



E LA  
CESARE ZAVATTINI  
FOTOGRAFIA

MATILDE HOCHKOFER

Il rapporto di Zavattini con la fotografia è duplice: da una parte non ha mai fatto fotografie, non ha mai posseduto una macchina fotografica; dall'altra, però, da varie testimonianze di suo figlio Arturo, risulta che ha fatto molti interventi che riguardano la fotografia. Ha avuto inoltre tre incontri importanti con fotografi di fama internazionale da cui sono nati tre libri fondamentali per la storia della fotografia.

Il primo è l'incontro con Paul Strand. Nel 1997 Alinari ha ripubblicato *Un paese* e nello stesso anno è uscita anche, per la prima volta, l'edizione in inglese del libro fatto da Paul Strand nel 1955. Anche in questa edizione, come in quella del 1955 di Einaudi, c'è la fotografia di una famiglia. Il libro riguarda Luzzara, città natale di Zavattini, e vi racconterò poi come sono andate le cose. Incomincio col parlarvi della fotografia che sta in copertina perché è una fotografia emblematica di tutto il lavoro. In questa fotografia si vede una donna anziana, con gli occhi socchiusi però con la bocca aperta in un abbozzo di sorriso: ha i capelli grigi raccolti, le braccia lungo i fianchi, l'abito modesto ma in ordine, le scarpe con il cinturino, e sta in piedi sulla soglia di casa. Di lei, vestita di nero, risalta solo il volto chiaro sul buio dell'androne. Ma è su di lei che punta subito lo sguardo, come l'obiettivo del fotografo che l'ha posta al centro ideale dell'immagine. Le stanno attorno cinque uomini di varia età, chi appoggiato al muro, chi accovacciato per terra: sono tutti scalzi tranne uno che indossa vecchi zoccoli. I muri scrostati, le imposte rattoppate con assi, la grondaia ammaccata e spezzata denotano l'estrema povertà della famiglia. Unica ricchezza la bicicletta nuova dietro il ragazzo più giovane che con il cappello in testa, il gilet, il fazzoletto al collo aspira a seguire la moda dell'epoca. La foto della famiglia Lusetti – Luzzara, Italia 1953 – di Paul Strand è una foto esemplare, scelta anche per la copertina della riedizione Alinari del volume e riassume tutto il libro dedicato dal grande fotografo statunitense al luogo natale di Cesare Zavattini. Il paese come "spazio raccolto", simile in mistero e protezione alla placenta materna che ha l'aspetto di questa donna modesta, matura, che sulla soglia di casa tiene attorno a sé cinque dei suoi quindici figli già adulti. Sotto l'immagine Zavattini riporta queste parole:

Mi sono sposata a 18 anni e ho fatto quindici figli di cui quattro morti piccoli. Nel '21 mio marito, Lusetti, venne bastonato, poi fu battuto ancora nel '26, non ho mai saputo il perché di tutto questo, so soltanto che è stata la causa della sua morte. Nel '33, per la vigilia di Natale è morto mio marito lasciandomi in miseria con otto figli maschi e tre femmine. Durante la guerra i miei cari figli sono stati militari in Italia, Francia, Grecia, Germania, Africa, Inghilterra, meno il più giovane che aveva solo 16 anni. Nel '46 eravamo tutti insieme dopo 12 anni di dolore materno. Sogno di avere una casa mia, vicino a una chiesa per andarci spesso. Mio figlio Bruno dice sempre: "Voglio lavorare la nostra terra con la macchina, come trattori e simili. Sono 55 le biolche e dividiamo: il 43% a noi e il 57% al padrone, compreso il lavoro delle donne". Prendiamo 70 lire all'ora. Si lamentano tutti che è un mestiere di umiliazioni. Remo ha visto quando suo padre l'hanno picchiato, in via Catania, a Campagnola, c'era una macchina ferma e cinque o sei persone, saranno state verso le 17. Nino dice che non ha mai capito perché hanno fatto la guerra, Nino è stato prigio-

niero in Africa, dove si è trovato con suo fratello Valentino, prigioniero anche lui, Afro è stato per la prima volta in treno quando è andato militare nel '43, poi è scappato a casa; Guerrino ha avuto un po' la salute toccata dalle botte che ha preso in Germania; Nando era là anche lui e per non morire ha mangiato anche una pelle di coniglio, abita a otto chilometri lontano da me perché nella casa del podere non c'è posto per tutti. È una casa anche che ci piove dentro. Nel '45 mi hanno domandato se avevo voglia di vendicarmi ma non avevo voglia di vendicarmi.

