

anno VIII, n. 2, lug.-dic. 2023

ISSN 2499-1422

e ikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites



Università degli Studi di Napoli Federico II
CIRICE - Centro Interdipartimentale
di Ricerca sull'Iconografia
della Città Europea
Associazione Eikonocity

Federico II University Press



fedOA Press



anno VIII, n. 2, lug.-dic. 2023
ISSN 2499-1422

eikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites

Federico II University Press



fedOA Press

eikonocity

rivista in open access pubblicata da

Federico II University Press

con

Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE)

dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Associazione Culturale eikonocity - History and Iconography of European Cities and Sites



Federico II University Press



Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:

www.serena.unina.it/index.php/eikonocity

Tutte le proposte sono valutate secondo il criterio internazionale di double-blind peer review.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali proprietari dei diritti di riproduzione delle immagini contenute in questa rivista non contattati.

SeReNa (System for electronic peer-Reviewed journals @ university of Naples) è la piattaforma per la gestione e per la pubblicazione online di riviste scientifiche ad accesso aperto, realizzata nel 2007 dal Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il software Open Journal Systems.

Registrazione Cancelleria del Tribunale di Napoli, n. 7416/15 | Autorizzazione n. 2 del 14 gennaio 2016
ISSN 2499-1422

In copertina: E. Gellner, *Vedute nel Rione Monti ad Alberobello*, 1959 (fondo Gellner, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

Direttore

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II*

Condirettrice

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II*

Comitato scientifico internazionale

Gilles Bertrand, *Université Pierre-Mendès-France (Grenoble II)*
Simonetta Ciranna, *Università degli Studi dell'Aquila*
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II*
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II*
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II*
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II*
Brigitte Marin, *Université d'Aix-Marseille*
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II*
Tanja Michalsky, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidad de Santiago de Compostela*
Roberto Parisi, *Università del Molise*
Piotr Podemski, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II*
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*
Carlo M. Travaglini, *Università di Roma Tre*
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

Comitato di redazione

Émilie Beck, *Université Paris 13*
Matteo Borriello, *Università di Napoli Suor Orsola Benincasa*
Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*
Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II*
Anna Ciotta, *Università di Torino*
Carla Fernández Martínez, *Universidad de Santiago de Compostela*
Davide Martino, *University of Cambridge*
Daniela Palomba, *Università di Napoli Federico II*
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*
Elisabetta Scirocco, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*
Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II*

Direttore responsabile

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

Direttrice progetto grafico

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

Segreteria amministrativa

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*



Editoriale	7
La rappresentazione fotografica del paesaggio, tra campagna e dintorni delle città	

**9 Da “rifugio dei pittori mancati” ad “assassinio della realtà”:
note sulla fotografia di paesaggio**

Andrea Maglio

23 Uno sguardo sull'Irpinia.

L'Archivio Matania e le stereoscopie di primo Novecento del fondo Pretti

Gaia Salvatori

**41 Paesaggio e architetture dei dintorni di Napoli negli scatti fotografici
di Paolo di Monda**

Giuseppe Pignatelli Spinazzola

59 Napoli 'città d'oltremare' nel racconto fotografico di Federico Patellani

Francesca Capano

**77 Le tradizioni costruttive della Murgia dei trulli
nell'immaginario fotografico degli architetti (1913-1969)**

Angelo Maggi

La rappresentazione fotografica del paesaggio, tra campagna e dintorni delle città

Editoriale

Renata De Lorenzo, Corinna Guerra

Il Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli ha organizzato il Convegno, svoltosi a Napoli il 14 e 15 dicembre 2022, sulla rappresentazione fotografica del paesaggio, cercando di valorizzare collezioni di archivi pubblici e privati italiani, anche poco noti. Il tema, al centro del vivace dibattito odierno sull'ambiente, trova nelle fonti fotografiche una testimonianza non solo dell'urbanizzazione crescente tra fine Ottocento e primo Novecento, con annesse problematiche relative agli adeguamenti e ai risanamenti delle città, ma anche di luoghi e genti di comunità disperse nei vasti territori rurali sia di zone interne che costiere. Anche esse sono coinvolte in parte nei fenomeni di modernizzazione e dell'industrializzazione del paese, ma in senso inverso, con lo spopolamento e, soprattutto per il Sud, con il lento declino di territori e di economie locali.

La fotografia allarga e concentra lo sguardo dell'osservatore e consente allo studioso di ricomporre l'evoluzione del paesaggio, catturandolo e raccontandolo da diverse angolazioni; quando comprende anche persone, offre altre letture, altri generi di paesaggi, nonché una denuncia sociale ante litteram. Essa oscilla tra la volontà di documentare la realtà e l'illustrazione soggettiva, che nei territori dei dintorni delle città si fa spesso pittoresca.

Nuovi soggetti sono interpretati da sguardi e narrazioni per immagini che preludono alla riscoperta e al censimento, dopo l'Unità d'Italia, non solo dei monumenti d'arte presenti in ogni borgo del paese, ma anche dei paesaggi, naturali e antropici. Si fa strada un primo bisogno di raccogliere testimonianze di un patrimonio immateriale, con l'indagine sugli usi e i costumi soprattutto contadini, custodi delle tradizioni popolari, tuttora in via di scoperta o riscoperta. Questi primi saggi affrontano problemi metodologici (Andrea Maglio) ma anche descrizioni e valorizzazioni di archivi che ci riportano alle zone dell'Irpinia (Gaia Salvatori) e delle Murge dei trulli (Angelo Maggi). Napoli, a sua volta, si arricchisce con la varia tipologia dei suoi dintorni (Giuseppe Pignatelli Spinazzola), da coniugare con la sfida architettonica compiuta dal fascismo per la realizzazione della Mostra d'oltremare (Francesca Capano).

Da “rifugio dei pittori mancati” ad “assassinio della realtà”: note sulla fotografia di paesaggio

Andrea Maglio

Università degli studi di Napoli Federico II

Abstract

La nascita della fotografia è strettamente legata alla rappresentazione del paesaggio ma, una volta superata la fase del pittorialismo, tale rapporto oscilla tra la volontà di documentare determinate realtà e uno sguardo più soggettivo, ossia tra un approccio maggiormente illustrativo e uno ermeneutico. Sebbene sia chiaro che ogni scatto rappresenti una visione personale, anche grazie all'influenza dell'arte contemporanea, la rappresentazione fotografica del paesaggio diviene gradualmente più evocativa, rinunciando a restituire immagini veristiche del paesaggio.

From “Refuge of Failed Painters” to “Murder of Reality”: notes on landscape photography

The birth of photography is strictly linked to the representation of the landscape but, once the phase of pictorialism has been overcome, this relationship oscillates between the desire to document reality and the subjective gaze, i.e. between a more illustrative and a hermeneutic approach. Although it is clear that each shot represents a personal vision, also thanks to the influence of contemporary art, the photographic representation of the landscape gradually becomes more evocative, giving up on proposing veristic images of the landscape.

Keywords: Storia del paesaggio, Fotografia di paesaggio, Storia dell'architettura.

History of Landscape, Landscape Photography, History of Architecture.

Andrea Maglio è Professore ordinario di Storia dell'architettura presso l'Università di Napoli Federico II. Tra le sue linee di ricerca si segnalano la storia dell'architettura e la storia urbana in epoca contemporanea, anche attraverso l'analisi del rapporto con i nuovi media, come la fotografia e il cinema.

andrea.maglio@unina.it

Received July 25, 2023; accepted november 2, 2023

1 | Introduzione

La relazione tra paesaggio e fotografia trova senza dubbio le sue radici nelle rappresentazioni pittoriche del paesaggio, che in età moderna arrivano a costituire, se non un vero e proprio genere, una tendenza del tutto rilevante: dal XVIII secolo, con l'opera di Claude Lorrain e Nicolas Poussin, ma anche dell'italiano Salvator Rosa, il paesaggio arcadico idealizzato assume un'autonomia figurativa inedita, da cui discenderà, fusa con la matrice fiamminga, la tradizione del vedutismo settecentesco e dei suoi epifenomeni ottocenteschi. All'inizio della sua storia, la fotografia non può non misurarsi con il peso di tale tradizione e sembra ripercorrere i luoghi più interessanti e celebrati. Nel 1859 Charles Baudelaire sostiene che la fotografia non possa essere arte, considerandola «il rifugio di tutti i pittori mancati», mentre l'immaginazione è definita «la regina del vero» [Baudelaire 1859 (1981, 223-224)]. Proprio per combattere l'idea che il mezzo fotografico sia privo di qualità artistica e non possa essere alla pari delle arti figurative, nasce quindi la corrente del pittorialismo: attraverso l'azione sui tempi di posa e sulle modalità di stampa e tramite manipolazioni e ritocchi, diversi fotografi, soprattutto in Francia, Italia e Gran Bretagna, rifiutano l'idea della pura, neutra riproduzione della realtà. Michael Jakob, tra i più autorevoli studiosi di paesaggio, afferma che quest'ultimo sia un fenomeno intrinsecamente paradossale, la cui rappresentazione nei secoli ha addirittura per lungo tempo preceduto l'originale [Jakob 2008 (2009, 29)].

Anche i nuovi mass media sembrano porre ai margini il mezzo fotografico o, meglio, lo trasformano per renderlo un oggetto di consumo immediato. Già nel 1996 il fotografo Pio Tarantini,

attento agli aspetti speculativi, riteneva che «la fotografia non possiede l'aura sacrale della pittura, non si dispiega con la grandezza spettacolare del cinema, non può competere con l'immediatezza e la massificazione della televisione» [Tarantini 1996, 65]. Nell'era dei social network sembra che il rapporto con il mezzo massificato per eccellenza, quello televisivo, si sia ribaltato e che la fotografia abbia assunto, in forme diverse, quel ruolo. Tuttavia, rimane aperta la questione rispetto alle funzioni e agli obiettivi del mezzo stesso. La credibilità della fotografia d'autore come atto interpretativo, in controtendenza rispetto al veloce consumo di immagini di scarsa qualità, aumenta soprattutto in campi come quello dell'architettura e del paesaggio. Quando l'autore di un'immagine produce uno scatto sostenendolo con un qualsiasi tipo di pensiero rispetto all'oggetto, la cristallizzazione di quell'immagine rappresenta una lettura originale quanto utile: accade spesso che le immagini di un luogo si fissino nell'immaginario collettivo, influenzandone anche la percezione e la fruizione e ciò accade pur nella consapevolezza dell'ambiguità del mezzo fotografico, che non costituisce mai un mezzo di oggettiva rappresentazione della realtà.

Parlare di fotografia di paesaggio significa, nell'immaginario comune, riferirsi al paesaggio extraurbano, sebbene le rappresentazioni dei contesti urbani sviluppino una tradizione vasta e prolifica sin dalla nascita del mezzo fotografico: basti pensare ad Alinari e al ruolo che ha avuto nella costruzione dell'immagine della città italiana contemporanea [Fanelli, Mazza 2022]. L'ambiguità del termine paesaggio è stata spesso evidenziata [Tosco 2007, 12], e generalmente per la comunità scientifica racchiude ogni tipo di contesto, compreso quello urbano. In queste brevi note ci si riferirà al paesaggio in senso lato, provando a individuare alcune linee espressive riconoscibili anche a seconda dell'oggetto rappresentato. Non appare inutile sottolineare quanto il paesaggio contemporaneo sia comunque intrecciato all'opera dell'uomo e costituisca un prodotto complesso e significativo della nostra storia. Secondo la Convenzione Europea del Paesaggio, firmata a Firenze nel 2000, il termine paesaggio infatti «designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dalle azioni di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Appare evidente come, nel suo intento fortemente inclusivo, la Convenzione estenda notevolmente il concetto, al di là degli aspetti meramente estetici, recuperando il portato della nozione di *Kulturlandschaft*, introdotta da Carl Ritter nel 1834 [Ritter 1834].

2 | Contro la fotografia di paesaggio: avanguardie e sperimentazioni

Non è un caso se quella che viene generalmente ritenuta la prima fotografia della storia, ossia quella scattata con un tempo di circa otto ore da Joseph-Nicéphore Niépce nel 1826 o nel 1827, sia l'immagine di un paesaggio, e segnatamente la vista dalla sua finestra a Le Gras [Zannier 2009]. Nei primi tempi, la scelta del paesaggio come soggetto è dovuta principalmente alla necessità di lunghi tempi di esposizione, incompatibili con soggetti in movimento.

Nel Novecento il concetto stesso di fotografia cambia notevolmente e gran parte delle nuove sperimentazioni escludono deliberatamente la possibilità di riprodurre il paesaggio. Nel 1928 lo storico dell'arte tedesco Carl Georg Heise, allievo di Aby Warburg e molto attivo nel campo della critica fotografica, scrive che «le fotografie di paesaggio sono pericolose» poiché «spingono a creare effetti copiati dai pittori» [Heise 1928, 9]. Proprio in Germania tra le due guerre nasce il movimento del *Neues Sehen*, o “nuova visione”, secondo cui la fotografia è considerata una disciplina con regole e tecniche autonome, basata su inquadrature insolite o molto ravvicinate, dal basso o dall'alto, comunque all'opposto dell'approccio pittorico. Tali idee trovano un luogo ideale di sperimentazione all'interno del Bauhaus, con i maestri Lázló e Lucia Moholy-Nagy e

Fig. 1: Amalfi. Panorama con rocce, s.d. (da *Napoli e il suo Golfo. Immagini del XIX secolo dagli Archivi Alinari*, Alinari, s.l. 1984).



Fig. 2: Albert Renger-Patzsch, Paesaggio invernale con le miniere Pluto, Wanne-Eickel, Ruhr, 1929 (Winterlandschaft mit Zeche Pluto, Wanne-Eickel) [Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bildkunst Bonn].





Fig. 3: Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, 1928.

Walter Peterhans, ma sono condivise anche da alcuni dei costruttivisti sovietici come Aleksandr Rodčenko. La fotografia diviene un mezzo espressivo e una forma d'arte che non ha più nulla di descrittivo. Sono anche gli anni in cui Man Ray, dopo aver inventato nel 1921 il *rayograph*, trasporta la fotografia nell'universo surrealista, allontanandola anch'egli da ogni intento illustrativo o didascalico.

In tale contesto nasce anche la *neue Sachlichkeit*, o “nuova oggettività” che, nei diversi campi della pittura, dell'architettura e della fotografia, rappresenta posizioni ed esiti affatto differenti: rispetto all'asciutta funzionalità delle composizioni architettoniche e alla feroce critica sociale delle rappresentazioni grafiche e pittoriche, la fotografia interpreta in maniera del tutto originale l'idea del documento. Tra quanti più chiaramente, e con maggior successo, esprimono questa nuova concezione, v'è senza dubbio, insieme a Karl Blossfeldt e ad August Sander, Albert Renger-Patzsch [Castiglione 2018]. Appare chiaro che il paesaggio come soggetto rappresentato non può essere costruito a proprio piacimento come accade per altri tipi di soggetti, sicché per realizzare composizioni autonome si agisce attraverso l'inserimento di oggetti in primo piano, inquadrature non convenzionali, angolazioni inedite e illuminazione attentamente studiata. Nel 1928 Renger-Patzsch pubblica *Die Welt ist schön*, Il mondo è bello, contenente cento fotografie, che raffigurano principalmente singoli oggetti, paesaggi e scenari del mondo industriale [Renger-Patzsch 1928]. Il titolo è scelto dall'editore, poiché l'autore avrebbe preferito quello di *Die Dinge*, Le cose. Infatti egli è convinto che il segreto della fotografia sia il suo realismo sebbene, come ogni altra forma d'arte, essa possa assumere qualità estetiche [Schmied 1978, 86]. Peraltro, curatore del volume ed autore della prefazione è proprio Carl Georg Heise, dal 1921 direttore del Museum für Kunst- und Kulturgeschichte a Lubeca.

Contrario al ritocco e alla manipolazione dell'immagine, Renger-Patzsch progetta con cura le inquadrature e le eventuali sequenze di piani e, quando lavora per l'industria, si concentra sulle superfici e sulle forme di oggetti ripresi in un primo piano estremamente ravvicinato, trattandoli alla stessa stregua di fiori e piante. Peraltro, da questo punto di vista, il lavoro del fotografo tedesco, che nei primi anni Venti lavora per il «Chicago Tribune», mostra evidenti analogie con quello dell'americano Edward Weston, quasi coetaneo e approdato in un contesto del tutto differente ad esiti non troppo dissimili. L'interesse di Renger-Patzsch per gli spazi periurbani e per i paesaggi industriali rappresenta invece certamente uno sguardo innovativo, capace di influenzare le successive generazioni di fotografi come soprattutto, per loro stessa ammissione, Bernd e Hilja Becher. Le intersezioni tra le vicende di alcuni esponenti delle avanguardie tedesche e americane sono plurime e lo dimostra, ad esempio, la mostra FiFo, *Film und Foto*, organizzata nel 1929 a Stoccarda dal Deutsche Werkbund, poi portata a Zurigo, Berlino, Danzica e Vienna e infine, nel 1931, in Giappone. Oltre che per il carattere itinerante, anche per la selezione degli autori presentati la mostra si pone come la prima a carattere specificamente internazionale nel campo della fotografia. Gli autori tedeschi sono selezionati da Moholy-Nagy, quelli svizzeri da Sigfried Giedion, quelli sovietici da El Lisickij, quelli olandesi da Piet Zwart, quelli francesi da Man Ray e Christian Zervos, mentre la sezione americana è curata proprio da Edward Weston insieme a Edward Steichen ed include tra gli altri Berenice Abbott, Charlie Sheeler e il figlio di Edward, Brett Weston. In tal modo la *straight photography* americana si salda con i gruppi europei pur mantenendo alcune significative differenze: ad esempio, come ci si potrebbe facilmente aspettare, in tale rassegna di sperimentazioni figurative il paesaggio non è uno dei soggetti più rappresentati, ad esclusione di alcune immagini proprio degli americani.

Fig. 4: Edward Weston, *Surf, China Cove, Point Lobos* 1938
[Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents /
Artists Rights Society (ARS), New York].



3 | Ritorno al paesaggio

A partire dagli anni Trenta, invece, alcuni fotografi della *neue Sachlichkeit* sperimentano un ritorno al tema del paesaggio, abbandonando i primi piani e allargando la vista anche al contesto in relazione al soggetto. Tra questi vi sono anche lo stesso Renger-Patzsch, che fotografa il paesaggio della regione industriale della Ruhr, e August Sander, autore di appassionate campagne in diverse regioni tedesche. Sebbene sia più noto come ritrattista, grazie al celebre volume del 1929, *Antlitz der Zeit*, Il volto del tempo [Sander 1929], arricchito da una rilevante introduzione di Alfred Döblin, Sander si dedica molto alla fotografia di paesaggio. Tale passione si spiega, oltre che per la sua naturale versatilità, anche con l'ostilità subita durante la dittatura nazionalsocialista, quando *Antlitz der Zeit* è messo al rogo e la sua attività di ritrattista diminuisce sensibilmente. Infatti, nel 1933 Sander pubblica *Bergisches Land*, Paesaggio montuoso, dedicato al paesaggio montano [Sander 1933], e l'anno successivo diversi fascicoli dedicati alle regioni del Siebengebirge, della Mosella, del Saar, dell'Eifel e del basso Reno.

A confermare la persistenza di alcuni punti di tangenza tra la fotografia documentaria europea e quella americana sono alcune figure in particolare, come quella di Berenice Abbott: a partire dal 1929, anno della sua partecipazione alla mostra FiFo di Stoccarda e della fine del suo decennale

soggiorno europeo, la fotografa americana segue una sua linea di ricerca che la porterà a pubblicare nel 1939, in occasione della World's Fair, uno dei più celebri reportage dedicati al paesaggio, in questo caso urbano [Abbott 1939]. Intitolato *Changing New York*, il libro riceve le lodi di Edward Weston e consacra l'autrice come punta di diamante di un approccio diverso da quello europeo, ossia di «un modernismo transatlantico, frutto delle tensioni tra vecchio e nuovo mondo, tra l'avanguardia cubista e Dada e la cultura popolare, tra celebrazione futurista e critica della macchina» [Frongia 2015, 53]. Proprio per contrasto rispetto alla *Sachlichkeit* tedesca, il lavoro della Abbott è accolto come simbolo di un pragmatismo e di una concretezza americani, perché caratterizzato «da una “objectivity by inclusion” (aperta alle complessità e alle contraddizioni del rapporto quotidiano tra individuo e tecnica) contrapposta a una “objectivity by restriction” (vista come astrazione riduttiva, formalista e di fatto consolatoria)» [Frongia 2015, 53]. Sebbene la fotografa americana sia fortemente influenzata, anche grazie al suo soggiorno parigino, da Man Ray e soprattutto da Eugène Atget, nella metropoli americana ella trova altrettanti stimoli, come nel lavoro di Percy Loomis Sperr e in quello dell'amico Walker Evans, quest'ultimo identificato da Olivier Lugon come elemento terminale di una linea di discendenza per la fotografia documentaria, principiata proprio da August Sander [Lugon 2001].



Fig. 5: Felice Beato, *Il palazzo imperiale estivo dopo il rogo*, Pechino 1860 [https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Felice-Beato/829474/Vista-del-palazzo-imperiale-estivo,-Yuen-Ming-Yuen,-dopo-il-rogo,-presa-dal-lago,-Pechino,-18-ottobre-1860.html, giugno 2023].

4 | La nozione di paesaggio in Italia: le acquisizioni della fotografia

Un pioniere della fotografia di paesaggio italiana è senza dubbio Felice Beato, figura dalle origini poco chiare ma probabilmente nato a Corfù durante il protettorato inglese tra il 1833 e il 1834. Fotografo di guerra e attento osservatore della dimensione sociale e paesaggistica dei luoghi percorsi, Beato comincia a documentare già nel 1855 la guerra di Crimea insieme al cognato inglese James Robertson, per poi seguire rivolte e guerre in India, in Cina e in Giappone [Zannier 1986]. Colpisce la sua attenzione per i contesti urbani e le architetture, a maggior ragione per quelli esotici, come nel caso del palazzo d'estate dell'imperatore cinese a Pechino, fotografato nel 1860 dopo il rogo appiccato dagli inglesi per decisione dell'Alto commissario britannico in Cina James Bruce, VIII conte di Elgin. Il suo lavoro assume sovente un carattere sperimentale, come confermano i primi tentativi di colorare le immagini prodotte e i panorami creati componendo lunghe vedute orizzontali attraverso più immagini. Anche in questo caso l'aspirazione ad uno sguardo fotografico ampio discende da analoghi tentativi attuati precedentemente da pittori che avevano provato a creare panorami: tra questi, ad esempio, possono essere citati quelli di Robert Barker alla fine del XVIII secolo, ma anche da quelli di antiche stampe cinesi che Beato potrebbe aver visto. Le fotografie di Felice Beato e del fratello Antonio rispondono perfettamente all'esigenza dell'uomo ottocentesco di scoprire il paesaggio, anche quello di luoghi remoti e insoliti. Più che in altri Paesi europei, anche grazie alla tradizione del *souvenir* e del vedutismo, in Italia la tendenza a utilizzare il mezzo fotografico per riprendere paesaggi, urbani e non, è per molti decenni prevalente. Infatti, la tradizione della fotografia di paesaggio italiana è fortemente marcata dall'opera dei grandi fotografi della fine del XIX secolo, tra cui basti citare i fratelli Alinari, Giacomo Brogi o Giorgio Sommer. Al loro lavoro va probabilmente legato anche il fenomeno della veduta da cartolina, destinato a una crescita esponenziale nei primi decenni del Novecento e poi nel secondo dopoguerra. Contemporaneamente alla diffusione di immagini dei più bei panorami italiani si sviluppa anche la necessità di una tutela di quello stesso paesaggio. Anzi, la proliferazione delle immagini costituisce senz'altro una condizione di partenza per la nascita di una coscienza collettiva rispetto ai temi della tutela.

La legge Croce del 1922 rappresenta indubbiamente un passo decisivo in questa direzione, non limitandosi a porre al centro della discussione la salvaguardia del paesaggio italiano, ma legandolo alla formazione dell'identità nazionale. La legge costituisce uno spartiacque tra una fase pionieristica e un'altra contraddistinta da azioni più consapevoli del valore assunto dal paesaggio, in una dialettica proficua con associazioni quali il Touring Club Italiano, il Club Alpino e la Società Botanica [Mangone 2022]. Anche se la parola paesaggio non è utilizzata nel testo della legge, questa definisce chiaramente un precedente per le leggi, volute da Bottai nel 1939, rispettivamente rivolte alla tutela delle «cose di interesse artistico e storico» e alle «bellezze paesistiche». Quest'ultima tutela «le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze», esprimendo una concezione legata alla fruizione del panorama e non ancora ad una salvaguardia dei valori storici e culturali del paesaggio. Tuttavia, appare già chiaro quanto le esigenze della protezione delle bellezze siano connesse a quelle di una pianificazione del territorio, come emerge con la legge urbanistica del 1942. Non è un caso se Gustavo Giovannoni, ispiratore delle leggi del '39, sperimenti tali idee nel suo piano paesistico per Capri, elaborato tra il 1937 e il 1938 [Pane 2022], e Alberto Calza Bini, tra gli estensori della legge urbanistica del '42 insieme allo stesso Giovannoni, sperimenti un approccio diverso nel piano paesistico per Ischia, iniziato nel 1938 e presentato nel 1941 [Maglio 2012].



Fig. 6: Ischia, 1962 [Foto Accademia Aeronautica, da Aldo Sestini, *Caratteri del paesaggio italiano «Le vie d'Italia»*, novembre, 1962, p. 1323].



Fig. 7: Gianni Berengo Gardin, *Casa colonica nel paesaggio delle Murge*, s.d. [da *I paesaggi umani*, Milano, Touring Club Italiano, 1977].

Fig. 8: Gianni Berengo Gardin, *Toscana*, 1965 [https://www.artnet.com/artists/gianni-berengo-gardin/toscana-iltBu8pEKTcUCNbw1iomnA2, giugno 2023].



Nel secondo dopoguerra il concetto di paesaggio muta sostanzialmente e appare evidente come la fotografia, al pari di ogni altra forma di rappresentazione, sia intrinsecamente legata a questo aggiornamento teorico. Il caso più emblematico è rappresentato dal noto libro di Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, pubblicato nel 1961, in cui sono evidenziati gli aspetti socio-antropologici e culturali delle forme di paesaggio. Emerge, soprattutto grazie ai geografi, una necessità di catalogare i diversi tipi di paesaggio, definendone le tipologie e le differenti qualità. Un'associazione rilevante come il Touring Club recepisce tali novità e, proprio affidandosi agli studiosi più coinvolti in tale ambito scientifico, pubblica anche volumi e saggi in merito. La fotografia in questo processo riveste un ruolo determinante, non solo perché banalmente documenta l'oggetto di studio e illustra i ragionamenti esposti, ma anche perché diviene strumento comunicativo dotato di un elevato grado di autonomia. Ne sono esempi le collane "Conosci l'Italia", di cui esce nel 1963 un volume intitolato proprio *Il paesaggio*, e poi "Capire l'Italia", inaugurata nel 1977. Il volume del 1963 è firmato da Aldo Sestini, animato proprio da quell'approccio classificatorio dei diversi tipi di paesaggio e impegnato in una riconsiderazione del concetto stesso [Sestini 1963]. Altri studiosi, come Eugenio Turri, Lucio Gambi, Elio Migliorini e Valerio Giacomini, contribuiscono al dibattito e scrivono, oltre a testi propri della letteratura scientifica, anche testi divulgativi per il vasto pubblico del Touring. La collana "Capire l'Italia" è inaugurata dal volume intitolato *I paesaggi umani*, dedicato proprio alle trasformazioni del paesaggio italiano a valle del boom economico e ancora partecipe dell'intento classificatorio del decennio precedente [Maglio 2021]. Se, come detto, decisivo è il ruolo dell'apparato iconografico, costituito prevalentemente da scatti fotografici, va sottolineato come le immagini siano in minima parte provenienti dall'archivio del Touring Club e in larga parte siano invece fotografie inedite scattate da noti fotografi del paesaggio italiano o dagli stessi autori dei saggi, spesso anche fotografi di riconosciuto valore: infatti, accanto a nomi di spicco quali Gianni Berengo Gardin, Marcella Pedone e Paolo Monti, appaiono quelli di Turri, Cesare Saibene e Mario Fondi, autori di alcuni dei saggi, da cui emerge l'intento di avvalorare l'analisi condotta attraverso l'impatto comunicativo della fotografia.



Fig. 9: Luigi Ghirri, *Campagna presso Melfi*, 1984 [da *Lotus* 52, 1986, p. 139].

Si può dire che in qualche modo esista una “scuola di fotografi” per il Touring, forse capitanata proprio da Berengo Gardin, profondamente influenzato da Henri Cartier-Bresson e che nel paesaggio italiano del dopoguerra trova uno dei soggetti di maggiore interesse. Formatosi sin dal 1954 presso «Il Mondo» di Mario Pannunzio, a partire dal 1962, e per circa un trentennio, Berengo Gardin collabora con il Touring Club. Egli non produce fotografie artistiche e i suoi scatti intendono essere un vero e proprio documento, da cui emerga la vita delle comunità nei territori italiani. Il fatto che ricorrano spesso figure di anziani rimanda all’idea di documentare quelle comunità che abitano i paesaggi, forse destinate a sparire nel giro di pochi decenni. Le sue immagini, con un’impronta evidentemente riconoscibile, sono spesso scattate col grandangolo e in bianco e nero: in un’intervista di Goffredo Fofi, Berengo Gardin ricorda come Ugo Mulas avesse distinto la bella fotografia, esteticamente gradevole, dalla buona fotografia, che ha anche un contenuto; egli ambisce a coniugare quel contenuto con il valore formale, in modo che la sua lettura sia agevolata [Diario del paese Italia 2005, 15]. La notazione di Berengo Gardin pone l’accento su un tema decisivo per la fotografia di paesaggio a partire dalla fine degli Sessanta, ossia quello del definitivo allontanamento dal pittorialismo per produrre immagini con risvolti sociali, etnici, ecologici o economici. Si profila una dicotomia apparentemente insanabile tra ricerca di risultati estetici e impegno, che pochissimi ambiscono a superare. Tale distinzione appare in quegli anni dirimente se nel 1972, in un manuale tecnico per la fotografia del paesaggio, gli autori Menotti e Spaggiari affermano che «si è imposto il convincimento della validità dell’immagine-messaggio, cioè del documento visivo, realizzato per trasmettere all’osservatore contenuti di interesse culturale» [Menotti, Spaggiari 1972, 5]. Anche i più noti studi in ambito internazionale di quel periodo confermano questa interpretazione, come avviene per *On Photography*, pubblicato da Susan Sontag nel 1977 come raccolta di saggi già apparsi sulla «New York Review of Books» nei quattro anni precedenti [Sontag 1977]. Tuttavia, la generazione di fotografi che vive la contestazione e la militanza politica legata agli eventi del ’68 sperimenta altresì il riflusso degli anni Ottanta «al quale ha corrisposto uno spostamento dei loro interessi dal conflitto sociale al paesaggio» [Signorini 1996, 13]. Tale spostamento

di interessi avviene contestualmente ad un cambiamento delle modalità di rappresentazione e dei soggetti selezionati, laddove prevalgono ambienti periferici, luoghi meno percorsi, contesti di margine e atmosfere quasi metafisiche. Si configura in tal modo una tendenza, definita da alcuni come nuovo paesaggio italiano, che accomuna diversi fotografi formati nelle accademie e legati anche agli ambienti delle avanguardie artistiche: tra questi si possono senz'altro citare Ugo Mulas e Luigi Ghirri, ma anche Mimmo Jodice, Giovanni Chiaramonte, Gabriele Basilico, Fulvio Ventura, Mario Cresci, Paolo Rosselli e tanti altri. Forse anche meglio di altri, il percorso artistico di Mimmo Jodice testimonia il passaggio da un intento maggiormente documentaristico alla definizione di immagini visionarie, dove spesso scompare del tutto la figura umana, sostituita dal paesaggio.

