

INTERVISTA

Dialogo interdisciplinare sulla mostra *Parliamo ancora di me. Zavattini tra parola e immagine*, a cura di Alberto Ferraboschi e Alessandro Gazzotti, Palazzo dei Musei di Reggio Emilia (1 aprile 2023 - 7 gennaio 2024)

[ND] Proveremo a esercitare un doppio sguardo alla mostra *Parliamo ancora di me. Zavattini tra parola e immagine*, in questa recensione che vuole smarginare dal consueto tracciato, per tentare un dialogo a due fra zavattiniani, con uno sguardo semiotico e uno sguardo storico-artistico.¹

La mostra inizia prima di entrare nelle piccole sale piene di dipinti, perché accanto all'ingresso accoglie lo spettatore un famoso quadro di Zavattini, *Autoritratto da pittore* (1975), accanto a un pannello con le parole che aprono il suo primo romanzo *Parliamo tanto di me* (1931), in cui Zavattini descrive una propria fotografia: un'indicazione immediata di come Zavattini usi già in letteratura il modo autobiografico, mettendosi in scena con sguardo al contempo feroce e ironico. Una bacheca semplice, di vetro e legno, contiene gli strumenti di lavoro di Zavattini pittore: pennelli, colori, pastelli, tavolozze.

[DB] Sono contento che aprì con questa menzione dell'architettura della mostra, sempre importante in qualsiasi allestimento in galleria o museo. Per chi non conosce il Palazzo dei Musei, alla mostra ci si arriva alla fine di un lungo corridoio situato al piano terra, area arredata da decine e decine di vetrine e cartellini, stile Pitt Rivers di Oxford e di simili assetti museali del Sette e Ottocento, che ricordano come dei collezionisti privati fossero i pionieri dei grandi musei. Il Palazzo dei Musei conserva ben 120 dei dipinti di Cesare Zavattini, purtroppo solo un numero esiguo è esposto al pubblico in questa mostra.

[ND] Nel pannello di introduzione alla mostra si delucida la matrice autoriflessiva dell'opera zavattiniana, tra non solo tra letteratura e pittura, ma nella scrittura giornalistica e in quella per il cinema, il teatro, la radio. Ecco incorniciato il primo romanzo originale aperto alle prime pagine, dove accanto all'incipit c'è un disegno di Zavattini, uno dei suoi "funeralini".² All'altro lato



dell'ingresso, ecco il dipinto *Luzzara* del 1977 e, sulla parete di fronte, un enorme dipinto del 1970, *Grande funerale*. A mio avviso, questa sistemazione delle opere nello spazio del museo, prima di entrare nella mostra vera e propria, crea una sorta di montaggio o contrasto visivo nella percezione dello spettatore.

[DB] In che senso?

[ND] Nel senso che permette di entrare nel mondo di Zavattini, ma anche di fare un'esperienza multimediale composta dallo spazio museale...

[DB] Hai in mente un esempio concreto?

[ND] Ad esempio ci sono le ossa della "Balena Valentina", resto fossile di circa 3 milioni e mezzo di anni fa (rinvenuto a Reggio Emilia nel 1997).

[DB] Piacerebbe molto il tuo accostamento a Zavattini, dato che il suo *Grande funerale* è piazzato proprio sopra gli enormi resti della balena.

[ND] Infatti! In questo dipinto Zavattini usa un modo policromatico per riempire la tela di situazioni collettive con alcuni individui che si identificano per il viso abbozzato, mentre altri rimangono anonimi come silhouettes. Poi, ecco a sinistra, una siepe o un'aiuola, un grande cancello, sullo sfondo forse un prato e un sole morente, e all'altro lato lapidi, croci e crocifissioni. Insomma un accorato momento funebre, in cui la *pietas* è data dalle masse di colore più che dalle figure che intravediamo, anche il cancello del cimitero, una ferraglia arrugginita e arzigogolata, è contorto come in un lamento.

[DB] Hai visto la piccola mostra che, su una pedana sopraelevata, è dedicata alle relazioni tra Zavattini e il fotografo Zanca?

[ND] Sì, mi sembra che permetta un'apertura intermediale, perché accanto ai dipinti troviamo qui foto in bianco e nero di Zavattini in situazioni di esplorazione e viaggio³. Ma entriamo nelle sale della mostra.

[DB] C'è una saletta buia con un'intervista in cui Zavattini si riferisce alla «speranza» e si definisce un pessimista...