Questo è uno soltanto dei testi che può dare un'idea del rapporto tra testo e immagine che Zavattini ha scritto per *Un paese*. Questo lavoro è stato fatto, appunto, con Paul Strand. Strand – che era allievo di Lewis Hine e Alfred Stieglitz – con la pubblicazione delle sue opere nel 1917 su «Camera work» inaugura la fotografia moderna. Per lui e il suo gruppo il nuovo mezzo può trasformarsi in “fotografia pura” solo usando il proprio potenziale creativo. La fotografia deve limitarsi ad essere l'umile trascrittrice della realtà, colta in ogni suo istante come se fosse l'ultimo. Al cinema Strand, a cominciare da *Manhattan* del 1921, diventa il precursore del documentarismo d'avanguardia. Zavattini, scrittore e cineasta affamato di realtà, tanto più eccezionale quanto più di tutti i giorni, e Strand si incontrano per la prima volta nel settembre 1949 a Perugia al Convegno Internazionale del Cinema, in cui c'erano anche Ivens e Pudovkin. Ma è solo nel 1953 che, in un nuovo incontro a Roma, nasce l'idea di fare un libro insieme per la collana “Italia mia” che Zavattini sta studiando per l'editore Einaudi. “Italia mia” è in realtà un progetto cinematografico che però si realizza soltanto come collana di foto-libri. Le prime città a cui si era pensato erano Sperlonga, Bergamo, Alatri – alcune erano città in cui Zavattini aveva vissuto – ma poi prevale Luzzara. L'incontro ha qualcosa di paradossale: Zavattini, che negli anni '30 con *Cronache da Hollywood* aveva raccontato l'America senza averla mai vista, e Strand, che ritrae l'Italia senza conoscerla, o solo superficialmente, si ritrovano nel linguaggio comune delle cose: dal pedinamento amoroso del fotografo che gira con la vecchia macchina a treppiede e scatta le sue foto con la stessa curiosità di chi vuole sapere tutto senza chiedere nulla, e dalla capacità maieutica di Zavattini che si fa narratore di quello che c'è dietro le immagini nasce così un libro irripetibile.

Le foto del paese colgono le povere architetture: la casa che convive col fienile senza soluzione di continuità, una finestra che lascia vedere all'interno una bambola di pezza seduta accanto a una spazzola di saggina, un muro con appese le falci, un portico con i forconi pronti all'uso e perfino una sedia spagliata. Gli abitanti, sorpresi durante le loro occupazioni, diventano testimoni universali di un'umanità che porta ancora le cicatrici della guerra. A Zavattini raccontano storie di vita quotidiana, di duro lavoro per la sopravvivenza, di soprusi ingoiati in silenzio, in tutti c'è il sogno di un futuro diverso almeno per i propri figli. È su questa speranza che le foto si aprono in panoramiche di campi dal raccolto maturo, delle rive del Po, della piazza del paese affollata nel giorno del mercato. Nell'autobiografia di Luzzara, a cui il libro dà vita, l'incontro tra fotogra-

fo, scrittore, abitanti avviene sempre all'aperto, quasi a sottolineare la continuità tra uomini e natura ancora in simbiosi gli uni con l'altra.

La collaborazione tra Zavattini e Strand può sembrare almeno bizzarra in quanto Strand fa le sue fotografie da solo, le sviluppa personalmente, senza mai tagliarle, non le ingrandisce mai, non fa modifiche. Quando il suo lavoro è finito, Zavattini, travolto dai suoi impegni cinematografici, non ha ancora cominciato a scrivere nemmeno una riga. Finalmente si decide e dichiara con candore che l'ha salvato la pigrizia "perché m'è venuta un'idea, un'idea geniale, quella di intervistare i miei compaesani". Così va dalle persone che Strand aveva fotografato, parla con loro, prende degli appunti e poi scrive i testi, che riflettono la realtà delle cose dette dai soggetti. Sono però cose scritte in modo poetico, tanto che molti critici hanno pensato a una specie di *Antologia di Spoon River*. Il libro quindi nasce da Zavattini e Strand, anche se questi, in pratica non parlano tra di loro, perché Zavattini parlotta un po' di francese, mentre Strand parla in inglese benché viva da esule in Francia, essendo stato accusato di "comunismo". Si intendono a gesti, si parlano con gli occhi, ma la cosa straordinaria di questa simbiosi poetica è che ognuno, pur lavorando per conto suo, riesce a fare un lavoro che poi si sposa perfettamente con quello dell'altro. Il libro nasce in questo modo perché è soprattutto il frutto di una vicinanza non solo estetica ma intellettuale e morale.

