

***Fiume Po* (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca**

Abstract

Based on documents held in the Cesare Zavattini Archive in Reggio Emilia, this essay analyzes the conception and development of *Fiume Po*, a 1966 photobook with texts by Zavattini and photographs by William M. Zanca. Particular attention is given to the relationship between words and images created by the book's layout and to the broader cultural debate on the social function of the photobook among photographic critics of the 1950s and 60s.

Keywords

ZAVATTINI, CESARE; ZANCA, WILLIAM M.; 1960's; PHOTOBOOK; CAPTION; LAYOUT; PO RIVER; EDITORIAL CONTEXT

Nell'introduzione al libro fotografico *Fiume Po*, pubblicato a Milano dalla casa editrice Ferro nel 1966 (fig. 1), Cesare Zavattini racconta con queste parole il suo incontro con il fotografo William M. Zanca, autore delle immagini del volume ⁻¹:

—
Era la primavera del '63, e stavo in vacanza a Luzzara [...]. Una mattina arrivò da Milano un giovane con una Leica, di nome Zanca [...]. Aveva un gilet a fiori e in mano un mio vecchio libro intitolato *Un paese*, composto con la collaborazione di un maestro della fotografia ⁻².
—

Per Zanca, che fino a quel momento aveva realizzato a scopi professionali “44 servizi fotografici di grande dimensione dedicati a diversi aspetti della vita padana” ⁻³, quel colloquio avrebbe offerto l'occasione per proporre allo sceneggiatore emiliano di collaborare alla stesura della parte testuale di un eventuale fotolibro da dedicare alla geografia del fiume. Fu durante quell'incontro che Zavattini suggerì al fotografo

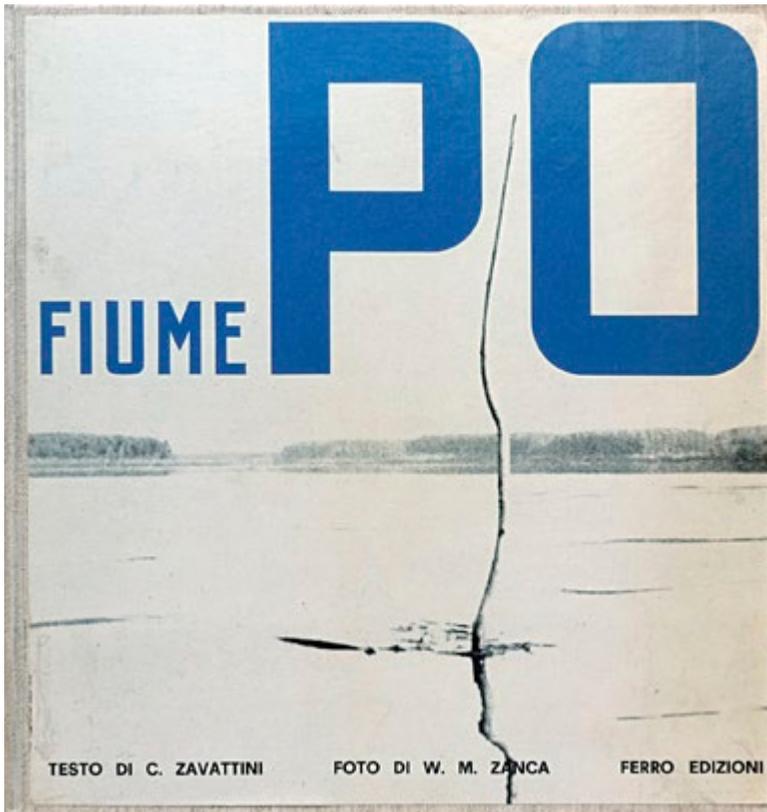
di intraprendere insieme un viaggio sul Po dalla sorgente alla foce, assecondando un'idea già accarezzata diversi anni prima, quando progettava di inserire nella collana Einaudi "Italia mia" – di cui era stato direttore editoriale a partire dal 1952 – un volume sullo stesso tema da affidare prima a Carlo Levi⁻⁴ e poi a Renzo Renzi⁻⁵.

"Italia mia", di cui sarà edito nel 1955 il solo *Un paese* con fotografie di Paul Strand e testo di Zavattini⁻⁶, nasceva dall'idea di dare alle stampe "libri neorealisti" composti di immagini fotografiche e testi nei quali "il cinema diventa libro". La parte testuale sarebbe dovuta consistere in "poche pagine di prefazione, con numeri, dati" e in "diciture" da apporre sotto le fotografie, su cui annotare "i nomi e i cognomi di quelli che vediamo fotografati, e i nomi dei luoghi, le ore di quelle fotografie" oltre alle frasi pronunciate da "quelle persone che vedremo nelle fotografie", raccolte preventivamente con uno stenografo, secondo un approccio non distante da quello usato parallelamente in ambito etno-antropologico⁻⁷: un testo da affidare anche a uno scrittore, o a un poeta, "purché passi dall'ufficio di statistica"⁻⁸.

A distanza di dieci anni dalla progettazione di "Italia mia", Zavattini tornava quindi a vagheggiare l'idea di un libro fotografico dedicato al fiume Po, riservando per sé la realizzazione della parte testuale. Rinunciando alla penna come strumento di registrazione degli avvenimenti, egli avrebbe affrontato il viaggio armato di magnetofono, dispositivo che, tra i mezzi tecnici di riproduzione, si inseriva con coerenza nella sua concezione artistica volta alla registrazione della quotidianità in tutti i suoi avvenimenti, anche e soprattutto i meno significanti. Il magnetofono avrebbe d'altro canto permesso a Zavattini, oberato da innumerevoli impegni e incalzato dagli editori per i cronici ritardi nella consegna dei testi, di esimerlo dall'obbligo di scrivere a penna. Come ammetterà nella prefazione al fotolibro,

—
confluivano da ogni parte mie vecchie teorie sull'arte per fugare il dubbio che la chiave dell'omaggio che tributavo alla tecnica fosse, come in parte era, pigrizia⁻⁹.