[ND] In effetti, Zavattini spiega la coerenza del suo «pessimismo» a partire dagli anni Quaranta fino alle ultime pitture. Mi sembra importante come contestualizzazione dei suoi dipinti, quasi una cornice interpretativa che orienta lo spettatore nel comprendere il grido di dolore dei suoi quadri, ad esempio nell'*Autoritratto in croce* (1977) si vede una figura quasi lynchana⁴, deforme e aperta in un urlo disperato, accanto a cui compaiono scritture autografe di Zavattini, quasi una lettera a se stesso illeggibile.

[DB] Grido di dolore? Pensiamoci. Quando chi lo intervista – forse si tratta di Giacomo Gambetti – affronta il tema della speranza, mi pare che Zavattini risponda per le rime: tanto più è vantata (dai media), tanto più la allontaniamo. Insomma lui ribalta la domanda, allargando la problematica dualistica dell'ottimismo e il pessimismo, presa come reazione psicologica e cognitiva che riguardi solo l'individuo e la sua propria esistenza, ad una questione più ampia, condivisibile, corale. Zavattini ci invita spesso a ricondurre tutto al soggetto e alla soggettività. Ricordiamoci che il primissimo libro che lo colpì davvero fu *Un uomo finito* (1913) di Giovanni Papini, come racconta Zavattini in una lettera a Papini del 1937: «Io comperai un libro *L'uomo finito*, lo lessi in una notte. Quale cataclisma. Cominciò per me una vita nuova dal mattino».⁵ Un cataclisma? *Un uomo finito* offriva un esempio letterario della voce confessionale alternando registro intimistico, letterario o colto. *Un uomo finito* è autobiografico, ma non più di tanto, e sarà il modello per *Ipocrita 1943* di Zavattini. Scrittura di getto, ma solo all'apparenza. Scrittura sorvegliatissima, piuttosto, *sermo humilis* che crea la verisimilitudine del diario, e della confessione. Papini scrive frasi come: «il diario dei nostri sogni»,⁶ usa la narrazione del quotidiano, e il modo confessionale: «sono ignorante»;⁷ «sento il bisogno di confessarmi a voce alta»;⁸ ma anche un programmatico: «solipsismo conoscitivo».⁹ Era in rapporti

stretti con i pragmatisti americani, un influsso che mediava col Futurismo fiorentino.

[ND] E Zavattini?

[DB] Zavattini, pioniere italiano dei mezzi di comunicazione di massa, scopriva un modello di soggettività pubblica che egli stesso avrebbe sviluppato in diversi modi nella sua scrittura, letteraria o cinematografica che fosse. Insomma, Zavattini, candido candido, in quel filmato allude alla necessità, a fronte dei cataclismi del ventesimo secolo, di adottare un pessimismo tutto particolare. Pessimismo o piuttosto cauto ottimismo, preferibile ad un qualsivoglia ottimismo utopico fuori luogo a fronte della realtà, ora come allora.

La soggettività nella scrittura e nella pittura, oserei dire, autobiografica ma solo fino ad un certo punto, fa pensare – dicevo – a *Ipocrita 1943* di Zavattini. È una soggettività apparente, una scrittura solo all'apparenza di getto, immediata, che invece è meditata, rivista e corretta, sorvegliatissima, come la pittura di una soggettività altrettanto meditata. A proposito di soggettività, nel 1978, Zavattini distingue fra individualismo inteso come «pensiero singolo» e il «pensiero collettivo». Credo che la sua distinzione offra una cornice diversa per uno sguardo sui suoi *Autoritratti*. Su queste tante teste che scoppiano dai bordi dei dipinti, e giganteggiano nel piccolo formato, primissimo piano, rompendo i nostri schemi consueti.¹⁰

[ND] In alcuni quadri di Zavattini compare la sua scrittura o calligrafia. Usare dei caratteri scritti a mano dentro un dipinto apre una dimensione plastica interessante: quando a farlo è Francis Bacon nei suoi dipinti con dei trasferibili a stampa, come ci ricorda Deleuze¹¹, avviene uno scontro dei piani di leggibilità del visivo, anche nei dipinti di Zavattini si crea un contrasto tra qualcosa di nitido (che vorremmo poter leggere) e qualcosa di indecidibile come l'immagine di corpi defigurati o svasati.