5 | Il progetto *Viaggio in Italia* e la nuova fotografia di paesaggio italiana

Almeno due mostre, entrambe introdotte da Arturo Carlo Quintavalle, suggellano l'esistenza di quella che diviene quasi una scuola, ossia *Viaggio in Italia* nel 1984 e *Muri di carta* nel 1993. Nel catalogo della seconda mostra Quintavalle sottolinea l'incolmabile distanza rispetto alle rappresentazioni tradizionali, perché emergerebbe adesso «una cultura del paesaggio che è diversa da quella che è stata in pittura», fondata su elementi del tutto nuovi come «l'idea del viaggio, del percorso, e dunque dell'immagine come strumento di formazione» [Quintavalle 1993, 53]. Sebbene Quintavalle richiami proprio uno dei punti cardine del viaggio sette-ottocentesco, ossia il ruolo formativo della necessaria creazione di immagini, visive o letterarie, egli testimonia l'esistenza di un nuovo sguardo sul paesaggio italiano. Figura decisiva del gruppo è quella di Luigi Ghirri, attivo a partire dal 1969 e fortemente influenzato dall'arte concettuale. Tra i suoi temi di studio principali v'è proprio il paesaggio ed egli è l'ideatore del progetto collettivo *Viaggio in Italia*, sfociato nella mostra allestita nel 1984 alla Pinacoteca Provinciale di Bari e nel relativo catalogo [*Viaggio in Italia* 1984]. Il percorso artistico di Ghirri, che ha una formazione da geometra, incrocia più volte il mondo dell'architettura. Così come Berengo Gardin sviluppa un rapporto privilegiato con Carlo Scarpa, Ghirri lavora sull'opera di Aldo Rossi, scattando tra l'altro la più iconica immagine del suo cimitero di Modena. A suggellare tale rapporto con il mondo dell'architettura va ricordata la collaborazione con la rivista «Lotus», fondata nel 1963 e che vede come fotografo ufficiale tra il 1967 e il 1970 proprio Gianni Berengo Gardin. Nel 1983 inizia invece la collaborazione tra la rivista e il fotografo emiliano proprio con la pubblicazione delle fotografie del cimitero rossiano, inserite come un saggio autonomo e non come paratesto a corredo degli altri scritti [Maggi 2018; Gitto 2020, 104-108]. Nel 1989 Ghirri cura la pubblicazione di uno dei «Quaderni di Lotus» dedicato al tema del «Paesaggio italiano» con interventi di Quintavalle, Aldo Rossi, Gianni Celati, Giorgio Messori e Paolo Costantini e un'intervista a Lucio Dalla. Non meno delle mostre citate, il volume si configura come un manifesto della nuova fotografia di architettura e di paesaggio. «La scena italiana era piena di stereotipi turistici, bozzetti idilliaci, languori delle lagune venete e falso impegno social-folklorico», scrive Ghirri su un altro numero della rivista, citando tra i propri riferimenti invece Ugo Mulas, la tradizione della fotografia americana e il cinema neorealista di De Sica, Antonioni, Rossellini e Fellini. Egli afferma di affidare piuttosto «a frammenti dispersi, intuizioni, piccoli mutamenti della luce, all'evidenza di un colore, al particolare di una facciata, ad un suono o ad un odore raccolto il compito di trasformarsi in piccole certezze, un insieme di punti da unire tra di loro per tracciare un itinerario possibile, come fossero i sassi di Pollicino, per ritrovare una strada» [Ghirri 1986, 130-131]. Da quanto esposto emerge con evidenza come non sia possibile isolare la storia della fotografia di paesaggio da quella delle sue trasformazioni materiali e culturali. È stato sostenuto come il gruppo di fotografi riuniti nella mostra *Viaggio in Italia* non abbia inventato la dimensione del



Fig. 10: Gabriele Basilico, *La Tréport Mers-Le-Bains*, 1985 [da Gabriele Basilico. *Scritti e conversazioni sulla fotografia 1970-2012*, a cura di Roberta Valtorta, Cimorelli, Milano 2023, 87].

paesaggio ordinario, ma che tale acquisizione sia stata comunque anticipata da un serie di studi di sul fenomeno urbano prodotti su scala internazionale [Frongia 2016]. Ciò non toglie che all'interno del confine disciplinare resti ben chiaro l'intento di abbandonare tanto l'estetica del monumento quanto le visioni sentimentali e quelle di taglio sociologico [Cillis 2008].

Chiaramente, all'interno di una compagine così eterogenea come quella dei fotografi di paesaggio italiani tra gli anni Settanta e Ottanta non possono essere proposte generalizzazioni e, proprio rispetto al tema della visione classica del paesaggio, esistono posizioni meno radicali, come ad esempio quella di Gabriele Basilico: in occasione della campagna di lavoro nella Francia nord-orientale (1984-85), egli sperimenta un approccio molto diverso da quello adottato per le periferie industriali, lasciandosi attrarre da un modello descrittivo: «attraverso la “lentezza dello sguardo” ho riscoperto un sentimento nuovo, ibernato nella coscienza, nei confronti del paesaggio, che si identifica nella parola “contemplazione”» [Basilico 1996, 41].

6 | Conclusioni

Dalle brevi note qui tracciate emerge da un lato un percorso autonomo della fotografia come disciplina che si conquista il suo posto nel mondo della comunicazione visiva, ma d'altro canto appare ineludibile il rapporto con le altre arti, a cominciare dalla pittura e fino alle altre arti visive e al cinema. La fotografia di architettura, e anche di paesaggio, è allo stesso tempo documento e opera autonoma che esprime se stessa. La ripresa di elementi contestuali apparentemente estranei al soggetto, l'esclusione dall'inquadratura di oggetti e contesti, il taglio e la resa chiaroscurale e cromatica, ad esempio, rendono l'immagine indipendente dalla realtà oggettiva. Dal tentativo ottocentesco di riproduzione mimetica in stile Alinari si arriva in tal modo proprio alla definizione di una realtà altra. In fondo, ogni immagine fotografica, qualunque strategia venga adottata, resta un'astrazione bidimensionale che rappresenta però uno spazio. Consapevole di tale condizione, Giovanni Chiamonte, tra i partecipanti al progetto *Viaggio in Italia*, mette in guardia dalla riproduzione mimetica del paesaggio, ossia dalle «immagini speculari del mondo», richiamando ancora Ugo Mulas, secondo cui «la fotografia è un assassinio della realtà» [Chiamonte 1996, 54]. Anche il lavoro documentario di Walker Evans, riferimento per tutta questa generazione di fotografi italiani ed europei, può essere letto secondo quella che per Chiamonte è una visione non superficiale e mai banale, laddove lo stesso Evans si richiamava alla frase di Matisse secondo cui «l'exactitude n'est pas la vérité» [Chiamonte 1996, 54-55].

Depurata dalla necessità documentaristica, la fotografia può costruire quindi un immaginario molto più articolato, composto da frammenti e visioni che nel loro complesso costituiscono anche memoria di un'identità, come i sassi del Pollicino evocato da Ghirri: l'esempio più chiaro in tal senso può essere il ciclo “Mediterraneo” di Jodice, prodotto tra il 1990 e il 1995 e composto da lacerti murari romani, dettagli di siti archeologici e frammenti di sculture classiche. La fotografia diventa sempre più uno strumento interpretativo dei luoghi e la realtà esterna appare connessa ad una percezione soggettiva. La parabola dell'uso del mezzo fotografico, qui brevemente descritta, muove dalla critica baudelairiana di «rifugio dei pittori mancati» per arrivare al paradosso dell'assassinio della realtà. Eppure l'immaginario legato al paesaggio e quindi la sedimentazione nella coscienza collettiva di un paesaggio culturale si compongono tanto attraverso il “documento” fotografico quanto tramite lo strumento interpretativo. Come ha scritto Pierluigi Nicolin, si potrebbe richiamare la distinzione di Argan tra documento e monumento per «affermare che o una fotografia è un semplice materiale oppure, considerata come opera, diventa un monumento» [Nicolin 1996, 159] ed evidentemente anche nel caso del paesaggio essa è entrambe le cose.

Bibliografia

- ABBOTT, B. (1939). *Changing New York*, New York, E. P. Dutton.
- BAUDELAIRE, CH. (1859). *Salon de 1859*, in «Revue française», n. 160; trad. it. in *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1981.
- BASILICO, G. (1996). *Fotografare l'architettura, fotografare il paesaggio*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp. 39-42.
- CASTIGLIONE, F. (2018). *La fotografia di paesaggio tra Germania e Italia dal 1925 al 1945 nell'opera di Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane*, in *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio: Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Fedoa, Federico II University Press, pp. 491-499.
- CHIARAMONTE, G. (1996). *Paesaggi interiori*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp. 49-55.
- CILLIS, M. (2008). *Oltre il realismo ingenuo. Temi della contemporanea fotografia di paesaggio in Italia*, in «Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», luglio-dicembre, pp. 33-42.
- Diario del paese Italia. Incontro con Goffredo Fofi* (2005), in *Gianni Berengo Gardin*, Roma, Contrasto, pp. 7-23.
- FANELLI, G., MAZZA, B. (2022). *Storia della fotografia di paesaggio urbano in Italia 1839-1914. Realtà e immaginario*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- FRONGIA, A. (2015). *Fotografia documentaria e modernismo "transatlantico": influenze europee e americane in Changing New York di Berenice Abbott*, in «Rivista di studi di fotografia», n. 2, pp. 50-73.
- FRONGIA, A. (2016). *Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra*, in *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, Cirice, pp. 533-542.
- GIITTO, F. (2020). «*Lotus International*» e la rappresentazione fotografica dell'ambiente costruito (1983-1988), in «Rivista di Studi Fotografici», n. 11, pp. 102-121.
- GHIRRI, L. (1986). *L'obiettivo nella visione*, in «Lotus International», n. 52, pp. 129-144.
- HEISE, C.G. (1928). *Einleitung*, in Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, München, Kurt Wolff.
- JAKOB, M. (2008). *Le paysage*, Gollion (CH), Infolio Editions; trad. it. *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- LUGON, O. (2001). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula; trad. italiana *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa.
- MAGGI, A. (2018). *Geometrie e rimandi: Luigi Ghirri nelle pagine di "Lotus"*, in *Luigi Ghirri. Il paesaggio dell'architettura*, a cura di M. Nastasi, Milano, Electa, pp. 159-163.
- MAGLIO, A. (2012). *Ischia tra turismo d'élite e di massa. Il piano di Calza Bini del 1943*, in *Milano Marittima 100. Paesaggi e architetture per il turismo balneare*, a cura di V. Orioli, Milano, Bruno Mondadori, pp. 105-108.
- MAGLIO, A. (2021). *I paesaggi umani, 1977. Il Touring Club Italiano e la nozione di paesaggio tra indagine scientifica e divulgazione*, in *L'Italia del Touring Club 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, a cura di G. Belli, F. Mangone, R. Sessa, Palermo, Caracol, pp. 89-103.
- MANGONE, F. (2022). *Alle radici della contrapposizione tra paesaggio e ambiente, tra bellezza e "patrimonio": dibattito e normative nell'Italia dei primi anni Venti*, in *Paesaggio 1922-2022. Cent'anni dalla legge*

- Croce, a cura di F. Mangone, N. Ruggiero, Napoli, Arte'm, pp. 48-60.
- MENOTTI, M., SPAGGIARI, L. (1972). *Fotografia di paesaggio dalla cartolina al documento*, Milano, Il Castello.
- NICOLIN, P. (1996). *La fotografia nelle riviste di architettura*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp.155-161.
- PANE, A. (2022). *Verso una nuova legge di tutela delle bellezze naturali: Guastavo Giovannoni e il piano paesistico di Capri*, in *Paesaggio 1922-2022. Cent'anni dalla legge Croce*, a cura di F. Mangone, N. Ruggiero, Napoli, Arte'm, pp. 61-84.
- QUINTAVALLE, A.C. (1993). *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Milano, Electa.
- RENGER-PATZSCH, A. (1928). *Die Welt ist schön*, München, Kurt Wolff.
- RITTER, C. (1834). *Über das historische Element in der geographischen Wissenschaft*, Berlin, Königliche Akademie der Wissenschaften.
- SANDER, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München, Kurt Wolff.
- SANDER, A. (1933). *Bergisches Land*, Düsseldorf, Schwann.
- SCHMIED, W. (1978). *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, London, Arts Council of Great Britain.
- SESTINI, A. (1963). *Il paesaggio*, Milano, Touring Club Italiano.
- SIGNORINI, R. (1996). *Nuovo paesaggio italiano: un clima culturale*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp. 11-33.
- SONTAG, S. (1977). *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.
- TARANTINI, P. (1996). *L'ambiguo linguaggio: note per un intervento su fotografia e paesaggio*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini, pp. 65-71.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino.
- Viaggio in Italia* (1984), a cura di L. Ghirri, G. Leone, E. Velati, Alessandria, Il Quadrante.
- ZANNIER, I. (1986). *Verso oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Alinari, Firenze.
- ZANNIER, I. (2009). *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli.

Uno sguardo sull'Irpinia. L'Archivio Matania e le stereoscopie di primo Novecento del fondo Pretti

Gaia Salvatori

Università degli studi Suor Orsola Benincasa

Abstract

Per un fotografo dilettante e viaggiatore come Pier Luigi Pretti (1868-1934) cogliere il paesaggio irpino con l'obiettivo fotografico binoculare è stato un modo suggestivo di concentrare e, al tempo stesso, allargare lo sguardo. Le sue fotografie tridimensionali conferiscono alla campagna l'analoga vivacità dei centri abitati e dei tanti luoghi da lui visitati in più di un ventennio. In questo contributo si analizza solo un tassello della sua vasta produzione conservata nell'archivio Matania in Napoli.

A look to Irpinia. The Matania Archives and the early 20th century stereoscopies of the Pretti Collection

Pier Luigi Pretti (1868-1934), an amateur photographer and traveler, used a binocular photographic lens to capture the Irpinia landscape, which enabled him to concentrate and expand his visual perspective. His three-dimensional photographs bring the countryside to life, evoking the same sense of liveliness found in inhabited centers and locations he visited over a period of twenty years. This analysis focuses on a portion of Pretti's extensive body of work, which is preserved in the Matania archive in Naples.

Keywords: Fotografia, paesaggio, archivi fotografici.

Photography, landscape, photo archives.

Professoressa presso l'Università della Campania Luigi Vanvitelli fino al 2021, insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Si occupa di storia della critica d'arte, fotografia, illustrazione e arti applicate, storia della scultura monumentale e arte pubblica.

Author: gaia.salvatori@fastwebnet.it

Received July 27, 2023; accepted October 4, 2023

1 | Introduzione

L'archivio a cui appartiene un fondo documentale può essere l'opportuno punto di partenza per ricavare delle chiavi di lettura per le diverse parti di cui è costituito.

Prendiamo le mosse, dunque, da un insieme complesso come l'archivio Matania, risultato della stratificazione di più generazioni di artisti, illustratori e fotografi attivi in Italia e all'estero dal 1880 fino alla Seconda guerra mondiale, di cui il fondo fotografico oggetto d'analisi fa parte.

La spinta accumulativa, da cui l'archivio Matania si è generato, proveniva da esigenze di mestiere, quello dell'illustrazione per la stampa periodica e per l'editoria a cui la maggior parte dei protagonisti di questa storia appartenevano. Si trattava di artisti che tendevano ad accorpate i materiali documentali e fotografici di cui avevano bisogno per macro e micro-temi, motivati da praticità di studio e consultazione quotidiana.

Il fondo di lastre stereoscopiche del fotografo dilettante e viaggiatore Pier Luigi Pretti (1868-1934), risulta autonomo da questa logica accumulativa, e tuttavia, legato all'archivio Matania per vincolo familiare, è entrato a far parte di un contesto altamente caratterizzato, fin quasi ad assimilarsi a esso. La suggestione della contaminazione del fondo fotografico in oggetto con il resto dell'archivio di cui è parte integrante, mi ha suggerito un'analoga interpretazione dello stesso per temi. D'altra parte, il fondo Pretti è costituito da migliaia di lastre che sono state a loro volta, dalla metà degli anni Trenta del Novecento, oggetto di studio e consultazione per diversi artisti, Matania e non solo. La seguente suddivisione in paragrafi del testo riflette il criterio adottato, partendo dal paesaggio come macro-tema che ne contiene al suo interno molti altri.

2 | Distanze e confini dello sguardo stereoscopico

La fotografia tridimensionale delle città e del loro ambiente – fra esterni e interni – così come dei paesaggi attraversati e vissuti, avvicina sia l'occhio del fotografo che quello dell'osservatore a una realtà multiforme e misteriosa in cui ci si può calare grazie alla distanza ravvicinata e alla percezione dello spessore fra le cose e le persone nello spazio.

La qualità e le caratteristiche dei luoghi sia urbani che rurali risultano così emergere sulle lastre con un effetto di realtà che va oltre il valore documentaristico e induce l'osservatore a sperimentare più punti di vista e più dimensioni sensoriali.

Può un tale dispositivo ottico, quindi, influire sulla percezione della realtà fotografata? La risposta sarebbe possibile solo se si potesse ricostruire, o meglio simulare, l'esperienza vissuta dal fotografo nell'operare con la macchina binoculare e se, al contempo, l'osservatore avesse l'opportunità di fruire delle immagini risultanti con l'apposito strumento, lo stereoscopio, analogamente dotato di lenti che permettono la visione tridimensionale. La stereoscopia è, infatti, un'esperienza visiva più legata alla corporeità rispetto alla fotografia piana; un'esperienza, inoltre, imprescindibile dalla durata stessa della percezione [Crary 2013, 123-128]. Se, quindi, come è stato sostenuto, lo stereoscopio apre allo sguardo «uno spazio sostanzialmente disunito, un aggregato di elementi disgiunti» producendo così un «effetto percettivo fatto di un patchwork di intensità differenti, di rilievi e di profondità che si compenetrano all'interno di una stessa immagine» [Crary 2013, 130-131], anche la percezione del paesaggio, attraverso questo dispositivo, ne risulterà condizionata.

L'impressione di forte rilievo data dalle due fotografie affiancate, riprese simultaneamente secondo angolazioni leggermente diverse, offre l'opportunità di «uno spettacolo smaterializzato» caratterizzato da «una sorta di immersione potente» [Fiorentino 2014, 14, 23] che rasenta la tangibilità delle cose, delle persone, come degli ambienti e dei paesaggi.

Non c'è dubbio che la fotografia stereoscopica, alla ricerca di un «surplus di realismo» [D'Autilia 2012, 136] sin dalla metà dell'Ottocento, fosse diventata un mezzo, soprattutto per i dilettanti, come si poteva leggere su *Il Corriere Fotografico* nel 1912 [Pecci 1912, 9], per «vedere ciò che vedemmo in natura, rievocare le sensazioni che provammo innanzi a un oggetto, respirare l'aria che lo avvolgeva» [D'Autilia 2012, 136].

Con tali potenzialità e consapevolezza del mezzo utilizzato, certamente anche Pier Luigi Pretti si avvicinò alla realtà che scelse di fotografare: in città, come in campagna, in interni come in esterni. Al di là del mito del *Grand Tour* e non ancora nel pieno del turismo di massa, Pretti fu attirato a fotografare sempre un «paese reale» e non paesaggi «incorniciati come cartoline» [Di Mauro 1982, 388]. Non dovendo incrociare, infatti, il gusto del pubblico acquirente di riproduzioni da souvenir, poteva concedersi il lusso di affondare il suo sguardo in un paesaggio geografico, urbano e naturale senza condizionamenti, anche se necessariamente erede dei «complessi intrecci» fra storia e immagine di cui fu permeata la cultura visiva a cavallo fra Ottocento e Novecento [Fusco 1982]. Anche i luoghi fotografati da Pretti sembrano così la «configurazione fisica, geografica, topografica e topologica della mentalità» con cui sono stati guardati [de Seta 1982, XXXII]. Il tassello ritagliato per l'oggetto in questione, concentrato sull'Irpinia, quindi, si dovrebbe leggere in questa chiave e, certamente, nel più ampio contesto della vasta produzione del fotografo. Proviamo allora a individuare distanze e confini del suo sguardo stereoscopico limitatamente a un unico brano del suo percorso di vita, quello che lo ha legato a Nusco e all'Irpinia, almeno nei primi quindici anni del Novecento.

L'interessamento particolare di Pier Luigi Pretti per Nusco derivò probabilmente dall'avere

possedimenti terrieri, ancora, tuttavia, da accertare, e sicuramente da amicizie, come si evince da alcune fotografie in cui compaiono notabili del paese come D'Aversa e Sagliocco, membri di famiglie residenti in palazzi nobiliari ancora esistenti.

Fotografa dunque Nusco dall'interno dei suoi vicoli e nei suoi slarghi vissuti, come dall'esterno del centro abitato; il paese diventa, anche, il binocolo con cui guardare ai territori limitrofi, come Cascano che, da qualche promontorio si apre allo sguardo. Castelfranci, Montella, Sant'Angelo dei Lombardi, oltre a piccole altre frazioni, come Serro dei Galli, Pezze, si avvicinano e si allontanano nel visore stereoscopico, a fianco a torrenti e valloni, raramente privi di presenze vitali. Nello stereoscopio si misura la distanza rispetto all'oggetto che ha attirato l'attenzione del fotografo, in alcuni casi filtrata da particolari condizioni atmosferiche, pioggia, neve, nebbia, tempo oscuro. Ma a prevalere sono le vedute a volo d'uccello, ampie e di largo respiro, rinvigorite dalla ricerca di primi piani ben evidenziati per esaltare la tridimensionalità.

La visione stereoscopica non è incline alla descrizione analitica degli elementi fotografati, quanto piuttosto all'effetto d'insieme. Lo sguardo sull'Irpinia di Pier Luigi Pretti si nutre, tuttavia, di entrambi gli aspetti. Si articola, in effetti, in un'esperienza di contaminazioni e convenienze che esaltano tanto dettagli che atmosfere, tra il paesaggio e la vita pastorale, campi e paesi.

3 | L'archivio Matania e il fondo Pretti

La memoria storica di tre generazioni di artisti si può concentrare in un unico e inestricabile archivio solo quando precise esigenze artistiche e professionali portano ad accumulare nel tempo materiali e documentazioni funzionali a uno scopo.

Gran parte delle opere e dei documenti relativi all'attività dei pittori Eduardo Matania (Napoli 1847-1927), Alberto Della Valle (Napoli 1851-1928), Fortunino Matania (Napoli 1881-Londra 1963), Ugo Matania (Napoli 1888-1979) sono conservati in una casa-studio a Napoli ancora aperta alla produzione artistica contemporanea e dal 1979 Associazione culturale [Salvatori 2011]. Oltre a dipinti, tavole illustrate, fotografie, disegni e schizzi, in alcuni ambienti di una villa settecentesca si conservano ancora arredi, calchi, attrezzature, libri, giornali, riviste, manifesti che, insieme a lettere e cartoline illustrate, rivelano l'inclinazione alla conservazione della memoria, particolarmente spiccata in artisti dediti per professione alla documentazione pittorica della storia, dell'attualità, del costume.

Attraverso la collezione, la cui consistenza archivistica rimane ancora da approfondire, si può tentare di ripercorrere molta storia dell'illustrazione e della fotografia dalla metà dell'Ottocento al Novecento di una Napoli in stretto contatto con altre città d'Italia e del mondo, proprio sul filo della produzione e circolazione delle immagini nel settore della stampa illustrata.

Per realizzare le pagine illustrate si raccoglievano, infatti, fonti di ogni natura messe insieme, a mano a mano, in un archivio ispirato alla logica dell'assemblaggio di modelli a fini documentaristici e, quindi, non alla collezione completa della stampa, quanto piuttosto alla varietà di spunti e riferimenti che essa poteva fornire.

Dentro ogni cartella si nasconde, così, molto più della somma dei singoli documenti conservati e possono schiudersi, se non ci si lascia tentare da un intento semplicemente ordinatorio, molti tasselli storici e percorsi per sfidare l'inerzia del passato ed aprire la strada alla decifrazione delle memorie.

Tra i fondi fotografici custoditi in archivio, come il fondo Della Valle e il fondo delle agenzie internazionali di stampa fra le due guerre, il fondo Pretti si distingue per una sua specifica autonomia, data dalle peculiarità di tale corpus, interamente costituito da lastre stereoscopiche dal

medesimo formato e di un unico autore, oltre che dalla storia particolare che lo lega al resto della collezione.

L'agiato medico e fotografo di notevole provenienza, Pier Luigi Pretti, nato a Pau in Aquitania nel 1868 e morto a Napoli nel 1934, ebbe una lunga relazione, sfociata poi in matrimonio nel 1930, con la sorella di Ugo Matania, Anita; a seguito di ciò il fondo fotografico di lastre stereoscopiche da lui prodotte nel corso dei primi vent'anni del XX secolo è entrato a far parte dell'archivio Matania.

Le immagini rappresentano ambienti e persone, attività e mestieri, musei e monumenti, città e paesaggi sia italiani, che europei e di altri paesi del mondo da lui visitati nel corso di una vita scervra da problemi economici, grazie alla cospicua eredità avuta dal padre naturale, il re del Portogallo Luigi I di Braganza, e, dunque, quasi interamente dedicata a viaggiare e a documentare intensi frammenti di vita [Salvatori 2014].

4 | Photoreportage rurali

Le stereoscopie di Pretti del territorio irpino esplorano i paesaggi non come genere ma come «modi di pensare e vedere il reale» [de Seta 1982, XXXII] dove luoghi e persone esprimono spazi vissuti e rendono quasi tangibili delle esistenze reali. Nel paesaggio, dunque, il fotografo sembra muoversi con disinvoltura, come mosso da una confidenza con i luoghi e, probabilmente, da una sorta di pragmatismo mitteleuropeo a cui era sicuramente debitore per formazione: nato in Francia, aveva condotto i suoi studi in Germania. Nelle sue fotografie si legge, infatti, l'inclinazione ad uno sguardo nitido e senza infingimenti sulla realtà, aperto alle contaminazioni e alla convivenza di differenze, sollecitato sembrerebbe da una ricerca di contiguità fra mondi diversi: mondo aristocratico rurale, borghesia notevole e contado. Tale approccio mi sembra accostabile all'attenzione prematuramente antropologica di Francesco Paolo Michetti o Luciano

Fig. 1: Pier Luigi Pretti, *Confine tra il tenimento di Nusco e quello di Montella*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.





Musco

1900



Ferro
di
galli.
Capanna
di
contadino.

Musco
63



Morpurgo [Bertelli 1979, 102-108, 121-122] e simile allo sguardo signorile di altri fotografi amatoriali d'inizio secolo, come Francesco Saverio Nesci e Giuseppe Palmieri, ad esempio, testimoni di luoghi, persone e attività lavorative relative a tenimenti nel Mezzogiorno d'Italia, che sembrano «gettare un inedito ponte fra contesti culturali apparentemente disomogenei e discontinui, ossia fra sguardo aristocratico cittadino e sguardo dell'aristocrazia terriera del Mezzogiorno» [Miraglia 1988, 23].

Una foto di gruppo di contadini/pastori e signori insieme in posa in un momento di sosta durante una battuta di caccia o un sopralluogo al «confine fra tenimento di Nusco e tenimento di Montella», sembra una marcata testimonianza di tale ipotesi di lettura (fig. 1). Quasi già un photoreportage [D'Autilia 2012, 149] di piglio giornalistico, alla stregua di un taccuino di viaggio che non esclude, però, anche la composizione artistica dell'inquadratura: non sempre prioritaria, tuttavia, a vantaggio della sorpresa dell'istantanea.

Una vera composizione, ad esempio, è la lastra in cui due dei tre amici che lo accompagnano fra le terre irpine, identificati come gli avvocati Nuzzolo e Salvatore e l'ingegner Gualtieri, incorniciano letteralmente una porzione di paesaggio avvalendosi di un arco creato naturalmente da una crepa di un rudere in piena campagna. Così, un'altra composizione è senz'altro la lastra in cui in primo piano sono i tre amici, seduti ai piedi del monumento nella piazza di Nusco, dietro i quali si inquadrano, sullo sfondo, altrettanti paesani, evidentemente incuriositi dall'obiettivo (fig. 2). È come se la stereoscopia, permettendo la percezione simultanea di piani diversi, facilitasse anche la convivenza di situazioni diverse, e quindi anche il contatto diretto con luoghi, cose e persone: come quando, davanti ad una capanna di contadino il fotografo stesso, con la macchina fotografica a tracolla, affida lo scatto ad altri mentre uno degli amici si lascia inquadrare in posa (fig. 3). Il paesaggio irpino abbraccia poi momenti occasionali, tanto efficaci da sembrare quasi costruiti, come la scenografia, nel cono visivo del monumento a Sant'Amato, con i paesani in conversazione e il gruppo dei maialini allattanti, o ancora fra un maiale, in primo piano

Fig. 2: (pagina precedente) Pier Luigi Pretti, *Nusco 1900*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

Fig.3: (pagina precedente) Pier Luigi Pretti, *Serro dei Galli. Capanna di contadino. Nusco 1900*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

Fig.4: Pier Luigi Pretti, *Nusco maggio 1904*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.



rispetto a un ampio paesaggio, e un cittadino borghese, alle sue spalle (fig. 4). Questi si appresta ad allontanarsi camminando in diagonale, sempre più ai margini dell'inquadratura fin quasi a scomparire: esempio di uno dei fatidici «sguardi incidentali» [Fiorentino 2014, 31] in cui la stereoscopia sorprende lo sguardo.

5 | Il lavoro nei campi e lungo i corsi d'acqua

Nelle fotografie di Pier Luigi Pretti la parte più pregnante della vita rurale emerge negli scatti riservati al lavoro nei campi e alle attività ai margini di fiumi e torrenti. In entrambi i casi, momenti consecutivi di fasi ed esempi del lavoro, a volte in rapida successione, documentano l'interesse antropologico e sociale del fotografo verso quella parte di umanità, rurale e contadina, all'inizio del Novecento, sicuramente ancora non sufficientemente documentata in Italia dalla fotografia [D'Autilia 2012, 139]. Lavoro maschile e femminile, sembrerebbe interpretato con pari dignità, quando lo sguardo del fotografo incrocia quello del contadino e della contadina che smettono per un istante di zappare la terra, interrotti dalla presenza della macchina fotografica (fig. 5). Un lavoro certamente non praticabile senza l'apporto degli animali, buoi che trascinano l'aratro o che trasferiscono pietre e materiali fin nel centro abitato, ma certamente caratterizzato dalla sistematica presenza femminile, soprattutto nei lavaggi dei panni alla fonte (fig. 6) o sul fiume (fig. 7), di ceste ricolme di prodotti del raccolto e di fascine, alla stregua di una dignitosa lavorazione (fig. 8).

All'obiettivo di Pretti non era sfuggita, poi, la stessa dignità e forza espressiva di queste contadine colte in città, sedute ai margini delle strade a vendere i prodotti della terra, come la *Venditrice di gramigna* fotografata in piazza Dante a Napoli il 24 settembre del 1914 (fig. 9).

Trapela da tutte queste immagini un orgoglio affine alla pittura e alla scultura verista, come quella fotografata e molto amata dallo stesso Pretti nelle numerose esposizioni da lui visitate e

Fig. 5: Pier Luigi Pretti, *Serra dei Galli [contadini al lavoro]*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.