—
Le registrazioni incise nei cinque giorni di viaggio lungo il Po dell'agosto 1963, di fatto, non furono trascritte nella parte testuale del volume. Esse, piuttosto, servirono a Zavattini per la stesura del suo *Viaggetto sul Po*, pubblicato da Bompiani nel 1967 nella raccolta *Straparole*⁻¹⁰. Già nel febbraio 1964, in una corrispondenza indirizzata a Zanca, Zavattini stabiliva infatti che la parte testuale di *Fiume Po* sarebbe dovuta consistere in una prefazione di poche pagine dedicata alla "nascita del libro" e nelle didascalie da apporre sotto le fotografie, "in cui notizia e qualche cosa di più si fondano in uno stile il più secco possibile"⁻¹¹. La modalità di associazione tra testo e immagine fotografica era, d'altra parte, una riflessione obbligata, specie per la realizzazione di un fotolibro che, sui modelli del fotoreportage da un lato e del cinematografo dall'altro, si poneva come principale obiettivo il



01

Zavattini / Zanca 1966,
copertina

superamento della funzione meramente illustrativa dell'immagine nei confronti della forma verbale, su cui la fotografia poteva ormai rivendicare se non proprio una supremazia linguistica, almeno una decisa autonomia semantica ⁻¹².

In questa prospettiva, la didascalia si poneva, per Zavattini, quale principale dispositivo di informazione extravisuale, secondo una concezione, come vedremo, al tempo ampiamente condivisa non soltanto in ambito nazionale. Elizabeth McCausland, in un articolo apparso nel 1942 in "The Complete Photographer", aveva analizzato il fotolibro nelle sue implicazioni storiche, estetiche, sociali e tecniche, sottolineando non soltanto come in esso "the harmonious union of verbal language and of the photographic pictorial second language [...] make[s] a single expressive statement" ⁻¹³, ma anche come il linguaggio verbale debba innanzitutto assolvere la funzione di identificazione del soggetto fotografato, aggiungendo "to the visual image the dimension of a real place and time in human experience" ⁻¹⁴, per una corretta precisazione della realtà dei fatti presentata fotograficamente.

Non diversamente Jean A. Keim, in un articolo dedicato a *La fotografia e la sua didascalia* apparso in Italia nel 1963 su "Lo spettacolo", affermava l'importante ruolo svolto dalla parola scritta nella

decodificazione dell'immagine fotografica che, altrimenti fraintendibile, non può prescindere dell'ausilio del *medium* verbale, specialmente nel caso in cui le aspirazioni documentarie della fotografia abbiano il sopravvento sulle sue finalità estetiche ⁻¹⁵. Negli stessi anni, del resto, anche Roland Barthes si sarebbe soffermato sulla pervasività del messaggio verbale all'interno del linguaggio iconico, attestando la presenza della parola scritta in tutte le immagini sotto forma di titolo, didascalia, articolo di stampa, dialogo di film, fumetto, affermando che "si vede dunque che non è del tutto giusto parlare di una civiltà dell'immagine: siamo ancora e più che mai una civiltà della scrittura" ⁻¹⁶.

Che la forma verbale dovesse assolvere una funzione meramente indicale piuttosto che descrittiva nei confronti della fotografia era opinione largamente condivisa anche da parte della critica fotografica italiana, che si esprimeva in un contesto culturale permeato da una profonda fiducia nel valore referenziale dell'immagine fotografica. Dal dopoguerra, ma almeno ancora fino agli anni Sessanta, numerosi furono gli appelli che dalle pagine delle riviste specializzate venivano rivolti ai fotografi, specialmente amatori, affinché semplificassero i titoli delle loro immagini, depurandoli da una letterarietà estranea al *medium* fotografico, in direzione di una più chiara definizione del luogo, del tempo dello scatto e del soggetto ⁻¹⁷.

Una prima ricostruzione del dibattito critico, avviato nella seconda metà degli anni Cinquanta, sulle potenzialità insite nell'associazione tra testo e immagine fotografica nei canali della stampa illustrata rivela come la strenua difesa dell'autonomia semantica della fotografia perpetrata dai più abbia, di fatto, portato alla rivendicazione di una sostanziale indipendenza del *medium* fotografico da quello verbale, al punto da voler svincolare la fotografia dalla prossimità della parola scritta ⁻¹⁸. In questo contesto restò inascoltata una delle riflessioni più avanzate di quegli anni intorno alla scrittura didascalica, quella che Nancy Newhall stilava nel suo *The Caption. The Mutual Relation of Words/Photographs* apparso su "Aperture" nel 1952, facendo mancare l'occasione, nel Paese, per una più complessa e strutturata elaborazione teorica capace di stabilire nuove e sperimentali forme di interazione tra testo e fotografia.

Partendo da presupposti non distanti da quelli individuati dalla critica italiana del tempo, non ultimo il riconoscimento della nascita di una letteratura per immagini e la necessità di un'imminente alfabetizzazione visuale, Newhall giunge a una più chiara delineazione della didascalia in particolare e della relazione tra testo e immagine in generale. Attraverso la preliminare distinzione tra titolo, che serve a specificare chi ha scattato la fotografia, dove, quando e che cosa essa rappresenta; testo, inteso come argomentazione verbale completa e indipendente, non necessariamente prossima all'immagine fotografica; e didascalia, che sviluppa le informazioni del titolo aggiungendo alla nostra comprensione qualcosa che potrebbe influenzare le opinioni del lettore, Newhall insiste sulla novità della didascalia come forma di

scrittura per immagini basata sul principio di indipendenza e interdipendenza dei due media, al fine di un uso fotografico del dispositivo verbale ⁻¹⁹. Teorie che oltreoceano avevano già trovato un riscontro in ambito editoriale, da *Land of the Free* (1938) di Archibald MacLeish e Dorothea Lange – basato su un “additive principle so that the reader seems to hear the thoughts of the people in the portraits” ⁻²⁰ – a *The Inhabitants* di Wright Morris (1946), *Time in New England* (1950) di Paul Strand e della stessa Newhall, sino a *Summer's Children* di Barbara Morgan (1951).