[DB] Vero. Una scrittura autografa talvolta si combina con l'autoritratto. Vale la pena soffermarci su questo. C'è afasia ieratica. Un volto che rifiuta il nostro sguardo. Tace. E c'è anche la scrittura che non comunica. Quasi illeggibile, spesso troppo minuta da poterla decifrare. E perfino quando si lascia intravedere, ci sorprende. Cosa scrive Zavattini? Parla di fattura, di colore, della prassi della pittura. Le parole servono solo a questo o, tutto al più a decorare, quale presenza ammutolita, messa a tacere dopo decenni di tentativi di comunicare, appa-

rentemente andati a vuoto. A confronto, viene in mente il suo *Non libro* (1976), periodo che coincide con alcuni dei quadri migliori, direi. Lì troviamo molte pagine e doppie pagine in cui i caratteri a stampa si ribellano e perfino del colore nero o rosso che invade l'impaginato. La differenza è che nel libro le parole hanno sempre un senso, esprimendo anche a volte il nonsenso, il caos del mondo contemporaneo.

[ND] Nella prima sala troviamo un *Autoritratto con sigaretta in bocca* degli anni '40, in cui l'ovale del viso è caratterizzato da alcuni lineamenti definiti (la linea del naso, quella delle labbra), mentre gli occhi sono due buchi neri e bianchi accerchiati da una slabbratura di rosso. L'emozione che traspare dal viso che così intravediamo è triste e sconsolata, senza appigli. Attorno altre teche presentano dei materiali d'archivio, tra cui quelli che hai ricordato: le prime edizioni dei romanzi o le raccolte letterarie di Zavattini *Io sono il diavolo* (1941), *Ipocrita 73* (1955), *Straparole* (1967); e le scritture per il teatro: *Come nasce un soggetto cinematografico* (1959), oppure l'esperimento antiletterario *Non libro più disco* (del 1970), assieme a lavori con il modo autobiografico esplicitato fin dal titolo, come *Io, un'autobiografia* (2002) e i *Diari* di Zavattini recentemente pubblicati, preceduto da *Diario cinematografico*¹², nella sua prima versione del 1979.

[DB] Trovo convincente questa sezione curatoriale della mostra. Tu cosa ne pensi?

[ND] Mi sembra che presentare i materiali d'archivio nella mostra combina o riassume sia il lavoro letterario ad ampio raggio di Zavattini, sia la sua attualità, dovuta alla rielaborazione e organizzazione successiva dei suoi scritti da parte di alcuni studiosi. Tra i materiali brillano alcune carte di archivio: il soggetto e una locandina de *La veritàaaa* (1982), l'unico film diretto (oltre che scritto e interpretato) da uno Zavattini ottantenne (grazie all'aiuto del figlio Arturo), e le pagine dattilografate di alcuni soggetti per film mai realizzati: *L'ultima cena* (1973), *Uomo '67*, e *Diario di un uomo* (1961).

[DB] Proprio dei soggetti mai realizzati ti sei occupato nella curatela appena uscita. Vuoi parlare del rapporto fra autobiografia e gli *Autoritratti* di Zavattini esposti in questa mostra?

[ND] In questi soggetti, Zavattini sperimenta il racconto autobiografico in modi a lui molto cari: un torrenziale "monologo dialogico"¹³, tra confessione e autoriflessione, su temi e problemi della vita materiale, politica e spirituale del suo

tempo (tra morale, etica e ricerca della verità), e la forma diario, che in *Diario di un uomo* viene cercata come "una serie di fulminee poesie nel senso che tutto va espresso con [la] semplicità, la umanità, la estrema o tensione della poesia"¹⁴.

Potremmo prendere queste parole di Zavattini come una istruzione per la lettura dei dipinti esposti nella mostra: tutti apparentemente "semplici" eppure estremi, sempre presi in una tensione poetica in cui il dato figurativo dell'autoritratto è solo un pretesto per aprire alla metafora di una umanità dolente. Non c'è gioia, non sono dipinti che lasciano allo spettatore vie di fuga, perché l'esperienza estetica che creano nasce da un paesaggio interiore di malessere, in cui scaturisce un dolore di vivere profondo e incancellabile. Però tra i materiali esposti nelle prime teche c'è uno scambio epistolare, del gennaio del 1950, tra Zavattini e Jean Dubuffet. Secondo te, c'è una affinità tra le loro ricerche pittoriche?