Nel 1981 Zavattini ha l'occasione di rievocare il suo primo incontro con Paul Strand ricordando l'uomo e l'artista:

L'occhio non ha età. Quello di Strand proprio no, perché delle cose lui prendeva le sue dimensioni: l'essere e il farsi. Forse perciò mi è capitato di immaginare che familiarmente colloquiasse con lo spazio e il tempo, anche quando dormiva, per carpire con la sua macchina il sonno stesso, perché cosa mai di inutilizzato egli poteva lasciare?

E ancora:

Oscillava, senza mai palesarlo, tra la distanza che si identifica con l'infinito geometrico e il battito dell'orologio il quale all'orecchio di Strand senza dubbio aveva sussurri e linguaggi fatali.

Ma nonostante la rarità dei loro incontri l'amicizia tra Strand e Zavattini è di quelle che dura tutta una vita. Nel 1962 Zavattini manda per Capodanno a Strand un biglietto in cui gli dice:

Caro Strand, buon anno nuovo. Penso a Luzzara, dove vorrei essere, e quando penso a Luzzara immediatamente mi ricordo di Strand che è stato capace di rendere Luzzara ancora più cara a me. Io sono nato due volte a Luzzara: una volta nel 1902, la seconda volta nel libro.

Molto più tardi poi Zavattini tornerà a parlare di Strand, nel 1983, quando scrive la presentazione dell'edizione italiana dell'opera di Strand, *Paul Strand: sessant'anni di fotografia*, e dice che Paul Strand

conviveva vibratamente il mondo in ogni fibra malgrado la sua grande calma, attribuiva a ogni singolo il valore del tutto e al tutto quello del sin-

golo. L'enorme dinamica che investiva Strand non era orizzontale, geografica. Viaggiava, lo sappiamo, ma era sempre fermo, mai poteva cadere nello stupore dell'esotico. Quando andava nell'immenso Messico, o nel mio piccolo paese padano, era la stessa cosa, svolgeva lo stesso tema: il valore del nostro essere.

**E infine dice:**

Se ci si intese subito con Strand, se ne uscì un libro col quale ci siamo uniti 28 anni fa, la causa sta nell'aver in comune la stessa fiducia nella grandezza dell'uomo, sempre da realizzare: ecco la nostra comune speranza. L'offesa che l'uomo fa contro l'altro, oggi come ieri, consiste nel togliere dal contesto, dal dramma, dal confronto, anche uno solo. Strand non esclude neanche uno: siamo stati e siamo per lui eroi, dal primo all'ultimo.

Sono parole molto belle.

Zavattini, in vari scritti, nella sua maniera, rapsodica, fa delle riflessioni sulla fotografia e la riflessione sulla fotografia si intreccia con la sua poetica cinematografica, con gli appunti, gli interventi, le note, attraverso le quali è venuto definendo un'idea di cinema *in progress*, aperta ai cambiamenti, alle integrazioni, anche alle contraddizioni. Non poche sue riflessioni sul cinema possono essere lette in chiave fotografica, possono essere immediatamente applicate alla fotografia. Ho appena parlato di *Un paese*, nato nel 1955 dalla collaborazione con Strand, ma già nel 1940 un articolo intitolato *Quadernetto di note*, Zavattini pensa il suo paese per immagini. Il primo film che vorrebbe realizzare è *Il mio paese* e dice:

Un operatore, un elettricista, un operaio, l'aiuto regista ed io. Viviamo al mio paese 4-5 mesi, si spende poco, solo la pellicola, e la trama. Io spettacolo non ne ho, tutto mi sembra polvere rispetto all'idea: tre o quattro mesi al mio paese, circondato da una cinquantina di bambini ai quali posso dire in dialetto: "Apri la bocca di più". Forse con questi ragazzi potremo impadronirci veramente del paese, un paese senza libri, ma con grandi boschi, argini e il Po, cinquanta o cento ragazzi padroni di un paese pieno di peccatori e di artritici.