È opinione oggi condivisa che in Italia la pubblicazione nel 1955 di *Un paese* rappresentò un caso emblematico di concatenazione tra immagini fotografiche e testi: le didascalie zavattiniane, redatte dopo una serie di interviste tra il popolo luzzarese, intrecciano un dialogo serrato con le figure ritratte da Paul Strand, di cui si riportano, in un dialetto liberamente manipolato da Zavattini, pensieri e confessioni. Un *unicum* nell'ambito dell'editoria fotografica nazionale ⁻²¹, che sembra invece, nel complesso, aver prediletto libri fotografici in cui a un testo iniziale, spesso per necessità commerciali affidato a nomi altisonanti della cultura letteraria del paese, segue la sequenza fotografica vera e propria. Quest'ultima, semanticamente autosufficiente, è corredata dai soli titoli delle immagini, con esclusione, salvo rare eccezioni, della didascalia così come intesa da Newhall a inizio anni Cinquanta.

La struttura complessiva di *Fiume Po*, come indicata dalla lettera che Zavattini inviava a Zanca nell'inverno 1964, non sarebbe forse stata dissimile, nelle intenzioni, da quella progettata per il fotolibro edito con Paul Strand, avendo infatti pensato per il volume a una prefazione di suo pugno e a didascalie con informazioni basilari e “qualche cosa di più”. L'intento era quello di fare delle didascalie l'elemento fondamentale, dal cui “carattere il libro ricaverà una delle sue impronte più nette e mi auguro singolari”, grazie a soluzioni verbo-visuali atte a coniugare “il lato informativo” con quello “interpretativo”, secondo quanto scriveva lo sceneggiatore a Battaglini, collaboratore della casa editrice milanese, nell'agosto 1964 ⁻²².

Per ragioni di tempo le didascalie si risolverono, invece, in brevi titolature con la sola indicazione del soggetto e del luogo della ripresa. In una lettera del 4 dicembre 1965, Zavattini, pressato dai tempi stretti di consegna, comunicava a Battaglini la sua decisione di riservare per sé la sola scrittura della prefazione, per affidare a Zanca le didascalie, che ora si pensava come “puramente informative, secche” e solo “là dove sono necessarie [...] per dare l'idea di un itinerario compiuto” ⁻²³. Proseguiva Zavattini:

—

Ora è da domandarsi la cosa sostanziale: il libro ha bisogno delle mie didascalie come *conditio sine qua non* o anche: il libro ha ugualmente una sua fisionomia, senza che il pubblico senta mancanza di sorta, con la mia prefazione, il malloppo delle foto esposto secondo l'itinerario dalla fonte al mare? [...] Non è che sottovaluti le mie

didascalie, ma con l'acqua alla gola come siamo mi sforzo di essere davvero concreto ⁻²⁴.

Nel corso della progettazione del volume, però, non solamente le didascalie mutarono d'autore e tipologia, ma anche l'intera impostazione del fotolibro subì importanti modificazioni. Nella lettera inviata a Zanca nel febbraio 1964 è chiaramente delineata l'originaria concezione del fotolibro da parte di Zavattini, che vuole che le fotografie siano il vero e proprio "*corpus* del libro" finalizzato a illustrare "punto per punto il viaggio" ⁻²⁵, nel pieno riconoscimento dell'autorialità del fotografo in un prodotto editoriale dove la parte fotografica è preponderante per quantità e autonomia di significato. Se ancora nel 1964 il titolo del fotolibro oscillava tra *Viaggetto sul Po, Dalla fonte al delta e 640 km d'acqua* ⁻²⁶, la scelta definitiva cadde poi in un lapidario *Fiume Po*, "così come risalta nel bel cartello solido e grafico della foto di Zanca" riprodotta nei risguardi anteriori e posteriori del volume ⁻²⁷, cartello segnalato, a più riprese, come la "prima dichiarazione civile, [...] ufficiale della presenza segnaletica del fiume" ⁻²⁸ (fig. 2).

La consapevolezza della complessità progettuale di un fotolibro porta Zavattini e Zanca a riflettere anche sui criteri d'impaginazione: la successione delle immagini avrebbe dovuto riflettere il percorso compiuto durante il viaggio (fig. 3), rispettando la successione cronologica e geografica degli eventi e dei luoghi visitati; la modalità di presentazione grafica doveva escludere soluzioni 'surreali' o 'espressionistiche', favorendo invece il più possibile il "potenziamento del dato obiettivo" ⁻²⁹. Del resto, le immagini di Zanca avrebbero assecondato questa idea, con il loro omaggio a una fotografia documentaria attenta alla liricità di un luogo da lungo tempo antropizzato, che anche nei panorami fluviali di calma e distesa orizzontalità recava traccia della presenza dell'uomo: inserita nel paesaggio, la figura umana raramente è fissata in pose icastiche e monumentali al fine di far risaltare i suoi legami con l'ambiente circostante ⁻³⁰.

Nella successione delle fotografie, ai criteri estetico-formalisti Zavattini preferiva, dunque, soluzioni diacronico-narrative secondo i modelli già collaudati del fotoreportage, esprimendo in questo modo una generale fiducia nello statuto indicale dell'immagine fotografica. Che la concatenazione delle immagini in una sequenza fotografica bastasse già, senza ricorrere a sofisticati esercizi grafici, a ottenere "qualcosa di plastico", lo spiegava poi Zavattini allo stesso Zanca con riferimento alle immagini di un tramonto che, se presentato in sequenza (con adeguate soluzioni grafiche), avrebbe certamente avuto un effetto meno "consuetudinario" ⁻³¹ (fig. 4).