[DB] Di come ci sia una polifonia in Zavattini ho già parlato. Tocchi un tasto delicatissimo. Nella storia dell'arte, quando finalmente compare l'autoritratto come genere figurativo – dopo l'umiltà dell'anonimato del Medioevo – che piaccia o meno, l'autoritratto costituisce una forma primitiva di marketing. Pensa agli autoritratti di un Dürer o di un Rembrandt. Dubuffet non dipinge autoritratti, ma ritratti secondo criteri dell'*art brut*, come lui la definiva a partire dal 1945. Diciamo *naïf*, per intenderci. Ma dobbiamo contestualizzare, per trovare il legame e ricordare come nell'immediata dopoguerra, Jean-Paul Sartre curasse in Francia mostre di Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Wols, nonché di Alberto Giacometti.

È interessante che nella lettera esposta in mostra Zavattini interPELLI proprio Dubuffet. Che cosa lo aveva colpito tanto da voler acquisire riproduzioni delle sue opere, quando l'iconografia di Zavattini man mano che si precisa sempre più, si avvicina invece a mio avviso alla pittura di Jean Fautrier? Penso alla sua serie *Les Otages*, in cui Fautrier dipingeva l'impressione fortissima di memorie di guerra e tortura che aveva sentito ma non visto. Lì sì che è evidente il grido di dolore. Ma non certo nella figurazione *art brut* di Dubuffet.

[ND] E tu come spieghi allora questa presenza di Dubuffet?

[DB] Credo che Zavattini avesse scoperto nell'arte di Dubuffet, ispirata dalla ricerca e raccolta di disegni dai manicomi e il rifiuto netto

dell'accademia, una certa campitura dello spazio e soprattutto l'apparente semplicità compositiva che rispecchiava il *sermo humilis* zavattiniano, abilissimo retore.

Tieni conto che Zavattini viveva a Milano nel 1939, quando comincia a dipingere ed è in contatto per lavoro con l'avanguardia italiana, sia designer, che architetti, scultori e pittori. Aveva già l'occhio, o, se vuoi, un giudizio estetico modernista in tutto e per tutto. L'elemento *naïf* di Dubuffet, e la sua rappresentazione del corpo umano, non poteva non interessarlo. Ridurre il corpo umano, tanto espressivo ad una testa, ad un primissimo piano. Trovare il modo di creare l'alienazione visiva in un ritratto che diventa maschera anonima, di chi osserva ma allontana lo sguardo altrui. Questo, e solo questo, è la lezione di Dubuffet per lui. Certi autoritratti di Zavattini con la testa inclinata, ricordano piuttosto il *Christus patiens*, l'iconografia tardo bizantina, alla Giunta Pisano: una iconografia ieratica, studiata e ripetuta per diventare serie. Siamo molto lontani da un'ascendenza di Dubuffet. Manca l'ironia, a volte crudele di Dubuffet, del quale abbiamo avuto modo di apprezzare le opere anche qui a Reggio in una grande retrospettiva, ricordi?

Possiamo aggiungere come Zavattini intravedesse quella cultura visiva che rifiutava i criteri accademici nella pittura di Dubuffet, quando decide di scrivergli nel 1950, una cultura visiva che si estende in avanti dalla fine dell'Ottocento, si nutre delle influenze tribali, passa per il Douanier Rousseau, per il ghirigoro e il disegno infantile che piaceva al gruppo Der Blaue Reiter, o a un Alfred Kubin (una linea sviluppata da Paul Klee), fino al gruppo COBRA e oltre, e diventa infine nella pittura di Zavattini una modalità espressiva figurale, che durò oltre l'astrattismo. In Italia, prima di un Dubuffet, c'era il nostro Osvaldo Licini e molto dopo, negli anni Sessanta, uno come Gastone Novelli dopo la sua esperienza informale.

[ND] Passiamo alla terza sala della mostra. È quella più importante e completa, rispetto ai dipinti di Zavattini. Anche qui tre bacheche di legno conservano documenti e alle pareti stanno i dipinti, tra cui *Un traghetto sul Po*, del 1970. Qui vediamo scarni alberi spogli in lontananza, una riva gialla, secca, e un grande palo da marina in primo piano; sul fiume c'è qualcuno in un minuscolo traghetto, visto come da lontanissimo, una persona che voga, delle altre abbozzate come passeggeri, quasi una traversata dantesca

verso il nulla, o verso un'altra dimensione.