Fig. 6: Pier Luigi Pretti, *Nusco. Lavandaie alla fonte*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 7: Pier Luigi Pretti, *[Tre portatrici d'acqua]*, lastra stereoscopica, maggio 1904, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 8: Pier Luigi Pretti, *Portatrici di fascine Nusco*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 9: Pier Luigi Pretti, *Venditrice di gramigna. Piazza Dante Napoli*, 24 settembre 1914, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 10: Pier Luigi Pretti, *De Luca Luigi. Sotto il sole* [Mostra Nazionale di Belle Arti, Milano 1906], lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

documentate con l'apparecchio stereoscopico. Valga ad esempio la scultura intitolata *Sotto il sole* di Luigi De Luca, che con l'aiuto della storica dell'arte Isabella Valente ho potuto riconoscere come la *Mietitrice* del 1906 esposta alla Mostra Nazionale di Belle Arti di Milano [Giannelli 1916, 559; Giglio 1924, 10], fotografata da Pretti, in primo piano, al centro della sala d'arte meridionale, allestita in occasione dell'apertura del Sempione (fig. 10). Fotografia dal vero e fotografia di scultura sembrano, in sostanza, parlare lo stesso linguaggio, espressione di una sensibilità pregevole di umanità e ispirata, molto presumibilmente anche in Pretti, a quella «nuova bellezza» [Valente 2014, 39 segg.] che nella cultura di fine secolo aveva aiutato ad elevare a simbolo di armonia persino la durezza del lavoro.

6 | Vita sociale e aggregazioni

La costante e quasi avida tensione riconoscibile nelle fotografie di Pretti verso la realtà quotidiana, nei suoi vari aspetti, trova un altro importante momento di empatica corrispondenza nelle diverse immagini che riservò a Nusco per processioni nuziali e religiose, per convivialità legate a festeggiamenti in occasione di sposalizi, come per cerimonie in onore di santi patroni e vescovi. In feste di nozze, che fotografa in più occasioni, l'autore coglie l'unicità del momento con i paesani ben vestiti, accanto agli sposi, e i bambini in festa ruzzolanti intorno al corteo nuziale (fig. 11). Una vivacità e un fremito suscitato dall'evento che la stereoscopia restituisce insieme a «l'aria che lo avvolge», come si poteva leggere sul citato «Il Corriere Fotografico», finanche nei primi piani, come nel *Pranzo di nozze* a Nusco, a cui il fotografo pare come se avesse personalmente partecipato.

In tali sequenze cariche di partecipazione si riconosce un desiderio di documentazione non lontano da quello coltivato nelle fotografie di un artista pressoché coevo al nostro, come Francesco Paolo Michetti (1851-1929) che, pur nell'intento di usare il mezzo in termini prevalentemente

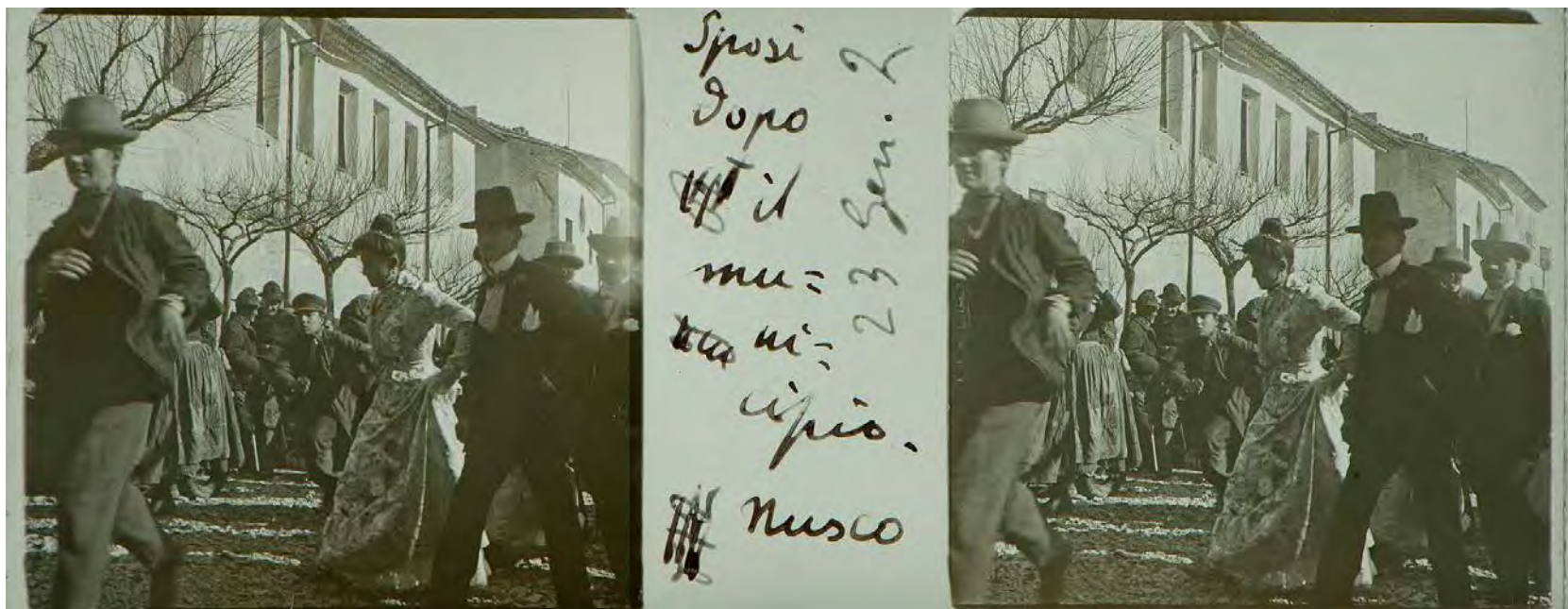


Fig. 11: Pier Luigi Pretti, *Sposi dopo il Municipio, Nusco, 23 gennaio 1902*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

sussidiari alla pittura, realizzò immagini esplorative di aspetti palpitanti della cultura folklorica abruzzese che sono di per sé anche esteticamente altamente apprezzabili [Miraglia 1988, 38-39; Lombardi Satriani 1999, 69]. L'essere studiato non solo per la sua produzione pittorica, ma anche l'essere annoverato nella «galleria di grandi fotografi» degli ultimi decenni dell'Ottocento [Lombardi Satriani 1999, 70] ci consente di azzardare il confronto delle lastre di Pretti con tale illustre precedente, soprattutto laddove si guardi alla sequenza delle processioni di donne e uomini in paese e in campagna – quelle di Michetti, anche foto stereoscopiche, risalgono al 1894-95 – [Miraglia 1999, 30-31] con tagli obliqui e traiettorie che calamitano gli sguardi verso l'obiettivo. Oltre ai pellegrini ritornanti da Manfredonia nel 1904, fotografati da Pretti in numerose sequenze e a varie distanze con spiccata curiosità umana e antropologica, nella produzione irpina del nostro risaltano le stereoscopie delle processioni del 28 maggio in onore di Sant'Amato, vescovo e patrono della cittadina.

Per le strade di Nusco vengono portati in processione la statua del santo e le reliquie, scortati da prelati, chierichetti, insieme alla banda e sostanzialmente da tutto il paese in festa con i bambini, che introducono una piccola e leggera nota scanzonata all'ordinato passaggio. Ma non è solo l'evento devozionale che attira l'attenzione del fotografo. Ci sono vari e significativi dettagli che costruiscono l'insieme: le donne affacciate ai balconi, i portoni signorili, i cumuli di terra di lavori in corso, i panni stesi su una ringhiera, le scritte sui muri. Una, in particolare, sembra capitata nella cornice dell'immagine a chiudere il cerchio di una narrazione che lega quasi a doppio filo devozione e politica. «Viva il vecchio depotato Luigi Napodano» si legge alle spalle del corteo con le reliquie (fig. 12): si inneggiava, con essa, a un politico irpino molto noto, aderente alla sinistra storica [Barra 1997], anziano ma ancora influente e presente sul territorio.



Fig. 12: Pier Luigi Pretti, [Procesione con le reliquie di Sant'Amato, Nusco], primi anni del XX secolo, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

7 | Vie e mezzi di comunicazione

Il viaggio che la stereoscopia permette, nel tempo come nello spazio, grazie al fatto che «la mente si fa strada nelle grandi profondità dell'immagine», come scrive Oliver Wendell Holmes nel 1859 [Fiorentino 2014, 57] presuppone una percorrenza, in primo luogo, fisica attraverso i territori che, all'epoca di Pretti frequentatore di Nusco, dal 1900 al 1914, si affidava, oltre che al calesse, anche già al treno a vapore [Viola 2016]. Pretti fotografa Nusco da lontano dalla strada che mena alla ferrovia e segue il treno che lo ha condotto nella campagna irpina, cogliendolo da varie angolazioni, come una presenza imprescindibile e attraente, al pari di altre forme di vita. La costruzione della linea Avellino-Rocchetta, inaugurata nel 1895 [Pane 2020, 63], solo pochi anni prima, dunque, dell'arrivo di Pretti, aveva introdotto una novità determinante per la vita dei paesi che attraversava, solcando il paesaggio all'insegna del progresso e della modernità. Il treno, con il suo scenografico bianco sbuffo di vapore, è per Pretti come un compagno di viaggio: consente nuove prospettive e tagli inaspettati alle sue immagini, soprattutto quando lo adotta come punto di vista, evidente nella maggior parte delle fotografie realizzate dal treno in altri luoghi d'Italia e d'Europa. A Nusco e in Irpinia, però, Pretti guarda il treno dall'esterno, come un elemento, per quanto nuovo, ma compenetrato nel paesaggio. Affascinato dalla modernità e dalla scienza, sicuramente sin dai suoi studi giovanili, Pretti vede il nuovo mezzo di trasporto meccanico come un prodigio che va incoraggiato a convivere con il passato e le sue preesistenze. Sembrano raccontarci ciò i diversi fotogrammi dedicati, appunto, al treno, e altrettanto le fotografie in cui l'inquadratura evidenzia il viadotto di pietra, inchiodato sull'ampio vallone d'Italia, e su cui sfreccia il treno fumante, insieme al gracile ponte di legno, leggermente più a valle. Entrambi sono ponti e vie di comunicazione, rappresentativi tuttavia di epoche e modi di vita diversi: sul ponte di legno Pretti fotografa il calesse, o carrozza postale, in un momento di sosta, con i suoi compagni di viaggio (fig. 13). Gli stessi, in un'altra immagine,



Fig. 13: Pier Luigi Pretti, [*Calesse sul ponte di legno*], primi anni del XX secolo, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

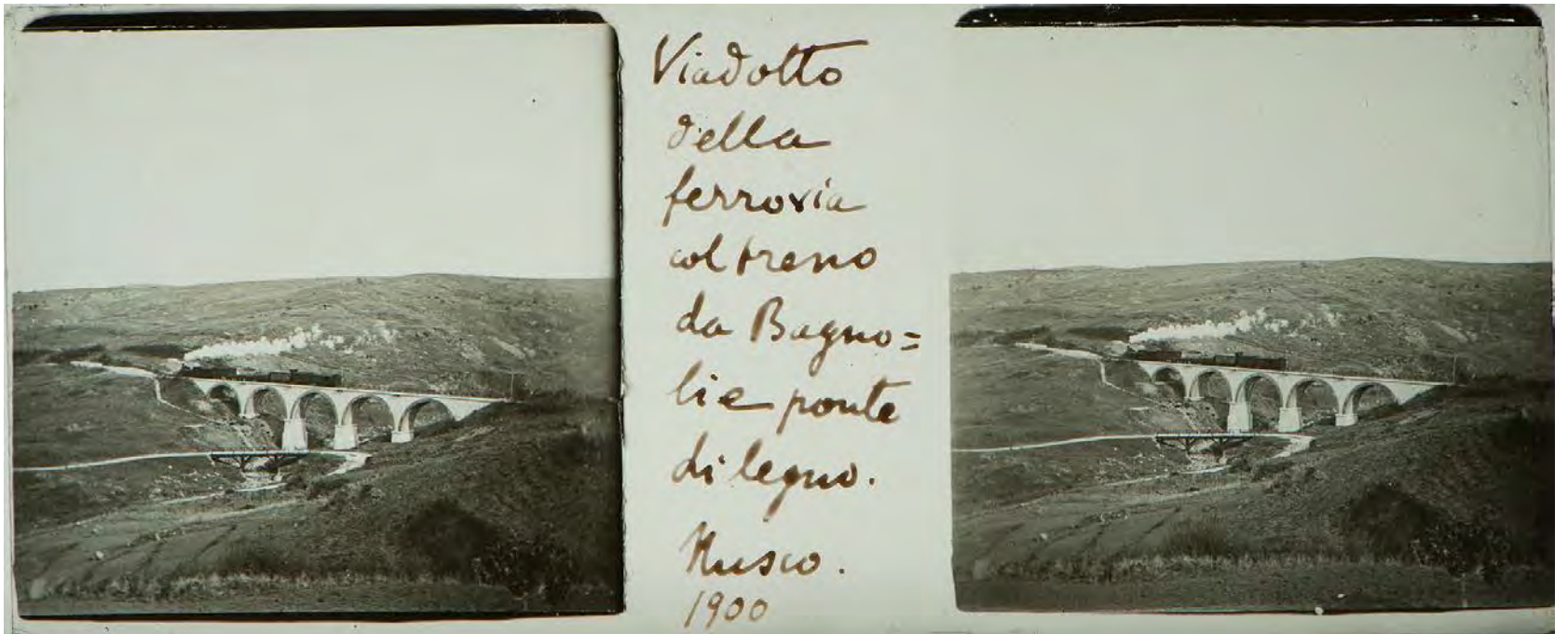


Fig. 14: Pier Luigi Pretti, *Viadotto della ferrovia col treno da Bagnoli e ponte di legno*, Nusco 1900, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

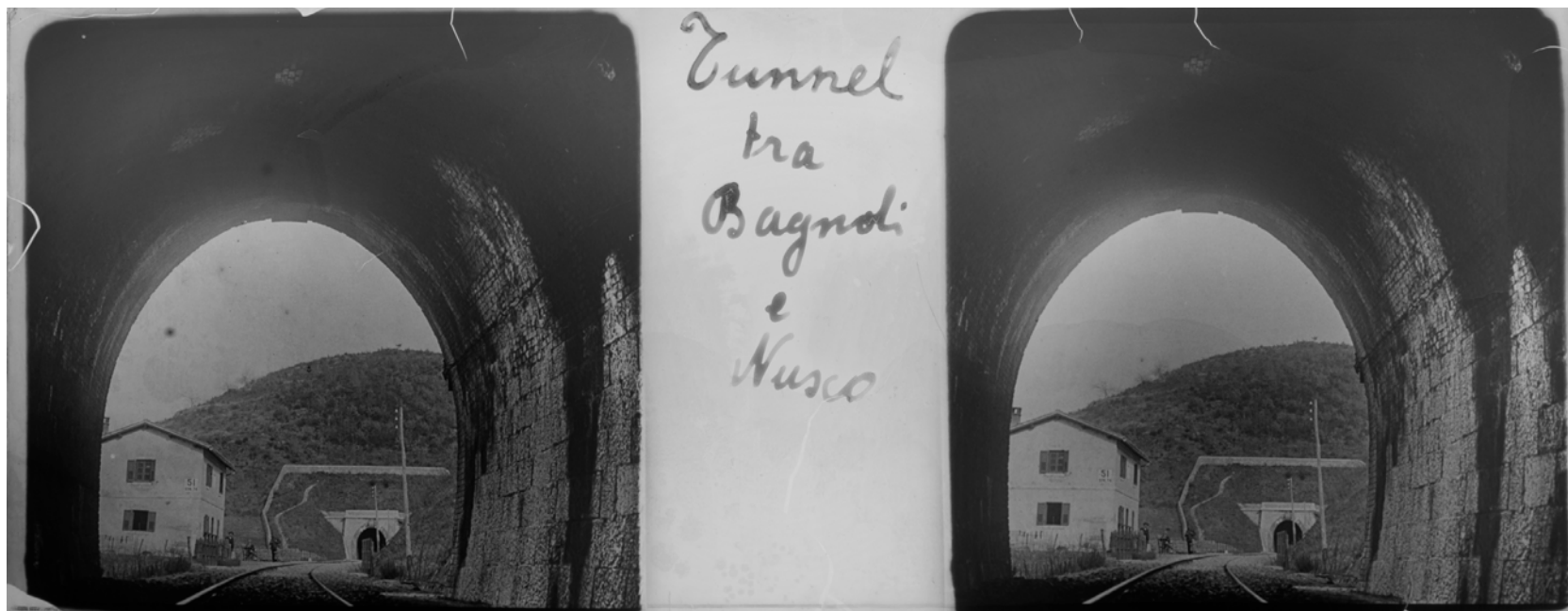


Fig. 15: Pier Luigi Pretti, *Tunnel tra Bagnoli e Nusco*, primi anni del XX secolo, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

si affacciano attraversando a piedi il ponte e guardano verso il basso all'obiettivo del fotografo, incorniciati da un arco monumentale del ponte di pietra.

Quest'ultimo compare in più immagini, a diverse distanze dall'occhio del fotografo (fig. 14); vicino e lontano, dunque, fin quasi a ridursi a una piccola macchia chiara nell'ampiezza del paesaggio della valle del fiume Ofanto. Si sente tutta la sua presenza, poi, soprattutto laddove fa da sfondo alle figure dei suoi accompagnatori, cittadini insieme a pastori/cacciatori, esaltata dalla percezione della terza dimensione in cui il treno fumante e il bianco viadotto fungono quasi da apice di un cono visivo alla cui base le figure degli uomini sembrano in posa.

Il gusto e la percezione della profondità nonché la volontà di calibrare le distanze è evidente, infine, nelle sequenze di immagini del tunnel fra Bagnoli Irpino e Nusco (fig. 15), dove il fotografo si inoltra a cogliere luci ed ombre fino all'interno dell'arteria scavata nella roccia: un ulteriore prodigio del progresso tecnico e del lavoro umano, ancora una volta documentato da più punti di vista. Uno dei momenti più alti, sotto il profilo estetico, del viaggio stereoscopico a più tappe di Pier Luigi Pretti in esplorazione del paesaggio irpino.

8 | Conclusioni

Per quanto la stereoscopia come forma visiva sia stata spesso confusa con il fenomeno stesso della fotografia, l'acquisizione di essa come inseparabile dal dibattito dell'epoca intorno alla percezione dello spazio, le ha dato il giusto posto nel «processo di riorganizzazione del ruolo dell'osservatore» nel corso dell'Ottocento [Crary 2013, 123]. Lo strumento, lo stereoscopio, di cui ci si serviva, parte di un più ampio repertorio di possibilità offerte dalle sperimentazioni sui meccanismi della visione e dal progresso industriale [Bordini 1984], è stato definito «la forma più significativa di immaginario visivo nel corso del XIX secolo» [Crary 2013, 122]. Esso produceva, infatti, un'immagine virtuale in cui il dispositivo ha un ruolo determinante

[Gunning 2021, 8] imponendo all'osservatore, tuttavia, un impegno cognitivo di interpretazione del reale.

Leggere, pertanto, il paesaggio irpino con gli occhi delle stereoscopie di Pier Luigi Pretti non è, dunque, come sfogliare un album di famiglia con persone, luoghi e cose fermate in un mondo statico, ma apre a un guardare attraverso di esse. Ogni lastra è infatti un vetro trasparente che è anche una soglia fra l'occhio e la realtà fotografata, grazie all'illusione di rilievo e di profondità data dal dispositivo: un formato adatto a più generi, fra cui appunto la veduta purché riempita di elementi tangibili, vitali. La visione stereoscopica risulta, infatti, più efficace laddove lo sguardo si possa posare su persone o cose in primo piano rispetto a fondali anche ampi.

La fisionomia di un paesaggio, determinata dalle sue caratteristiche, siano esse fisiche, antropiche, biologiche o etniche, è imprescindibile dal modo in cui l'osservatore lo percepisce e lo vive. Nel caso di Pretti possiamo concludere che del paesaggio irpino ci ha saputo restituire non un paese «spettacolo» ma «reale» [Romano 1982, 268].

Mi sembra, infatti, che l'abolizione della visione frontale, propria della fotografia stereoscopica, abbia consentito, in particolare proprio alla fotografia di paesaggio, diverse e nuove prospettive in cui l'osservatore, anche attraverso «percorsi incostanti» [Crary 2013, 131] può diventare parte attiva, aperto persino a sorprendenti «sguardi incidentali» [Fiorentino 2014, 31]. Tutto ciò, evidentemente, grazie al primo responsabile di questo piccolo prodigio: il fotografo/autore che, con attenzione antropologica, ha affidato allo speciale dispositivo le tracce del suo viaggio, inteso, per l'Irpinia, come per gli altri luoghi da lui visitati e frequentati, non solo come esplorazione, ricerca o fuga ma anche come «incontro trasformatore» [Clifford 1999, 45].

Bibliografia

- BARRA, F. (1997). *Il Mezzogiorno dei notabili. Carteggi politici e familiari dei Molinari di Morra De Sanctis*, Avellino, Centri di Ricerca Guido D'Orso.
- BERTELLI, C. (1979). *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in *Storia d'Italia. Annali. L'immagine fotografica 1845-1945*, a cura di C. Bertelli, G. Bollati, Torino, Einaudi, vol. 2, tomo I, pp. 57-198.
- BORDINI, S. (1984). *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina Edizioni.
- CLIFFORD, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Ma. - London, Harvard University Press (trad. it. 1999. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri).
- CRARY, J. (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Ma., Massachusetts Institute of Technology 1990 (trad. it 2013. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Acquarelli, Torino, Einaudi).
- D'AUTILIA, G. (2012). *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi.
- DE SETA, C. (1982). *Presentazione*, in *Storia d'Italia. Annali Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. XXIII-XXXIII.
- DI MAURO, L. (1982). *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali. Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. 367-428.
- FIORENTINO, G. (2014). *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale. Con testi di Charles Baudelaire e Oliver Wendell Holmes*, Milano, Franco Angeli.
- FUSCO, M.A. (1982). *Il "luogo comune" paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia. Annali Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, vol. 5, pp.751-801.
- GIANNELLI, E. (1916). *Artisti napoletani viventi. Pittori, scultori ed architetti*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele.
- GIGLIO, P. (1924). *I nostri contemporanei. Luigi de Luca*, Napoli, Stab. Tip. Elzevira.
- GUNNING, T. (2021). *3-D: Realist Illusion or Perception Confusion? The Technological Image as a Space for Play*, in «International Journal on Stereo & Immersive Media», vol. 5, n.1, pp.4-16.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M. (1999). *La realtà e gli sguardi*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico 25 maggio-30 agosto 1999), Napoli, Electa, pp. 65-71.
- MIRAGLIA, M. (1988). *Lo sguardo signorile. Fotografi e fotografia amatoriale nella Calabria d'inizio secolo*, in *Sguardo e memoria. Alfonso Lombardi Satriani e la fotografia signorile nella Calabria del primo Novecento*, a cura di F. Faeta, M. Miraglia, Milano-Roma, Arnoldo Mondadori Editore - De Luca Edizioni d'Arte, pp. 19-26.
- MIRAGLIA, M. (1999). *Note all'archivio fotografico Michetti. Schede delle opere esposte*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico 25 maggio-30 agosto 1999), Napoli, Electa, pp. 19-64.
- PANE, A. (2020). *La prima ferrovia d'interesse culturale in Italia: storia, tutela e valorizzazione della linea Avellino Rocchetta*, in «Materiali e Strutture. Problemi di conservazione», n.s. IX, n.18, p. 63-86.
- PECCI, S. (1912). *Stereofotografia. Manuale tecnico-pratico*, in «Il Corriere Fotografico», p. 9.
- ROMANO, G. (1982). *Idea del paesaggio italiano*, in *Storia d'Italia. Annali Il Paesaggio*, a cura di C. de

Seta, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. 265-269.

SALVATORI, G. (2011). *Matania*, Napoli, Grafica elettronica.

SALVATORI, G. (2014). *La città in 3D nella fotografia di Pier Luigi Pretti*, in *Intra ed Extra Moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli, Giannini Editore, pp. 171-178.

VALENTE, I. (2014). *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso monumentale di S. Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015) a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi.

VIOLA, F. (2016). *Tracciati di ferro. L'architettura delle ferrovie e l'invenzione del paesaggio moderno*, Napoli, Clean.

Paesaggio e architetture dei dintorni di Napoli negli scatti fotografici di Paolo di Monda

Giuseppe Pignatelli Spinazzola

Università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

L'archivio fotografico di Paolo di Monda (Nola 1925 - Napoli 1981) raccoglie gli scatti realizzati dall'architetto nell'arco di quasi quarant'anni nei dintorni di Napoli, dai primi sopralluoghi al fianco di Roberto Pane sino agli anni della libera professione. Particolarmente suggestive sono le immagini relative all'isola di Ischia, all'architettura rurale dell'area casertana e, soprattutto, alle ville vesuviane e alle fasi iniziali del restauro del tempio-cattedrale di Pozzuoli con Ezio de Felice.

Landscape and architectures around Naples in the photographs by Paolo di Monda

The photographic archive of Paolo di Monda (Nola 1925 - Naples 1981) collects the shots taken by the architect over almost forty years in the surroundings of Naples, from the first surveys with Roberto Pane, up to the years of freelance work. Particularly suggestive are the pictures relating to the island of Ischia, the rural architecture of the Caserta area and, above all, the Vesuvian villas and the initial stages of the restoration of the temple-cathedral of Pozzuoli with Ezio de Felice.

Keywords: Fotografia, ville vesuviane, Cattedrale di Pozzuoli.

Photography, Vesuvian villas, Cathedral of Pozzuoli.

Professore Associato di Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli". È membro del Collegio dei Docenti del Corso di Dottorato di Ricerca in Architettura e Beni Culturali e del Comitato Scientifico Nazionale ICOMOS per il Patrimonio del XX secolo.

Author: giuseppe.pignatellispinazzola@unicampania.it

Received July 25, 2023; accepted October 4, 2023

1 | Introduzione

Grazie a lontani intrecci familiari ho avuto occasione, tempo fa, di visionare diverse scatole dimenticate da decenni e contenenti, oltre a qualche appunto e pochi disegni, il nutrito corpus di fotografie realizzate dall'architetto Paolo di Monda, laureatosi a Napoli nel 1956 per essere poi nominato assistente di Roberto Pane per il corso di Restauro dei Monumenti, e intraprendere una ventennale carriera in costante equilibrio tra la libera professione e l'insegnamento in diversi Istituti d'Arte, soprattutto in provincia di Napoli e di Caserta.

La collezione fotografica non è un vero e proprio archivio, è bene sottolinearlo, quanto un'eterogenea raccolta documentaria priva purtroppo della quasi totalità degli schizzi e dei grafici di rilievo e di progetto dei suoi lavori, dispersi dopo la sua morte ma evidentemente necessari al racconto della sua attività professionale [Guccione 2009, 15-16]. Ciò nonostante, prima ancora che strumento indispensabile alla sua professione (mi riferisco in primis alle immagini dedicate ai sopralluoghi e ai cantieri da lui diretti, purtroppo assai esigue), i numerosi scatti fotografici, in gran parte effettuati nei dintorni di Napoli nell'arco di quasi un quarantennio, e fortunatamente sopravvissuti alla dispersione, hanno rappresentato per Paolo di Monda un personalissimo *trait d'union* tra i suoi molti interessi, frutto di una passione giovanile alimentata da Roberto Pane negli anni universitari, e che continuerà ad accompagnarlo per tutta la vita, permettendo oggi una più corretta lettura della sua attività nell'ambito del vivace, ma non sempre adeguatamente indagato, panorama professionale napoletano cosiddetto 'minore' della seconda metà del Novecento [Visone 2017, 25-26].

2 | Paolo di Monda: la formazione e la professione

Paolo di Monda nasce a Nola il primo luglio 1925 da Ida Daniele e da Albino, un imprenditore edile originario di Brusciano, titolare, con il padre Francesco, di una società di costruzioni specializzata in opere pubbliche. Dagli anni Dieci del secolo scorso, la ditta Costruzioni di Monda fu in particolare impegnata nella realizzazione di strade e nella bonifica delle paludi di Volla [*Rassegna* 1912, 637; *Rassegna* 1917, 111].

Intorno al 1930 la famiglia di Monda si trasferì a Napoli in un grande appartamento a Chiaia; proprio in quegli anni Albino si era infatti consorziato con altri appaltatori nella costruzione di immobili nella zona del Vasto e tra Capodimonte e Materdei, come nel caso di un grande caseggiato in via Benedetto de Falco, realizzato nel 1934 con l'ingegnere Felice Simonelli.

Nel 1944, subito dopo il diploma conseguito presso il liceo scientifico Vincenzo Cuoco, Paolo di Monda si iscrive alla Facoltà di Ingegneria, anche se l'incertezza legata alle vicende belliche, frenerà il prosieguo dei suoi studi. Forte dell'esperienza accumulata nei cantieri paterni, sino alla metà del 1946, lavorerà per gli Alleati nel porto di Napoli, dapprima come operaio specializzato nel calcestruzzo e poi come supervisore della riparazione del bacino di raddobbo. Solo nell'ottobre del 1946 potrà seguire con costanza i corsi di Ingegneria, facoltà che abbandonerà appena due anni più tardi per intraprendere gli studi in Architettura, evidentemente più vicini ai suoi interessi.



Fig. 1: Anonimo, Paolo di Monda nel cantiere della Cattedrale di Pozzuoli, 1965. Archivio fotografico Paolo di Monda.

Di Monda si laurea con Roberto Pane il 6 ottobre del 1956¹ [*La Facoltà* 2008, 305], discutendo probabilmente una tesi sul Castello aragonese di Ischia: diverse fotocopie di una tavola di inquadramento, di piante e spaccati assonometrici e di rilievi di particolari architettonici, ritrovati, senza ulteriori indicazioni fra le sue carte, permettono infatti di avvalorare questa ipotesi. Questa documentazione iconografica è coerente con gli elaborati prodotti dagli studenti di Pane in quegli anni, ancora in parte conservati a Palazzo Gravina e oggi in fase di catalogazione. La scrupolosa analisi formale delle principali emergenze architettoniche di un luogo era propedeutica alla lettura di più ampio respiro, come già allora auspicava Pane nei corsi di Restauro dei Monumenti e di Storia dell'Architettura con l'intento di «incrementare le già avviate ricerche monografiche sui monumenti e gli ambienti dell'Italia meridionale, mentre mi sarà consentito rendere più direttamente partecipi gli allievi degli studi e delle pubblicazioni che vado personalmente svolgendo» [Pane 1957, 162].

Subito dopo la laurea di Monda inizia la collaborazione con Pane, nominato assistente volontario per l'insegnamento di Restauro dei Monumenti² [*La Facoltà* 1957, 251] al fianco del veterano Ezio de Felice e dei più giovani Lucio Santoro e Giancarlo Alisio, anche loro appena laureati [*La Facoltà* 2008, 305]. Con questi ultimi e con Arnaldo Venditti, sotto la guida dello stesso Pane, Paolo di Monda sarà fra i coautori del volume *Ville vesuviane del Settecento*, firmando l'ultimo capitolo dedicato alle residenze tra i comuni di Resina-Ercolano e Torre Annunziata [*Ville vesuviane* 1959, 237-313].

Esaurita la parentesi universitaria, sino al 1972 di Monda manterrà pro forma il ruolo di assistente volontario del corso di Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti³, e dall'ottobre del 1959 ricoprirà l'insegnamento di Disegno geometrico, architettonico e professionale del legno presso la Scuola statale d'Arte di Sorrento, assumendo la guida dell'istituto nel 1962⁴ [Mormone 1988, 9]. Appena un anno più tardi sarà tuttavia costretto a cedere la direzione, continuando a insegnare Disegno geometrico, Architettonico e Prospettiva nella sezione Arte del mobile e della tarsia. Diversi lavori eseguiti durante gli anni sorrentini, dipinti, arredi, tarsie, piccoli oggetti di design in legno, pietra e ferro battuto, sculture in terracotta e in ceramica smaltata ma anche carte da parati, tappeti e stoffe, furono riprodotti in un denso album-portfolio, composto alla fine degli anni Sessanta; l'album racconta di una frenetica attività improntata al rigoroso equilibrio tra progettazione e produzione laboratoriale. Nel 1962 egli è in particolare promotore, con Piero Girace e Alfredo Schettini, della mostra di pittura e scultura *Premio città di Sorrento*, impegnandosi poi nella progettazione e nella realizzazione di pannelli lignei, come la grande opera realizzata nel 1964 per la casa comunale di Piano di Sorrento⁵, con il palese obiettivo di riproporre in chiave moderna l'antica arte della tarsia sorrentina.