Nello stesso anno, nel bellissimo *I sonni migliori*, apparso sulla rivista «Cinema» in cui pubblicherà qualche mese dopo il soggetto di *Totò il buono*, parla del cinema in un modo che non esita ad applicare subito alla fotografia.

La fantasia viene fuori dai difetti, la fantasia viene fuori dalla povertà, diventano spettacolo le cose ferme in una tensione predisposta. Infatti mio zio, che era saggissimo, non diceva mai "Guardate il tramonto"; ci schierava davanti alla finestra, spesso invitava anche gli amici, suonava un campanello, poi, tirate su le tendine della finestra, esclamava: "Ecco il tramonto: quale splendida visione!".

Alla fotografia si potrebbe anche applicare un'altra affermazione contenuta nello stesso scritto, che "le vere scoperte hanno radici nella grammatica, cioè nelle cose basilari. La vera rivoluzione potrebbe essere il film dell'uomo che dorme, il film dell'uomo che litiga, senza montaggio e, oserei aggiungere, senza soggetto". E ancora:

Il cinema dovrà scoprire le cose originarie, abbandonare il balordo concetto di inverosimile e di eccezionale che la letteratura sta buttando finalmente alle ortiche. Restiamo rigorosamente nell'ordine delle cose conosciute, un albero è un albero e non può esistere se non come albero, la meraviglia deve essere in noi, ad esprimersi senza meraviglia.

Se già precedentemente aveva parlato a più riprese dell'importanza dello sguardo, dell'occhio nella letteratura, nel 1946 scrive: "L'evoluzione sarà possibile soltanto mediante la vista". Però è solo dopo il libro con Paul Strand, in occasione – da parte di «Cinema Nuovo» – della pubblicazione dei *Racconti fotografici*, che la sua riflessione sulla fotografia si fa più consapevole e comincia a parlarne:

Non ci sono più di due o tre registi in Italia che abbiano una poetica nella quale l'immagine sia l'elemento determinante e non ce n'è neanche uno, come non c'è nessuno scrittore di cinema, me compreso, il cui racconto proceda dall'immagine anziché trasferirsi successivamente nell'immagine, il che limita l'orizzonte. Anche i fotografi in questo senso sono pochi, mentre di macchine fotografiche ce ne sono a milioni.

La seconda esperienza fotografica di Zavattini – l'uomo che non ha voluto essere regista ma anche l'uomo che non ha voluto essere fotografo – avviene in occasione della sua collaborazione al libro *Fiume Po*, con le fotografie di William Zanca, che era un giovane fotografo che gli aveva mandato Pietrino Bianchi, uno degli amici storici di Parma. Il Po, in particolare il delta del Po, è una delle fonti d'ispirazione costante di Zavattini, che ritorna nei soggetti inediti, nelle poesie in dialetto, assieme allo Zara e alla padania. Abbiamo la possibilità di seguire, quasi in diretta, come nasce, giorno dopo giorno, il libro sul grande fiume, attraverso un testo letterario importante che si chiama *Viaggetto sul Po*.

È un testo del 1963 e sarà poi inserito in *Straparole* del 1967, il che è un segno dell'importanza che Zavattini gli attribuiva. Come era avvenuto per le vite parallele degli abitanti di Luzzara, frutto di appunti e di numerosissimi incontri sintetizzate nelle folgoranti biografie con cui accompagna le immagini di Paul Strand, qui Zavattini si cimenta con un'altra delle macchine che gli fanno paura ma lo attraggono: il magnetofono, destinato ad essere uno dei riferimenti dell'inchiesta. Dalle centinaia di ore registrate durante il viaggio ricava un testo definitivo di venti pagine in cui tra i protagonisti c'è naturalmente il Po, con tutti i cambiamenti di paesaggio, da quando è un semplice rigagnolo ricordato da un cartello scritto in blu: "fiume Po", alle città che attraversa, ai tanti lavori che evoca, ai luoghi lungo il suo corso, le osterie, i balli all'aperto ecc. Ma ci sono anche Zavattini e Zanca, oltre ad altri amici, alle prese con il magnetofono e la macchina fotografica. Zavattini non esita a farci entrare nel laboratorio operativo e concreto in cui prende corpo il *Viaggetto* stesso come testo letterario e il *Fiume Po* come libro fotografico, fatto ancora una volta di immagini e di parole, un altro segno della sua modernità.