Le carte d'archivio danno ancora conferma dell'assoluta predilezione di Zavattini per un'idea di libro fotografico come mass medium e strumento di cultura popolare, in decisa opposizione rispetto a una concezione di fotolibro apparentabile al libro d'arte sostenuta in quegli anni, invece, da figure quali Pietro Donzelli. Per quest'ultimo, infatti,



02

William M. Zanca,
Fiume Po,
in Zavattini / Zanca 1966,
risguardi anteriori



03

William M. Zanca,
Sul Po di Maestra,
in Zavattini / Zanca 1966,
pp. 92-93



04

William M. Zanca,
Storie di un tramonto,
 in Zavattini / Zanca 1966,
 pp. 64-65



05

Harold Null,
Gradatamente apparvero
in primo piano...
 in Null 1965, s.p.

fare del libro “uno strumento di cultura a basso costo” equivaleva “a snaturare la fotografia e farla decadere intrinsecamente come arte”, spiegava a Italo Zannier in un’intervista del 1958 ⁻³².

Il profilo editoriale immaginato da Zavattini era, del resto, condiviso da parte della critica fotografica italiana, in particolare da quella che, alla metà del decennio precedente, si era riunita intorno al Centro per la Cultura nella Fotografia di Luigi Crocenzi ⁻³³. Questa concezione del libro fotografico ebbe, comunque, rare occasioni di realizzazione per diverse ragioni, non ultime quelle prettamente economiche. Gli alti costi di produzione, unitamente alle previsioni di scarsa capacità di assorbimento del prodotto nel mercato editoriale, costrinsero gli editori a mantenere alti i prezzi di copertina per volumi le cui tirature, se non in rarissime eccezioni, non furono mai elevate. È sempre Zavattini a preoccuparsi della questione del prezzo quando, accennando a *Un paese*, chiede a Zanca che tipo di libro egli auspichi dalla loro collaborazione: “sarà come ‘Un paese’ cioè un libro a alto costo o a basso costo?” ⁻³⁴. Il prezzo di *Un paese*, venduto nel 1955 a 3.000 lire, risultò eccessivo in un contesto socio-economico in cui il pane costava 112 lire al chilo e il latte 78 al litro ⁻³⁵. Delle 4.500 copie messe in commercio nel 1955 ne furono vendute 1.669 nel primo anno ⁻³⁶, altre 100 circa nel 1956, mentre tra il 1957 e il 1959 saranno venduti solo 423 volumi, al punto che la giacenza di *Un paese* nei depositi, al 31 dicembre 1959, era di 2.308 esemplari: a quattro anni dall’edizione del libro, quasi la metà di copie erano rimaste invendute ⁻³⁷.

Il fallimento dell’idea di fotolibro come letteratura popolare per immagini, testimoniato dall’insuccesso commerciale di *Un paese* ⁻³⁸, mostrava inequivocabilmente la complessità e le contraddizioni del libro fotografico come prodotto editoriale. Anche nei decenni successivi il fotolibro faticcherà a trovare una sua univoca identità, stretto tra le rivendicazioni estetico-formali ammiccanti all’editoria d’arte, anche quella più lussuosa, e il riconoscimento delle possibilità comunicative e divulgative offerte dal linguaggio fotografico che, almeno fino alla metà degli anni Settanta, sembrava in grado di informare e diffondere messaggi con precisione, veridicità e immediatezza. In questo senso, c’era dunque chi, per garantire la più ampia circolazione del prodotto, avrebbe rinunciato alla qualità della riproduzione fotomeccanica, prediligendo un tipo di libro meno accurato formalmente ma comunicativamente più efficace. Da questo presupposto partiva anche Zavattini quando palesava a Zanca la sua propensione a che il libro fotografico da pubblicare fosse progettato tenendo a mente la possibilità di una sua funzione nella società. Significative, in tal senso, sono le ultime lettere inviate da Zavattini a Battaglini a pochi mesi dalla pubblicazione di *Fiume Po* che, messo in commercio nella primavera del 1966 a un prezzo di 5.800 lire ⁻³⁹, si rivelò l’ennesimo fallimento commerciale.

L’idea originaria di Zavattini di dotare il volume di un’appendice (mai realizzata) con notizie riguardanti la gastronomia, il turismo, gli avvenimenti storici più importanti ⁻⁴⁰, oltre che di un disco (mai

registrato) su cui riprodurre “i momenti sonori del viaggio stesso [...] e infine alcune canzoni del Po”⁻⁴¹, non soltanto avrebbe permesso di lavorare su un interessante piano intermediale, ma avrebbe dato coerenza alla stessa idea editoriale di Zavattini, promuovendo il libro fotografico innanzitutto per la sua funzione sociale. La mancata presenza di questi due elementi fu, difatti, considerata da Zavattini la causa del mancato successo del volume, di cui, infine, criticherà l’infelicità delle didascalie, “lontanissime dalle mie indicazioni”, lamentando ancora il “millantato credito” che appare sul frontespizio, in cui il libro sarebbe presentato come “ideato da Zavattini” solo per ragioni commerciali⁻⁴².

Tornando sulla questione nel novembre 1966, lo scrittore scriveva per l’ennesima volta all’editore:

—
l’idea delle appendici non fu casuale, accessoria ma fondamentale, esse rispecchiavano notizie ed interessi che avrebbero dato al libro anche una funzionalità, oltre che suscitare degli interessi specifici presso i lettori. E toglievano il libro da un certo estetismo; nel senso che delle sole fotografie e una prefazione riducono il libro a un genere, un po’ estetico, appunto⁻⁴³.
—

Rimarcando la sostanziale differenza tra l’originaria concezione di *Fiume Po* e l’edizione realizzata, Zavattini poneva fine ai suoi contatti con l’editore, ribadendo che “solo un genere diverso di libro poteva avere più probabilità [di vendita] e torno a sottolineare l’aggettivo utile”⁻⁴⁴.

La questione della funzionalità era stata per Zavattini di fondamentale importanza durante tutta la progettazione del volume, affinché il fotolibro sul fiume Po si ponesse in chiara alternativa rispetto non soltanto a quello che lui stesso definiva come il più consuetudinario “turinclubismo”⁻⁴⁵, ma anche all’estetismo insito in volumi quali *Riva di Po*⁻⁴⁶, appena pubblicato dalla casa editrice veronese Valdonega, con fotografie dell’americano Harold Null e prefazione di Riccardo Bacchelli⁻⁴⁷.