Nell'ottobre del 1966 di Monda ritorna a Napoli come incaricato del corso di Disegno tecnico della sezione Arredamento dell'Istituto Statale d'Arte. Sono gli anni più vivaci della sua carriera di docente, accompagnati ancora una volta da un'eterogenea produzione laboratoriale, caratterizzata da forme pure e rigorose, specchio del sodalizio con Pasquale Forgione. La ricca documentazione, conservata presso l'istituto, permette di ricostruire una frenetica attività didattica. Tra il 1975 al 1977 ricopre il ruolo di vicepresidente dell'Istituto Statale d'Arte; sono note le collaborazioni con gli Istituti Statali d'Arte di San Leucio, Caserta, Salerno, Potenza e Rionero in Vulture⁶. Parallelamente all'insegnamento, l'attività di libero professionista lo impegnerà sin dalla fine degli anni Cinquanta in diversi cantieri soprattutto tra Napoli e provincia; suoi sono i progetti per la scuola elementare in via Cariteo a Fuorigrotta, realizzata nel 1963, e per una scuola materna a Sorrento, mai costruita. Contemporaneamente redige numerose proposte per edifici privati,

¹ Napoli, Archivio del Liceo Artistico Boccioni-Palizzi, *Docenti, Paolo di Monda*, matr. 1115. *Certificato dell'Università di Napoli, Segreteria della Facoltà di Architettura*, 764/1979.

² Napoli, Archivio del Liceo Artistico Boccioni-Palizzi, *Docenti, Paolo di Monda*, matr. 1115. *Certificato dell'Università di Napoli, Ufficio Personale Centrale*, 734/1979.

³ Napoli, Archivio del Liceo Artistico Boccioni-Palizzi, *Docenti, Paolo di Monda*, matr. 1115. *Certificato dell'Università di Napoli, Ufficio Personale Centrale*, 734/1979.

⁴ Archivio fotografico Paolo di Monda, *Portfolio. Direzione Istituto d'Arte di Sorrento*, 27 aprile 1962, prot. 3476.

⁵ Archivio fotografico Paolo di Monda, *Portfolio. Comune di Piano di Sorrento, Opere di abbellimento artistico della Nuova Sede Municipale*, 21/9/1964, prot. 5931.

⁶ Napoli, Archivio del Liceo Artistico Boccioni-Palizzi, *Docenti, Paolo di Monda*, matr. 1115. Certificati vari 1967-1980.

come le due palazzine a Mergellina e alla Riviera di Chiaia e una serie di lottizzazioni alla salita del Casale e in via Santo Strato a Posillipo, oltre ad un complesso turistico a Sorrento. Per conto della Compagnia Italiana Studi egli supervisiona una serie di progetti per nuclei residenziali nei comuni di Frignano, Pomigliano d'Arco e Castellammare di Stabia. Da segnalare, ancora, la partecipazione al concorso indetto dal Comune di Sorrento per un edificio congressuale da realizzare «nella zona verde del museo Correale, e cioè nell'unico superstite agrumeto della città» [Pane 1963, 248], come allora amaramente denunciava Roberto Pane.

Tutti databili tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta sono invece i progetti per villini nel quartiere Labaro a Roma, al casale di Posillipo a Napoli, ad Agropoli e Ogliastro Cilento e a Belvedere Marittimo. Dal 1973 collaborerà, con Vincenzo e Arrigo Marsiglia, nei cantieri di diverse ville tra Sant'Agata sui due Golfi, Nerano e Marina del Cantone a Massa Lubrense; con Arrigo Marsiglia e Alessandro dal Piaz parteciperà anche alla redazione del PRG di Massa Lubrense nel 1980.

Della metà degli anni Sessanta è invece il progetto per il restauro della cattedrale di Pozzuoli, certamente il suo incarico più prestigioso, condiviso con l'ingegnere Mario Cappelli, e portato avanti sino agli inizi degli anni Ottanta sotto la supervisione di Ezio de Felice. Nel 1975 parteciperà al Concorso Nazionale per la sistemazione del Rione Terra, poco prima di lasciare lo studio in via Bracco e trasferirsi al corso Vittorio Emanuele con l'ingegnere Bruno Frediani. Morirà nell'aprile del 1981, ad appena 56 anni.

3 | L'archivio fotografico

Alla prematura scomparsa dell'architetto non è purtroppo seguita un'opportuna attenzione per le sue carte, disperse dopo la chiusura dello studio Frediani. Oltre al già ricordato album-portfolio, fonte indispensabile per ricostruire il primo quindicennio della sua attività di docente e di libero professionista, sono sopravvissuti solo pochi grafici, riferibili agli immobili realizzati dall'impresa paterna sino alla metà degli anni Cinquanta, qualche quaderno di appunti e i disegni relativi alle proposte per il Rione Terra a Pozzuoli e per un edificio d'abitazione a Mergellina.

La maggior parte degli scatti, realizzati nell'arco di quasi quarant'anni, è stata viceversa preservata, in virtù della sua ben nota passione per la fotografia. Tale passione, mai celata, è dimostrata dall'utilizzo di una strumentazione sempre aggiornata e di alto livello: dalla Zeiss-Ikon Contessa I serie, all'iconica Rolleiflex 3.5 A, acquistata immediatamente dopo la laurea, sostituita poi dalla più pratica Zeiss-Ikon Superikonta IV, e infine dalla reflex Nikon F degli ultimi anni. Oltre all'indubbia qualità dei suoi scatti, specchio di una competenza tecnica gradualmente acquisita sul campo, mi sembra opportuno ricordare come, non di rado, l'architetto riportasse sul retro dei provini sintetiche indicazioni sul tipo di apparecchiatura adoperata, sui tempi di posa scelti e sugli obiettivi utilizzati, segno inequivocabile di una continua voglia di confrontarsi e migliorarsi con il mezzo fotografico.

Originariamente ben ordinata in piccoli contenitori, negli anni successivi alla sua morte, la raccolta fotografica è stata spogliata della quasi totalità delle immagini di cantiere, ritenute evidentemente poco significative, presentandosi al momento del ritrovamento come un caotico e frammentario insieme di centinaia di negativi, provini a contatto, diapositive, stampe di diverse dimensioni, ingrandimenti, filmati in 8mm e persino alcuni negativi su lastra di vetro; tutto materiale estrapolato dalle decine di buste oramai vuote e dalle intitolazioni spesso illeggibili, se non del tutto assenti. Solo occasionalmente il luogo e la data delle riprese sono infatti riportati a lapis sul retro delle stampe o vergati con inchiostro blu a margine dei provini, rendendo difficoltoso il riconosci-

mento di molte delle immagini di dettaglio. Nonostante il lavoro di ricomposizione delle fotografie ai rispettivi negativi si sia dimostrato particolarmente complesso, il riordino di tutto questo materiale ha permesso, come accennato in precedenza, di riconoscere in Paolo di Monda una figura di studioso dagli interessi estremamente variegati, e solo in parte raccontati da una carriera professionale non sempre lineare.

Sin dai primi scatti, databili tra la metà degli anni Quaranta e il decennio successivo, emerge infatti la sua naturale predilezione per l'archeologia e per il paesaggio, specie se rurale. Meritano di essere citate anche le stampe di piccolo formato, dedicate ai luoghi canonici di Napoli e dei suoi dintorni: il porto, il parco della Rimembranza, la certosa di San Martino, la reggia di Capodimonte, gli scavi di Ercolano, Pompei, Cuma e Paestum sino agli anfiteatri di Pozzuoli e di Santa Maria Capua Vetere. Suggeritivi sono gli scorci dei Campi Flegrei (Arco Felice, il Lago d'Averno, Miseno, Misliscola e Licola), della penisola sorrentino-amalfitana (Vico Equense, Sorrento, Massa Lubrense, Ravello, Amalfi e Vietri) e dell'area casertana (Aversa, Capua, Sant'Angelo in Formis, la reggia di Caserta, il Belvedere e la Vaccheria di San Leucio, Caserta Vecchia), estemporanee tappe di fugaci escursioni che diventano anche occasione di vere e proprie campagne fotografiche.

4 | La collaborazione con Roberto Pane: Ischia e altri luoghi

Esito di una maggiore padronanza con il mezzo fotografico, acquisita durante gli studi universitari, di tutt'altra qualità sono viceversa gli scatti realizzati a Ischia in occasione di svariati sopralluoghi effettuati in un arco temporale di oltre due anni su indicazione di Roberto Pane. Databili all'estate del 1954, e in origine raccolte in diverse buste con la dicitura "Chiese di Ischia", le prime immagini sono relative ad architetture, in gran parte religiose, dell'isola, uno scrupoloso reportage forse propedeutico alla redazione della cosiddetta tesina; scriveva proprio di Ischia lo stesso Pane: «Quando il barocco si fa paesano lo si può accettare senza riserva: una lieve voluta su un muro liscio, i pinnacoli di un campanile, i colorati embrici della cupola non fanno ostentazione ma aggiungono una grazia parsimoniosa a strutture essenziali che non sono state mai più grandi di quanto la povertà ed il bisogno potessero consentire» [Pane 1949, 478]. Comune denominatore della maggior parte delle fotografie scattate nell'autunno successivo è viceversa il Castello aragonese, a partire da un nutrito gruppo di provini, dedicati alla cattedrale dell'Assunta, alle chiese dell'Immacolata e di San Pietro a Pantaniello e ad altri ambienti non meglio identificabili, oltre a suggestive vedute del borgo fortificato e dell'ancora modesto abitato di Ischia Ponte. Ben più articolato è invece il corpus di foto di vario formato realizzate a più riprese tra la fine del 1955 e l'estate del 1956 nelle cosiddette carceri e nelle chiese di San Giovanni Giuseppe della Croce e della Madonna della Libera.

Anche dopo la laurea Ischia continuerà ad essere luogo privilegiato dei suoi scatti, come testimoniato dalle numerose immagini di Forio, Ponte, Casamicciola e Sant'Angelo, e solo in parte relative agli incarichi professionali legati all'infrastrutturazione dell'isola, che andava concretizzandosi proprio in quegli anni. Mi riferisco alle fasi finali della posa dei cavi del nuovo elettrodotto, completata nell'estate del 1957 dagli ingegneri Leone Gasparini e Pasquale Pisanti, rispettivamente cognato e suocero dell'architetto, e alla verifica delle condutture idriche dell'entroterra, conseguente all'ultimazione dell'acquedotto sottomarino, commissionatagli nel 1959 dalla Cassa per il Mezzogiorno [Acquedotto 1959, 31-32, fig. 6]. Tra le molte fotografie, raggruppate dalla dicitura "Acquedotto-giro dell'isola", emergono i momenti di vita dei pescatori e dei bambini locali, questi ultimi immortalati festanti, ad esempio, in occasione di un matrimonio o dell'arrivo di un elicottero, avvenimento più unico che raro in un luogo ancora poco avvezzo alla modernità.



Fig. 2: Paolo di Monda, *Castello di Ischia*, 1954. Archivio fotografico Paolo di Monda.



Fig.3: Paolo di Monda, *Rampe del castello di Ischia*, 1955.
Archivio fotografico Paolo di Monda.

L'influenza di Roberto Pane su questi scatti è evidentissima [Castiglione 2017, 23-40; Mangone 2017, 160-173], soprattutto quando riferita alle fotografie, quasi tutte nel formato 6 x 6, realizzate tra la fine del 1956 e il 1962 ancora una volta nel casertano (Maddaloni, Carditello, Teano, Pontelatone, Sepino, Carano di Sessa Aurunca), nel nolano (Pomigliano d'Arco, Marianella, S. Anastasia), e in altre zone della Campania (Cevinara, Teggiano); notevoli quelle relative alla chiesa di Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana poco prima del restauro, che cancellerà ogni traccia della facciata settecentesca.

Come d'altra parte sottolineato da Marco Dezzi Bardeschi, «Roberto Pane fin dal suo esordio predilige rivolgere l'occhio *passionné* del critico, e del fotografo, verso l'architettura minima, quella, per così dire, dialettale o spontanea, anticipando la stessa rivalutazione 'politica' dell'architettura rurale che, a metà degli anni trenta, farà Giuseppe Pagano» [Dezzi Bardeschi 2010, 131; Pane 1936, 15-17; Pane 1961]; non è certo un caso se l'attenzione di Paolo di Monda sembra essere rivolta quasi esclusivamente agli episodi per lui più significativi, dai viali di accesso alle masserie ai cortili ingombri di attrezzi, sino ai portali, alle cornici delle finestre, agli stucchi e ai più piccoli dettagli costruttivi consumati dal tempo. Mi riferisco anche agli scatti realizzati successivamente, tra il 1963 e il 1965, a Castellammare di Stabia e nell'agro aversano tra Carinaro, Teverola, San Marcellino d'Aversa, Casaluce e San Lorenzo ad Septimum, tutti luoghi rivisitati molti anni più tardi con un occhio totalmente diverso perché letti questa volta alla luce della più recente edilizia, che aveva compromesso quel connubio tra «paesaggio ed ambiente di storia e d'arte [...], assai spesso legati in un'unica immagine; specie in un paese come il nostro in cui l'antico lavoro umano fa quasi ovunque sentire la sua presenza» [Pane 1952, 89; Vitagliano 2010, 238-244].

Proprio nel contrasto tra vecchia e nuova architettura, rielaborato in un più stretto rapporto con la città, deve a mio avviso riconoscersi il sottile *fil rouge* che lega tra loro i molti scatti 'napoletani' realizzati tra il 1957 e il decennio successivo, dalle insolite prospettive del penitenziario di Nisida e della costa di Bagnoli ai suggestivi percorsi interni di un Castel dell'Ovo

Fig.4: Paolo di Monda, *Matrimonio a Ischia Ponte*, 1959 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.

Fig. 5. Paolo di Monda, *Sepino*, 1960 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.



ancora lontano dai restauri degli anni Settanta, sino alle straordinarie immagini, quasi senza tempo, del casale di Santo Strato a Posillipo, dichiaratamente ispirate alla *Napoli impreveduta* del suo maestro, volume nato «dal desiderio di offrire una visione assolutamente inedita di quegli aspetti che, per quanto diffusi e determinanti il volto stesso della storia di una metropoli, non erano mai stati sinora oggetto di un'attenta osservazione ma solo avevano fornito lo spunto a facili divagazioni di colore locale e di folklore» [Pane 1949², 5].

Ecco, dunque, le nuove costruzioni del Vomero, che incombono minacciose sulla sobria facciata della chiesa di Santa Maria della Libera in via Belvedere, o il grattacielo della Società Cattolica di Assicurazioni, in fase di ultimazione, ripreso dalla chiesa di San Giorgio dei Genovesi con il medesimo taglio scelto poi da Pane nel *Documento su Napoli*, edito per raccogliere, unitamente alle «tristi immagini che li accompagnano» [Pane 1958, p. 3, 17], i testi scritti da tanti colleghi per denunciare l'«assalto alle fabbriche ed agli ambienti napoletani di interesse storico-artistico [che] si è intensificato negli ultimi anni» [Venditti 1958, 37].

Al di là del mero apporto documentario, rilevanti sono anche le immagini scattate nel giardino di villa Astarita a Monte di Dio nell'estate del 1958, immediatamente prima della sua demolizione per lasciare il posto al grande edificio della SET progettato da Davide Pacanowski [Amirante 2002, 85].

Fig. 6: Paolo di Monda, *Masseria nei dintorni di Aversa*, 1960 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.

Fig. 7: Paolo di Monda, *Castellammare di Stabia*, 1973 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.





Fig. 8: Paolo di Monda, *Il casale di S. Strato a Posillipo*, 1962 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.

Fig. 9: Paolo di Monda, *Il grattacielo e la chiesa di S. Giorgio dei Genovesi*, 1958. Archivio fotografico Paolo di Monda.



5 | Le ville vesuviane

Proprio con *Napoli Imprevista*, «un documentario [...] con molte immagini e un breve discorso sufficiente a inquadrarle nel loro ambiente» [Pane 19492, 5], Pane avrebbe inaugurato una serie di pubblicazioni accumulate dalla presenza di numerose illustrazioni fotografiche, realizzate «in stretto rapporto con il testo che doveva accompagnarle. Immagini e parole sono, anzi, nate insieme e forse si vorrà riconoscere che proprio questa reciproca subordinazione ad una unica visione contribuisce a dare [...] un carattere diverso da quello delle consuete illustrazioni di ambiente» [Pane 1955, 6; Castiglione 2017, 28; Mangone 2017, 166].

Negli ultimi mesi del 1959 veniva pubblicato il volume *Ville vesuviane del Settecento*, «splendidamente edito dalle E.S.I. [...]. Lavoro condotto in *équipe*, sotto la direzione di Roberto Pane, da quattro giovani architetti napoletani, Giancarlo Alisio, Paolo di Monda, Lucio Santoro e Arnaldo Venditti [...]. L'ultimo tratto di costa, da Resina a Torre Annunziata, è stato percorso da Paolo di Monda. E qui che sorge l'unica autentica costruzione di Luigi Vanvitelli, la villa Campolieto» [*Ville Vesuviane* 1960, 413-414].

Gli scatti realizzati durante la preparazione dell'opera – nella maggior parte nel formato 6 x 6 – sono naturalmente numerosissimi, e tutti riferibili a diversi sopralluoghi, effettuati tra la primavera del 1958 e il febbraio del 1959. L'analisi dei negativi, dei provini a contatto e degli ingrandimenti ha permesso di riconoscere immagini relative alla quasi totalità delle emergenze architettoniche trattate nel capitolo da lui curato, alcune delle quali poi pubblicate. Le fotografie riprendono le ville Caravita-Maltese, Signorini, Granito di Belmonte, Correale, Capracotta, Aprile, Favorita, Arena, Tosti di Valminuta, Ruggiero e Lucia a Resina-Ercolano, quelle di Vallelonga, Brancaccio-Pantaleo, Palomba, Maria, Guerra, Aurisicchio, Bruno-Prota, Donna Chiara, San Gennariello, Protta, Salvatore e Caramiello a Torre del Greco. Non sono presenti le fotografie delle ville Campolieto e del Cardinale, perdute o più probabilmente non scattate da lui; l'assenza è però compensata dagli scorci delle masserie dell'entroterra e delle chiese di Sant'Antonio a Portici, di Santa Maria di Pugliano e Santa Maria del Pilar a Ercolano e di San Biagio a Calastro e Santa Teresa a Torre del Greco; suggestive anche le vedute del Vesuvio appena innevato, che fa da sfondo alla facciata della cappella di San Vito, colpevolmente abbandonata fra anonime costruzioni moderne.

Chiaro è, non a caso, l'obiettivo del lavoro di Pane e dei suoi allievi, «quello cioè di documentare un vasto insieme di opere in gran parte inedite – come sottolineato dallo stesso professore nelle prime pagine del volume – ed il cui contrasto con le attuali condizioni di vita contribuisce a rendere più sorprendenti e curiose. D'altra parte, la scomparsa di queste forme si va attuando tanto rapidamente e con tanta noncuranza delle condizioni di paesaggio e d'ambiente, da far sentire ancor di più la responsabilità di conservare almeno il ricordo a chi le considera significative testimonianze del passato ed importante patrimonio del presente» [Pane 1959, 1; Scaduto 2010, 270-277]. Proprio per questo lo sguardo di Paolo di Monda è rivolto *in primis* al racconto di un paesaggio tanto prezioso quanto delicato perché «anche qui il vandalico processo di distruzione è attualmente in pieno svolgimento, sia per il decadere delle antiche dimore che per il caotico inserirsi della nuova edilizia» [di Monda 1959, 254]. A tal proposito si vedano, ad esempio, le immagini della masseria di Donna Chiara «ridotta allo stato di rudere» [di Monda 1959, 298], o dell'ingresso dal mare della villa Favorita, palesemente ispirate alla settecentesca incisione del Sicuro, che apre il suo scritto, «con [...] le due stanze che guardavano sul porticciuolo ed a cui si accedeva da scale esterne: luoghi di siesta ombrosa o 'caffè' [...] che ancora si conservano, sebbene degradate a depositi di attrezzi da pesca» [di Monda 1959,



Fig. 10: Paolo di Monda, *Villa Protta*, 1958 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.



Fig. 11: Paolo di Monda, *Villa Brancaccio-Pantaleo*, 1958 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.

266]. Ancor più eloquenti sono gli scatti dedicati all'abbattimento della villa Brancaccio-Pantaleo, paradossalmente non pubblicati ad eccezione di un particolare della balaustra nonostante rappresentassero l'ultima testimonianza di un'architettura «risparmiata dalla lava, ma non dalla speculazione edilizia. I resti di due pilasti sulla via Diego Colamarino, già Capo Torre, sono all'inizio di un viale rettilineo, un tempo fiancheggiato dal verde del giardino, ora un'anonima schiera di grossi edifici [...]. Recentemente, un portale a volute che concludeva il disegno delle due ali è stato con esse demolito per far posto ad una nuova casa e distruggendo [...] una delle migliori fabbriche settecentesche di tutta la costa» [di Monda 1959, 280 e 283].

In quest'ottica, preziosissima fonte per l'analisi di luoghi oggi quasi del tutto scomparsi o profondamente alterati, sono anche le immagini dei giardini, dai «curiosi episodi del parco» di villa Aprile [di Monda 1959, 256] a quelli di villa Caravita-Maltese laddove «ai fiori ed agli agrumi [...] oggi si è sostituito il più modesto verde dei carciofi e dei finocchi» [di Monda 1959, 240], sino al «piacevole effetto prospettico determinato dal rapporto assiale tra il padiglione coperto a cupola ed una fontana settecentesca» [di Monda 1959, 242] di villa Signorini.

Il rapporto tra architettura e paesaggio, inevitabile nel racconto delle ville vesuviane, costituisce,



Fig. 12: Paolo di Monda, *Villa Bruno*, 1958 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.

non a caso, un'ulteriore chiave di lettura degli scatti di Paolo di Monda: mi riferisco, ad esempio, alle scale di villa Palomba «dalle quali, sullo sfondo del giardino, si godono felici scorci della penisola sorrentina e Capri» [di Monda 1959, 290], di villa Granito di Belmonte, «elemento peculiare e paesistico di tutta la fabbrica perché attraverso le arcate, fra le quali si svolge la prospettiva dei rampanti, è ancora visibile il mare» [di Monda 1959, 244]. Della villa San Gennariello, «sommersa nel verde rustico», viene invece sottolineato «l'arco ornato che guarda il mare» [di Monda 1959, 298], della villa del Salvatore il «piccolo e bianco vestibolo a volta che inquadra tra due palme l'orizzonte azzurro» [di Monda 1959, 304], e della vicina villa Prota «l'arco pendulo che, legando le due ali del secondo piano, crea un belvedere verso il Vesuvio» [di Monda 1959, 298]. Estremamente suggestive sono infine le immagini della terrazza di villa Bruno-Prota, «dalla quale si scoprono le verdi pendici del Vesuvio e tutto l'orizzonte del golfo» [di Monda 1959, 298] e di villa Ruggiero, «che guarda il Vesuvio e dove si aprono i balconi incorniciati da cartigli e volute di stucco» [di Monda 1959, 270]; a quest'ultima fabbrica sono relativi i rari scatti di alcuni ambienti interni nella loro veste ottocentesca.

6 | La Cattedrale di Pozzuoli e il Rione Terra

La maggior parte delle immagini riguardanti l'attività di cantiere, lo accennavo in precedenza, è stata purtroppo estrapolata dall'archivio di Paolo di Monda; rimane, tuttavia, un cospicuo numero di negativi, provini e stampe relativi alla realizzazione della scuola a Fuorigrotta e, soprattutto, ai primi interventi di consolidamento e di restauro della Cattedrale di Pozzuoli che lo vedranno impegnato dalla metà degli anni Sessanta, e per oltre un quindicennio, con l'ingegnere Mario Cappelli, collega e amico, anche lui scomparso nei primi anni Ottanta [D'Ambrosio 1973, 35-36; Pergoli Campanelli 2010, 8-13; Del Monaco 2016-2017, 244-287].

Nel maggio del 1964, come è noto, un violento incendio aveva distrutto il tetto e parte delle murature del duomo della città flegrea, riportando però alla luce diverse colonne, l'epistilio e parte della cella dell'originario tempio di epoca augustea; tutti questi importanti ritrovamenti furono oggetto, non a caso, di un primo gruppo di fotografie, realizzate da Paolo di Monda in occasione dei diversi sopralluoghi effettuati su incarico dell'Arcivescovo di Napoli tra i mesi di giugno e ottobre di quello stesso anno.

Indispensabili per la redazione del piano preliminare per il recupero dell'edificio, seguito nel dicembre successivo dalla *Relazione per il progetto di restauro*, che prevedeva la «rimessa in luce del monumento archeologico e certamente non la ricostruzione della Cattedrale» [Del Monaco 2016-2017, 249], questi scatti lasciano non a caso in secondo piano le porzioni della fabbrica barocca, risparmiata dalle fiamme (pur immortalate in diverse diapositive a colori); di Monda si sofferma, infatti, sui resti antichi affiorati durante lo sgombero delle macerie: le basi delle colonne, le porzioni della trabeazione, ancora seminate dalle murature in tufo.

Fig. 13: Paolo di Monda, *Cantiere della cattedrale di Pozzuoli*, 1968 ca. Archivio fotografico Paolo di Monda.

Fig. 14: Paolo di Monda, *Rione Terra a Pozzuoli*, 1975. Archivio fotografico Paolo di Monda.



Approvato dalla Sovrintendenza Archeologica, il progetto Cappelli-di Monda venne però respinto dalla Sovrintendenza ai Monumenti che, ribadendo la necessità di preservare la stratificazione barocca, impose la presentazione di una nuova proposta – avanzata nel dicembre del 1965 – che avrebbe stavolta previsto la «liberazione di tutte le parti del tempio romano [...], adeguando l'accostamento del nuovo all'antico [...]». Un intervento, nei limiti indispensabili, per la rimessa in luce del monumento romano pur non trascurando la conservazione della struttura urbanistica e dei valori ambientali che oggi contornano la Cattedrale» [Del Monaco 2016-2017, 251]. Alle diverse soluzioni sono relative le molte riprese, con diverse angolazioni, del grande plastico, allestito dai due amici nel loro studio in via Bracco, e più volte citato nella relazione presentata in quell'occasione.

Solo dopo l'inserimento nel gruppo dell'architetto Ezio de Felice, voluto dal Direttore Generale delle Belle Arti Bruno Molajoli, i lavori furono approvati e finanziati dalla Cassa per il Mezzogiorno nel febbraio del 1967⁷. Avviato l'anno seguente, l'intervento comportò la demolizione di ampie porzioni della facies barocca della fabbrica, lo smontaggio e il successivo inserimento di elementi metallici nei capitelli, nella trabeazione e nelle colonne (poi parzialmente reintegrate in cemento armato) e la realizzazione di una copertura metallica per proteggere l'area di intervento. A queste operazioni – che si protrarranno per oltre un decennio in continuo susseguirsi di interruzioni dovute al bradisismo, alle varianti imposte dalle Sovrintendenze e ad una serie di dissidi tra i progettisti – sono relative la maggior parte delle fotografie realizzate da Paolo di Monda tra i primi mesi del 1969 e l'aprile del 1974. Estremamente interessanti sono gli scatti riguardanti la demolizione delle murature non recuperabili, lo smontaggio dei capitelli e delle porzioni della trabeazione antica, i diversi “campioni in cemento in via sperimentale” (poi non adottati), la liberazione degli ambienti ipogei, sottostanti la zona absidale, e il recupero di importanti resti archeologici, oggetto di ingrandimenti, di ottima fattura. Sono degne di nota le immagini inerenti al recupero delle decorazioni barocche superstiti, dai rivestimenti marmorei ai fregi, ai capitelli sino agli più piccoli pezzi scultorei anche solo parzialmente calcinati.

Ulteriori scatti, relativi al rimontaggio degli elementi architettonici antichi e al loro inserimento nel resto della fabbrica, sono invece databili alla seconda metà degli anni Settanta, prima dunque della lunga sospensione dei lavori, dovuta al terremoto del 1980; proprio ad un sopralluogo effettuato nel marzo del 1981 in un cantiere pressoché deserto sono riferibili le ultime fotografie, realizzate dall'architetto pochi giorni prima della sua scomparsa.

Direttamente collegate a questo incarico sono le diverse immagini, alcune delle quali a colori, dei dintorni della cattedrale, realizzate in occasione della partecipazione (con Mario Cappelli, Pasquale Forgione e altri colleghi coordinati dall'ingegnere Renato Sparacio) al Concorso Nazionale, indetto nel 1975 per la redazione di un progetto di massima per la sistemazione e conservazione del Rione Terra, evacuato nel 1970 per l'intensificarsi del bradisismo⁸ [Del Monaco 2016-2017, 55-59].

Tralasciando in questa sede le molte fotografie relative ai cantieri paterni, non inerenti alla sua attività ma non per questo meno interessanti, mi sembra infine doveroso ricordare i suggestivi scatti realizzati dall'architetto in occasione dei sopralluoghi preliminari alla redazione dei progetti per un villaggio turistico al capo di Santa Fortunata a Sorrento e per diverse ville tra Massa Lubrense (Nerano e Punta Lagno) e il Cilento (Agropoli e Ogliastro), tutti databili agli anni Settanta e accumulati, ancora una volta, dalla volontà di raccontare il costruito indissolubilmente legato all'ambiente circostante.

⁷ Napoli, Fondazione Ezio de Felice, *Archivio Documenti*, fasc. 66 (1969-1981); *Archivio Progetti*, fasc. n.n. (1965-1972).

Fig. 15: Paolo di Monda, *Agropoli*, 1975. Archivio fotografico Paolo di Monda.



7 | Conclusioni

La ricca ed eterogenea raccolta fotografica di Monda costituisce una preziosa fonte documentaria sugli importanti incarichi, che hanno aperto e concluso una breve ma vivace attività professionale, ma soprattutto ricostruisce in maniera estremamente efficace la figura di architetto, di giovane ed entusiasta allievo di Roberto Pane, di rigoroso studioso, di appassionato docente e di poliedrico artista-artigiano, come testimoniano le immagini relative alla sua produzione laboratoriale (gli elementi di arredo, gli oggetti di design, gli intarsi).

Se da un lato, infatti, le numerose immagini delle ville vesuviane offrono un inedito supplemento al già ricco apparato iconografico del volume curato da Roberto Pane nel 1959, ancora oggi indispensabile strumento per lo studio dell'architettura napoletana del Settecento, gli scatti realizzati tra il 1964 e il 1981 nel cantiere del tempio-cattedrale di Pozzuoli, sebbene meno numerosi e suggestivi dei precedenti, rappresentano una altrettanto rilevante testimonianza delle prime e convulse fasi di uno dei più complessi – e discussi – interventi di restauro del secolo scorso [Aveta 2013-2014], necessaria integrazione del corpus documentario custodito presso l'Archivio Diocesano della città flegrea, e di quelli delle Sovrintendenze e della Fondazione Ezio de Felice.

⁸ Napoli, Fondazione Ezio de Felice, *Archivio Progetti*, fasc. 117.

