

## STRAND – ZAVATTINI, *UN PAESE*

Giacomo Nencioni

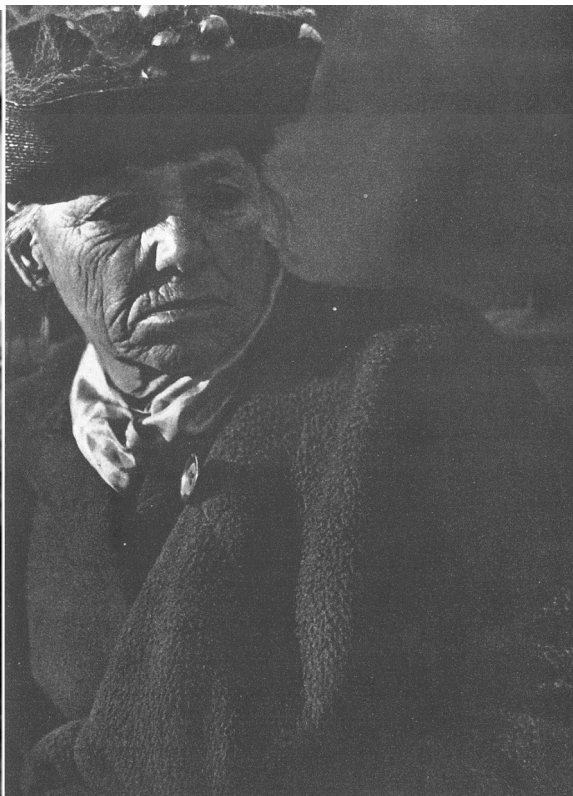
Dopo gli studi all'Ethical High School di New York, sotto la guida di Lewis Hine, che lo avvierà all'interesse per la fotografia etnologica, Paul Strand frequenta stabilmente la galleria Photo Secession di Alfred Stieglitz, e comincia a pubblicare le sue foto su "Camera Work" nel 1916, con ritratti di passanti presi con un apparecchio Graflex e composizioni quasi astratte di ciotole, edifici, forme urbane.

Descritte da Stieglitz "opere di una sincerità brutale, dirette, prive di qualsiasi inganno", le foto preannunciavano quello stile verso il quale il critico Sadakichi Hartmann aveva cercato di indirizzare i photo-secessionisti: una *straight photography*, una fotografia diretta, lontana del pittorialismo, non mediata da ritocchi, che visse del proprio soggetto e della bravura del fotografo: una modalità alla quale si stava sempre più avvicinando lo stesso Stieglitz.

Strand scriverà nel 1917 che caratteristiche della fotografia sono per lui l'onestà, il rispetto del soggetto, una fotografia pura. La macchina aveva per lui una sua estetica che andava sottratta alla tutela della pittura.



P. Strand, *Blind*, 1916.

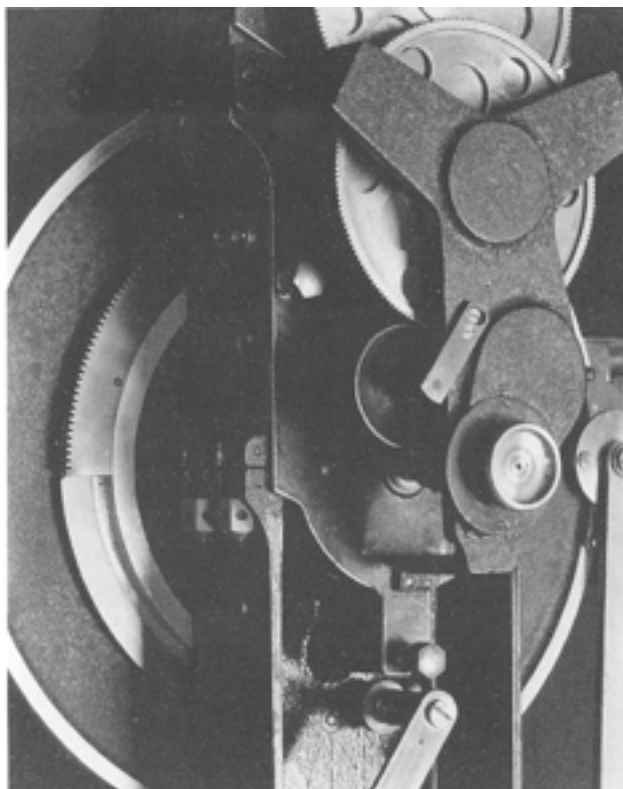


P. Strand, *Washington Square*, 1916.



P. Strand, *Municipio, Vermont*, 1946.

Fu inoltre uno dei primi a ritrarre, peraltro con straordinario lirismo, la bellezza degli apparecchi meccanici e degli strumenti di precisione, fra i quali spicca, nel 1922, la serie di primi piani del suo apparecchio cinematografico Akeley.