Fu solo Antonio Arcari a segnalare, confrontandoli tra le pagine di “Foto Film”, l’uscita dei due volumi sul Po, dei quali il critico sottolineava i pochi punti di tangenza e i tanti elementi di contrasto⁻⁴⁸. Per Arcari, infatti, essi non avevano nulla in comune, presentandosi “nella loro sostanza fotografica diversi e addirittura contrastanti”, ad eccezione del fatto che entrambi erano stati pubblicati da case editrici “alle loro prime esperienze di libri fotografici” ed entrambi introdotti, “secondo la consuetudine”, da due grandi nomi della cultura italiana⁻⁴⁹.

Tanto Null presenta una visione simbolica ed estetizzante del Po (fig. 5), offerta per frammenti di alghe, ninfee e canneti immersi in un’atmosfera gelida e nebbiosa che enfatizza il valore grafico degli elementi non lasciando spazio alcuno alla figura umana, quanto Zanca è attento a una descrizione antropologicamente connotata dei luoghi e dei suoi personaggi, a quanto di essi muta o si mantiene costante lungo i chilometri attraversati per la realizzazione del suo progetto. La stessa immaginazione concorre a palesare le differenze tra i due volumi. Da un



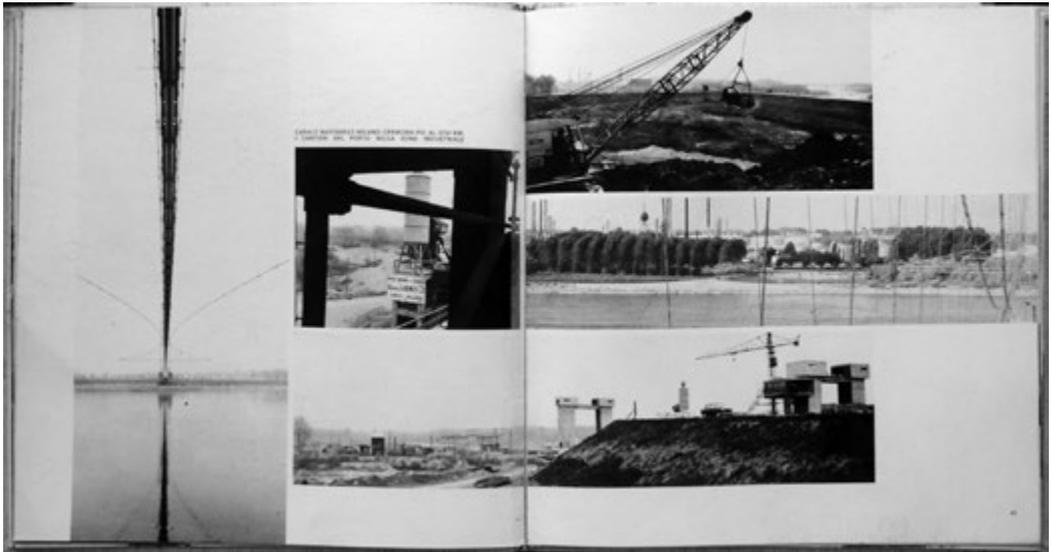
06

William M. Zanca,
Al chilometro 652,
in Zavattini / Zanca 1966,
pp. 98-99



07

William M. Zanca,
*Un pescatore, Il pontiere e
Omaggio ad Angelo Berti,
il maestro gastronomo del
Po, in Zavattini / Zanca
1966, pp. 56-57*



08

William M. Zanca,
*Canale navigabile
Milano-Cremona-Po.
Al 373° km. I cantieri
del porto nella zona
industriale, in
Zavattini / Zanca 1966,
pp. 40-41*

lato, vi è il ritmo statico e ripetitivo delle pagine di *Riva di Po*, dove le immagini fotografiche, dal formato più o meno simile, sono presentate nella sola pagina di destra, mentre quella di sinistra ospita il titolo o un breve commento dal tono altamente evocativo⁻⁵⁰. Un'impalcatura grafica riposante asseconda il lettore che, d'altra parte, non è chiamato a seguire l'ordine imposto dalle pagine, come argomenterà Susan Sonntag nell'accennare alle modalità di lettura di un libro fotografico⁻⁵¹. Quanto al volume di Zanca e Zavattini, l'alternanza del *medium* verbale e fotografico all'interno di una stessa pagina e l'estrema variabilità nell'accostamento e nel formato delle immagini sono funzionali a creare una dinamicità ritmica di diversa natura, certo enfatizzata dall'impianto narrativo della sequenza fotografica che impone una direzione di lettura all'osservatore.

Alla visione "astratta da ogni preciso riferimento topografico" di Null, erede delle ricerche di Harry Callahan e di Heinz Hajek-Halke, ma ispirato anche, come sottolineato da Arcari l'anno successivo⁻⁵², dai *mobiles* di Alexander Calder, fa da contraltare la precisione con cui Zanca segnala le tappe del suo viaggio lungo le acque del Po, specificando i chilometri esatti da esso percorsi nel tragitto che dal Monviso giunge fino al mare (fig. 6) e, all'occasione, animando i panorami fluviali con le immagini di chi vive a quotidiano contatto con l'acqua del fiume (fig. 7). Vi si delinea una società in bilico tra i mutamenti indotti dal miracolo economico e i caratteri ancestrali di una terra il cui paesaggio è esso stesso soggetto a evoluzione, come documentato dalla sequenza di fotografie dei cantieri del porto nella zona industriale del canale navigabile Milano-Cremona-Po (fig. 8). Mario Spinella, nel recensire *Fiume Po* nell'edizione italiana di "Popular Photography", non mancò, difatti, di sottolineare come nel volume "sembra potersi cogliere la coscienza di questo momento come di transizione tra un passato che si è cristallizzato e un futuro che già si presenta"⁻⁵³.