Bibliografia

- Acquedotto sottomarino per le isole di Procida e Ischia* (1959). Roma, Cassa per il Mezzogiorno.
- AMIRANTE, G. (2002). *Il palazzo Pacanowsky a Monte Echia*, in *L'Università Parthenope. Le risorse storico-artistiche*, a cura di G. Amirante, Napoli, Denaro Libri, pp. 85-95.
- AVETA, A. (2013-2014). *Finalmente un restauro! Il caso del Tempio-Duomo sul Rione Terra*, in «Rassegna Ania Campania», XXXV, 3-4, pp. 10-15.
- CASTIGLIONE, F. (2017). *Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra*, in «Eikonocity», 2, pp. 23-40.
- D'AMBROSIO, A. (1973). *Il duomo di Pozzuoli. Storia e documenti inediti*, Pozzuoli, Tipografia d'Oriano.
- DEL MONACO, V. (2016-2017), *Il recupero del rione Terra e il caso del tempio-duomo di Pozzuoli*, Tesi di Laurea Magistrale in Teoria e Storia del Restauro, Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Napoli Federico II, relatrice P. D'Alconzo, correlatrice V. Russo.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2010). *Cura dell'antico e qualità del nuovo. La crociata di Roberto Pane per il rinnovamento della cultura del restauro in Italia*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 131-135.
- DI MONDA, P. (1959). *Da Resina a Torre Annunziata*, in *Ville Vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 237-316.
- GUCCIONE, M. (2009). *Archivi e musei di architettura: il MAXXI architettura*, in *Archivi e musei di architettura*, a cura di M. Guccione, Roma, Gangemi, pp. 15-26.
- La Facoltà di Architettura di Napoli* (1957). Napoli, L'arte tipografica.
- La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008* (2008), Napoli, Clean.
- MANGONE, F. (2017). *Roberto Pane e la fotografia*, in *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, a cura di M.A. Crippa, F. Zanzottera, Milano, Silvana Editoriale, pp. 160-173.
- MORMONE, R. (1988). *L'Istituto Statale d'Arte in Sorrento nel primo centenario della fondazione*, in «Napoli Nobilissima», XXVII, pp. 4-11.
- PANE, R. (1936). *Architettura rurale campana*, Firenze, Rinascimento del Libro.
- PANE, R. (1949). *Napoli Imprevista*, Torino, Einaudi.
- PANE, R. (1949²). *Taccuino d'Ischia*, in «Le Vie d'Italia», LV, 5, pp. 475-482.
- PANE, R. (1953). *Paesaggio ed ambiente*, in *La pianificazione regionale. Atti del IV Congresso Nazionale di Urbanistica*, Roma, INU, pp. 89-95.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la costa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PANE, R. (1957). *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, in *La Facoltà di Architettura di Napoli*, Napoli, L'arte tipografica, pp. 155-162.
- PANE, R. (1958). *Presentazione*, in *Documento su Napoli. Edilizia ed urbanistica*, Napoli, Edizione di Comunità, p. 3.
- PANE, R. (1959). *Le ville e la strada costiera*, in *Ville Vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 1-18.
- PANE, R. (1961). *Campania. La casa e l'albero*, Napoli, Montanino.
- PANE, R. (1963). *Torna a Sorrento*, in «Napoli Nobilissima», III, p. 248.
- PERGOLI CAMPANELLI, A. (2010). *Il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, in «L'Architetto italiano», VI, 35-36, pp. 8-13.
- «Rassegna dei lavori pubblici e delle strade ferrate» (1912), n. 5.

- «Rassegna dei lavori pubblici e delle strade ferrate» (1917), n. 10.
- SCADUTO, R. (2010). *L'impegno di Roberto Pane per la valorizzazione, tutela e conservazione delle Ville Vesuviane del Settecento*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 270-277.
- VENDITTI, A. (1958). *Interventi al Convegno*, in *Documento su Napoli. Edilizia ed urbanistica*, Napoli, Edizione di Comunità, pp. 37-38.
- Ville Vesuviane del Settecento* (1959). Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Ville Vesuviane del Settecento* (1960). Recensione in «Il Mulino. Rivista di cultura e di politica», IX, I, pp. 413-414.
- VISONE, M. (2017). *Cleto Barbato architetto 1950-2000*, Napoli, Ad est dall'equatore.
- VITAGLIANO, R. (2010). *Conoscenza e conservazione dell'architettura rurale in Terra di Lavoro. Il contributo di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 238-244.

Fonti archivistiche

Napoli, Archivio del Liceo Artistico Boccioni-Palizzi, *Docenti*.

Napoli, Archivio fotografico Paolo di Monda.

Napoli, Fondazione Ezio de Felice, *Archivio Documenti*; *Archivio Progetti*.

Napoli ‘città d’oltremare’ nel racconto fotografico di Federico Patellani

Francesca Capano

Università degli studi di Napoli Federico II

Abstract

Lo stato fascista investì molte energie per la realizzazione della Mostra d’oltremare. Una enorme campagna pubblicitaria supportò la costruzione e l’inaugurazione, veicolando un’immagine ufficiale della Mostra gradita al regime. In modo antitetico Federico Patellani, fotoreporter agli esordi, raccontò una Mostra diversa, rivelando con curiosità e interesse le architetture ma anche il lato umano di artefici, maestranze e visitatori, poco prima della chiusura della struttura a causa della seconda guerra mondiale.

Naples ‘overseas city’ in Federico Patellani’s photographic story

The fascist state invested a great deal of energy in the construction of the *Mostra d’oltremare*. A huge advertising campaign supported the construction and inauguration, conveying an official image of the exhibition, that was pleasing to the regime. In an antithetical manner, Federico Patellani, a photojournalist in his early days, told of a different exhibition, revealing with curiosity and interest the architecture, but also the human side of the designers, workers and visitors, shortly before the closure of the structure due to the Second World War.

Keywords: Napoli, Risanamento, fotografia, illustrazione.

Naples, urban renewal, photograph, illustration.

Francesca Capano Francesca è Phd e ricercatrice nel settore ICAR/18, presso il Dipartimento di architettura dell’Università di Napoli Federico II; collabora dal 2002 presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea (CIRICE) dello stesso ateneo. Ha ricevuto riconoscimenti scientifici nazionali (ASN 2012-2016); attualmente insegna Storia dell’architettura presso l’ateneo federiciano.

Author: francesca.capano@unina.it

Received April 21, 2023; accepted november 3, 2023

1 | Introduzione

Dopo la fine della guerra in Etiopia, il 9 maggio 1936 Benito Mussolini proclamò l’Impero fascista. In seguito a questa mossa politica e demagogica Napoli venne identificata come ‘porto imperiale’, città di scambi e contaminazioni. A ottobre dello stesso anno si discuteva sul quartiere che avrebbe ospitato una struttura fieristica, dedicata a manifestazioni per celebrare l’impresa coloniale e le colonie. Per riuscire a inaugurare la Mostra d’oltremare il 9 maggio 1940, anniversario della proclamazione dell’impero, lo stato investì sforzi ingenti, ai quali corrispose un’attenta propaganda per ottenere consensi [Arena 2011]. Articoli di giornali e riviste, cinegiornali promossero un’immagine ufficiale, retorica e monumentale, della Mostra in costruzione e durante l’inaugurazione. A questo racconto ufficiale si contrappone la corposa documentazione del fotoreporter Federico Patellani (1911-1977), che fotografò le fasi del cantiere e l’apertura. Il fotografo produsse un enorme numero di immagini, che raccontano una Mostra diversa; la Mostra d’oltremare di Patellani è destinata alle persone: persone al lavoro, persone che la vivono e che ne colgono gli aspetti positivi e l’opportunità offerta a Napoli, città piena di contraddizioni, mettendo da parte la stanca retorica di regime.

2 | Fotografia e architettura

Studiare l’architettura contemporanea e le trasformazioni urbane e territoriali senza il ricorso alla fotografia e ai filmati oggi non è più possibile come dimostrano le pionieristiche ricerche di Cesare de Seta [Pagano 1976; Giuseppe Pagano 1979; de Seta 2004; *Fotografia per l’architettura* 2017]. Tra architettura e fotografia è sempre esistito un legame fortissimo, essendo le immagini per gli

architetti una fonte e uno strumento. Gli archivi degli architetti spesso conservano raccolte di fotografie di viaggi di studio e di lavoro, che chiaramente definiscono la personalità professionale e talvolta artistica del personaggio. Sin dalle origini della fotografia le rappresentazioni fotografiche interpretano la realtà [Zannier 1991] e riferendoci alla fotografia di architettura, lo scatto ripropone un edificio secondo la lente del fotografo, che grazie all'inquadratura, al sapiente uso della luce, alla sensibilità dell'operatore ne enfatizza un elemento.

La fotografia, infatti, ha svolto un ruolo centrale nella veicolazione delle forme dell'architettura contemporanea, proprio per la grande capacità suggestiva dell'immagine. Secondo studi recenti questa componente fondamentale della fotografia, cioè il suo essere strumento persuasivo anche per edifici e paesaggi, si può riscontrare a partire dalla fine dell'Ottocento, coincidendo quindi, con la prima diffusione di massa delle immagini fotografiche. Sono ancora poche però le ricerche che propongono una lettura comparata tra architettura e fotografia, mentre approcci meno rigidi rispetto alle due discipline potrebbero suggerire nuovi orizzonti per la Storia dell'architettura, incentrati sul potenziale dell'immagine percepita, che non sempre coincide con l'architettura costruita [Iuliano, Penz 2014, 308].

Un esempio iconico è rappresentato dalla fotografia dello Stabilimento Fototecnico Crimella, *Milano - VI Triennale d'Arte - Arch. Giuseppe Pagano, scala elicoidale a sbalzo che porta dalla mostra dell'abitazione a quella dei sistemi costruttivi e dei materiali edilizi*¹ pubblicata più volte, ad esempio su «Casabella», «Domus» e sulla guida della triennale del 1936, che riprendeva la scala all'interno del palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio in occasione della mostra e dell'ampliamento di Pagano. Negli stessi anni anche Luigi Moretti realizzò una struttura simile per la Casa della gioventù italiana del littorio a Trastevere, inaugurata nel novembre 1937. Il tipo della scala elicoidale libera, sostenuta dalla cassa circolare centrale spiraliforme, attraverserà tutto il Novecento e oltre. La famosa scala del Louvre di Ieoh Ming Pei è forse la più nota tra le strutture di questo tipo, la cui immagine, che la ripropone continuamente attraversata da folle di visitatori, è un'icona dal 1989 ad oggi. L'architetto cino-americano non ha mai fatto mistero che l'idea ispiratrice sia stata proprio la volontaria citazione della scala di Moretti della Casa della gioventù italiana del littorio.

3 | La Mostra d'oltremare e gli archivi fotografici

Nonostante l'acclarata soggettività, più o meno evidente, degli scatti, il rilievo fotografico è un documento indispensabile per descrivere l'architettura. Tale documentazione diventa utilissima nel caso di un'architettura andata perduta, molto trasformata o quando il soggetto della ripresa è un'architettura effimera o un allestimento. Il caso studio della Mostra triennale delle Terre italiane d'oltremare è esemplare per questo approccio analitico, poiché per raccontarla si fece largo uso del documento iconografico, come dimostra la sua storia. Poche date note sono necessarie a contestualizzare questo racconto: il 20 maggio 1937 Benito Mussolini scelse Napoli per ospitare un grande complesso fieristico; il piano di bonifica e ampliamento fu approvato nello stesso anno; l'anno successivo iniziarono gli espropri dei terreni e a gennaio del 1939 i lavori. La Mostra fu solennemente inaugurata il 9 maggio 1940, ma poco più di un mese dopo, precisamente il 10 giugno, fu chiusa per l'entrata in guerra dell'Italia. Bombardata, danneggiata, occupata dai tedeschi, in cattivo stato fu requisita dall'esercito angloamericano [Pagano 1990, Siola 1990, Mangone 2014]. Solo nel 1952 fu riaperta, dopo un lungo restauro, come Mostra d'oltremare del lavoro italiano nel mondo [*Mostra triennale del lavoro* 1952; Maglio A. 2021]. La Mostra fu molto fotografata: tale documentazione registra chiaramente la trasformazione di un'area marginale di Napoli, all'epoca in espansione e con un carattere ancora rurale, in quartiere. La Mostra tra il

¹ Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica, RI 6614 (<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0006051/>, novembre 2022).

1938 e il 1941 fu oggetto di moltissime pubblicazioni per sostenere l'iniziativa, per documentare i lavori, per celebrare l'inaugurazione, per promuovere attività fieristiche e, una volta chiusa, per mantenere vivo l'interesse. Le riviste più note che ospitarono vari articoli e numeri monografici sono: «Architettura», «Costruzioni Casabella», «Domus», «Emporium», «Le vie d'Italia», «Napoli Rivista Municipale», «Illustrazione italiana». Due guide uscirono in occasione dell'inaugurazione: *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario* e *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida*. A queste fonti, che fanno largo uso di immagini fotografiche, si aggiungono, oltre all'archivio fotografico dell'Istituto Luce², i fondi fotografici conservati in vari archivi napoletani: il fondo Prefettura dell'Archivio di Stato di Napoli [Capano 2014], l'Archivio storico municipale di Napoli [Mazza 2021], l'Archivio storico A. D'Ambrosio, quello della Diocesi di Pozzuoli [Castagnaro 2021], l'archivio della Mostra d'oltremare [Pagano 1990], quelli dei fotografi Parisio, Troncone [Iuliano 2005]³ e Carbone⁴, per citare solo i più noti. Chiaramente non tutte le immagini conservate negli archivi sono state pubblicate, anche in considerazione del ruolo di controllo rigoroso che la censura aveva in quegli anni. Le foto pubblicate erano, quasi sempre, quelle più celebrative, rivolte a enfatizzare gli aspetti culturali, sociali, economici, produttivi, industriali, scientifici delle Terre d'oltremare.

Del resto, come è noto, l'immagine dell'Italia fu gestita e controllata con cura dal regime. Nel 1923 fu istituito l'Ufficio Stampa e Propaganda, diretto da Mussolini, con un preciso programma di fascistizzazione della cultura italiana. Foto e filmati furono utilizzati per convincere le masse e nel 1924 nacque l'Unione cinematografica educativa, cioè l'Istituto Luce, direttamente controllato dall'Ufficio Stampa e Propaganda. Nel 1935 l'Ufficio Stampa divenne un ministero, al quale due anni dopo fu affiancato il Ministero della Cultura popolare [Malvano 1988]. Mostre, eventi culturali periodici, esposizioni nazionali e internazionali, contribuirono a divulgare l'immagine dell'Italia di regime. Ma le ultime due grandi imprese del ventennio, nate anche con scopi propagandistici, furono la Mostra triennale delle terre d'oltremare, che fu aperta solo per un mese, e l'EUR, che non ospitò mai l'Esposizione internazionale romana del 1942.

4 | La fotografia per Federico Patellani

Alle raccolte fotografiche già elencate si devono necessariamente aggiungere i reportage di Federico Patellani, che, invece, raccontò una Mostra diversa. Brevi note biografiche su Patellani sono necessarie. Nacque nel 1911 da una famiglia borghese, il padre era un avvocato milanese che lavorava a Monza. La sua formazione seguì le orme paterne: infatti, si iscrisse a Giurisprudenza, mentre iniziava a fotografare e a sviluppare i negativi con il padre. Nel 1935, ufficiale del Genio dell'esercito italiano, partecipò alla campagna d'Africa, iniziando la carriera di reporter. Queste prime foto furono pubblicate sull'«Ambrosiano». Al ritorno nel 1939 abbandonò definitivamente l'avvocatura, per dedicarsi esclusivamente alla fotografia, accantonando anche le sue altre passioni: la pittura e la letteratura. La carriera di fotografo professionista iniziò lavorando al settimanale «Tempo»; contemporaneamente si avvicinò al cinema, collaborando con Carlo Ponti, che poi divenne il famoso produttore; insieme fondarono la casa di produzione Ata, con la quale produssero *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati.

Con l'ingresso dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, Patellani venne arruolato nelle squadre Fotocinematografiche, partecipando alla campagna in Russia; in questo periodo firmò le riprese con lo pseudonimo di Pat Monterroso. Nel 1947, finita la guerra, iniziò una intensa collaborazione con molte riviste, scegliendo di lavorare come *free lance*. Nel 1956 viaggiò tra Messico ed Ecuador e l'esperienza fu raccolta in *America pagana*. L'anno dopo attraversò con il figlio un altro

² Archivio Istituto Nazionale Luce (d'ora innanzi AINL): <https://www.archiviolute.com/archivio-fotografico-2/> e <https://www.archiviolute.com/archivio-cinematografico-2/>, ottobre 2022.

³ <https://www.archiviofotograficoparisio.it/>, ottobre 2022; che raccoglie anche la collezione Roberto Troncone.

⁴ <https://www.archiviofotograficocarbone.it/>, ottobre 2022. Le foto però riprendono la mostra dopo il 1952.



Fig. 1: Frontespizio di *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia, 1943*.

sud: il Colgo belga e il Kenya; persone e paesaggi composero *Paradiso nero*. La sua narrazione di realtà complesse si concluse con il viaggio a Ceylon nel 1976, un anno prima della morte [della Torre 2014; Federico Patellani 2015].

Tra la campagna in Africa orientale e il viaggio tra Congo e Kenya, Patellani documentò la costruzione e l'inaugurazione della Mostra delle terre d'oltremare. Per il «Tempo» fu una figura di spicco; in quegli anni il settimanale era diretto da Alberto Mondadori e vi lavoravano molte personalità della cultura italiana, come tra i tanti Carlo Emilio Gadda, scrittore e grande innovatore della narrativa italiana novecentesca, ed Eugenio Montale, tra i massimi poeti italiani del Novecento. Il «Tempo» proponeva un giornalismo moderno influenzato dall'americano «Live». Fu proprio in questa occasione che Patellani strutturò il «foto testo»: un reportage fotografico dove le immagini erano corredate da ampie didascalie e l'equilibrio tra testo e immagine era invertito a favore dell'iconografia. Patellani già nel 1943 spiegava il suo modo di intendere la fotografia in un saggio pubblicato per l'annuario di «Domus». La monografia, dal titolo eloquente *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* era curata da Ermanno Federico Scopinich, coadiuvato da Alfredo Ornano e Albe Steiner [Paoli 2012]. L'editoriale ospitava *Il giornalista una nuova formula* di Patellani, che così scriveva:

Se piaceva allo spettatore che un dato avvenimento o un certo argomento venissero illustrati da una pellicola commentata dalla voce dell'annunciatore, perché non si sarebbe potuto fare dei giornali con lo stesso criterio, ricchi di servizi fotografici commentati da didascalie e da articoli? [...] La fotografia ha vinto. Per la sua impareggiabile comunicatività ed infine perché infrena ed inquadra tanta fantasia spesso inutile. Sta qui la ragione del successo dei servizi giornalistici a base di fotografie. [...] Se è possibile, infatti, truccare una documentazione fotografica, è sensibilmente più facile e più consueto truccare il valore di un racconto, di ciò che è solamente scritto. Anche la documentazione fotografica è peraltro falsabile: principalmente in due modi. L'uno consiste nel truccare la fotografia, sistema più meccanico e meno geniale; l'altro, nel pubblicare solo ciò che fa comodo per il testo dell'articolo, in modo da aumentare con una documentazione fotografica inoppugnabile la tesi oppugnabile sostenuta dallo scritto. [...] Son certo che qualcuno mi opporrà che il nuovo criterio giornalistico tarpa le ali costringendo la fantasia entro limiti definiti. [...] l'invio fotografico considera la propria attività non arte, ma mestiere. Se un giornalista sa di fare un mestiere, può e deve accettare la nuova formula [...] anche al giornalista nuova formula è aperto il campo dell'arte (dico ciò per coloro che non possono fare a meno di questa parola) e consiste nello scriver bene e nel fare buone fotografie. Anche fare belle fotografie è arte. [...] Se prima dicevo che il lettore ama il giornale a base di fotografie, anzitutto perché gli costa minore fatica l'apprendere e il conoscere, e poi perché si sente di fronte a «documenti»; se le fotografie appaiono documenti appunto per quel tanto di meccanico e di tecnico che nella stessa parola è insito, è altrettanto vero che le fotografie sono pur sempre individuali interpretazioni di una data manifestazione. Non si parla di riproduzioni e di cartoline illustrate, ma della fotografia in genere. Non è forse vero che persino di un oggetto inanimato e senza espressione si possono avere fotografie diversissime, capaci di presentare la stessa cosa in luce differente? [...] Ciò che conta, nel giornalista «nuova formula» è che egli sappia fare fotografie che documentino il lettore; se vuole, se è capace, faccia poi delle belle fotografie, interpreti ciò che vede. [...] La rapidità è la qualità di cui deve essere maggiormente dotato il giornalista fotografo. Rapidità di riflessi nella scelta del soggetto e della inquadratura ed infine nel far funzionare l'apparecchio fotografico in modo da ottenere il miglior sfruttamento del mezzo a disposizione. Frutto, tutto ciò, di gusto e d'esperienza. [...] Se è vero ciò che io penso, che la rapidità è la chiave della buona fotografia moderna, se è esatta la mia aspirazione di fare fotografie che appaiano viventi, attuali, palpitanti, come lo sono di solito i fotogrammi di un film, mi pare si debba trovare nel cinema l'ispirazione per la fotografia di oggi. [...] Bisogna insomma, per il servizio e per sé, saper cogliere l'atteggiamento momentaneo, il movimento, il sensazionale, l'essenziale di ogni cosa. Certamente è difficile il fondere in una sola fotografia i valori documento-bellezza.



Fig. 2: Federico Patellani, *Viaggio in Africa. Indigeno che beve da una bottiglia*, 1943 (Fotografia. Prima rassegna 1943).

La citazione qui riportata mette in evidenza i temi rilevanti del lavoro di Patellani: la ricerca dell'obiettività nello scatto, nonostante l'interpretazione del reale da parte del fotografo; la necessità di ottenere una foto bella; la capacità tecnica del fotografo; la velocità nella scelta dell'inquadratura, che sottintende l'istinto dell'autore; una certa umiltà necessaria per dare maggiore peso al soggetto che all'autore; non ultimo lo stretto rapporto tra la fotografia «nuova formula» e il cinema. L'annuario di «Domus» dedicato allo stato dell'arte della fotografia italiana uscì in una congiuntura storica cruciale, cioè a guerra in atto e prima della stagione del cinema neorealista, ma solo perché la guerra non aveva ancora permesso la produzione dei film di denuncia. Fotografia, cinema, letteratura furono differenti strumenti per comunicare in modo immediato e diretto contenuti storicamente attuali: l'impegno morale, la denuncia della povertà e l'umiltà della società italiana in guerra e nei primi anni del dopoguerra.

Oltre all'editoriale di Scopinich e al saggio di Patellani il volume ospitava il contributo di Alfredo Ornano e 171 fotografie a colori e in bianco e nero eseguite da 114 fotografi; le immagini erano riproposte per la maggior parte a tutta pagina. La grafica e l'impaginazione furono affidati ad Albe Steiner; i testi furono pubblicati in italiano e tedesco, perché il volume uscì con il patrocinio dell'industria tedesca Aktien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation - AGFA, che dal 1932 produceva la pellicola Agfacolor. Il saggio di Ornano, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, promuoveva il procedimento Agfacolor per le fotografie di piccolo formato. Ornano dirigeva anche la rivista «Note fotografiche», che era nata nel 1923 per iniziativa proprio dell'AGFA.

L'annuario si proponeva due principali obiettivi: testimoniare il ruolo di primo piano raggiunto dalla fotografia italiana rispetto a quella internazionale e i temi della fotografia moderna in contrapposizione a quella pittorica. Ma in piena autarchia i testi furono tradotti anche in tedesco, poiché evidentemente l'annuario ebbe una distribuzione anche in Germania, giustificata dall'omesso patrocinio dell'AGFA e dall'alleanza tra Italia e Germania. A Gianni Mazzocchi, direttore dell'editoriale «Domus», fu affidata la descrizione della qualità della fotografia italiana di quegli anni:

Ho voluto, con l'edizione di questo volume, affermare la maturità tecnica ed artistica dei fotografi italiani. È la prima volta che in Italia viene pubblicata una rassegna così completa e questa documentazione dell'arte e della tecnica dei nostri fotografi varrà anche a cancellare l'antico pregiudizio di una superiorità straniera nel campo fotografico. L'Editoriale Domus [...] dal 1928 contribuisce alla diffusione di un gusto moderno italiano.

Scopinich invece presentò la selezione degli scatti pubblicati, accuratamente scelti poiché proponevano uno spaccato significativo della fotografia moderna:

Le opere che presentiamo in questo annuario rappresentano la selezione di alcune migliaia di fotografie e molte si ispirano ad un senso di arte moderna, intendendosi per la fotografia [...] antiretorica, anticonvenzionale ed in ogni caso lontana da quel romanticismo che ha afflitto ed affligge ancora in parte il gusto ordinatore di molte esposizioni e pubblicazioni [...] Ma la fotografia non deve copiare l'arte [...] Basta con l'arte a tutti i costi [...] lasciamo che la fotografia crei, sfrutti tutti i suoi mezzi ottici e chimici nella ricerca di nuove espressioni della forma e del colore.

Tra le immagini offerte al lettore, c'era anche una foto di Patellani, che ritraeva un giovane africano, scelta coerente con la sua personale ricerca di narrazione.

La fotografia mai artificiosamente composta di Patellani, non statica ma dinamica, fu l'efficace strumento di documentazione della realtà con una lente cinematografica, che utilizzò anche per



esporre la Mostra napoletana durante i lavori di costruzione fino all'inaugurazione nel maggio 1940. L'interesse per il cinema accompagnò costantemente il lavoro di Patellani; infatti, dieci anni dopo la sua declaratoria sulla fotografia, partecipò come aiuto regista di Alberto Lattuada al film *La Lupa*,⁵ ambientato in Basilicata⁶ [Patellani 2019, 19]. Lattuada e Patellani avevano interessi comuni. Lattuada, architetto per assecondare la famiglia, non esercitò mai la professione; si interessò sin da giovanissimo di arte e cinema. Fu critico d'arte per la rivista «Camminare», fondata da Alberto Mondadori con Mario Monicelli che uscì tra il 1932 e il 1934. Nel 1939 era il critico cinematografico per «Domus», «Tempo» e «Lo Stile». Impegnato come aiuto regista dal 1940, nel 1941 pubblicò un interessante piccolo volume che raccoglieva ventisei fotografie, *Occhio quadrato*, pubblicato nella serie d'arte di Edizioni di Corrente di Ernesto Treccani. Le immagini riprendevano una Milano emarginata, di case minute, di periferie e campagne ai margini della città [Frongia 2018], offrendo sempre uno sguardo neorealista.

Il Museo di Fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo ospita l'Archivio Federico Patellani dal 2002; conserva quarantuno fondi, di cui tre sono dedicati esclusivamente a Patellani⁷: *Federico Patellani*, *Federico Patellani/America Pagana*, *Federico Patellani/Stampe Modern*. I fondi Patellani sono catalogati secondo l'ordinamento originario del fotografo. Il materiale iconografico consiste in negativi in bianco e nero di differenti formati (135 mm, 6 × 6, 9 × 12), diapositive, stampe alla gelatina di bromuro d'argento, 175 album di provini a contatto. Altra documentazione riguarda gli scritti di Patellani per i giornali, album di ritagli dei suoi servizi su riviste italiane e straniere, le schede dei servizi giornalistici, la corrispondenza, gli appunti di viaggio e le pubblicazioni⁸ [Capano 2016¹]. Non tutto il materiale è stato digitalizzato: attualmente il fondo *Federico Patellani* conserva 620.000 esemplari, realizzati tra il 1935 e il 1976, di cui 18.817 sono digitalizzati; quello intitolato *Federico Patellani/America Pagana* consiste in 481 esemplari, immagini relative agli anni 1956-1957, di cui 90

⁵ Cinisello Balsamo, Museo Fotografia Contemporanea (d'ora innanzi MuFoCo), *Federico Patellani/Stampe Modern* coll. STMOD_32_ST_CS: *Matera - Federico Patellani durante le riprese del film "La Lupa" di Alberto Lattuada, 1953*, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/ carta.

⁶ MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. negativo: 57509, 1953, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativa (acetato).

⁷ L'archivio è a Villa Ghirlanda, via Frova 10, Cinisello Balsamo; in particolare i fondi dedicati a Patellani <http://www.mufocosearch.org/autori/AUF-10120-0000101>, ottobre 2022.

⁸ MuFoCo, <https://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/patellani/1/>, ottobre 2022.

Fig. 3: (pagina precedente) *Matera* - Federico Patellani durante le riprese del film "La Lupa" di Alberto Lattuada, 1953, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

Fig.4: (pagina precedente) Federico Patellani, *Allestimento della Triennale delle Terre d'Oltremare - operaio al lavoro*, 1939, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

Fig. 5: (pagina precedente) Federico Patellani, *Allestimento della Triennale delle Terre d'Oltremare - operaio al lavoro*, 1939, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo (Capano 2016², 62); sul fondo la Fontana dell'Esedra in costruzione.

Fig. 6: Il cantiere della Mostra d'Oltremare, fornaci per le malte, 1939 ca., Archivio di Stato di Napoli.



sono in formato digitale; *Federico Patellani/ Stampe Moderne* raccoglie le stampe ottenute dai negativi originali nel 2005, che sono 330, quasi tutte anche in formato digitale. A queste si aggiungono le foto nel fondo *Raccolta antologica*. Tutte le immagini digitalizzate sono on line e in open access.

5 | Patellani e la Mostra d'oltremare

Per documentare la Mostra Patellani condusse più campagne fotografiche tra il 1939 e il 1940, grazie alle quali descrisse la costruzione e l'inaugurazione. Le foto, scattate con la Leica, sono in maggioranza in bianco e nero e quasi sempre diurne [Belli 2016; Belli 2021]. Sono immagini dinamiche e vive, quasi sempre animate da persone che lavorano o vivono gli ambienti interni ed esterni. Le persone sono collocate negli ambienti, li percorrono, li riempiono e soprattutto li misurano. Le foto di cantiere sono quasi sempre arricchite dal lavoro degli operai; sono immagini positive, non c'è sforzo ma naturalezza; sullo stesso tono sono quelle dell'apertura della Mostra, mai commemorative e spesso popolate dai visitatori. Il paragone con il corredo iconografico di «Architettura» e «Illustrazione italiana» evidenzia la naturalezza delle foto di Patellani, che interpretano, per riprendere le parole del fotoreporter, cercando di comprendere senza elogiare pedissequamente la Mostra napoletana, restituendone un'immagine assolutamente positiva. Le foto di cantiere, nelle quali non sempre si riesce a riconoscere quale edificio si stia costruendo, mostrano affidabilità e serietà, come se si volesse rimarcare, sempre senza enfasi, l'opportunità che si stava concretizzando per Napoli una volta che fosse stata aperta la struttura fieristica. Le foto esprimono una fiducia positivista nei confronti del lavoro e dello sviluppo economico,

tipica delle generazioni del secolo precedente (figg. 4, 5) [Capano 2016¹, 32]. Il cantiere di Patellani è un cantiere moderno; questo modo di presentare i lavori non era scontato per l'epoca: infatti le foto del fondo Prefettura dell'Archivio di Stato di Napoli, relative alle fornaci per le malte (fig. 6)⁹, sono inconsapevolmente più vicine all'immagine dei cantieri della fine del secolo precedente o di inizio secolo.