Se le immagini di Paul Strand sembrano venire da un altro mondo, sospese tra il tempo e lo spazio, in grado di innalzare al livello del mito

gli abitanti di un paese, qui invece le fotografie di Zanca insistono su due registri fondamentali: si aprono grandi paesaggi in campo lungo, e si chiudono sugli uomini, sui volti, sui protagonisti, e sull'intensità del loro vissuto. Le aperture sui paesaggi sono altrettante testimonianze dello scenario immenso in cui ci troviamo a muoverci. Il Po è come se fosse il Rio delle Amazzoni, lo scenario avvolgente e coinvolgente della natura, una natura panica nella quale Zavattini si immerge e sprofonda fino a perdersi, ad annullarsi. C'è il primo piano dello sguardo antropologico, una puntigliosità di riferimenti precisi e di voci riconoscibili. I rimandi potrebbero essere moltissimi, dal progetto di Antonioni *Gente del Po* alle osterie di Cézanne. Non è importante stabilire una graduatoria tra i fotografi, e scoprire che Zanca non è Strand: il fiume è il simbolo del cambiamento spazio-temporale.

Zavattini scrive nell'introduzione che non sa nuotare, che chi lo vede sulle rive del fiume si chiederà che cosa ci stia a fare. A un certo momento parla dello scritto che deve fare e dichiara di essere sempre in ritardo su quello che deve scrivere e registrare, e accusa sempre la pigrizia, ma nel far questo a un certo momento si accorge che ha già scritto cinque cartelle di quelle che doveva scrivere. La sua scrittura è spesso un gioco di scatole cinesi e se volessimo capire meglio e di più questo libro importante, oggi introvabile, dovremmo dire che nelle acque profonde del Po, come nei livelli più profondi del libro, spunta spesso la morte.

Se il Po è un evento importante nella vita di Zavattini, è un viaggio nel suo vissuto, un viaggio nella vita e nella morte, un ritornare alle origini ma per ripensarle in maniera diversa è, nel 1976, il libro che fa con Gianni Berengo Gardin. Il libro si chiama *Un paese vent'anni dopo*, e esce ancora una volta da Einaudi – anche questo un libro introvabile che recentemente è stato rieditato dall'editore Motta.

Berengo Gardin adotta una prospettiva articolata e complessa, pluricentrica, come è specifico del suo modo di fotografare. Anzitutto rifà una delle fotografie di Paul Strand, e cioè va a ritrovare le persone, i gruppi famigliari che erano stati al centro delle fotografie del suo grande predecessore. La famiglia Lusetti, a cui ho accennato all'inizio, marca in maniera forte il passaggio dei vent'anni: il gruppo familiare si è ridotto (e mentre l'edizione del 1976 ha in copertina l'immagine della stazione di Luzzara, la riedizione riprende in copertina la foto di Strand della famiglia Lusetti), i giovanotti di allora sono dei signori di una certa età, lo sguardo verso il futuro è diventato una smorfia d'amarezza, la madre alta e solenne sulla porta è come risucchiata dal buio dell'interno, con il volto ridotto a una maschera, tra il bianco e il nero, tra la vita e morte.

Tutto il libro è percorso dal cambiamento, dalla trasformazione del tessuto sociale, urbanistico, architettonico che ha cambiato l'immagine interiore e quella profonda del paese e dei suoi abitanti. Colpito anch'esso dall'improvviso benessere, il paese porta con sé, negli esterni cittadi-

ni e negli interni famigliari, i segni di una società più ricca, più attiva, in cui l'agricoltura ha lasciato in parte il posto alla fabbrica, in cui il portico antico è diventata l'esposizione di un negozio d'abbigliamento.

Gianni Berengo Gardin – che è veneziano pur essendo nato per caso a Santa Margherita Ligure – è uno dei maggiori fotografi italiani ed è sempre intervenuto con le sue immagini sugli aspetti sociali della nuova realtà italiana. Da *Viaggio in Toscana* del 1967 a *Morire di classe* del 1969, fino ai più recenti *La disperata allegria* sui campi "rom" di Firenze e di altre città italiane, ai suoi sopralluoghi industriali e urbani, sempre alla ricerca dell'identità italiana e dei modi di vivere condizionati dall'eccesso di beni di consumo, mette sempre il suo apporto di fotoreporter che è anche un antropologo. Il suo sguardo fa tutt'uno con una forma di partecipazione affettuosa, coinvolta ma anche ironica. Anche in *Un paese vent'anni dopo* (1976), ci sono i suoi caratteristici interni sovraccarichi, altrettante cartografie della piccola borghesia italiana, e degli arredi, dei mobili, delle fotografie incorniciate; ma ci sono anche i volti, i flash rubati che penetrano gli sguardi, che colgono con atteggiamento eloquente gli sguardi in macchina dei personaggi.