I documenti nelle bacheche evidenziano come l'attività pittorica di Zavattini sia stata premiata e riconosciuta in tutta Italia, con cataloghi a partire dagli anni Sessanta in avanti (la prima mostra antologica è del 1976), recensioni o suoi brevi testi di accompagnamento. Troviamo anche delle lettere di Zavattini che dimostrano la ricchezza di relazioni con artisti come Buzzati, Carrà, Fontana, Depero, De Pisis, tra gli altri. In una lettera a Massimo Campigli del 1950 Zavattini si lamenta della troppa saltuarietà con cui può dipingere: "quando sto per mettermi in carreggiata e non vedo che colori notte e giorno, ecco che il cinema mi toglie dalla bella vacanza e addio".

[DB] Posso aggiungere qualcosa? È giusto segnalare la rete di rapporti fra Zavattini e l'avanguardia italiana prima e dopo la guerra. Ora, con alcuni artisti, Zavattini è già in contatto negli anni del Fascismo. Ma è solo dopo la guerra che inizia una seconda attività collegata alla pittura che va segnalata. Senza compenso economico, Zavattini diventa un intermediario, un agente, nella vendita di opere d'arte. E di questo troviamo le tracce nella corrispondenza con De Sica e con altri, nel *Diario* pubblicato quest'anno, per esempio. È significativo perché dimostra ancora una volta quanto fosse un conoscitore attento e abilissimo. È importante anche tenere presente la sua collezione di libri d'arte e la famosa collezione di quadretti dipinti su commissione per lui, la cosiddetta *8x10* che costituiva un ulteriore archivio, un museo del Modernismo italiano in pillole.

[ND] Grazie della precisazione. Passiamo a osservare la parete lunga della sala, dove sono esposti sei grandi autoritratti di Zavattini, dipinti a partire dal 1968 fino al 1988, di cui i più recenti presentano una astrazione quasi totale. Nell'*Autoritratto con bocca rosa* del 1969 (con tecnica mista), il colore argento sovrapposto come una maschera al viso ovale dorato lo incide e lo deforma, costruendo un albero di rughe tra gli incavi degli occhi e la bocca storta, colorata. La disposizione di questo ritratto richiama come una rima l'*Autoritratto* del 1940, in cui già troviamo l'ovale del viso allungato, come una struttura fissa che si ripete in tutta la serie. Nell'*Autoritratto* del 1968 troviamo invece una materia diversa, quasi scavata su un supporto di polistirolo: qui si dipinge con colori freddi e si lacera il supporto, ricavando così occhi e bocca grazie a buchi e materialità che non possono

non richiamare gli esperimenti pittorici di Lucio Fontana o quelli polimaterici di Alberto Burri. Capiamo meglio, grazie all'accostamento seriale, come il già citato *Autoritratto con bocca rosa* con la sua striatura di argento non sia altro che una maschera mortuaria, una maschera di dolore e di morte. Il terzo *Autoritratto*, del 1969, è invece quasi illeggibile nella sua "viseità" (come direbbe Deleuze): certo si leggono due toni per gli occhi in alto nell'ovale, un segno diagonale che vira verso il basso per la bocca, ma qui il viso grigio-azzurro è rigato con le dita al posto del pennello, scavando il colore, in particolare nella grande macchia violacea che inonda tutta la parte destra del viso: un modo gestuale, tattile, di graduare e trasfigurare i colori viola, rosa, grigio, bianco, in un'astrazione che lascia emergere una inesprimibile sensazione di sofferenza. A tratti si legge in questa serie di autoritratti un accenno del corpo, spesso lo sfondo è monocromatico, oppure porta delle brevi illeggibili incisioni: lo sfondo così scompare e le figure si appiattiscono. Che ne dici?

[DB] In questa arte c'è uno sperimentalismo continuo, che accompagna la variazione sul tema. La parola può ricordare il *Gruppo 63* di Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, e altri. Ma quello di Zavattini non è sperimentalismo di maniera. È uno sperimentalismo sia testuale – una scrittura incessante con permutazioni e innovazioni a cui possiamo solo accennare – che una sperimentazione visiva costante che sembra diventare più insistente negli anni Settanta e finisce solo con la fine della vita di Zavattini.