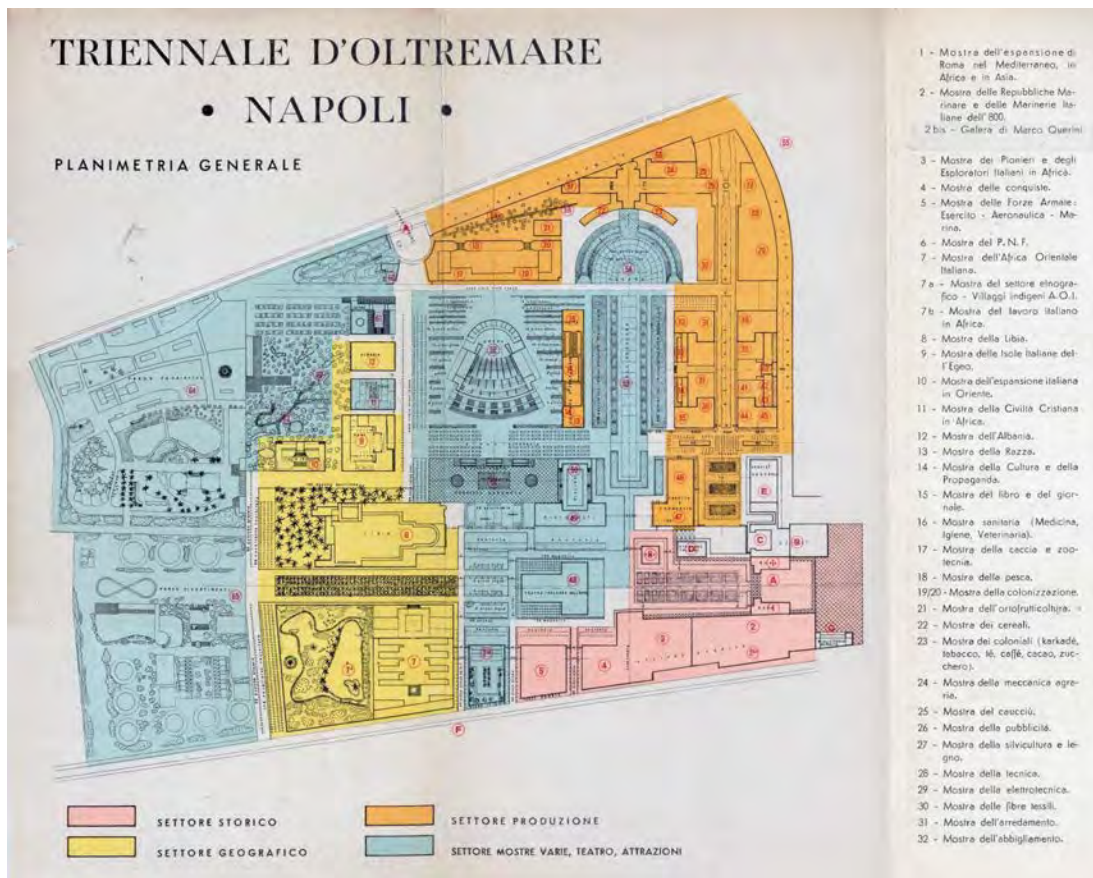
I reportage di Patellani sono esaustivi poiché documentano tutti i differenti aspetti che compongono la complessità del progetto a scala urbana della Mostra: l'impianto, il parco, i settori, le architetture, le esposizioni. L'impianto di Marcello Canino e Luigi Piccinato è ripreso per pezzi, per la sua vastità. Del resto il progetto originario era pensato come una città di fondazione nella Napoli in espansione e proponeva un rapporto aperto con il contesto, come dimostrava «quell'idea di parco liberamente fruibile» [Maglio 2015]. Mostriamo un'interessante foto dall'alto (fig. 7)¹⁰, scattata presumibilmente dalla Torre del Partito nazionale fascista. Il palmeto è già piantato, il fotografo sembra indulgere proprio sul verde che avvolge l'architettura per poi collegarsi alla città e ai Campi Flegrei. Il parco, progettato da Piccinato e Canino con il contributo di Carlo Cocchia, fu definito da questi «l'unico parco a Napoli dopo la dipartita dei Borbone» [1961, 72]. La foto mostra proprio il rapporto di continuità con il contesto, perso dopo la riapertura della nuova Mostra nel 1952, evidenziato dall'asse interno di via Mazzei, che prosegue esternamente in viale Giochi del Mediterraneo e via della Liberazione, raggiungendo i Campi Flegrei.

Molte immagini sono dedicate ai settori (fig. 8). Il Settore storico, su cui furono concentrati molti sforzi per il significato che sottintendeva, tutto rivolto a esaltare la storia, la cultura e l'arte italiana dall'antichità al ventennio, aveva invece per Patellani la stessa dignità degli altri. Le mostre storiche erano le prime del percorso espositivo, allestite nel settore ad esse dedicato, che occupa-

66 Fig. 7: Federico Patellani, *Allestimento dell'esposizione triennale Terre d'Oltremare. Veduta dall'alto dell'esposizione*, novembre 1939-giugno 1940, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.



Fig. 8: Planimetria generale della Mostra d'oltremare con indicazioni dei diversi settori, 1940 (Menna 2021, 120).



va il versante meridionale del piazzale, oggi, Colombo. I padiglioni, progettati da Canino, erano il manifesto degli intenti celebrativi di regime: in successione vi erano i padiglioni delle Repubbliche marinare, delle Conquiste, dell'Esercito, della Marina e dell'Aeronautica, configurati da una sequenza di corti. Il padiglione delle Repubbliche marinare si componeva di due cortili: quello ispirato ad Amalfi, l'altro dedicato a Venezia, quest'ultimo dal tono monumentale con portici in stile veneziano. Per la Repubblica di Venezia furono ricostruiti un fondaco, l'arsenale e la famosa galea di Marco Querini, che dalla battaglia di Lepanto era considerata un primato italiano e fu riprodotta in scala reale [Maglio E. 2021].

L'introduzione della guida, edita da Raimondi, riservava proprio alla storia italiana un ruolo preminente: «La Triennale d'Oltremare ha inteso ricordare agli italiani e rivendicare, al cospetto del mondo, il contributo di solare civiltà che questa nostra meravigliosa razza latina ha elargito a tutti i popoli d'oltremare, in ogni tempo, dall'Urbe dei Cesari alla Roma del Littorio» [Triennale d'Oltremare 1940, 7]. L'altra narrazione di Patellani è proprio in questo caso particolarmente stridente. La foto di cantiere qui riprodotta (fig. 9)¹¹ è tra quelle a colori; il colore chiaramente dimostra la padronanza delle più aggiornate tecniche fotografiche. Tra le immagini della fiera in funzione, particolarmente interessante è questa ripresa dall'alto (fig. 10)¹² che mostra il porticato ad archi su colonne, sormontato da un fastigio, e solo l'ombra dell'albero della galea. Il confron-

⁹ Archivio di Stato di Napoli (d'ora innanzi ASNa), *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, n. 897; il fascio è interamente dedicato al materiale relativo alla mostra in costruzione.

¹⁰ MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. PR. 295/FT. 18, 30 novembre 1939-1° giugno 1940, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativa (nitrat).

¹¹ MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. PR. 313/FT. 4a, 30 novembre 1939-1° giugno 1940, colore, diapositiva.

¹² MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. PR. 322/FT. 8a, giugno 1940, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativa (nitrat).



Fig. 9: Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare - padiglione delle Repubbliche Marinare - fondaco veneziano in costruzione - galea di Marco Querini in costruzione*, novembre 1939-giugno 1940, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

Fig. 10: Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare - padiglione delle Repubbliche Marinare - fondaco veneziano - colonnato e ombra della galea di Marco Querini - visione dall'alto*, giugno 1940, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.



to con l'apparato iconografico dell'articolo redazionale, *Una galera veneziana ricostruita alla Triennale di Napoli*, pubblicato il 2 giugno su «Illustrazione italiana» [831-832] è molto stridente. Le didascalie, che trascrivo, confermano le differenze: «La galera veneziana di Marco Querini, ormeggiata nella darsena alla Mostra delle Repubbliche Marinare. È stata ricostruita dal Prof. G.C. Speziale», «Durante la visita inaugurale alla Mostra d'Oltremare: il Re imperatore accompagnato dal prof. Speziale ricostruttore e seguito da Principi, da Ministri e da autorità sulla galea» (figg. 11-12). Un altro paragone è molto significativo, relativo alle immagini dedicate alla mostra *Roma antica sul mare*. Per Patellani è la curiosità del visitatore l'aspetto più interessante (fig. 13)¹³, mentre la foto della sala degli Imperatori, di «Illustrazione italiana», proposta per l'articolo *Espansione italiana in Africa e in Oriente* di Francesco Bequinet [811-813], crea un effetto di grande monumentalità e deferenza nei confronti delle statue degli imperatori romani grazie alla prospettiva obliqua e alla luce dei *bresoleil* (fig. 14).

Durante i lavori di realizzazione della struttura, fortuitamente furono rinvenuti un tratto di strada romana, con colombari e monumenti funebri, e un edificio termale. La scoperta ebbe un'eco clamorosa, poiché questi ritrovamenti legittimavano la scelta di Fuorigrotta per l'ubicazione della Mostra, che era stata abbastanza discussa, venendo, infine, preferita a Posillipo e alla Villa comunale [Capano 2016²]. Il progetto del settore nord-orientale della Mostra fu modificato per accogliere un tratto della strada Antiniana; il monumento funebre fu restaurato: l'edificio in un primo momento era stato erroneamente identificato come un piccolo tempio [Buccaro, Capano 2021]. Nel percorso museale fu inserito il sito archeologico delle terme di Terracina, oltre a essere co-

¹³ MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. PR. 333/FT. 31, giugno 1940, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativo (nitrato).



Fig. 11: Vittorio Emanuele III all'inaugurazione della mostra delle Repubbliche marinare visita la ricostruzione della galea di Marco Querini («Illustrazione italiana» 1940, 831).

Fig. 12: Vittorio Emanuele III all'inaugurazione della mostra delle Repubbliche marinare visita la ricostruzione della galea di Marco Querini («Illustrazione italiana» 1940, 832).

Fig. 13 (a pagina seguente): Federico Patellani, *Esposizione triennale Terre d'oltremare. Scorcio di un padiglione con un visitatore*, giugno 1940, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

Fig. 14 (a pagina seguente): La Sala degli Imperatori («Illustrazione italiana» 1940, 813).



struito un piccolo antiquario, realizzato da Giovanni Sepe, per accogliere i ritrovamenti da esporre, ordinati da Amedeo Maiuri con Luigi Penta (fig. 15). Le immagini con soggetti archeologici furono massivamente utilizzate nelle guide e nelle locandine, talvolta anche come copertina.

«Illustrazione italiana», la guida pubblicata da Industrie Grafiche Gros Monti & C, e «Architettura» proposero le stesse immagini: la strada romana basolata, i mosaici delle pavimentazioni delle terme, il coronamento del mausoleo funebre in un'inquadratura obliqua e dal basso per enfatizzare la verticalità del piccolo monumento. Patellani, invece, riprende un operaio sull'impalcatura impegnato in un lavoro ordinario (fig. 16)¹⁴ [Capano 216¹]. Ci piace pensare che si trattò quasi di una sottile resistenza passiva al regime e all'identificazione di Mussolini come nuovo Augusto. La maggior parte degli scatti di Patellani riprendono il Settore geografico e in particolare il Padiglione dell'Africa orientale, come se il suo viaggio per il sud del mondo, iniziato nel 1935 con la campagna d'Africa, continuasse attraversando Napoli.

I Padiglioni dell'AOI furono progettati da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Melillo, vincitori di uno dei tre concorsi nazionali, banditi per gli edifici della Mostra; tutti gli altri progetti furono assegnati. Il complesso era formato dal padiglione permanente, noto come Cubo d'Oro, da sette padiglioni temporanei – Eritrea, Somalia, Harar, Hamar, Galla, Sidama, Scioa –, dal percorso di collegamento, ottenuto da un'elegante passerella leggera, dalla ricostruzione del villaggio abissino con la chiesa copta e dalla ricostruzione del Bagno di Fasilides, uno degli edifici dei Castelli di Gondar. Questo padiglione, alquanto esotico, accolse moltissimi visitatori. Le foto di Patellani riprendono non solo il Cubo d'oro, il rivestimento, che merita una citazione, e la modernità delle passerelle si soffermano anche sugli indigeni, senza la curiosità perniciosa del conquistatore e con la sua solita necessità di interpretare, alla ricerca di spiegazioni. Il maggior numero di foto a colori sono proprio rivolte alla comunità africana (fig. 17). Le foto degli edifici del Settore geografico sembrano essere state anticipate dalle riprese africane della campagna del 1935 (fig. 18)¹⁵.

¹⁴ MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. PR. 194/FT. 5, maggio-novembre 1939, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativa (nitrate).

¹⁵ MuFoCo, *Federico Patellani*, coll. PR. 51/FT. 15, 2 ottobre-31 dicembre 1935, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativa (nitrate), coll. PR. 297/FT. 6a, 30 novembre 1939-1à giugno 1940/06/01, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/pellicola in rullo negativa (nitrate).



Un altro legame invisibile lega il racconto della Mostra di Patellani agli scritti di Giuseppe Pagano sullo stesso argomento. L'architetto-fotografo nell'articolo dedicato all'Arena flegrea di Giulio De Luca su «Casabella», del novembre del 1940, scrisse:

l'insieme della sistemazione, la gloriosa generosità di spazio, di luce, di colori; la ricchezza nei lavori di giardinaggio; quel senso vivace di allegro mondo mediterraneo vivo attivo e fastoso che scaturiva dall'insieme fieristico della Mostra, e soprattutto la generosa ricchezza dei principali edifici stabili conferivano a questa esposizione un innegabile privilegio. E si può credere che questa di Napoli potrà diventare senz'altro una delle mostre più simpatiche e meno musone d'Italia. Quando saranno eliminate certe cacofonie accademiche, e qualcuna delle banalità eccessivamente retoriche o troppo sfacciatamente commerciali avranno avuto il meritato restauro; quando si potrà migliorare in qualche maniera il contatto con il mare, questa Mostra sarà certamente uno dei punti più vivi e più belli di Napoli.

Pagano, pur condividendo una critica tutto sommato positiva della Mostra napoletana, come la totalità della pubblicistica contemporanea, aveva colto anche gli aspetti servili. Ed infatti non sorprende che non ci siano fotografie di Pagano della Mostra d'oltremare [Giuseppe Pagano 1979, Musto 2008], nonostante anch'egli avesse mostrato un'altra faccia dell'Italia nel 1936 con Guarniero Daniel in *Architettura rurale italiana*, catalogo dell'omonima mostra allestita alla Triennale di Milano (fig. 19). Alla Mostra d'oltremare di Patellani si contrappone il protocollo per le manifestazioni dell'inaugurazione del 9 maggio, che seguì un'organizzazione attentamente studiata nei minimi dettagli. La parata per l'accoglienza delle personalità fu organizzata in due tempi, schierando militari di alto rango, fanti, artigiani, bersaglieri, lancieri, allievi ufficiali e sottoufficiali, la banda, etc. in settori organizzati nel «I tempo» intorno a piazza dell'Impero – oggi piazzale Tecchio – e nel «II tempo» lungo viale Augusto (fig. 21)¹⁶. La stampa, chiaramente, propose molte immagini che ritraevano Vittorio Emanuele III e i personaggi più in vista della politica ripresi in atteggiamento di ammirazione per questa impresa conclusa in poco più di un anno. Al grande risalto dell'evento contribuirono i cinegiornali dell'inaugurazione prodotti dall'Istituto Luce¹⁷, che erano stati anticipati da quelli realizzati durante la costruzione¹⁸ [De Martino 2001].

¹⁶ ASNa, *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, n. 897.

¹⁷ AINI, S.M. *il Re imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, direzione artistica A. Ricotti, F. Basilio, 17/05/1940, *Giornale Luce C / C0031*, cod. C003106; Istituto Nazionale Luce, *Le cerimonie e le feste per la Triennale d'Oltremare. S.M. il Re imperatore inaugura un nuovo collegio della Gil, l'Istituto nazionale dei motori e la nuova sede del Banco di Napoli. Rievocazione celebrativa del centenario delle Ferrovie Italiane*, direzione artistica A. Ricotti, F. Basilio, 17/05/1940, *Giornale Luce C / C0032*, cod. C003205; Luce Movietone, *Il Duce visita le Scuole Industriali di Roma e la Mostra delle Invenzioni. A Napoli il Ministro Bottai inaugura il Museo della Tecnica* [alla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare], direzione artistica A. Gemmiti, 07/06/1940, *Giornale Luce C / C0044*, cod. C004401.

¹⁸ AINI *I lavori di preparazione per la mostra d'Oltremare*, direzione artistica A. Gemmiti, 25/05/1938, *Giornale Luce B / B1308*, cod. B130805; Istituto Nazionale Luce, *La preparazione dell'esposizione delle Terre di Oltremare*, direzione artistica A. Gemmiti, 08/03/1939, *Giornale Luce B / B1473*, cod. B147303; Istituto Nazionale Luce, *Scoperte archeologiche nella zona della mostra Triennale delle Terre d'Oltremare*, direzione artistica A. Gemmiti, 08/03/1940, *Giornale Luce B / B1684*, cod. B1168403; Istituto Nazionale Luce, S.E. *Ciano visita la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare*, direzione artistica F. Basilio, 08/03/1940, *Giornale Luce B / B1685*, cod. B168506.



Fig. 15: L'Antiquario di Giovanni Sepe («Architettura» 1941, 88).

Fig. 16: Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare - area archeologica - tempio di epoca romana - operaio al lavoro*, maggio 1939-novembre 1939, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo (Capano 2016², 61).



Fig. 17: Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'oltremare - Settore geografico - gruppo di abissini*, 1940, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo (Capano 2016², 62).



Fig. 18: Federico Patellani, *Viaggio in Africa. La città fortificata di Fasil Ghebbi - un edificio*, 1935, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

Fig. 19: Federico Patellani, *Allestimento dell'esposizione triennale Terre d'Oltremare. Persona con soprabito sul luogo dei lavori*, 1939-40, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.



6 | Conclusioni

A guerra finita Patellani mostrò l'Italia che cercava di rialzarsi, passando chiaramente anche per Napoli. Le sue foto di denuncia anche in questo caso non sono mai enfaticamente drammatiche. Praticamente in contemporanea nel 1946 usciva *Paisà* di Roberto Rossellini, per raccontare l'attraversamento dell'Italia da parte degli alleati 'liberatori'. Rossellini ambientò l'incontro di Joe, soldato afro-americano, con Pasquale, scugnizzo rimasto orfano, nel secondo episodio, *Napoli*. Tra gli sfondi più suggestivi il campanile del Carmine che sovrasta le rovine dei bombardamenti o la corsa di Joe ubriaco e Pasquale che attraversano il porto, identificato dall'Immacolatella e dalla sagoma di un piroscavo (fig. 22).

Di Patellani non ci sono foto della Mostra bombardata, o almeno non sono ancora stati trovati scatti posteriori al 1940. Invece varie riprese ritraggono bambini in una città dilaniata, donne alle finestre, militari che popolano la città, mercati pieni di gente affamata, ballerine e soldati americani, scorci urbani riconoscibili ma limitati dal filo spinato per evidenti motivi militari. Tra tutte queste foto pubblichiamo una ripresa del 1947 del porto di Napoli (fig. 23)¹⁹, perché il porto rimane il legame con l'oltremare che per Patellani non fu mai quello delle colonie ma quello delle persone, dei luoghi e dei paesaggi di culture diverse – ma mai troppo – che cercò di interpretare in tutta la sua vita artistica da fotoreporter.



Fig. 20: Confronti con analoghi sistemi di copertura usati nelle regioni sud-algerine dalla piramide che ricorda il sistema del trullo, al tetto piano (Pagano, Daniel 1936, 48).

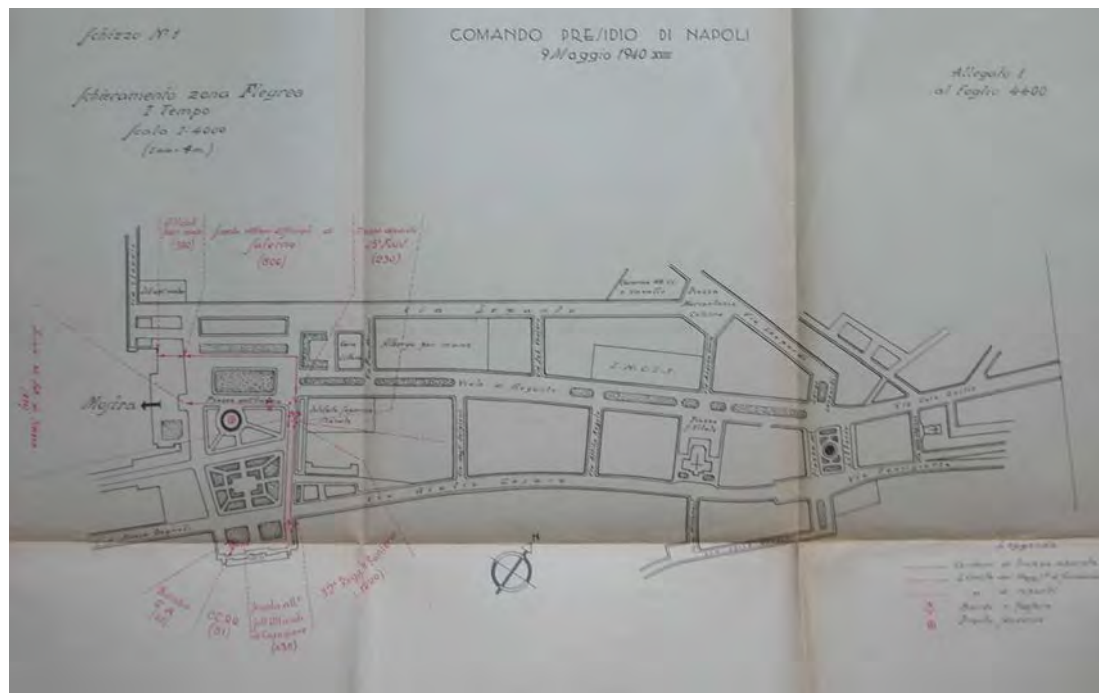


Fig. 21: Planimetria per le manifestazioni dell'inaugurazione del 9 maggio, 1940, Archivio di Stato di Napoli.



Fig. 22: Fotogramma che riprende i protagonisti dell'episodio Napoli di *Paisà* di Roberto Rossellini: Joe e Pasquale attraversano il porto di Napoli, 1946.

Fig. 23: Federico Patellani, *Italia del Sud. Napoli - Porto - Nave attraccata - Ritratto maschile: scaricatori, tre uomini seduti/distesi su un asse di legno*, 1947, Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

¹⁹ MuFoCo, *Federico Patellani/ Stampe Modern*, coll. STMOD_40_ST_CS, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento/carta.

Bibliografia

«Architettura» (1941). Gennaio-febbraio.

ARENA, G. (2011) *Visioni d'oltremare. Allestimento e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna.

BELLI, G. (2016). *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio: Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, tomo I, pp. 593-602.

BELLI, G. (2021). *La Mostra d'Oltremare negli archivi fotografici*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, editori paparo, pp. 543-548.

BEQUINOT, F. (1940). *Espansione italiana in Africa e in Oriente*, in «Illustrazione italiana», 2 giugno, pp. 811-813.

BUCCARO, A, CAPANO, F. (2021). *Le testimonianze archeologiche*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, editori paparo, pp. 335-344.

CAPANO, F. (2014). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering / Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, atti del 5° Convegno nazionale AISI (Napoli, palazzo dei congressi Università di Napoli Federico II, 19 - 20 maggio) a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, II, Napoli, Cuzzolin, pp. 1225-1237.

CAPANO, F. (2016¹). *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «Eikonocity», n. 1, 2016, pp. 19-39.

CAPANO, F. (2016²). *Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Costruzione, descrizione, identità storica*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, tomo I, pp. 59-69.

CASTAGNARO, A. (2021). *Le opere di Carlo Cocchia alla Mostra d'Oltremare*, *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, editori paparo, pp. 159-170.

COCCHIA, C. (1961). *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, a cura della Società pel Risanamento di Napoli, vol. III, Napoli, L'Arte Tipografica.

DELLA TORRE, G. (2014). *Patellani, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, (https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_%28Dizionario-Biografico%29/, settembre 2022).

DE MARTINO, R. (2001). *L'inaugurazione della Mostra d'Oltremare nel rituale mass-mediologico*, in «QUASAR», 24-25, pp. 123-130.

DE SETA, C. (2004). *L'immagine fotografica e architettura della modernità*, in *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, a cura di G. Celant, Milano, Skira.

Federico Patellani. Professione reporter (2015). Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 23 aprile - 13 settembre 2015) a cura di K. Bolognesi, G. Calvenzi, Milano, Silvana, 2015 (oggi <http://www.mufoco.org/digitalexhibitions/portfolio/federico-patellani-professione-reporter/>, marzo 2023).

Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia: costruzione della storia, progetto, cantiere (2017). A cura di M.A. Crippa, F. Zanzottera, Milano, SilvanaEditoriale.

Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia, (1943). A cura di E.F. Scopinich, Milano,

Gruppo Editoriale Domus.

FRONGIA, A. (2018). *Fine della città. «Occhio quadrato» di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi.

Guida della VI Triennale (1936). Milano, S.A.M.E.

Giuseppe Pagano fotografo (1979). A cura di C. de Seta, Electa, Milano.

I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre - XVIII. Guida (1940).

Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi.

«Illustrazione italiana» (1940). 2 giugno.

IULIANO, M. (2005). *Dagli archivi fotografici Parisio e Troncone: immagini per la Modern Heritage List*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucrelli, Napoli, Electa Napoli, pp. 26-43.

IULIANO, M., PENZ, F. (2014). *The Cambridge Experiment*, in «Arts» 3, pp. 307-334.

LATTUADA, A. (1941). *Occhio quadrato*, Edizioni di Corrente.

MAGLIO, A. (2015). *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015, pp. 187-206.

MAGLIO, E. (2021). *Il Settore Storico*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, editori paparo, pp. 311-316.

MALVANO, L. (1988). *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri.

MANGONE, F. (2014). *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», a. XXXIII, serie III, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 218-219.

MAZZA A. (2021). *La Triennale d'Oltremare nei documenti del Fondo Fotografico dell'Archivio Storico Municipale di Napoli*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, editori paparo, pp. 565-571.

MAZZOCCHI, G. (1943). *Presentazione*, in *Annuario Domus. Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, (1943). A cura di E. F. Scopinich, Milano, Gruppo Editoriale Domus.

Mostra triennale del lavoro italiano nel mondo: Napoli - Mostra d'Oltremare: giugno-ottobre 1952. (1952). A cura di G. Russo, G. Torino, Gros Monti.

MENNA, G. (2021). «Una eccezionale promessa». *La Mostra d'Oltremare nella storiografia italiana tra rimozione e revisionismo (1940-1990)*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress, editori paparo, pp. 118-130.

MUSTO, G. (2008). *El archivo fotográfico de Giuseppe Pagano / The photographic archive of Giuseppe Pagano*, in *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes / Images Alphabet*, exposición (Valencià, MuVIM, 23 octubre – 7 diciembre), ed. D. de Seta, Valencia, Lampreave & Millán, pp. 232-244.

ORNANO, A. (1943). *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E.F. Scopinich, Milano, Gruppo Editoriale Domus.

Pagano. Architettura e città durante il fascismo (1976). A cura di C. de Seta, Laterza, Roma-Bari, ried. 1990.

PAGANO, G., DANIEL, G., (1936). *Architettura rurale italiana*, catalogo della mostra (Milano, VI triennale, Padiglione del Parco Sempione, 5 maggio-30 ottobre, 1936), Milano, Ulrico Hoepli editore.

PAGANO, G. (1940). *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», novembre, pp. 131-135.

PAGANO, L. (1990), *Schede*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, pp. 91-141.

PAOLI S. (2012). *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, in «Domusweb», 5 maggio

(<https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/05/05/fotografia-prima-rassegna-dell-attivita-fotografica-in-italia.html>, ottobre 2022).

PATELLANI F. (1943). *Il giornalista nuova formula*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E.F. Scopinich, Milano, Gruppo Editoriale Domus, pp. 25-137.

PATELLANI, F. (2019). *Parlavamo di Bellezza*, Milano, RCS MediaGroup.

Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli-9 maggio - 15 ottobre 1940. A. XVIII. Documentario (1940). Torino, industrie Grafiche Gros Monti & C.

SIOLA, U. (1990). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli.

SCOPINICH E.F. (1943). *Considerazioni sulla fotografia italiana*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E.F. Scopinich, Milano, Gruppo Editoriale Domus.

Una galera veneziana ricostruita alla Triennale di Napoli (1940). In «Illustrazione italiana», 2 giugno, pp. 831-832.

ZANNIER, I. (1991). *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza.

Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Napoli, *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, n. 897.

Museo Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, *Federico Patellani*, coll. negativo: 57509, PR. 295/FT. 18, PR. 313/FT. 4a, PR. 322/FT. 8a, PR. 333/FT. 31, coll. PR. 194/FT. 5; PR. 51/FT. 15, 2; PR. 297/FT. 6a; *Federico Patellani/ Stampe Modern*, coll. STMOD_40_ST_CS.

Istituto Nazionale Luce, *Giornale Luce C / C0031*, cod. C003106; *Giornale Luce C / C0032*, cod. C003205; *Giornale Luce C / C0044*, cod. C004401; *Giornale Luce B / B1308*, cod.

B130805; *Giornale Luce B / B1473*, cod. B147303; *Giornale Luce B / B1684*, cod. B1168403; *Giornale Luce B / B1685*, cod. B168506.

Sitografia

https://issuu.com/fotociol/docs/gli_anni_del_neorealismo__elio_ciol, ottobre 2022;

<https://societafotonapoli.com/la-storia-della-fotografia-a-napoli/>, ottobre 2022;

<https://www.archiviofotograficocarbone.it/>, ottobre 2022;

<https://www.archiviofotograficoparisio.it/>, ottobre 2022;

<https://www.archivioluce.com/archivio-cinematografico-2/>, ottobre 2022;

<https://www.archivioluce.com/archivio-fotografico-2/>, ottobre 2022;

<https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/05/05/fotografia-prima-rassegna-dell-attivita-fotografica-in-italia.html>, ottobre 2022;

<https://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/patellani/1/>, ottobre 2022;

<http://www.mufoco.org/>; ottobre 2022;

https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_%28Dizionario-Biografico%29/, settembre 2022;

<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6af64333>, ottobre 2022.

Le tradizioni costruttive della Murgia dei trulli nell'immaginario fotografico degli architetti (1913-1969)

Angelo Maggi

Università Iuav di Venezia

Abstract

In Puglia la tipologia del trullo è strettamente legata alla vita contadina e alla sopravvivenza delle popolazioni locali. Il potere del documento fotografico ha stimolato in numerosi architetti interessi non solo antropologici ma anche verso le tecniche costruttive del trullo. Il saggio approfondisce lo sguardo di numerosi architetti che con l'ausilio di una macchina fotografica hanno documentato queste architetture vernacolari che costellano e punteggiano il paesaggio della Murgia dei trulli.

Building traditions in the Murgia of the trulli in the architects' photographic imagineering (1913-1969)

The trullo typology in Apulia is closely linked to rural life and survival of local people. The power of the photographic document has stimulated many architects' interests not only anthropologically but also toward the trullo's building techniques. The essay examines the gaze of numerous architects who, with the help of a camera, have documented these vernacular shelters that dot and punctuate the landscape of the Murgia of the trulli.

Keywords: Trullo, ricovero in pietra, paesaggio rurale.

Trullo, stone shelter, rural landscape.

Angelo Maggi è professore associato in Storia dell'Architettura presso l'Università Iuav di Venezia, dove attualmente ricopre il ruolo di referente di Ateneo per le Relazioni Internazionali. Ha pubblicato numerosi saggi e volumi in Italia e all'estero.