Anche su Berengo Gardin, Zavattini fa delle osservazioni. Lo mette in contrapposizione a Paul Strand:

Berengo Gardin non ha la calma del suo collega – Strand era una persona taciturna, calma che piazzava la macchina e poi se ne andava e poi tornava per riprendere le fotografie. Pur non essendo un parlatore Berengo Gardin ha delle parole improvvise, dei sorrisi ispirati e propone dei dialoghi ironici e formalmente diversi, sembra si occupi d'altro fuorché di scelte, ma il suo occhio ha già "messo incinta" quel che c'è – noterete che siamo sempre nel linguaggio del creare – e infatti andrà poi a festeggiare il "parto" nella camera oscura con i suoi albori aurorali.

Zavattini, che aveva accompagnato Paul Strand in una specie di gara poetica, immagine per immagine, qui scrive un ampio saggio introduttivo, in cui va più a fondo e studia il suo paese cercando di capirne di più, e si rende finalmente conto di che cosa vuol dire fare di Luzzara il centro di riferimento di una riflessione che si apre su se stessi e sul mondo. Conoscere meglio Luzzara significa conoscere meglio se stessi, potersi usare in modo più redditizio, dovunque ci si trovi, stabilire dei collegamenti spaziali e temporali nuovi anche stando fermi, scoprire che non si può isolarsi.

Vent'anni dopo stanno meglio al mio paese, stanno tutti meglio, è possibile evidentemente stare meglio "qua", anche se si sta peggio "là". Nell'etere girano voci responsabili che ci informano del numero delle vittime fatto dai bombardamenti quotidianamente in luoghi mai saputi, aspettavano solo stragi per rivelarsi. Fino a quando durerà questa geografia dello spavento?

Mi pare che queste sue parole siano non solo poetiche ma particolarmente attuali anche oggi.

Zavattini ha continuato poi in qualche modo a occuparsi di fotografia anche se la sua esperienza con i fotografi si chiude con *Un paese ven-*

*t'anni* dopo del 1976. Ma tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 è presidente dell' "Archivio del movimento operaio". In questo frangente capisce in maniera più ravvicinata il rapporto tra la fotografia e la memoria. Sono numerosi gli interventi che andrebbero ricordati: mi limiterò a una citazione del 1979 e a una del 1980. Nel 1979 scrive:

Prendere una fotografia e scomporla in tutti i suoi elementi, le sue presenze, nasce da una necessità, una convinzione a priori. Questa necessità è un istinto, una tensione verso la analiticità dell'immagine, tesa a dare un valore a quanto e quanti essa raffigura. È momento temporale, il tentativo di emancipare l'immagine dal racconto che riunisce, assiepa una enorme quantità di eventi, di spazio e di tempo, fagocitando il tempo vivo delle persone.

Nel 1980 invece scrive:

Un famoso scrittore diceva che l'occhio che vede conta più della cosa veduta, ma sono troppi gli occhi ai quali non si danno i mezzi necessari per vedere, cosicché la memoria medesima dei più continua a venire condizionata e possiamo parlare di una civiltà che perde la memoria oppure di un modo di ricordare che si identifica solo con il potere.

Questa frase poi la ripenseremo dopo quando parleremo del momento didattico di Zavattini che riguarda la fotografia. C'è un'altra sua affermazione, del 1983, in un volume di Angelo Schwartz che è dedicato a interviste a scrittori e fotografia. Zavattini risponde a una domanda che gli fa Schwartz sul suo *Non libro+disco*:

*In Non libro+disco lei racconta che propose ad un amico, il quale da allora non la salutò più, di provare a cantare per un mese, guai a chi parla, solamente cantare e tutto quello che dobbiamo dire lo cantiamo. Sarebbe secondo lei proponibile a qualcuno di fotografare soltanto?*

È ovvio che in fatto di sperimentazione io userei tutto. Dicendo un mese, lei volutamente o meno vuol dire che la fotografia può essere un'occasione per aiutarmi a reagire il più pienamente possibile a quello che c'è, per cui la fotografia è un ponte. Il pericolo che esiste anche nella fotografia è quello di fare di questo ponte non un punto di passaggio ma un punto di permanenza, qualcosa per cui viviamo. Dove abita lei? Abito sul ponte. E forse qui tocchiamo probabilmente uno dei noccioli della questione: la tecnica tende essa stessa persino a diventare categoria. Questo è nella tendenza dell'uomo, per ragioni complesse, per ragioni composite, perché conviene, c'è sempre una fruizione di carattere economico del tempo e dello spazio.