P. Strand, *Visione duplice dell'apparecchio Akeley, New York*, 1922.

Strand in seguito si dedica compiutamente all'attività cinematografica, realizzando opere come *Manhatta* (1921), in collaborazione con Charles Sheerer, un film muto sulla vita quotidiana di New York, sorta di sinfonia urbana, *Redes* (1936), commissionato dal governo messicano, e lo schierato *Native Land* (1942).

Nel frattempo, in Italia, durante il declino del regime era affiorato nel cinema italiano un impulso realista: "Siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna a casa" scrivono Giuseppe De Sanctis e Mario Alicata nel 1941. Un passo lento che ricorda in fondo quello dei poveri in fila per il cibo di Dorothea Lange. Non è un mistero d'altronde che il neorealismo italiano sia profondamente influenzato sì dal cinema francese degli anni Trenta, in particolare quello di Jean Renoir, ma anche dalla fotografia americana dello stesso decennio, soprattutto dopo l'arrivo in Italia del libro di Walker Evans (FSA) *American Photographs*: le riviste "Corrente" e "Domus", Lattuada e la sua raccolta di foto "Occhio Quadrato" ne faranno un punto di riferimento importante, per non parlare dell'attenzione dedicata da Elio Vittorini all'aspetto grafico della rivista "Il Politecnico" (1945) con l'impostazione di Albe Steiner, che andava dai fotomontaggi di Heartfield alle foto documentarie. Non dimentichiamo che lo stesso Vittorini in *Americana* (1941), corredò il volume con molte opere di fotografi americani, ben 27 di Evans, ma anche foto tratte dalle riviste "Life" e "Look". Nel '45 in effetti anche i registi italiani "escono dagli studi" come avevano fatto i fotografi documentari americani degli anni 30, ma spinti in questo caso dalla necessità, e confortati dalla capacità di doppiaggio acquisita in anni di versioni italiane dei film stranieri.

*Un Paese* rappresenta, nelle parole di Zavattini, un ideale proseguimento dell'estetica e dell'etica neorealista sul mezzo fotografico e letterario: sono le parole di chi avrebbe desiderato un *Ladri di Biciclette* in cui ci si limitasse a seguire 90 minuti della vita di un uomo. Aveva sempre spinto, di rado ascoltato, i registi del neorealismo ad un cinema de-drammatizzato (uno "straight" cinema?). D'altronde lo stesso Bazin elogiava, in *Umberto D.*, le micro-azioni, l'indugiare della macchina da presa su dettagli irrilevanti del quotidiano che il cinema non mostra mai e che ci riportano a quell'estetica del dettaglio che è elemento cardine del mezzo fotografico.

Nessuno meglio di Strand poteva aiutarlo in questo progetto, anzi promuoverlo, con l'esperienza pregressa di *Manhatta* e di volumi fotografico-letterari come *Time in New England* (con testi di scrittori vari) e *La France de profil* (con testi di Claude Roy).

Inoltre i soggiorni da Mabel Dodge Luhan, tra il '30 e il '32 a Taos, in New Mexico avevano rinnovato in lui un forte interesse di tipo antropologico, insieme alla fascinazione per le forme fantasmatiche del sudovest statunitense.



P. Strand, *Chiesa, Ranchos de Taos, New Mexico, 1932.*

I percorsi di Strand e Zavattini si incrociano infatti a Perugia nel 1949, al Congresso dei Cineasti. Strand 4 anni dopo proporrà a Zavattini un libro fotografico che racconti luoghi italiani.

Proprio in quell'anno il caso vuole che Zavattini stia lavorando con Einaudi a una serie di fascicoli dal nome "Italia mia". Nella sua intenzione le foto pubblicate sarebbero state accompagnate da didascalie su cosa mangiava il soggetto ritratto, quanti soldi aveva in tasca; avrebbe voluto mandare giovani collaboratori in giro a intervistare chiunque, non importava su cosa o cosa avrebbero risposto.

Di seguito alcuni estratti dal carteggio tra i due, pubblicato su *Paul Strand – Cesare Zavattini, Lettere e immagini*, a cura di Elena Gualtieri, Edizioni Bora, Bologna, 2005.