Author: amaggi@iuav.it

Received July 27, 2023; accepted October 5, 2023

1 | Introduzione

Presso molte culture primitive l'originalità e l'innovazione architettonica non sono ben accolte, ma si fissano e rispettano modelli universalmente considerati per tempi indeterminati. Le case sono anonime, nel senso che non si conosce il nome dell'architetto, del proprietario o del costruttore, né si sa nulla sulle circostanze della loro edificazione. Esse possono considerarsi un prodotto della collettività piuttosto che dell'individuo. Questi caratteri sono ben visibili nelle abitazioni che costellano ancora oggi la Murgia dei trulli. In questo territorio della Puglia centrale, la tipologia della costruzione a secco è divenuta da necessità connessa alla sopravvivenza, a norma architettonica e di vita. Negli anni l'architettura in pietra a secco ha perfezionato il suo lessico nella ricerca di una maggiore funzionalità abitativa, ma non ha accettato commistioni stilistiche, né prodotto mutazioni tipologiche, ma solo varianti. La costruzione a cupola senza malta è un fenomeno europeo che si manifesta ovunque ci sia abbondanza di pietra. Questo genere di architettura rurale ben si adatta a una popolazione che sceglie di costruire rifugi provvisori, poiché l'architettura priva di legante si adegua perfettamente al paesaggio agrario e permette di riciclare materiali lapidei di scarto. Giuseppe Pagano (1896-1945), Bernard Rudofsky (1905-1988), Enrico Peressutti (1908-1976), Edoardo Gellner (1909-2004), George Everard Kidder Smith (1913-1997), Edward Allen (1938-2020) sono soltanto alcuni dei numerosi architetti e ingegneri che reputano il trullo un elemento di massima importanza ai fini dello sviluppo tecnologico della costruzione rurale mediterranea. La finalità dell'indagine non è solo quella di rievocare lo sguardo a vedute e resoconti di viaggio di artisti, poeti, geografi, ma di far emergere altresì la forte carica romantico-evocativa e di elevazio-

ne spirituale del paesaggio dei trulli tra Otto e Novecento, consentendo così di contestualizzare meglio quanto già rilevato, sotto questo profilo, per il periodo fascista e per altre aree della Puglia a diffusa presenza di trulli, come quella della Selva di Fasano.

2 | La configurazione di un tipo architettonico primitivo

«Lo sguardo incontra in ogni direzione l'instancabile rete di muri di pietre a secco, e al di sopra di ogni recinto è fermato da bizzarri chioschi costruiti fra gli alberi: tronchi di cono spettri di un'epoca dimenticata» [Bertaux 1894, 207]. Così ha inizio un saggio di Émile Bertaux (1869-1917) dal titolo *Étude d'un type d'habitation primitive: Trulli, casedes et specchie des Pouilles*, apparso nel 1894. Si tratta di uno scritto poco noto che deve invece considerarsi cruciale per illustrare, oltre alla profondità dell'esperienza della specificità del Meridione, la trama complessa della formazione di una delle personalità di spicco dell'École française di Roma, tessuta non solo di conoscenze archeologiche ma anche di competenze di ordine geografico. L'autore attraverso un'indagine meticolosa dei diversi procedimenti costruttivi impiegati nei trulli più antichi e in quelli moderni, passa alla riflessione sulla singolarità del paesaggio naturale. È la particolare configurazione dei trulli a spingere Bertaux verso queste ricerche, per portarne alla luce l'origine. In una lettera all'amico storico dell'arte Eugène Müntz (1845-1902) scrive: «porterò via la mia borsa di fotografie verso [sic] il Sud per rivedere ciò che non ho potuto studiare sufficientemente in un primo giro» [Malatesta 2007, 78]. Probabilmente il prezioso bagaglio, di cui si sono perse le tracce, rappresenta la prima raccolta d'immagini fotografiche di trulli compiuta da uno straniero. A tale proposito si può affermare che le fotografie ottocentesche di trulli sono piuttosto rare forse perché non idonee al gusto della rappresentazione fotografica d'architettura da inserire negli album souvenir di viaggio dell'epoca. Romualdo Moscioni (1849-1925), ad esempio, per l'*Apulia Monumentale* (1892) non dedicò particolare attenzione ai trulli se non attraverso lontane vedute pittoresche. Inoltre, si precisa che la prima campagna fotografica dei Fratelli Alinari in Puglia, che coinvolse numerose riprese ad Alberobello e dintorni, è databile soltanto al 1920.

Durante gli anni trascorsi in Italia Bertaux strinse amicizia e mantenne a lungo i contatti con Gabriele d'Annunzio (1863-1938). Non si può non ricordare la non casuale presenza di una delle personalità più eminenti della vita culturale italiana, durante la capillare perlustrazione dei monumenti medievali meridionali in Abruzzo per il volume *L'Art dans l'Italie Méridionale* (1904). Durante questo viaggio, svoltosi nel settembre del 1896, Olindo Cipollone, fotografo e avvocato che si unisce al gruppo, e Bertaux «hanno forte desiderio di fotografare un gruppo di donne e portano i loro apparecchi, non senza qualche esitazione: temono di scandalizzare la gente e di provocare qualche scenata» [Malatesta 2007, 132]. È lecito supporre che il viaggio dannunziano nella Murgia nell'autunno del 1917 nasca da un suggerimento dell'amico francese. Il Vate è a Gioia del Colle per la celebre incursione aerea alle Bocche del Cattaro. Allontanatosi dall'aeroporto militare in automobile, d'Annunzio si spinge con curiosità fino al centro della Valle d'Itria, dove osserva affascinato «le città bianche che s'inazzurrano alla sera». Nei *Taccuini* egli riporta come Alberobello e Locorotondo in una dolce e serena elegia sia un paesaggio strano sparso di trulli: «Una specie di attendamento lapideo con padiglioni conici di pietra, col fiore in cima. ... Paese remoto come un sogno, e come un'antica età. Nella stanchezza mi addormento, se bene l'automobile sobbalzi di continuo nella via scavata dalle carrarecce. Mi sveglio, e vedo un paese di sogno, come se dormissi tuttavia» [D'Annunzio 1917, 1005].

Il destarsi dal sonno per ritrovarsi incantati di fronte allo scenario della Murgia ricorda le suggestioni di un artista scozzese che, nell'attraversare il Meridione d'Italia, dal finestrino del treno ammira delle "costruzioni senza tempo". L'artista a cui ci si riferisce è William Simpson (1823-1899), noto pittore di battaglie, corrispondente di guerra e archeologo. Eletto socio onorario del Royal Institute of British Architects, Simpson scrive nel 1893 per la rivista dell'Istituto un articolo dal titolo *A Primitive Mode of Construction still practised in the South of Italy*. Egli precisa: «Era il lontano 1869, durante la prima visita a Brindisi, quando ebbi l'opportunità di notare dal treno, dopo aver lasciato Trani e Bari, all'interno di vigneti e di campi, un tipo di architettura decisamente peculiare» [Simpson 1894, 313]. Nel 1878 Simpson ritorna in Puglia in treno per documentare queste architetture nel paesaggio, fornendo una restituzione più esatta. Più che un reportage scientifico sulle costruzioni in pietra a secco, la sua analisi verte sulle diverse forme adottate dai costruttori locali, evidente anche nelle varie tipologie rappresentate nei suoi schizzi (fig. 1). Quando invece l'attenzione è rivolta alle tecniche di costruzione, Simpson adotta una serie di citazioni tratte dagli studi dei francesi Françoise Lenormant (1837-1883) e Georges Perrot (1832-1914) che identificano queste "bizzarre abitazioni" con il nome di *truddbi* dal dialetto locale *trull*.

Ciò che l'artista annota non sono le tipiche costruzioni con pinnacoli della Valle d'Itria, bensì le *lamie a trullo*, una tipologia di dimora elementare abitata temporaneamente nei periodi di prolungati lavori campestri. Simpson osservando attentamente questi edifici in pietra calcarea o tufacea sagomata in blocchi e posti in opera a secco, trae le conclusioni che ha di fronte un

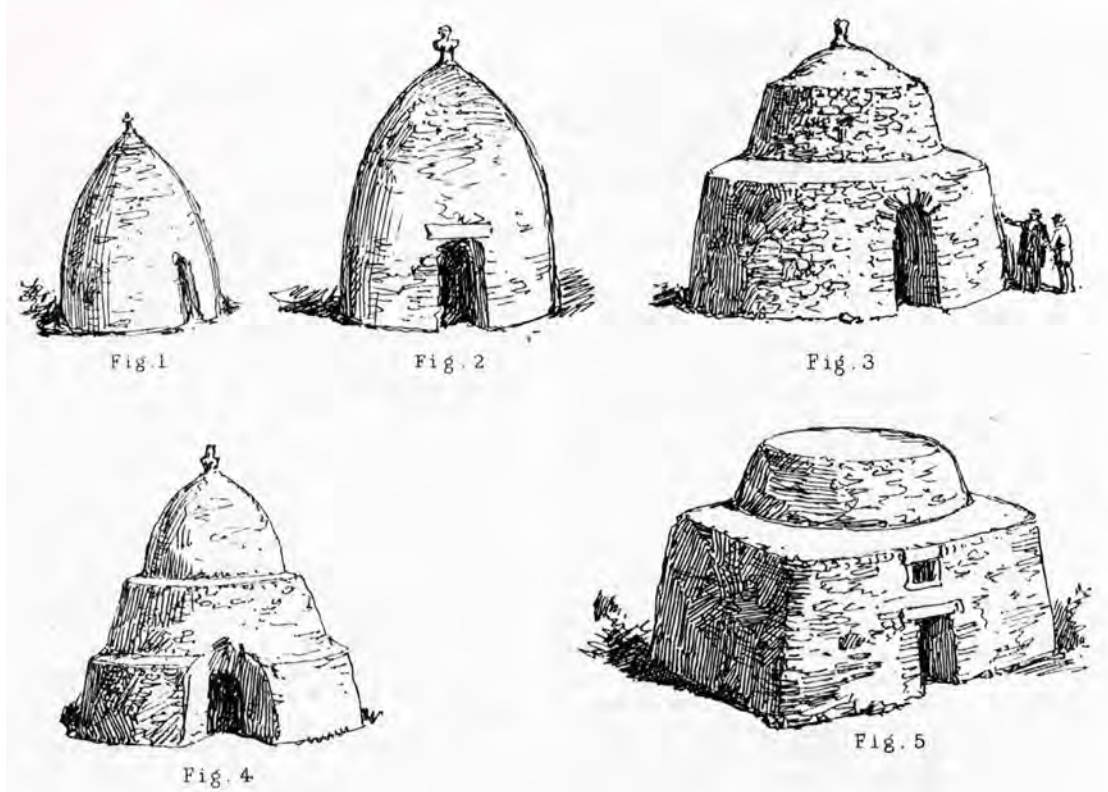


Fig. 1: W. Simpson, Schizzi di trulli realizzati per il «Journal of the Royal Institute of British Architects» (1893-1894).

raro esempio di architettura primitiva, paragonando l'arte muraria pugliese con quella scozzese denominata *dry dyke*.

Il tetto conico del trullo, la forma più presente nell'immaginario collettivo, è un'antica espressione della civiltà contadina che per secoli ha bonificato la terra da coltivare dalle pietre da costruzione. Fino ad alcuni anni fa i cosiddetti trullari innalzavano a secco le pareti esterne impiegando pietre squadrate a mano. Per nicchie e archi venivano utilizzate centine in legno, per la rifinitura della volta a cupola non era previsto alcun tipo di impalcatura. Le pietre disposte ad anelli concentrici sempre più piccoli dal basso verso l'alto formano quello che Simpson definisce «una copertura a sezione ogivale come nella maestosa tomba a *tholos* detta il Tesoro di Atreo a Micene», giustificandone l'origine primitiva.

Negli schizzi è riconoscibile il fienile per la sua forma tronco-conica e per le scale che salgono fino al tetto. Un viaggiatore nello stesso scompartimento del treno spiega come il pagliaio a forma di trullo venga riempito dall'alto per poi essere chiuso da un grande lastrone di pietra calcarea. Simpson non sembra aver compreso la funzione di questa tipologia che viene svuotata dal basso quando il contadino necessita di paglia asciutta. Egli stesso riconosce i limiti della propria analisi scrivendo che i suoi «schizzi non possono avere le pretese di essere fedeli alla realtà» [Simpson 1894, 314]. E a tale proposito racconta come in uno dei suoi viaggi avesse riso di fronte ad un botanico a cavallo alla ricerca di una specie erbacea del sottobosco, riconoscendo in questa metafora le manchevolezze di uno *scotsman* in Italia che «cerca di studiare dettagli costruttivi da un treno in corsa» [Simpson 1894, 315].

3 | Campagne fotografiche in *autochrome*

Nonostante l'esemplificazione di questa tradizione architettonica vista come una forma primitiva, l'articolo di Simpson diviene un contributo alla storia di un'arte ormai erudita, in quanto descrizione romantica rivolta ai lettori di una rivista d'architettura britannica, e assume una funzione particolarmente efficace, stimolando nuovi motivi di curiosità per questa terra di sole e pinnacoli imbiancati di calce. Tra coloro che si avvicinano al paesaggio della Murgia dei Trulli con innovata curiosità si ricorda il geografo francese Jean Brunhes (1869-1930) che, accompagnato dal fotografo Auguste Léon (1857-1942), esegue una campagna fotografica nel settembre del 1913 che si articola in vedute panoramiche, realizzate da punti sopraelevati, seguendo poi un percorso di riprese di diverse tipologie di trullo, fino ad arrivare ai particolari costruttivi e agli interni. Brunhes lavora a stretto contatto con Albert Kahn (1860-1940), promotore e principale finanziatore dell'Archives de la Planète: la prima ampia documentazione visiva con l'intento di inventariare tutti gli aspetti dell'uomo e delle sue manifestazioni indipendentemente dal sistema socio-politico, economico e culturale. La collezione Kahn è il frutto di numerose campagne fotografiche in *autochrome* e di tante ore di riprese cinematografiche, intraprese dal 1910 al 1929. L'occhio dei fotografi di Kahn è stato immancabilmente attirato dalla Murgia dei trulli per l'enorme interesse architettonico e antropologico. Auguste Léon è l'operatore fotografico che partecipa al viaggio in Puglia. Per il geografo francese la fotografia corrisponde ad una annotazione precisa, un *mirior du monde*. Nelle sue ricerche è evidente un particolare interesse per tutto ciò che rappresenta l'architettura spontanea. Ad Alberobello (fig. 2) e lungo la strada che da Locorotondo porta a Martina Franca, l'autocromista e il geografo colgono la profondità e la bellezza dell'opera dell'uomo come fenomeno scaturito dalla terra. Secondo Brunhes, l'orientamento di una casa, le dimensioni delle pareti, il tipo di copertura dipendono dalle forme del suolo, dalla presenza di acqua e dal clima [Brunhes 1910, 135]. Il loro *reportage* dei sistemi di terrazzamenti



Fig. 2: A. Léon, Veduta in *autochrome* di un agglomerato di trulli nei pressi di Alberobello dalla campagna fotografica del 1913 per il geografo J. Brunhes.

coltivabili realizzati con muretti a secco, le sue delicate immagini di macchie bianche di trulli nel verde del paesaggio, le sue cornici architettoniche che inquadrano i contadini a riposo, restano a documentare l'equilibrio che di lì a poco si sarebbe infranto.

Le suggestive metafore della fotografia in *autochrome* si ritrovano apparentemente razionalizzate in un articolo del 1930 redatto dall'americano Paul Wilstach (1870-1952) per la rivista *The National Geographic*. «La visione dei trulli sparsi per la campagna – afferma Wilstach – evoca, non solo un mondo di strane tombe preistoriche o di alveari giganti o di titaniche campanelle spegnicandela, ma anche un mondo di fienili pietrificati o un vasto accampamento di antiche tende romane abbandonate, cristallizzati. Del tutto irreal e d'indescrivibile fascino, un mondo che solo l'immaginazione di un illustratore di fiabe potrebbe far rivivere» [Wilstach 1930, 243]. Wilstach indaga anche lo spazio interno di questi organismi architettonici. Studia diversi esemplari nei quali le stanze destinate alle attività diurne sono caratterizzate da un grande focolare. Egli apprezza la razionalità del contadino della Valle d'Itria e sorprende amorevolmente il lettore quando nel guardare attraverso la finestra di un trullo immagina di «osservare tramite un profondo tubo rettangolare» inquadrando una porzione di paesaggio in lontananza che suggerisce «il riflesso del mirino di una Kodak» [Wilstach 1930, 249]. A corredo del testo di Wilstach troviamo le splendide immagini a colori realizzate con il procedimento fotografico *autochrome* dal colonnello Luigi Pellerano (1863-1939), fotografo di larga notorietà e autore del manuale *L'Autocromista e*



Fig. 3: L. Pellerano, Veduta in *autochrome* di un complesso di trulli tra Alberobello e Locorotondo (Da «The National Geographic Magazine», February 1930).

la Pratica Elementare della Fotografia a Colori (1914). Le lastre a colori di Pellerano (fig. 3) sono una straordinaria testimonianza per una lettura del paesaggio dei trulli negli anni venti. Ancora oggi, debitamente conservate presso l'archivio fotografico della National Geographic Society di Washington, serbano un'eccezionale qualità documentaria di un paesaggio rurale antropizzato oramai scomparso.

4 | Rivalutazione e riscoperta della cultura del trullo

La rivalutazione della cultura architettonica del trullo avviene negli anni Trenta grazie all'indagine fotografica sulla casa rurale italiana condotta da Giuseppe Pagano con la collaborazione di Guarniero Daniel. In parte pubblicate nel 1935 nella rivista *Casabella*, e successivamente esposte

nella mostra sull'architettura rurale della IV Triennale, le immagini di Pagano di Alberobello, Martina Franca e Locorotondo evidenziano la primitiva volumetria dell'architettura spontanea in ritmi di geometria pura. Si sottolinea che non tutta la documentazione fotografica in Puglia viene eseguita da Pagano. Nella premessa introduttiva al testo *Architettura rurale italiana*, Milano 1936, gli autori dichiarano che “Il Prof. Arch. Gino Chierici ha cortesemente messo a disposizione una ricca raccolta fotografica di trulli pugliesi”. Tra fotografie e architettura rurale si innesta quell'inscindibile processo di documentazione visiva e conservazione del territorio. Sono numerosi gli interventi negli anni successivi per la tutela del patrimonio architettonico della Murgia dei trulli. Chierici (1877-1961) si scaglierà contro la “barbarica distruzione” e l'incapacità di comprendere l'importanza di un fenomeno unico della storia dell'architettura con l'articolo “Trulli in pericolo”, nella rivista *Palladio* [Chierici 1951].

«L'architettura rurale – spiega Pagano – rappresenta la prima immediata vittoria dell'uomo che trae dalla terra il proprio sostentamento. Vittoria dettata da una necessità, ma satura di evoluzioni artistiche» [Pagano 1935, 19]. In particolare, il trullo, interpretato come fonte di riferimento per l'architettura moderna, diviene spunto di ricerca per comprendere e ritrovare le origini delle tecniche contemporanee, e in alcuni casi suggerirne di nuove da adottare nell'ambito delle future realizzazioni. Recentemente Federico Bilò ha sottolineato l'importanza di alcune delle tavole presenti alla mostra della IV Triennale e in particolare, riferendosi alla XVIII, spiega quanto Pagano interpreti la complessa articolazione dell'ambiente fisico e sociale di Alberobello e l'individuazione dei materiali e delle tecniche costruttive necessari alla pratica dell'architettura del trullo. «Lo sguardo del fotografo – egli scrive – mette a contrasto la parte scura del primo piano sul percorso di avvicinamento ai trulli, con la nuvolaglia del cielo, poco meridionale ma molto luminescente, in mezzo danzano trulli, timpani e camini. Lo sguardo dell'architetto rileva la monocromaticità dell'insieme: pietra sul percorso, muretti di pietra a secco, edifici in pietra, parzialmente intonacati a calce; rileva anche l'aggregazione di cellule e la dominanza di un elemento sugli altri: il trullo al centro dell'immagine; infatti, è l'unico ad avere due piani. Anche in questo caso, sono le pertinenze esterne a provocare il transito dello sguardo dell'architetto a quello dell'etnografo. Gli accessi ai trulli avvengono tutti dalla medesima area esterna che automaticamente diviene una piccola centralità e quindi il principale luogo di convivenza e di accoglienza di quanti arrivano; si intuisce inoltre, la convivenza di un nucleo familiare allargato, cioè la presenza di legami parentali ribaditi da legami edilizi» [Bilò 2019, 90].

La lezione di Pagano spinge molti altri architetti-fotografi a farsi interpreti dell'architettura della Murgia. Bernard Rudofsky (1905-1988) per il suo celebre viaggio attraverso le costruzioni spontanee non manca di soffermarsi sul paesaggio della Valle d'Itria con la propria fotocamera. Lo affascina gli spazi urbani di Alberobello, con il misterioso intersecarsi di percorsi che non svelano il loro sbocco, producendo l'effetto di un labirinto infinito. *Architecture without Architects*, la celebre mostra da lui curata e tenutasi al MoMA di New York, tra il 1964 e il 1965, è un inno all'architettura vernacolare e porta la valle d'Itria con i suoi trulli all'attenzione del pubblico americano ancora una volta dopo l'articolo apparso sul *The National Geographic*. Esiste una tradizione di interesse per le architetture italiane anonime – “senza pedigree” come lo stesso Rudofsky le definiva – che aveva origini lontane, certamente legate alle questioni “moralì” filtrate dalla cultura europea del design negli scritti di William Morris e John Ruskin. Sulla base delle loro teorie tardo-ottocentesche si presumeva generalmente che i rifugi rurali, soprattutto in zone esotiche come quelle del Mezzogiorno d'Italia, discendevano direttamente da un tipo di architettura primitiva che non aveva subito modifiche sostanziali nel corso del tempo. Inoltre, in

* 49



50



* 51



5

Croce ad un bivio a Martina franca.

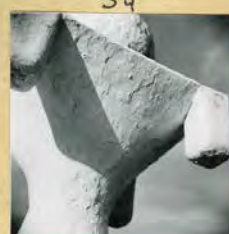
* 52



* 53



B 54



Fra Martina e Leonotondo - Chiesa di un fello.

* 55



56 B



* 57



* 58



* 59



60



5

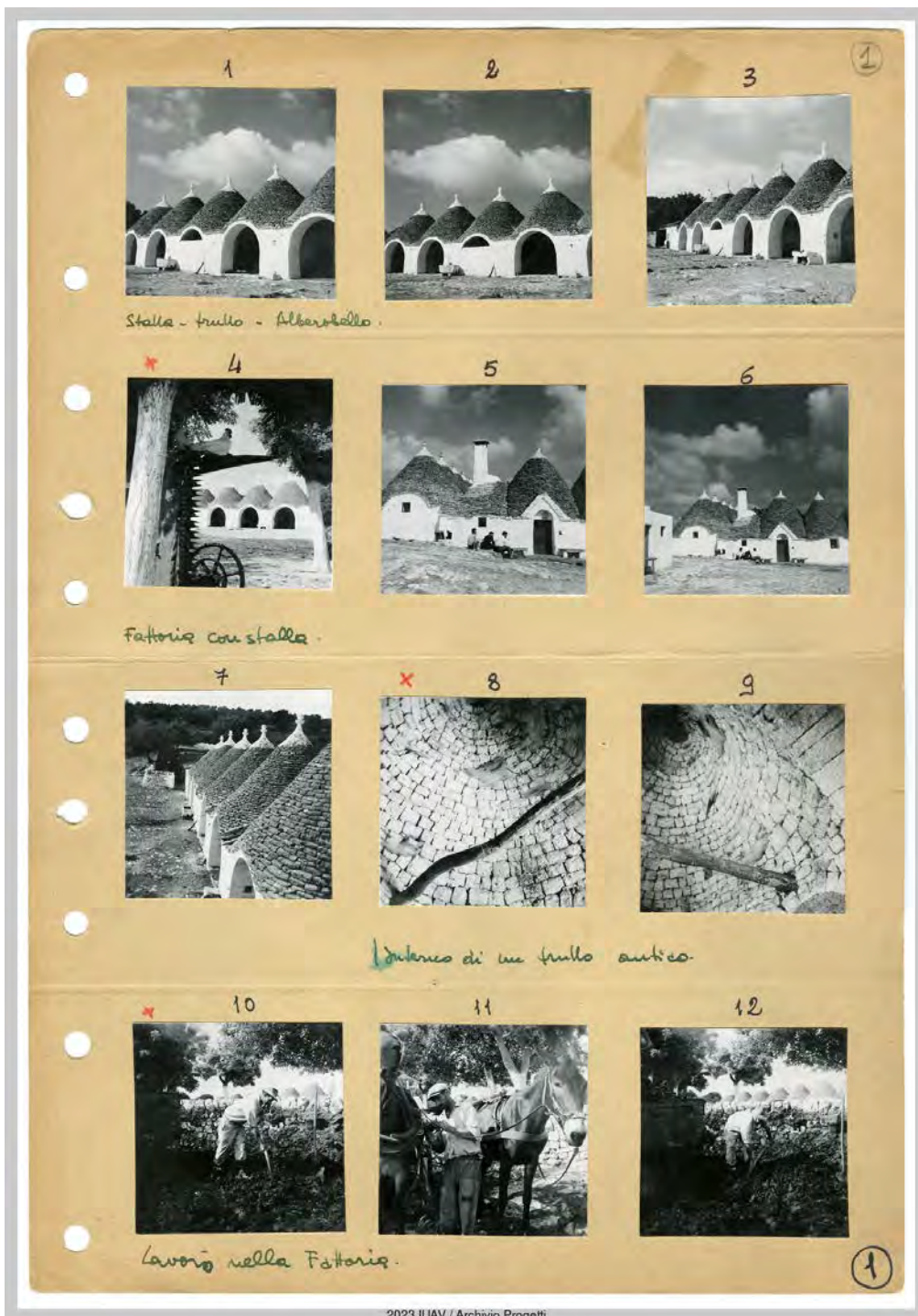


Fig. 4-5. E. Peressutti, Provine fotografiche dalla serie Martina Franca, Alberobello e Locorotondo, 1951 c. (fondo Peressutti, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

contrasto con l'architettura che veniva insegnata nelle accademie con i repertori di stili e i metodi formali di progettazione, l'architettura nelle sue forme anonime veniva generalmente vista come forma del costruire elementare, istintiva o spontanea [Rudofsky 1964]. Rudofsky si trasferì nella regione mediterranea proprio come molti degli architetti modernisti che stavano scoprendo e sottolineando «l'estetica dell'ordine Mediterraneo come origine autentica dell'architettura moderna» [Architekturzentrum Wien 2007, 129].

Anche l'architetto Enrico Peressutti (1908-1976), quando va alla riscoperta delle forme vernacolari come linguaggio della modernità, diventa un fotografo accorto proprio nella Murgia dei trulli. Negli anni Cinquanta, durante un viaggio in Puglia, individua l'immaginario visivo dei tanti fotografi che lo precedono, ripercorrendone i passi. Le sue immagini ci consentono di rivivere un frammento della storia, di rivivere nel trullo le tracce di un'antica vocazione delle genti della Murgia, di rivisitare un passato. Interessato alle diverse forme di architettura spontanea modulare, persino Le Corbusier chiede di visionare le fotografie dei trulli di Peressutti, avendone saputo dell'esistenza durante un convegno dell'Industrial Designer's Institute tenutosi nel 1955 [Enrico Peressutti 2010, 28]. Il reportage di Peressutti è estremamente dettagliato ed è attualmente conservato, con tutte le sue provineature [figg. 4, 5], presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia. Si tratta di un fondo fotografico di notevole importanza sia per la qualità delle riprese che per la ricchezza di informazioni visive raccolte in sequenze spazio-temporali. Questo indiscusso protagonista nel panorama architettonico italiano e internazionale ha fatto della fotografia un efficace mezzo espressivo d'indagine e il suo itinerario visivo nella Murgia dei trulli è uno strumento di riflessione estetica soprattutto per quanto concerne la radicale trasformazione subita dall'architettura e dal paesaggio alla fine del XX secolo.

Lo stesso tipo di approccio visivo fotografico emerge in un altro fondo conservato presso l'Archivio Progetti: quello dell'architetto e paesaggista Edoardo Gellner. Il rapporto di Gellner con la fotografia «è un intenso e costante specchio del lavoro di progettista, che evolve nel corso degli anni e ci racconta progetti, viaggi, interessi di ricerca. Le campagne fotografiche sono parte di un approccio empirico sperimentale di avvicinamento al luogo, un'appropriazione e una conoscenza essenzialmente percettiva di cui la fotografia costituisce uno straordinario strumento» [Cavallo *in corso di stampa*]. Gellner visita la Puglia in occasione del VII convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) dal titolo "Il volto della città", tenutosi a Lecce nel novembre del 1959. In quella occasione Gellner mostra ai presenti una serie di diapositive del complesso da lui progettato a Corte di Cadore e, con l'ausilio di Bruno Zevi che manovra il proiettore, conquista a Lecce la fama di buon fotografo. Il giorno dopo questo intervento dall'INU viene organizzata un'escursione in pullman per visitare i trulli della Valle d'Itria e di Alberobello (figg. 6, 7). La descrizione di ciò che succede durante l'escursione è esilarante, ma allo stesso tempo sintetizza la grande sensibilità dell'architetto per un paesaggio in pericolo. Eccone uno straordinario stralcio *in extenso*:

Ero seduto accanto all'autista e quando passavamo davanti un soggetto di particolare interesse, facevo fermare, scendevo e scattavo una foto e subito si ripartiva. Alla fermata successiva mi sono trovato accanto una decina di compagni tutti armati di macchina fotografica che riprendevano lo stesso oggetto con la medesima inquadratura. Così mio malgrado, ho rinunciato a quelle soste. Arrivati però a Martina Franca per il pranzo, ho deciso subito di cercare un taxi che mi riportasse tra quei trulli di campagna, ma è risultato introvabile. Allora mi è venuta l'idea di contattare l'autista del nostro pullman e di prendere accordi con lui. Conclusione: mentre lui viaggiava lentamente per le stradine



Fig. 6: E. Gellner, Vedute nel Rione Monti ad Alberobello, 1959 (fondo Gellner, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

tra le specchie, io dall'alto (avevo piantato la Hasselblad su treppiede e con tele in mezzo al corridoio) ogni tanto intimavo "alto, un metro avanti, mezzo metro indietro; fermi il motore!", aprivo il finestrino e scattavo; cambiavo lo chassis e facevo un altro scatto, con il colore. Dopo un lavoro di circa un'ora siamo quindi ritornati a Martina Franca. I miei compagni erano in attesa dell'ultimo piatto. Ho recuperato in fretta i primi e ho finito di mangiare con loro. Alla domanda dove ero stato ho svelato il mio stratagemma. Immaginarsi le reazioni! Le diapositive dei trulli sono tra le più belle immagini del mio archivio. Un cielo leggermente grigio-violaceo; i trulli bianchissimi di calce oppure grigi in pietra faccia a vista e legati con le specchie in pietra secco, pure grigie.



Fig. 7: E. Gellner, Vedute nel Rione Monti ad Alberobello, 1959 (fondo Gellner, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

A anni di distanza ci sono tornato: che delusione! Per allargare le strade hanno demolito i muretti; i trulli in funzione dell'agriturismo sono stati abbelliti di lanterne e cianfrusaglie e hanno la scatoletta di latta accanto la porticina d'ingresso. A Martina Franca le stradine non hanno più la bella pavimentazione a lastroni di calcare al centro e fasce di terra battuta ai lati, ma una uniforme insipida distesa di cubetti di porfido di provenienza trentina. Anche qui l'incanto è andato rotto [Gellner 2008, 90].

