narratori. Il fiume parla di sé, il campo dove pascolano i cavalli si racconta, la moglie narra la storia del suo matrimonio. In tutti i casi Strand, il fotografo, ha scelto il punto dove collocare la macchina fotografica per farle svolgere un ruolo di ascolto.¹³

Da questo punto di vista i testi di Zavattini si pongono in perfetta consonanza con il metodo di Strand; le fotografie di per sé non dicono nulla sulla vita della gente di Luzzara, ma attendono di essere raccontate e a questo concorrono le sezioni verbali, che indulgiano sul vissuto degli individui riferendo in prima persona i desideri, le aspirazioni, le difficoltà dovute al lavoro. Se ci spostiamo sul campo della teoria del fototesto, è possibile affermare che all'interno delle pagine di *Un paese* nel rapporto di negoziazione tra i due linguaggi – nell'accezione individuata da Mitchell e applicata anche da Michele Cometa¹⁴ – nessuno dei due soccombe, entrambi i codici, quello verbale e quello visivo, si nutrono di una forte interazione e nel loro continuo e inevitabile riflettersi si integrano reciprocamente.

Il rapporto di complementarietà tra i due linguaggi è confermato anche dalle fasi di elaborazione del progetto. Quando nel 1953 Strand ritorna a Luzzara per fotografarne il paesaggio e gli abitanti, dopo un primo viaggio effettuato sul finire dell'anno precedente, Zavattini rimane con lui soltanto per pochi giorni; il fotografo rimarrà in compagnia della moglie (Hazel Kingsbury). Soltanto quando le fotografie saranno stampate subentra Zavattini che, sulla base delle immagini di cui prende visione, si reca a Luzzara per realizzare le interviste. A questo proposito, si rivela un dato di estremo interesse il fatto che il carteggio intercorso tra i due collaboratori rechi traccia di una lista dei nomi delle persone da intervistare e da fornire a Zavattini redatta da Strand (o dalla moglie). Questo dato sembrerebbe rimarcare l'importanza della matrice visiva di *Un paese*, ma in realtà seguendo più da vicino la genesi del progetto si scopre che Zavattini, ancor prima del soggiorno iniziale di Strand a Luzzara, nell'inverno del '52 compila un elenco dettagliato contenente luoghi e situazioni da mostrare al fotografo.¹⁵

Questa serie di concatenazione di eventi negli anni di gestazione del volume offre una spiegazione in più anche rispetto alla compattezza tematica del fototesto. Il

¹³ J. BERGER, *Sul guardare*, a cura di M. Nadotti, Mondadori, Milano, 2003, pp. 48-49. Sulla complementarietà del testo rispetto alle immagini riflette anche Giulio Iacoli, che associa la fotografia di Strand a un «formidabile accumulatore temporale, luogo di un differimento prestabilito [...] per estrapolare dalla storia narrata dagli stessi personaggi una distanza ulteriore, uno spazio autobiografico e sociale altrimenti solo ipotizzabile, e all'atto pratico inattuabile» (G. IACOLI, *In cerca di una relazione, e di un genere*, cit., p. 98).

¹⁴ Dall'approccio teorico e metodologico di Michele Cometa al fototesto si apprende che «ci muoviamo nel contesto delineato da W.J. Thomas Mitchell in *Teoria dell'immagine (Picture Theory)*, 1994), in cui, tra l'altro, l'autore pone la questione del rapporto tra testo e immagine nei termini di una resistenza reciproca dei due media, di una negoziazione» (M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016, p. 75).

¹⁵ Cfr. P. STRAND, C. ZAVATTINI, *Lettere e immagini*, cit., pp. 15, 81-86.

montaggio dei libri fotografici di Strand, su ammissione dello stesso autore,¹⁶ è costruito, esattamente come avviene per i film, su un soggetto, che nel caso di *Un paese* può essere in parte identificato con la rappresentazione dei vari mestieri (il calzolaio, il sindaco, il commerciante di formaggi, il fornaio) e con il legame simbiotico con la terra: la maggior parte dei testi sviluppa, non a caso, questo tema portante, riferendo di volta in volta quante biolche di terra possiede una determinata famiglia o per quanto tempo un contadino ha lavorato come mezzadro. La coerenza tematica di *Un paese* trova corrispondenza, inoltre, nelle strategie retoriche messe in atto attraverso l'accostamento delle immagini, le quali più di una volta intrattengono tra di loro rapporti di tipo metonimico, come nel caso della fotografia che ritrae dei cappelli posta a fianco dell'immagine di donne occupate a intrecciare la paglia, o di tipo metaforico, come avviene nella fotografia di un uomo anziano il cui corpo deformato dalla vecchiaia viene anticipato dal dettaglio di una vite contorta.

Se si considera che nell'anno di pubblicazione di *Un paese* in Italia la parabola neorealista sta esaurendo la propria forza propulsiva, l'operazione di Zavattini potrebbe apparire come un tardivo recupero di schemi consolidati e in fase di superamento. Ma è attraverso l'alterità dello sguardo di Strand e la sua accurata messa in scena (testimonianze dirette riferiscono che Strand rivolgeva esplicite richieste agli abitanti di Luzzara su cosa indossare e su quale espressione assumere)¹⁷ che, probabilmente, quegli schemi trovano un rinnovato vigore e un rinnovato impegno. Con la complicità di Zavattini, Strand insiste sul paesaggio e sui volti che ne custodiscono l'identità, rimuove i simboli di una modernità incombente e consegna alla «gente semplice del mondo»¹⁸ un ritratto che, com'era nella sua maniera di intendere anche la migliore tradizione neorealista,¹⁹ potesse indurla a resistere.

¹⁶ Cfr. la lettera di Paul Strand a Virgilio Tosi del 9 maggio 1955 riportata in P. COSTANTINI, *Introduzione*, cit., p. 20.

¹⁷ Cfr. M. SMARGIASSI, *Strand a Luzzara, neorealismo assistito*, in «Fotocrazia», 7 marzo 2016, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2016/03/07/strand-luzzara-neorealismo-assistito/> (url consultato il 22 maggio 2018).

¹⁸ P. STRAND, *Paul Strand*, cit., p. 174.

¹⁹ «Non è forse perfettamente chiaro che in “Roma città aperta” Rossellini come uomo e come artista di valore, era dalla parte di coloro che combattevano il fascismo? Anche in questo film c'è la violenza nelle sue forme più brutali, ma non c'è la violenza per la violenza, mostrata per divertire il pubblico, bensì per farlo insorgere, e, cosa anche più importante, per ricordare l'eroismo dei suoi partigiani torturati e uccisi» (*ibidem*).