[ND] Hai ragione, in effetti nei tre autoritratti della fine degli anni Ottanta siamo ormai nell'evanescenza: l'ovale è rimasto, ma è la gestualità graffiata sulla tela che prevale, il corpo è diventato una macchia di colore, nel viso si va dal bianco slavato con incisi di rosso, a un grumo nerastro di dolore e aperture graffiate di bianco, quasi una bruciatura della tela. *Autoritratto bianco* del 1988, materico come gli altri, prevede invece una zona rossa scarlatta in verticale, più che una bocca è una ferita, e una svasatura in alto del nero sul bianco, che aprirebbe alla zona degli occhi. La serie dei sei autoritratti presenta quindi un progressivo svanire, andando verso l'astrazione totale.

Proverei a cercare delle invarianti strutturali nella serie dei dipinti: sono a livello eidetico, nell'uso costante (ossessivo) dell'ovale, ma anche nella centratura del viso nello spazio della tela, nella sparizione dello sfondo che tende al monocro-

matismo per schiacciarsi sul primo piano della figura, e nella ricerca di una astrazione sempre più figurale. Le variazioni, in questa serie, identificano le diverse tele come singoli prodotti di ricerca, mentre costruiscono relazioni di natura affettiva, o "patemiche". Sono a volte delle grida di dolore, altre di stupore o di annichimento, ma in tutte si capisce l'urgenza di andare oltre le emozioni private disforiche per far evaporare la singola corporeità e dissolverla in una più ampia "materia del mondo" (come direbbe Merleau-Ponty). Leggerei così attraverso la pittura una "cognizione del dolore" - o un pessimismo - più grande, cosmico, una fatica e una sofferenza universali. Non è più l'autoritratto a parlarci bensì un'umanità dolente, che riappare anche nei funerali e nelle crocifissioni dipinte da Zavattini.

[DB] Tu cosa intendi quando parli di "figurale"?

[ND] Quello di Zavattini è come hai ricordato un lavoro meditato, di semplificazione, che va verso l'astrazione. Il modo espressivo che attraversa la sua ricerca di Zavattini non è secondo me quello del figurativo. Non si tratta mai solo di raccontare il mondo, non cerca la rappresentazione, ma piuttosto la dissipazione della figura, la sua sparizione parziale o progressiva, per entrare in una dimensione dello sguardo che appunto, in termini semiotici ed estetici, è "figurale". Si tratta di una relazione con le forme e le figure del mondo che dipinge le loro tensioni, le forze interne all'immagine, per lavorare sui ritmi visivi e sui contrasti plastici, ossia i microconflitti tra elementi cromatici-luminosi, elementi formali (eidetici), e quelli legati alla disposizione nello spazio del quadro (topologici). In questa ricerca Zavattini esce dalla visione "realistica" ed esplora invece l'immaginario interiore, trovando le potenze dell'inconscio e creando quella che Deleuze chiamerebbe una «logica della sensazione» antinarrativa, costruita in ogni dipinto come prodotto del montaggio tra tensioni e forze, conflitti plastici, al di là della immediata leggibilità delle figure.

Lo spiega anche Stefania Parigi, quando parla per gli autoritratti di Zavattini di un "volto che eccede la rappresentazione", quasi una "trasfigurazione pittorica", e in generale di una pittura che, nonostante la ripetizione di alcune icone, "dimostra che fin dall'inizio Zavattini guarda più dentro che fuori di sé, pescando in un immaginario tutto interno, privo di riscontri o raccordi esteriori"¹⁵. Lavorare ai margini del figurativo, attraverso processi di astrazione, con una

costante tensione verso una dimensione figurale, vuol dire per la pittura di Zavattini aprire a qualcosa di diverso rispetto alla sua stessa ricerca letteraria. Ricorda infatti Parigi: “la dimensione inconscia irrompe nelle pitture di Zavattini al di là delle trame sottili e umoristicamente controllate che caratterizzano la sua letteratura. Sembra di coglierla allo stato bruto, originario, senza processi di lavorazione”¹⁶. Dipingere autoritratti, per Zavattini, in modo seriale e tuttavia sempre diverso, vuol dire a mio avviso prendere a pretesto la figura per tentare di uscire dai clichés, per rompere le forme note, per lavorare sulle forze centripete e centrifughe del quadro, con un salto verso un regime diverso, non più solo ottico ma anche materico, tattile (o aptico), e verso una dimensione esperienziale dove domina non il figurativo, ma l’affettività.