Certo ci fu chi, come Turrone, avrebbe desiderato vedere più gente ritratta per fuggire ai pericoli offerti dai "richiami emotivi" propri di un paesaggio come quello del Po⁻⁵⁴; ma il volume fu comunque unanimemente apprezzato dalla critica italiana, che individuò in Zanca un autore capace di fotografare la realtà senza soggiacere "a quei grafismi con cui tanti giovani autori intendono risolvere una atmosfera, intellettualmente deformandola, svisandola"⁻⁵⁵. D'altra parte, il volume era oggetto di numerose aspettative, se si tiene conto che le immagini di Zanca circolarono in diverse mostre già dal 1963⁻⁵⁶, puntualmente recensite nelle riviste specializzate in cui si andava a più riprese segnalando del viaggio del fotografo insieme a Zavattini: un progetto da cui si attendeva certo un libro fotografico, come la collaborazione con il luzzarese faceva ben sperare⁻⁵⁷. Era stato Arcari a sottolineare come Zavattini avesse rappresentato, per coloro che gravitavano al tempo attorno alla fotografia, "una grande speranza e una grossa delusione"⁻⁵⁸. La riconoscenza per colui che aveva pubblicato nel 1955 *Un paese* non poteva, infatti, essere disgiunta da un senso di generale insoddisfazione e

di disillusione seguita al fallimento editoriale della collana “Italia mia”, un’iniziativa che aveva a suo tempo suscitato un grande interesse per l’autorevolezza delle personalità coinvolte: da Giulio Einaudi, “il più all’avanguardia e il più sensibile a cogliere le necessità culturali del nostro tempo”, sino a Cesare Zavattini, “cui non mancavano certo le idee e il gusto dell’immagine fotografica”⁻⁵⁹.

- ¹ Zavattini / Zanca 1966. Il libro, in formato 27,5

26,5 cm, presentava nel complesso 120 fotografie, accompagnate nelle prime dieci pagine da un testo di Zavattini.

- ² *Ivi*, p. 7.

- ³ Dall’Ara 1963. Zanca era fotoreporter per il quotidiano “Il Giorno”.

- ⁴ #Einaudi 1952.

- ⁵ #Zavattini 1953.

- ⁶ Strand / Zavattini 1955.

La complessa vicenda editoriale di *Un paese* è stata ripercorsa da Laura Gasparini in occasione della mostra *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l’eredità* organizzata all’interno della manifestazione Fotografia Europea 2017 di Reggio Emilia, per cui rimandiamo a Gasparini 2017 e relativa bibliografia.

- ⁷ È Pietro Clemente a ricondurre la formula zavattiniana alla “stagione italiana di ventriloquismo etnografico del dopoguerra”, secondo una modalità già sperimentata da Rocco Scotellaro in *Contadini del Sud* (1954), da Danilo Dolci in *Banditi a Partinico* (1955) e da Franco Cagnetta nella sua *Inchiesta su Orgosolo e sulla ‘disamistade’* (1953-

1954). Cfr. Clemente 1999, pp. 62-63.

- ⁸ #Zavattini 1952. Sulla collana “Italia mia” cfr. Ferraboschi 2017.

- ⁹ Zavattini / Zanca 1966, p. 9.

- ¹⁰ Zavattini 1967, pp. 289-310.

- ¹¹ #Zavattini 1964a.

- ¹² Decisive le ricerche condotte sin dalla fine degli anni Trenta in un certo ambito

fotogiornalistico italiano teso a sperimentare forme di narrazione per immagini che avevano in parte i propri modelli nell’informazione giornalistica diffusa oltreoceano da “Life”.

Il riferimento è qui ai fototesti di Federico Patellani e Lamberti Sorrentino apparsi dal 1939 su “Tempo”, come ai fotoracconti di Luigi Crocenzi pubblicati su “Il Politecnico” e ai fotodocumentari di “Cinema Nuovo”, per i quali esiste già un’ampia letteratura e per cui rimandiamo, per un inquadramento generale, almeno a Russo 2011, pp. 18-21, 26-36, 75-81.

- ¹³ McCausland 1942, p. 2783.

- ¹⁴ *Ivi*, p. 2785.

- ¹⁵ Keim 1963.

- ¹⁶ Barthes 1985, p. 28. Non diversamente, Keim trovava assai discutibile parlare di civiltà dell’immagine in un contesto sociale e culturale in cui l’analfabetismo indietreggiava sempre più e la parola assumeva importanza anche attraverso la radio e il disco (cfr. Keim 1963, p. 11).

- ¹⁷ Tra le principali riviste specializzate che si soffermarono sull’argomento citiamo qui “Ferrania”, “Progresso Fotografico” ma anche “Fotorivista” e “Rivista fotografica italiana”. A prendere posizione sul tema furono Guido Pellegrini che, dalla rubrica *Noi e l’immagine* di “Ferrania”, raccomandava ai fotoamatori di evitare titoli inutili o pleonastici a favore di nomenclature strettamente inerenti all’immagine fotografica. Ancora Giuseppe Turrone, sulle pagine di “Progresso Fotografico”, ricordava l’importanza di dare titoli di lettura immediata, che valessero “come semplice informazione, limitandosi a dire “ciò che la foto illustra”. Partendo dagli esempi della fotografia

—
Note

di reportage, Turrone affermava che “il titolo deve assolutamente chiarire al pubblico il luogo dove la fotografia è stata scattata e anche, in molti casi, l’anno, il mese ed il giorno”. Cfr. Pellegrini 1953 e Turrone 1958.

– 18 Si vedano, ad esempio, le posizioni assunte da alcuni membri del Centro per la Cultura nella Fotografia (cfr. Strazzulla 1957 e Ortolani 1956), la cui specifica attenzione nei confronti della fotoeditoria è stata ricostruita da chi scrive nel corso di un più ampio studio sulla ricezione critica del fotolibro tra il dopoguerra e gli anni Settanta (Criscione 2018). – 19 Newhall 2012 [1952], p. 67.

– 20 Ivi, p. 78.