Vorrei aggiungere una cosa prima di parlare di Zavattini pedagogo, di che cosa pensava si potesse ottenere con la fotografia nelle scuole, e cioè del perché Zavattini non abbia mai usato una cinepresa se non alla fine, non abbia mai fatto il regista, non abbia mai usato la macchina fotografica, non ha mai guidato una macchina: questo è un po' il suo rapporto con la tecnica.

La spiegazione che "non si sentiva padrone" può essere vera ma c'è un'altra ragione: Zavattini proprio in questa sua enorme "galassia" che era, che si continuava ad espandere, aveva bisogno di un contatto diretto con quello che faceva, e di fatti parla delle mani, parla dell'occhio. Secondo me si potrebbe anche azzardare l'ipotesi che questo suo rifiu-

tare la tecnica sia qualcosa che ha a che fare con la sua poetica, col padroneggiare quello che scrive, quello che dipinge, quello che fa, solo con i suoi mezzi d'uomo. A un certo momento scrive che la macchina fotografica è uno strumento da "prima comunione", da commemorazione nel suo più popolare esercizio. Ma perché questo succede? Perché, dice Zavattini:

nessuno ha mai pensato di introdurlo nelle scuole, per rendere meno enorme lo iato tra studio e vita, nessuno ha mai pensato di dare un tema da svolgere con la macchina fotografica. Sarebbero obbligati, gli insegnanti, anche per una ragione tecnica, a un insegnamento più calzante con la realtà: la macchina fotografica ha infatti una finalità religiosa e fa perciò paura e lo dico io che non la so adoperare.

E questo di mettere la macchina fotografica in mano agli allievi o agli insegnanti, che poi sono i due aspetti della stessa medaglia, è una cosa che è successa soltanto negli ultimi anni, e non dappertutto, c'è chi ha cominciato a sperimentare quanto la macchina fotografica possa servire all'insegnamento, possa servire a insegnare ai professori, ai maestri a conoscere meglio i loro alunni e d'altra parte agli alunni per scoprire il mondo, perché la macchina fotografica è un occhio speciale privilegiato che ci fa scoprire le cose che non vediamo a occhio nudo. Per cui, questa di Zavattini era un'idea meravigliosa, come tutte le sue idee, che però finora non ha avuto ancora seguito.

Un'ultima cosa prima di chiudere. Riguarda Zavattini fotografato dai fotografi. Za è stato uno dei soggetti privilegiati di molti fotografi: Berengo Gardin l'ha ripreso nel suo paese, l'ha ripreso in bicicletta, l'ha ripreso con il forcone in mano, l'ha ripreso uomo piccolo piccolo in fondo a una piazza, come l'embrione che esce dalla madre. È quello che Zavattini diceva sempre: "Uomo, vieni fuori". Il grande personaggio che era veniva proprio da quella piccolezza. Invece le fotografie più affettuose, ma molto belle, sono quelle di suo figlio, Arturo Zavattini, che lo riprende in atteggiamenti quasi infantili: col dito in bocca, con lo sguardo curioso, in atteggiamento molto "fuori". Conoscendolo evidentemente meglio di tutti sapeva sfruttare i momenti particolari in cui veniva fuori una parte, se non la parte più importante, della personalità del padre.

Poi ci sono moltissime fotografie di Luxardo e fotografie di Michelangelo Giuliani e Massimo Frassinetti. Ma quello che soprattutto spero di aver fatto intendere è che, anche se Zavattini non ha mai usato l'apparecchio fotografico, ne ha capito subito la grande importanza ed è riuscito a sfruttarlo a suo vantaggio usandolo attraverso i grandi fotografi che hanno lavorato con lui e che hanno costruito con lui tre libri fondamentali che fanno parte della sua "letteratura", perché i "poemeti" di *Un paese*, l'introduzione di *Un paese vent'anni dopo* e il *Viaggetto sul Po* sono tutte composizioni che vanno molto a fondo nella poetica di Cesare Zavattini.

(Trascrizione dell'intervento approvata dall'Autore)