Roma, 13 gennaio 1953

Caro signor Strand,

sono contento che il suo viaggio a Luzzara sia stato buono. L'amico Fortichiari mi aveva scritto subito un esatto resoconto della sua permanenza dalle mie parti e quel rapporto, chiamiamolo così, mi aveva colmato di gioia; anche dalle sue parole, dalle immagini-ricordo che balenano nella sua lettera, sento che il suo libro o il nostro libro, se lei proprio vuole, è già nato. Facciamo Luzzara solo o quel viaggio – che potremmo chiamare dei due ponti, dal ponte di Viadana a quello di Borgoforte? Non lo so, o meglio vorrei lasciar decidere a lei. Per me Luzzara era molto facile; avevo scelto quel tema soprattutto per affetto verso i miei luoghi, ma anche per pigrizia. Il tipo di testo che avevo pensato – che continuo a credere sia il testo che farò o per Luzzara o per il tema dei due ponti – sarebbe quello delle interviste; cioè faccio sapere tutto quello che è bene sapere su quei luoghi attraverso trenta, quaranta, cinquanta interviste con la gente del luogo. Naturalmente sarò io il direttore segreto delle cose che verranno fuori dalla bocca di quella gente, ma io ho tale fede nelle cose che tutti gli altri hanno pronte da dire che io sarò alla fine soltanto un coordinatore, uno che sceglie, e mi ripugnerebbe perfino il dover fare degli interventi contaminatori. Mi pare una formula abbastanza insolita malgrado l'apparenza solitissima delle interviste; io vorrei riuscire a far venir 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 dalla gente del luogo.

Più che le città, se dipendesse da me, farei i paesi. Ecco perché mi piace, dopo Luzzara, il tema dei due ponti, perché ci sono solo paesi dentro quell'anello. Abbordare le città è così vasto che mi spaventa. Voglio dirle che, anche se facessimo Luzzara, altre immagini, oltre quelle luzzaresi, potrebbero o addirittura dovrebbero esser messe nel libro, considerando Luzzara come il tema principale per illustrare il quale si danno notizie di ciò che la circonda e che contribuisce alla sua vita: cioè luoghi e persone con le quali confina, potremmo dire, sia sulla strada che sul Po: perfino, sempre per esemplificare, un'immagine o due di Reggio, di Parma e di Mantova, che sono i tre centri coi quali Luzzara ha (come del resto tanti altri paesi) dei grossi rapporti, delle grosse abitudini. E' chiaro che per me Luzzara è sì il mio paese natale, ma lo prendo come un qualsiasi paese del mondo e questa tecnica di

esame la userei per qualsiasi paese del mondo; il fatto di essere io nativo di lì mi consente una più calda e esatta indagine, un tono certamente autentico. Ma non ho niente in contrario, caro Strand, a fare con lei il tema dell'anello Viadana-Borgoforte e ci metterò tutto l'impegno possibile.

Parigi, 14 giugno 53

Caro Zavattini,

anche lei, come noi, gioirà dei risultati dei recenti eventi<sup>2</sup>, che potrebbero e, forse di sicuro avranno, effetti profondi. Così grandi movimenti di gente si dirigono verso una nuova vita, il che include anche prospettive nuove e più ampie per l'arte cinematografica, in cui lei ed altri avete così tanto da offrire alla vostra gente. Sarà un grande giorno quando il cinema italiano continuerà a svilupparsi, senza impedimenti, nella direzione che ha scelto per sé, quella dell'onestà e della comprensione umana.

<sup>2</sup> Il riferimento qui è forse alle elezioni politiche del 1953, i cui risultati per Luzzara furono riportati da Lusetti a Zavattini in una lettera del 2/5/54 (Archivio Zavattini). I dati indicano una maggioranza di voti per il PCI (35,19%) e il PSI (24,78%), su cui Lusetti offre questo commento: "la sofferenza, l'ingiustizia, il desiderio di vivere in pace, da qualsiasi sfruttamento, l'urgenza di cambiare questa secolare situazione economica politica sociale e morale – dei nostri paesani – è rispecchiato dalle cifre sopra esposte: più del 60% degli elettori hanno votato contro il governo".