– 21 Per Antonella Russo “dopo l’opera di Strand e Zavattini, non ci furono altre occasioni per approfondire le ricerche su una nuova scrittura fotografica, su una prosa di sostegno alle immagini” che aveva connotato quello che per l’autrice è considerato “il primo fotolibro pubblicato in Italia in cui il testo formava un intreccio inscindibile dalle fotografie” (Russo 2011, pp. 156, 162). Si veda anche Spunta 2014, in cui la studiosa, a partire dalla constatazione della mancanza di un reale dialogo tra testo e immagine nei volumi fotografici editi in Italia, parla di una “apparente resistenza italiana al fotolibro” (Spunta 2014, pp. 191-192).

– 22 #Zavattini 1964b.

– 23 #Zavattini 1965a.

– 24 *Ibid.*

– 25 #Zavattini 1964a.

– 26 *Ibid.*

– 27 #Zavattini 1965b.

– 28 #Zavattini 1964a.

– 29 #Zavattini 1964b.

– 30 Differente è, invece,

lo stile adottato da Zanca per il suo fotolibro su Milano, *Mi.h24*, pubblicato da lì a breve dalla stessa casa editrice Ferro. La città è ritratta attraverso l’attività dei suoi abitanti, di cui si seguono le abitudini quotidiane, in un diario fotografico in cui, a cadenza regolare, si annota, tramite immagini e didascalie, dell’ordinaria laboriosità dei cittadini nell’arco delle 24 ore (cfr. Frongia 2013, p. 113). Le immagini di Zanca assecondano, in questo caso, lo ‘stile’ reportagistico proprio della *street photography* di ascendenza americana, che molto aveva influenzato l’iconografia fotografica della città a partire da *Milano, Italia* di Mario Carrieri del 1959, con fotografie spesso fuori fuoco e caratterizzate da tagli casuali (Zanca / Gramigna 1966).

– 31 #Zavattini 1964b.

– 32 Zannier 1958.

Del resto, le ricerche fotografiche che Pietro Donzelli sviluppava negli stessi anni non trovarono mai sistemazione in un fotolibro. Tra il 1953 e il 1961 si colloca la serie *Terra senz’ombra*, dedicata ai paesaggi del delta del Po e cominciata all’indomani dell’alluvione del Polesine del 1951.

Le immagini di Donzelli sono realizzate secondo quello che è stato definito uno “stile documentario morbido, talvolta anche pudicamente romantico [...] e venuto di malinconia” (cfr. Valtorta 2017, p. 20).

Se per la resa di uno spazio fortemente antropizzato le immagini di Zanca possono evocare quell’importante precedente, in esse è completamente assente quell’attenzione alla struttura materica della natura e degli oggetti che costituisce il tratto specifico di Donzelli.

– 33 Per l’interesse dimostrato nei confronti della fotografia e per l’esemplarità fototestuale di *Un paese*, Zavattini è stato a più riprese coinvolto nelle iniziative del Centro per la Cultura nella Fotografia di Fermo, come testimoniato dallo scambio epistolare con Crocenzi, intensificatosi nel 1957 in occasione della progettazione del concorso *Un giorno degli italiani*, per cui si rimanda a Colombo 2003, pp. 63-64.

– 34 #Zavattini 1964a.

– 35 Istat 1968, tav. 93, p. 118.

– 36 #Einaudi 1956.

– 37 #Einaudi 1960.

– 38 Vedi anche Pelizzari 2012.

– 39 Un prezzo medio-alto rispetto ai libri fotografici pubblicati negli anni centrali del sesto decennio, il cui costo andava, in media, con poche eccezioni, dalle 2000 lire circa (*Immagini e poesie* di Italo Zannier e Pieraldo Marasi, edito a Milano da Bassoli Fotoincisioni;

Feste religiose in Sicilia di Ferdinando Scianna, edito a Bari da Leonardo Da Vinci alle 8.000 lire (*Milano* di Carlo Orsi e Giulia Pirelli, edito a Milano da Bruno Alfieri).
 - 40 #Zavattini 1965b.
 - 41 #Zavattini 1964a.
 - 42 #Zavattini 1966a.
 - 43 #Zavattini 1966b.
 - 44 *Ibid.*
 - 45 Con questo termine Zavattini intendeva far riferimento a una tipologia fotoeditoriale in cui l'immagine fotografica svolge prevalentemente un ruolo di ancoraggio visivo rispetto al testo scritto, di carattere turistico-divulgativo. Questo nonostante gli sforzi intrapresi, a partire dagli anni Sessanta, dal Touring Club Italia in direzione di una produzione fotoeditoriale sempre più aggiornata sugli

esempi della fotografia di reportage, in edizioni che tenderanno a privilegiare narrazioni di un unico autore, come testimonia l'evoluzione di certe collane quali "Attraverso l'Italia" per cui cfr. Clerici 1999.
 - 46 #Zavattini 1965b.
 - 47 Null 1965.
 - 48 Arcari 1967.
 - 49 *Ivi*, p. 11.
 - 50 Si leggano i titoli delle fotografie di Null, che vanno da *Malinconia di un giardino abbandonato a Grafia di sterpi nell'acqua a Studio controluce* e simili.
 - 51 Sontag 2004 [1977], p. 5. Sontag sottolinea come storicamente il libro sia stato uno strumento particolarmente efficace nel dare ordine alle fotografie, garantendo loro longevità e una più ampia circolazione e presentandole al

contempo come oggetti collezionabili e continuamente sottoposti a "impacchettamento".
 - 52 Arcari 1967, p. 12.
 - 53 Spinella 1966, p. 30.
 - 54 Turrone 1966, p. 41.
 - 55 *Ivi*, p. 42.
 - 56 Nell'archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia sono presenti vari pieghevoli e inviti di partecipazione alle diverse mostre che dall'autunno del 1963 furono organizzate: si citano qui quella piacentina, allestita presso Palazzo Farnese; quella presso l'Ente Fiera Millenaria di Gonzaga del settembre 1963 e quella allestita il mese successivo, nell'ottobre 1963, a Mantova presso la casa del Mantegna.
 - 57 Dall'Ara 1963, p. 17.
 - 58 Arcari 1967, p. 12.
 - 59 *Ibid.*