[DB] Da parte mia, non vedo l’ossessione di cui parla Stefania Parigi, né una deformazione tragica, ma piuttosto una ricerca artistica continua e sperimentale. Zavattini passa per l’informale italiano e francese, l’*action painting* in cui è il corpo dell’artista che interviene di forza, graffiando o scolpendo la superficie piana, la elimina, la nega, la rattrapisce, la mette a tacere. E di tutto questo Zavattini fa tesoro. Lo spazio figurativo diventa uno spazio astratto. Il supporto inerte bianco si anima, diventa partecipe, rinunciando ad essere sfondo, quale il foglio neutrale di carta, per generare una unità visiva.

Oltre la tela, fuori dell’inquadratura, infatti, si affolla l’affinità con altri, vuoi con le plastiche di Alberto Burri, come il suo *Grande bianco plastica* (1964), vuoi con tanti altri pensieri visivi. Ma secondo me un quadro di Zavattini non si confonde mai con Alberto Burri o con le tele gessate di Antoni Tapiès, Emil Schumacher, o altri echi espressionisti vicini o lontani.

[ND] Nella stessa sala, di fronte ai sei autoritratti, troviamo i dipinti *Autoritratto grande in croce* (del 1976) e *Autoritratto doppio* (del 1967), dove torna la ricerca di una rappresentazione defigurata, con astrazione dei corpi che diventano silhouettes. Nel primo dipinto una figura nera, un cadavere in croce, legato o ferito da striature rosse a un grande palo o pannello rosso centrale, si lega ai lati ad altri due corpi crocifissi, fantasmi della memoria archetipica. Il viso della figura principale è molto simile a quello degli autoritratti, allungato e anonimo, con screziature di bianco. Lo sfondo è quello di alberi neri in lontananza, di grattacieli intravisti, ma in un riquadro in basso degli spettatori sono visti come

dall’alto, quasi una folla in attesa spasmodica. Qui la morte è messa in scena in un contesto cristologico, tra il mitico e il religioso, totalmente disincantato nella sua spettacolarizzazione. Nell’*Autoritratto doppio* una figura svasata, enorme, con un occhio centrale che racchiude un volo d’uccelli è al contempo sia un paesaggio sia un viso, e fa da sfondo a una figura umana deforme, solo accennata nella sua devastante sfigurazione. Lo sfondo monocromatico verde freddo, alternato ai cromatismi scuri o bluastri, costruisce un modo espressionista. Anche qui sentiamo il richiamo alla “carne del mondo” che urla, alla tensione dolorosa e insopportabile, come in un dipinto di Munch.

[DB] Però a mio avviso qualsiasi eco esterno Zavattini lo porta altrove, verso grida ammutolite in silenzio, stupore, attesa. E il grido non è mai solo un grido privato o personale. È una *figura* testimone distanziato, che col suo silenzio continua a scrivere. Chissà. Forse il suo è l’ultimo atto di resistenza al *continuum* del messaggio mediatico.

[ND] Hai ragione a pensare al ruolo di “attivista” mediale di Zavattini. Se guardiamo alla parete di fondo della terza sala, c’è il *Grande autoritratto* del 1970 che mette in scena un figura intera il profilo di Zavattini dove si dipinge (secondo me ironicamente) un po’ alla Hitchcock, vestito di nero, con le mani dietro la schiena, senza però alcuna precisazione del viso, che appare di un grigio neutro. La figura osserva i famosi quadretti 8x10 che ci hai ricordato prima. Tuttavia in questi quadretti ecco nuove variazioni sull’autoritratto dell’autore. In una posizione centrale in basso uno dei quadretti porta la scritta: “Confesso che sapevo”, mentre altre scritte sono quasi illeggibili. Anche in questo esperimento la scrittura entra nella viseità dei quadri, mentre il personaggio sembra contemplare le molte variazioni di se stesso negli oltre trenta quadretti riprodotti. C’è una sorta di *mise en abyme* di questo sguardo di profilo, che viene riflesso e rilanciato dai molteplici autoritratti minimi, appena accennati.

Vorrei dar conto anche degli ultimi dipinti che stanno accanto al *Grande autoritratto*, degli altri piccoli quadri incorniciati con legno umile, degli anni Settanta, se sei d’accordo.

[DB] Certo, così chiudiamo, magari ragionando su questa idea di un *testimone distanziato*.

[ND] Allora ricordiamo l’*Autoritratto con fette di cocomero*, *Autoritratto rosa*, *Autoritratto in bianco*, *rosso*, *verde*, *Autoritratto in rosso*, e altri, a

volte con pastelli o con tecnica mista su cartoncino o tela. Le invarianti che avevamo ipotizzato nella serie principale analizzata sopra si confermano come ricerca *in progress*, che in questi anni non è ancora propriamente astratta.