Il volume, concentratosi alla fine solo sul paese di Luzzara, uscirà nel 1955, realizzando concretamente quello scambio, quell'intersezione tra fotografia americana degli anni Trenta (in particolare quella della East Coast) e neorealismo della quale andiamo in cerca in queste pagine. Le foto dei luoghi e soprattutto della gente di Luzzara sono corredate da didascalie basate sui racconti degli stessi abitanti, raccolte da Zavattini.



P. Strand, *Famiglia Lusetti*, 1953

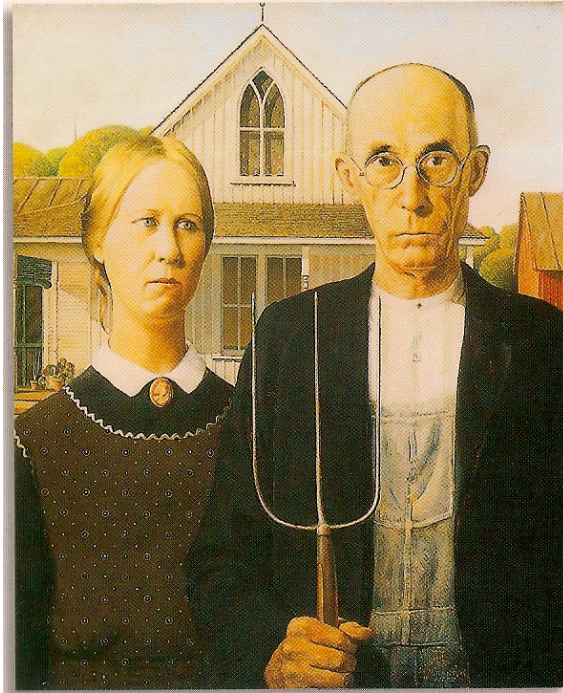


Quello che emerge dal testo è un sorta di Antologia di Spoon River italiana, con le parole dei soggetti stessi, immortalati in quelle che sembrano lapidi scolpite nella memoria, che si raccontano. Si realizza quello che Gianpiero Brunetta scrive del neorealismo cinematografico: “un “sincronismo vissuto” (Minkowski, 1987), il tempo dello schermo penetra nel tempo reale della vita della gente, cambia il patto comunicativo e lo spettatore viene invitato non più a guardare ma a “vedere” con gli occhi della mente.”

A questo proposito è interessante osservare che sull’edizione italiana del testo di Edgar Lee Masters campeggi la riproduzione di *American Gothic* di Grant Wood (1930).

Scelta non certo casuale, visto ciò che queste due opere, rispettivamente in ambito letterario e pittorico, rappresentano nell’iconografia statunitense.

Ebbene, quasi a suggellare il matrimonio tra quella cultura e la nostra, celebrato all’ombra del neorealismo, Strand sembra voler catturare anche uno degli abitanti di Luzzara in quella posa ispirata ad *American Gothic*, che tanti altri fotografi avevano ripreso.



Grant Wood, *American Gothic*, 1930



Paul Strand, *Luzzara*, 1953

Le sensibilità dei due trovano in quest'opera un equilibrio che permette di entrare nelle radici antropologiche del nostro paese, di realizzare una ricerca sociologica senza mai forzare i soggetti, anzi rispettandoli profondamente, in linea con l'etica che entrambi, in paesi e in contesti diversi, avevano teorizzato.

Avrà modo di dire Zavattini: "Anche un albero non è mai solitario per Strand, lui è l'altro albero"

Ma la storia di queste immagini non finisce qui.

Nel 1973 (Paul Strand morirà di lì a pochi anni) Zavattini torna nei luoghi di quelle foto, oramai riconosciute opere d'arte, assieme a Gianni Berengo Gardin, e ridà vita a quei soggetti che anni prima aveva "immortalato".

Berengo Gardin va in cerca delle stesse persone, non sempre ancora vive, come mostra la foto della famiglia Lusetti, nella stessa posa ma senza alcuni componenti. Affianca ai contadini gli operai, ai campi gli interni delle case, fotografa le botteghe, i negozi, documenta il tempo che passa.



Gianni Berengo Gardin, *Famiglia Lusetti*, 1973



E la storia continua fino al recente lavoro *Luzzara. Cinquant'anni e più...* di Fabrizio Orsi e Marcello Grassi, che nel 2004 sono andati sulle orme di Strand e Gardin, producendo a loro volta altri documenti visivi destinati a essere punto di riferimento socio-antropologico per la conoscenza di un territorio attraverso la fotografia. In questo caso sono scomparsi i volti segnati delle vecchie contadine e al posto delle botteghe sorgono supermercati.