- Arcari 1967** Antonio Arcari, *Due libri sul Po*, in "Foto Film", a. XII, n. 2, febbraio 1967, pp. 11-15.
- Barthes 1985** Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 22-41.
- Clemente 1999** Pietro Clemente, *I paesi di Qualcuno*, in Pierluigi Ercole (a cura di), *Diviso in due. Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999, pp. 56-73.
- Clerici 1999** Luca Clerici (a cura di), *Attraverso l'Italia del Novecento. Immagini e pagine d'autore*, Milano, Touring Club Italiano, 1999.
- Colombo 2003** Cesare Colombo (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003.
- Criscione 2018** Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta*, tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica, ciclo XXXI, 2018, Università degli studi di Udine, tutor Alessandro Del Puppo.
- Dall'Ara 1963** Renzo Dall'Ara, *Il «fotografo del Po»*. *William M. Zanca ha recentemente eseguito un importante reportage lungo il fiume assieme a Cesare Zavattini*, in "Fotografia", a. XVI, n. 9-10, settembre-ottobre 1963, p. 17.

Bibliografia

- Ferraboschi 2017** Alberto Ferraboschi, *Il cinema diventa libro: il progetto di Italia mia e Un paese*, in Laura Gasparini / Alberto Ferraboschi (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2017), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 36-51.
- Frongia 2013** Antonello Frongia, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 109-192.
- Gasparini 2017** Laura Gasparini, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, in Laura Gasparini / Alberto Ferraboschi (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2017), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 12-35.
- Istat 1968** Istat, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1965*, Roma, 1968.
- Keim 1963** Jean A. Keim, *La fotografia e la sua didascalia*, in "Lo spettacolo. Rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali", a. XIII, n. 1, gennaio-marzo 1963, pp. 11-26.
- McCausland 1942** Elisabeth McCausland, *Photographic Books*, in "The Complete Photographer: A Complete Guide to Amateur and Professional Photography", vol. 8, n. 43, 20 November 1942, pp. 2783-2794.
- Newhall 2012 [1952]** Nancy Newhall, *The Caption. The Mutual Relation of Words/ Photographs*, in "Aperture", a. I, n. 1, 1952; ora in Peter C. Bunnell (a cura di), *Aperture Magazine Anthology. The Minor White Years 1952-1976*, New York, Aperture, 2012, pp. 66-79.
- Null 1965** Harold Null, *Riva di Po*, Verona, Edizioni Valdonega, 1965.
- Ortolani 1956** Mario Ortolani, *Cultura nella fotografia*, in "Ferrania", a. X, n. 3, marzo 1956, p. 29.
- Pelizzari 2012** Maria Antonella Pelizzari, *Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture*, in "Études photographiques", n. 30, 2012, ora in <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3483>> (22/05/2018).
- Pellegrini 1953** Guido Pellegrini, *Noi e l'immagine*, in "Ferrania", a. VII, n. 4, aprile 1953, pp. 3-4.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Sontag 2004 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. inglese 1977].
- Spinella 1966** Mario Spinella, *Libri. Cesare Zavattini e William Zanca*, in "Popular Photography Ed. italiana", n. 110, agosto-settembre 1966, p. 30.
- Spunta 2014** Marina Spunta, *Il fotolibro "padano" come "ponte tra due linguaggi"*, in Ulla Musarra-Schröder / Franco Musarra (a cura di), *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 191- 202.
- Strand / Zavattini 1955** Paul Strand / Cesare Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.
- Strazzulla 1957** Gaetano Strazzulla, *Immagine, parola e realtà*, in "Fotografia", a. X, n. 12, dicembre 1957, pp. 8-9.
- Turroni 1958** Giuseppe Turroni, *L'arte di... dare titoli alle fotografie*, in "Progresso Fotografico", a. LXV, n. 6, giugno 1958, pp. 233-234.

- Turroni 1966** Giuseppe Turroni, *Fiume Po, recensione al libro di W. Zanca e C. Zavattini*, in "Ferrania", a. XX, n. 10, ottobre 1966, pp. 41-42.
- Valtorta 2017** Roberta Valtorta, *Pietro Donzelli. Il delta del Po come finis terrae*, in Roberta Valtorta / Renate Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Terra senz'ombra. Il delta del Po negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 10-44.
- Zanca / Gramigna 1966** William Zanca / Giuliano Gramigna, *Ml.h24*, Milano, Ferro Edizioni, 1966.
- Zannier 1958** Italo Zannier, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, in "Fotografia", a. XI, n. 5, luglio-agosto 1958, pp. 26,38.
- Zavattini / Zanca 1966** Cesare Zavattini / William Zanca, *Fiume Po*, Milano, Ferro Edizioni, 1966.
- Zavattini 1967** Cesare Zavattini, *Straparole*, Milano, Bompiani, 1967.

- #Einaudi 1952** Giulio Einaudi, *Caro Zavattini*, dattil., Torino, 4 ottobre 1952. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carte 71-72.
- #Einaudi 1956** Giulio Einaudi, *Rendiconto*, dattil., 26 maggio 1956. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carta 174.
- #Einaudi 1960** Giulio Einaudi, *Rendiconto*, dattil., 27 giugno 1960. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carta 207.
- #Zavattini 1952** Cesare Zavattini, *Caro Einaudi*, dattil., Roma, 28 febbraio 1952. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carte 35-37.
- #Zavattini 1953** Cesare Zavattini, *Caro Einaudi*, dattil., Roma, 30 ottobre 1953. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carte 97-101.
- #Zavattini 1964a** Cesare Zavattini, *Caro Zanca*, dattil., Roma, 3 febbraio 1964. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carte 1-4.
- #Zavattini 1964b** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 21 agosto 1964. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carte 5-7.
- #Zavattini 1965a** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 4 dicembre 1965. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carte 8-9.
- #Zavattini 1965b** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 13 dicembre 1965. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carta 10.
- #Zavattini 1966a** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 31 ottobre 1966. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carta 11.
- #Zavattini 1966b** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 19 novembre 1966. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carta 12.

Fonti archivistiche