Negli autoritratti di Zavattini occhi e bocche sono secondo me come ferite, aperture, modi della pittura che non cercano la verità del realismo e della rappresentazione del mondo, ma che invece aprono allora a una visione interiore, affettiva, sommersa. Una pittura che se anche mette in mostra una “forma-viso” in realtà sta dicendo altro dal semplice “parlare di sé”, per portare lo spettatore a una intesa (o una messa a distanza?) emozionale.

In effetti, dove guardano gli occhi degli autoritratti di Zavattini che abbiamo incontrato in questa mostra? Lo spettatore non viene mai interpellato direttamente, non c'è alcuno sguardo in oggetto, o “sguardo in camera”. La strategia della comunicazione, quella cioè che coinvolge qualcuno che guarda e qualcun altro che vede a sua volta, non costruisce mai una relazione diretta “io/tu”. Come dimostra il *Grande autoritratto*, siamo mossi a guardare ciò che accade senza poterci entrare. Neppure gli autoritratti ovali, con i loro occhi ciechi, ci guardano mai: mirano piuttosto verso l'alto o di lato, verso un altrove introverso, interiore. Così facendo, i dipinti di Zavattini propongono l'apertura di un dialogo con se stessi, un doloroso guardarsi dentro. Non si tratta, in conclusione, di aprire una relazione cognitiva con l'altro, bensì di una dimensione corporea. È questa che scatena emozioni e affetti, veicolata appunto dalle forze, dalle tensioni plastiche e dai ritmi, che le organizzano in una dimensione figurale.

Note

1. David Brancaleone ha pubblicato su Zavattini diversi articoli e *Cesare Zavattini. An Intellectual Biography*, Bloomsbury Academic: New York, 2021; *Cesare Zavattini. Selected Writings*, voll. 1 e 2, Bloomsbury Academic: New York; e *Cesare Zavattini, il Neo-realismo e il Nuovo Cinema latino-americano*, Parma: Diabasis, Vol. 1, accompagnato dal Vol. 2 (omonimo) di antologia di testi. Nicola Dusi, oltre ad articoli su Zavattini, ha curato, con L. di Francesco, il volume *Bellissima. Tra Scrittura e metacinema*, Parma: Diabasis, 2018; e con M. Salvador, *Cesare Zavattini. Soggetti cinematografici mai realizzati*, Marsilio: Venezia, 2023 (primo vol. dell'Edizione Nazionale delle Opere di Cesare Zavattini).

2. Ricordiamo che sia nel cinema (in *Miracolo a Milano* e nell'ultimo episodio di *Loro di Napoli*) sia nei raccontini e nei dipinti di Zavattini, ricorre la rappresentazione del funerale come motivo poetico.

3. W. ZANCA, C. ZAVATTINI, *Fiume Po*, Milano: Ferro Edizioni, 1966.

4. Pensiamo ad esempio al finale di un film di David Lynch come *Lost Highways*, del 1997.

5. C. ZAVATTINI, «A Giovanni Papini», 28 agosto 1937, in *Una, Cento Mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani: Milano, 1988, p. 46.

6. G. PAPINI, *Un uomo finito* in *Opere. Dal Leonardo al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano: Arnoldo Mondadori Editore 1977, 208, p. 213.

7. *Ivi*, p. 326.

8. *Ivi*, p. 327.

9. *Ivi*, p. 203.

10. C. ZAVATTINI, *Diari 1961-1979*, a cura di V. Fortichiari, Milano: La nave di Teseo, 2023, pp. 506-507.

11. G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata: Quodlibet, 1995.

12. C. ZAVATTINI, *Io. Un'autobiografia*, a cura di P. Nuzzi, Torino: Einaudi, 2002; C. ZAVATTINI, *Diari 1941-1958*, a cura di V. Fortichiari e G. De Santi, Milano: La Nave di Teseo, 2022.

13. S. PARIGI, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino: Lindau, 2006.

14. Lettera di Cesare Zavattini a Vittorio De Sica del 25 luglio 1961, conservata presso l'Archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia (Biblioteca Panizzi) e riportata parzialmente in C. ZAVATTINI, *Basta coi soggetti*, a cura di R. Mazzoni: Milano, Bompiani, 1979, pp. 317-222.

15. Parigi, *Fisiologia dell'immagine*, cit. pp. 94-95.

16. *Ivi*, p. 98.