5 | Un nuovo immaginario americano

Per Gellner il disincanto geografico della valle dei trulli e della città di Alberobello è alle porte

sin dagli anni Cinquanta. È necessaria una nuova consapevolezza del patrimonio storico-architettonico e paesaggistico. Come sottolinea Annunziata Berrino, nell'immediato dopoguerra emerge «la necessità di concepire i trulli non più come singola attrazione, bensì come espressione di un territorio più vasto: la valle d'Itria» [Berrino 2012, 83]. Tra i primi ad accorgersene è l'americano George Everard Kidder Smith che nel suo celebre volume *Italy Builds* del 1955 dedica ai trulli le proprie riflessioni personali in una rassegna dell'architettura autoctona italiana accompagnando il testo con numerose immagini fotografiche. Egli spiega: «Le case di Alberobello (monumento nazionale) e Locorotondo, situate nella campagna dolcemente ondulata del poco noto tallone d'Italia, ricordano ancora una volta gli architetti che il rettangolo non è l'unica soluzione possibile dell'abitazione umana sia per la forma che per la funzione» [Kidder Smith 1955, 32]. Kidder Smith, accompagnato dalla famiglia, arriva nel maggio del 1950 in Italia per il suo progetto editoriale grazie alla President's Fellowship della Brown University. La prima tappa è la Murgia dei trulli come si evince da un secondo volume, mai dato alle stampe, intitolato *The Magnificence of Italy* e conservato presso l'Archivio Progetti. Le sue fotografie a colori (fig. 8) interpretano i trulli «con l'intensa emozione di un'età che si sente lontana dall'essenza delle cose» [Scully 1956, 56]. Per Kidder Smith queste magnifiche forme coniche rappresentano il trapasso dalla capanna in paglia a quella in pietra del contadino insediato. Sparsi nella fertile campagna i gruppi di trulli creano effetti indimenticabili e vivaci giochi di coni derivanti dalle espansioni organiche a celle. Queste costruzioni a secco ricordano la magistrale lavorazione di tetti, muri e recinzioni dell'area geografica di Cotswolds in Inghilterra che Kidder Smith aveva studiato e fotografato all'inizio della sua carriera.

Il trullo, così come lo vediamo oggi, è il prodotto ultimo di un'incessante variazione delle forme nel tempo, avvenuta a seguito del mutare delle funzioni dell'abitare in qualità e quantità. Certamente l'arrivo della fotografia ha permesso una maggiore affidabilità dei dati. Spetta soprattutto all'americano Edward Allen con il suo elegante volume *Stone Shelters* (1969) il merito di aver promosso una ricerca approfondita su questo tema. Egli, dopo aver vinto una borsa di studio Fulbright, tra il 1966 e il 1967 ha esaminato i vari tipi di costruzioni in pietra della Murgia in funzione della loro distribuzione per zone sul territorio, giungendo a definire tre aree naturali e antropogeografiche, di cui le principali sono: Massafra, Alberobello e Cisternino. Oltre a ciò, vengono anche poste le basi per una classificazione in funzione dell'uso della pietra nell'architettura locale. Quasi tutte le immagini fotografiche e tutti i disegni presenti nel libro sono stati eseguiti da Allen. L'autore descrive in maniera dettagliata le caratteristiche delle fotocamere e delle pellicole adoperate [Allen 1969, 192].

Quello che colpisce maggiormente, oltre alla copertina che rappresenta una veduta dal basso (*a worm eye view*) dall'interno di un trullo, è il layout grafico dell'intero volume pubblicato per il Massachusetts Institute of Technology (MIT). Le immagini in bianco e nero hanno un particolare ritmo armonioso e sono perfettamente distribuite all'interno delle pagine. Questo rende *Stone Shelters* innegabilmente degno di essere ricordato come uno dei più bei fotolibri d'architettura della storia. Allen ancora oggi ricorda questo progetto editoriale come il migliore dei suoi dieci libri. Di fronte al paesaggio nudo, fatto di sola natura, il cui aspetto nelle manifestazioni più grandiose suscita spesso meraviglia, lo stato emozionale visivo di Allen finisce per arrestarsi come davanti a qualcosa che è soltanto spettacolo primordiale: una mirabile operosità creativa dell'uomo nella natura umanizzata. L'architettura del trullo, che nasce da un rapporto verificato storicamente fra l'uomo e il suo lavoro, mantiene in sé l'espressione di questa continuità ininterrotta di vita vissuta, assicurando a queste semplici abitazioni di contadini la

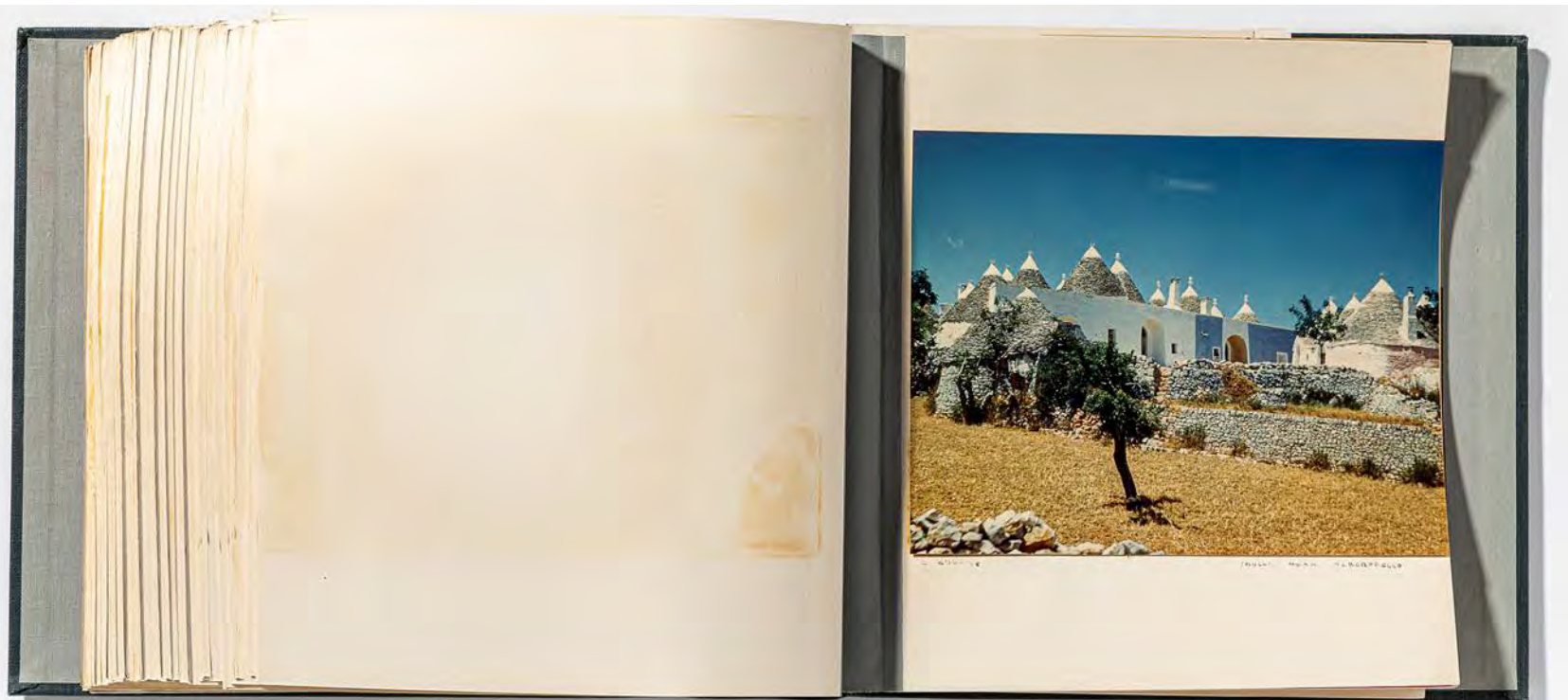


Fig. 8: G.E. Kidder Smith, Complesso di trulli nella frazione di Laureto sulla strada per Locorotondo ed Alberobello da *The Mangificence of Italy*, c.1957-1961 (fondo Kidder Smith, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

dignità di monumenti adatti a sfidare il tempo. Non si spiegano altrimenti le forme architettoniche, la ricchezza della ricerca compositiva, lo studio e la variazione e trasformazione dei tipi edilizi abilmente individuata da Allen con il supporto della fotocamera. Citando il titolo di una seconda opera di Allen, *Stone Shelters* rappresenta un vero e proprio *photographic enquiry on the natural order of architecture*.

6 | Conclusioni

Una minuziosa storia della rappresentazione fotografica della Valle dei Trulli è ancora soggetta ad aggiornamenti e non esclude ulteriori sorprese. Non possiamo non rilevare la complessità del fascino che sogliono esercitare. I tanti fotografi del dopoguerra sono accorti e individuano l'immaginario visivo di quelli che li precedono, ripercorrendone i passi. Da qui l'evolversi di un nuovo linguaggio. Le molte immagini di questo delicato paesaggio mediterraneo, per riprendere le parole dello storico Cosimo Damiano Fonseca, «ci consentono di rivivere un frammento della storia, di rivivere nel trullo le tracce di un'antica vocazione delle genti della Murgia, di rivisitare un passato: e non per farne oggetto di nostalgica esaltazione né tanto meno di indulgere alla moda delle museificazioni, quanto di portarlo a consapevolezza come uno degli elementi fondamentali dell'identità storica di questo laboriosissimo popolo» [*Alberobello com'era* 1982, 3].

Bibliografia

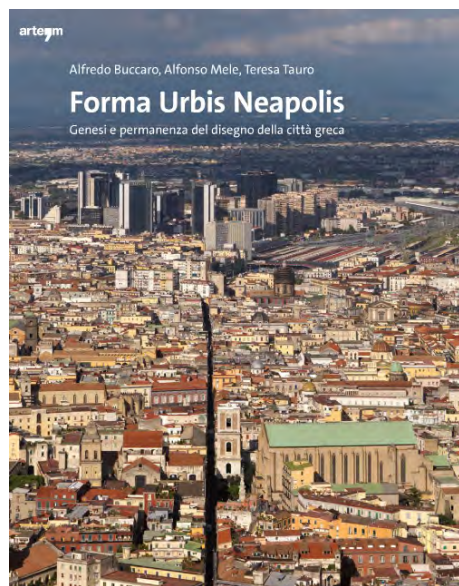
- Alberobello com'era* (1982), a cura di C.D. Fonseca, Alberobello, AGA, vol. 3.
- ALLEN, E. (1969). *Stone Shelters*, Cambridge Massachusetts and London, MIT.
- BERRINO, A. (2012). *I trulli di Alberobello. Un secolo di tutela e di turismo*, Bologna, Il Mulino.
- BERTAUX, É. (1894). *Étude d'un type d'habitation primitive: Trulli, casedde et specchie des Pouilles*, in «Annales de géographie», VII, 39, pp. 207-230.
- BILÒ, F. (2019). *Le indagini etnografiche di Pagano*, Siracusa, Lettera Ventidue.
- BRUNHES, J. (1910). *La Géographie humaine*, Paris, Delagrave.
- CAVALLO, C. (in corso di stampa). *Un approccio percettivo alla costruzione del paesaggio. Edoardo Gellner a Longarone*, in *Longarone 1963-72. I piani e le architetture*, a cura di S. Maffioletti, G. Zucconi, Cinisello Balsamo, Silvana Editore.
- CHIERICI, G. (1951). *Trulli in pericolo* in «Palladio», I, 2-3, aprile-settembre, pp. 125-127.
- D'ANNUNZIO, G. (1917). *Taccuini*, in *Taccuini/Gabriele D'Annunzio*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Milano, Mondadori, ed. 1965.
- Enrico Peressutti fotografie mediterranee* (2010), a cura di S. Maffioletti, Padova, Il Poligrafo.
- GELLNER, E. (2008). *Quasi un diario. Appunti autobiografici di un architetto*, a cura di M. Merlo, Roma, Gangemi.
- KIDDER SMITH, G.E. (1955). *Italy Builds. Its Modern Architecture and Native Inheritance*, New York, Reinhold.
- KIDDER SMITH, G.E. (1955). *Italia Costruisce. Sua Architettura Moderna e Sua Eredità. Indigena*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage* (2007), a cura di Architekturzentrum Wien, Basel-Boston, Berlin-Birkhäuser.
- MALATESTA, V.P. (2007). *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de L'art dans l'Italie méridionale*, Rome, École française de Rome.
- MAGGI, A. (2015). *A photography enquiry on the natural order of architecture: Edward Allen's picture of trulli building technique*, in *Photography & Modern Architecture*, Conference Proceedings (Porto 22-24 april 2015), a cura di A. Trevisan, M.H. Maia, C. Machado Moreira, Porto, Centro de Estudios Arnaldo Araújo, pp. 152-164.
- MAGGI, A. (2022). *G.E. Kidder Smith Builds. The Travel of Architectural Photography*, Novato California, ORO editions.
- PAGANO, G. (1935). *Documenti di architettura rurale*, in «Casabella», 95, novembre, pp. 18-25.
- RUDOFISKY, B. (1964). *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York, Doubleday & Co.
- SCULLY, V. (1955). *Architecture and ancestor worship*, in «Art News», 10, pp. 26, 56-57.
- SIMPSON, W. (1894). *A Primitive Mode of Construction still practised in the South of Italy*, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», November 1893-October 1894, vol. 1, pp. 313-315.
- WILSTACH, P. (1930). *The Stone Beehive Homes of the Italian Heel*, in «The National Geographic Magazine», February, vol. LVII, n. 2, pp. 229-260.

Fonti archivistiche

Fondo fotografico Enrico Peressutti, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia
Fondo fotografico Edoardo Gellner, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia
Fondo G.E. Kidder Smith, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia

Lecture & Recherche

Le origini della *Forma Urbis Neapolis*



BUCCARO, A., MELE, A., TAURO, T. (2023). *Forma Urbis Neapolis. Genesi e permanenza del disegno della città greca*, Napoli, Arte'm.

Presentazione

di Bruno Discepolo

Assessore al Governo del Territorio-Urbanistica della Regione Campania

Napoli continua ad offrirsi a studiosi e ricercatori come un terreno privilegiato per continue scoperte e ricostruzioni di momenti e capitoli significativi della sua storia millenaria. Segnatamente negli ultimi anni sono venuti alla luce contributi in grado di ridisegnare, ben oltre i confini già acquisiti dalla storiografia consolidata, l'origine della città, la sua data di nascita, le condizioni entro le quali Neapolis ha inscritto, come sempre è accaduto per le città di nuova fondazione, i propri caratteri originari, i geni che ne condizioneranno, nel bene e nel male, i successivi sviluppi o le alterne fortune.

A questo importante risultato hanno concorso un insieme di circostanze favorevoli, prima tra tutte le numerose campagne di scavo in ambito di archeologia urbana che hanno accompagnato la realizzazione della nuova linea metropolitana e, ancora prima, la posa in opera della rete per il cablaggio della città.

Incidentalmente, intorno a questi eventi è possibile sottolineare un aspetto: nella continuità storica che lega, sotto la metafora del palinsesto, passato presente e futuro di un organismo urbano, con le vicende e gli accadimenti di un tempo in grado di orientare scelte e soluzioni progettuali per la città in divenire, accade sovente anche il percorso inverso. E cioè che la costruzione della città moderna, ed ancora

più quella in grado di affrontare le sfide della contemporaneità (come, nel caso napoletano, quelle delle nuove reti infrastrutturali, della mobilità ovvero delle comunicazioni e dell'informazione), consenta di ricostruire, documentare e conoscere l'origine, l'epoca e la forma della città, così come fu edificata circa duemila e cinquecento anni fa.

Le campagne di scavo che hanno accompagnato l'apertura e l'avanzamento dei cantieri, rallentandone la conclusione ma ripagando ampiamente con gli straordinari rinvenimenti e le acquisizioni conoscitive, hanno a loro volta dato luogo a studi e revisioni circa le conoscenze pregresse e l'interpretazione, soprattutto in tema di impianto urbanistico della colonia greca di Neapolis e del suo rapporto con l'insediamento di Palepolis e del porto, recentemente riemerso. Un primo risultato, ormai acquisito anche in letteratura, è la retrodatazione dell'epoca di fondazione, ad opera dei coloni greci in territorio cumano, di Neapolis dal 470 a.C. alla fine del VI secolo a.C. Una diversa collocazione temporale che comporta un radicale ripensamento circa il contesto non solo urbanistico ma filosofico, astronomico, geometrico e aritmetico, dentro il quale i fondatori della "città nuova" ne progettano l'impianto e determinano, anche per i

tempi a venire, le regole del futuro sviluppo. Non più, dunque, un'ulteriore declinazione di colonia tardoarcaica ma la sperimentazione di un modello a suo modo innovativo, come traduzione urbanistica delle teorie di Talete, Parmenide, Pitagora e dei Filosofi della Natura, esportate sulla costa tirrenica dai coloni navigatori provenienti dalla Grecia dell'Est, in una molteplicità di campi applicativi (dall'armonia musicale ai numeri irrazionali, dal rapporto tra i numeri alle grandezze proporzionali), ma sempre dentro una visione cosmogonica e un progetto unitario ed omogeneo.

A queste conclusioni – e a molte altre che si paleseranno ad una lettura e ad uno studio attento dell'opera – giungono ora gli autori di questa pubblicazione, che davvero rappresenta la sintesi di una così fervida stagione di avanzamenti e nuove acquisizioni, e si appresta a costituire un punto di non ritorno negli studi sulla *forma urbis* di Neapolis.

Per almeno due motivi. Il primo è nel metodo di indagine alla base del lavoro compiuto all'interno delle attività di ricerca condotte dal Centro CIRICE dell'Università di Napoli Federico II, con la direzione scientifica di Alfredo Buccaro e Teresa Tauro, ora restituito nella presente pubblicazione con il contributo autorevole e decisivo di Alfonso Mele e di un gruppo di studiosi di varie discipline. Proprio l'apporto di diversi saperi e strumentazioni ha consentito di superare il tradizionale approccio da visuali separate sotto il dominio di differenti statuti disciplinari (archeologia, geologia, storia dell'architettura e dell'urbanistica), in un concorso di riletture e interpretazioni convergenti: si pensi solo, tra gli altri, al contributo offerto da Lucio Amato nella ricostruzione del sito di insediamento dal punto di vista geomorfologico e delle relazioni determinatesi tra questo e l'impianto urbanistico.

Ma c'è molto di più e di innovativo nel metodo utilizzato da Alfredo Buccaro e Teresa Tauro nella loro ricostruzione, sfociata nella redazione di una mappa digitale interattiva di

Neapolis greca, come ulteriore tassello di un lavoro già avviato nell'ambito del *Naples Digital Archive* dal CIRICE in collaborazione con il Max Plank Institute-Bibliotheca Hertziana. In questa sede è stato possibile mettere a confronto, sovrapponendo i diversi layer, le mappe storiche, quelle catastali e quella attuale, in ambiente GIS, corredando il tutto con l'insieme di informazioni dedotte dai dati documentari e bibliografici, le guide e la letteratura storica. Le nuove tecnologie che sono ora a disposizione degli studiosi, ormai ampiamente diffuse e costituenti il campo di azione della *Digital Urban History*, hanno dunque consentito di rileggere e mettere a confronto più fonti e di valutarne l'attendibilità e la coerenza con metodo scientifico, in grado di correggere le interpretazioni intuitive o più originali di singoli autori del passato.

In secondo luogo, il presente lavoro si avvale di un'intuizione, suffragata dai suoi approfonditi studi, di straordinario valore, di Teresa Tauro, già confortata dagli autorevoli positivi giudizi di Emanuele Greco, Luca Cerchiai e Alfonso Mele, e ora condivisa con Alfredo Buccaro e il suo gruppo di ricerca. Vale a dire la scoperta che, alla base della *forma urbis* di Neapolis, vi sia un preciso disegno di impianto urbanistico basato su una costruzione geometrica, a partire dalla scelta del sito, dell'orientamento delle tre *platèiai*, dall'uso delle figure del cerchio e soprattutto del quadrato come modulo in grado di garantire rapporti proporzionali «per suddividere e differenziare armonicamente la città e per creare concordia, sia tra cittadini e governanti, sia tra le parti e il tutto», dal ruolo svolto dallo gnomone geometrico costituito dall'attuale via San Gregorio Armeno, con al centro di tutto il Tempio dei Dioscuri, oggi Basilica di San Paolo Maggiore. E ancora l'ipotesi della Tauro del ricorso alla «costruzione geometrica figurata della sezione del segmento in media ed estrema ragione» da parte dei fondatori, così determinando «il raggio del cerchio ideale di fondazione... e tracciando un solco sacro sul

terreno con l'aratro di bronzo».

Le teorie avanzate circa l'origine geometrica e proporzionale alla base della forma urbis di Neapolis consentono di sostenere ulteriori e non meno intriganti ipotesi interpretative: tra le altre, come già sostenuto in passato dallo storico dell'arte P.G. Hamberg, quella che Vitruvio, nella sua descrizione della città ideale, abbia assunto quale riferimento Napoli e il suo impianto urbanistico. Una circostanza non casuale, essendo stato Vitruvio architetto dell'imperatore Augusto, cioè l'autore di una ennesima rifondazione di Neapolis, sempre nel nome della sirena Parthenope alla quale la Città Nuova venne ancora una volta dedicata e celebrata con una lampadodromia.

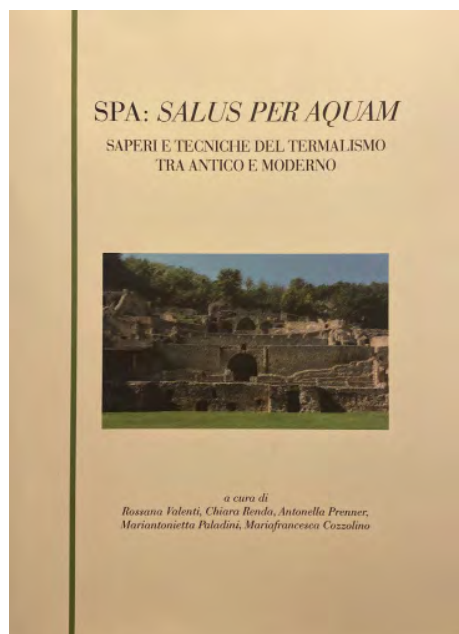
Le implicazioni derivanti dai risultati delle attività di ricerca, presumibilmente tutt'altro che concluse con questa pubblicazione e aperte alla verifica e al giudizio della comunità scientifica, sono di grande rilevanza sia, naturalmente, sul terreno proprio degli studi e della conoscenza, sia sotto il profilo dell'immagine della città, nella sua ridefinizione identitaria così come nella sua rappresentazione a livello internazionale. Anche la narrazione sull'origine della città e la descrizione dei luoghi tipici delle diverse fasi di costruzione del complessivo impianto urbanistico richiederanno necessari aggiornamenti, non meno delle pratiche di tutela, conservazione e valorizzazione dei tessuti storici coinvolti.

Dunque, non solo un contributo nella direzione del disvelamento di ciò che è all'origine della storia e della forma urbana di Napoli, ma uno strumento (la Carta digitale) a dispo-

sizione di tutti per continuare nel solco delle ricerche avviate e sin qui così riccamente documentate ed infine un'opportunità da cogliere per raccontare e proporre Napoli in una chiave affatto diversa anche rispetto a tanta oleografia del passato. Neapolis, Città Nuova, non solo rispetto a Paleopolis, ma sin dalle intenzioni dei suoi fondatori modello ideale di una città che, prima di tutto nella sua stessa costituzione fisica, diventa esempio di armonia, proporzione, giustizia, salubrità. L'intero centro storico restituisce, nel suo impianto originario di fondazione, una testimonianza materiale di teorie filosofiche e di culti religiosi, di calcoli geometrici e aritmetici, nell'alternanza tra permanenza dei segni e modificazioni successive, ma sempre dentro una dimensione, davvero difficilmente rinvenibile altrove, di quello che giustamente Alfredo Buccaro definisce «il più intrigante documento di pietra», pervenuto a noi ancora in gran parte integro e vitale.

C'è davvero da augurarsi che, sulla spinta degli avanzamenti offerti da questa ricerca, alla luce anche di nuove campagne di scavo e ulteriori approfondimenti e studi, possano essere confermati gli esiti del lavoro sin qui condotto, non solo in chiave storiografica e dunque retrospettiva ma, come già detto, per iniziare ad elaborare su questa ricostruzione della nascita di Napoli una sua nuova, originale e affascinante rappresentazione, una narrazione di quella città, ancora oggi visibile e vivibile, che è stata il modello ideale per una comunità, nella visione dei coloni della Magna Grecia non meno che dei trattatisti romani o rinascimentali.

Nuovi studi sui siti termali campani tra antichità e attualità



Spa: salus per aquam. Saperi e tecniche del termalismo tra antico e moderno, a cura di R. Valenti, C. Renda, A. Prenner, M. Paladini, M. Cozzolino, Bari, Edipuglia, 2022.

Recensione
di Annunziata Berrino

L'ultimo ventennio può essere considerato un periodo molto positivo per gli studi sulla storia del termalismo a livello europeo. Stiamo infatti ancora vivendo una lunga stagione di studi che riflettono il recente interesse per le pratiche olistiche; una ripresa che ha sollecitato una rinnovata attenzione per i siti termali, molto spesso letti nei contesti urbani. Emergono allora due chiavi di lettura, che rimandano ai due grandi momenti storici nei quali il ricorso alle acque e ai bagni per motivi di socialità e/o di terapia ha prodotto una vasta cultura materiale e immateriale, riuscendo addirittura a sollecitare e connotare la nascita di insediamenti urbani: la prima risale alla componente antica, classica, dei siti, la seconda al disegno della città termale di fine Ottocento. In molti casi poi le due letture si intrecciano.

Il volume curato da Rossana Valenti, Chiara Renda, Antonella Prenner, Mariantonietta Paladini e Mariafrancesca Cozzolino si colloca senza dubbio tra gli studi che trattano di termalismo con uno «sguardo rivolto all'antico»,

come scrive Rosalba Dimundo nella prefazione ricca e puntuale. La scelta è quanto mai felice, perché il progetto delle curatrici è proprio quello di aprire una linea di interesse verso i grandi siti termali dell'antichità dell'attuale regione Campania. Ne risulta dunque un ricco indice di contributi che sulla base di fonti letterarie e archeologiche restituiscono la storia di investimenti, di pratiche sociali, di elaborazioni teoriche, di culture mediche e di riti che si intrecciano sul territorio campano. Disponiamo così di un volume che apre nuove piste di ricerca e che spinge a più sistematiche indagini. Va forse fatto un appunto al titolo del volume, nel quale *Spa* ripropone la questione dell'effettivo uso e significato di questa parola, e a qualche generalizzazione di ordine interpretativo, poco aderente ai contesti storici, ma quest'ultima criticità è frequente negli studi che si occupano del complesso mondo dei bagni e delle acque, un fenomeno che attraversa epoche storiche distanti e che mostra la straordinaria capacità di riproporsi.

Un giorno in più per raccontare la città in trasformazione



Open House Napoli, 20 - 22 ottobre 2023.

Recensione
di Maria Ines Pascariello

Dal 20 al 22 ottobre si è tenuta la quinta edizione di Open House Napoli, il festival globale dell'architettura che ogni anno apre al pubblico strutture private, luoghi e spazi urbani spesso inaccessibili e li rende fruibili attraverso visite guidate, eventi e percorsi culturali.

Tutto ha avuto inizio nel 2019 quando, insieme a Roma, Milano e Torino, Napoli ha aderito alla rete internazionale di Open House, fondata a Londra nel 1992 con l'obiettivo di coinvolgere attivamente i cittadini e far comprendere quanto una migliore progettazione influisca positivamente sulla qualità della vita. Dimostratosi fin da subito prezioso strumento di conoscenza, dialogo e contributo al disegno dell'architettura e della città di domani, Open House è oggi un fenomeno consolidato negli appuntamenti culturali e soprattutto nel processo di lettura e divulgazione dell'immagine urbana, superando il milione di partecipazioni registrate in tutto il mondo.

Quest'anno i giorni per raccontare Napoli passano da due a tre e in un intero weekend, oltre alle grandi questioni dell'architettura contemporanea italiana, come la rigenerazione urbana, la diffusione del sistema di smart city, di mobilità sostenibile e di città a misura di bambini, per la prima volta sono stati organizzati preziosi e importanti momenti di dialogo

sui temi e sulle forme della città che verrà. Con un giorno in più nel 2023 è stato costruito il racconto di città nel modo più originale e al tempo stesso semplice, per provare a conoscerla e a farla conoscere: percorrerla. Ma stavolta con lo sguardo rivolto al cambiamento, grazie a quella che è stata definita "la novità del venerdì", ovvero l'aggiunta di un giorno, alla consuetudine del sabato e della domenica, in cui la manifestazione si è arricchita di eventi e dibattiti dedicati ai temi e agli esempi di trasformazioni urbane in atto.

Centocinquanta esperienze, quaranta novità per tre giorni di scoperta, questi i numeri della formula che ha aperto al pubblico ben ottantaquattro architetture, ha guidato i visitatori in ventidue percorsi e organizzato sette seminari tematici che si sono articolati in nove delle dieci municipalità, raggiungendo anche Pozzuoli, Aversa e San Leucio.

La municipalità di Chiaia-Posillipo-San Ferdinando è stata raccontata attraverso venti architetture, dal cantiere della stazione Arco Mirelli in piazza della Repubblica alla villa Doria D'Angri arroccata su uno sperone tufaceo della collina di Posillipo, in via Petrarca. A partire da una delle strade più iconiche e conosciute al mondo, Spaccanapoli, si è attraversata la municipalità Avvocata-Montecalvario-Merca-

to-Pendino-Porto-San Giuseppe con ventitré architetture: dal palazzo Venezia, che ospita la sede dell'associazione culturale "Ambasciata", fino al palazzo Pignatelli di Monteleone in Calata Trinità Maggiore, sede dello Studio Calcò Galleria Laboratorio, che ha aperto al pubblico il suo spazio espositivo per una visita guidata alla collezione permanente di disegni, incisioni, libri d'artista e opere creative.

A partire dai resti dell'Acquedotto Augusteo, rinvenuti nel 2011 nel piano interrato dello storico Palazzo Peschici Maresca in via Arena della Sanità, altri quattordici luoghi hanno raccontato la municipalità Stella-San Carlo all'Arena fino a via Santa Teresa degli Scalzi e al grande appartamento ottocentesco sede del Super Otium Art Hotel che, grazie a un programma di residenze per artisti e creativi e un calendario di eventi culturali, è oggi riferimento internazionale per viaggiatori, artisti, creativi, scrittori ed amanti della cultura che vogliono esplorare la città contemporanea con nuovi punti di vista attraverso cui guardare Napoli e non solo, nella dimensione del viaggio.

Dalla sede di via Brin 69, la fabbrica della nuova produzione delle idee e della creatività, che accoglie al suo interno uffici e startup e che ha rigenerato la grande fabbrica della produzione metallica manifatturiera dell'area postindustriale di Napoli, dando vita a un nuovo paesaggio urbano, la municipalità San Lorenzo-Vicaria-Poggioreale-Zona Industriale è stata descritta attraverso quattordici luoghi e percorsi che raggiungono via Foria: qui un palazzo seicentesco custodisce uno dei vivai più antichi di Napoli, il vivaio Calvanese, un polmone verde nascosto nel centro della città. La municipalità Arenella-Vomero è stata raccontata attraverso un percorso circolare tra piazza Vanvitelli e piazza Fuga che ha consentito ai visitatori di scorgere gli episodi più significativi del Liberty e di accedere agli impianti della stazione della Funicolare Centrale, nonché allo spazio museale dove si trovano gli interni della storica carrozza del 1928 e i

macchinari utilizzati per le attività di manutenzione dell'epoca.

Con i laboratori del teatro di San Carlo a Vigliena, nello stradone Vigliena-zona industriale di Napoli Est, frutto del progetto di riconversione degli stabilimenti della fabbrica Cirio che ha dato vita a una struttura per la costruzione, il montaggio e la conservazione degli allestimenti degli spettacoli, la municipalità Ponticelli-Barra-San Giovanni a Teduccio è stata testimone, anche quest'anno, del grande progetto di riqualificazione che sta vivendo la città. Anche la visita a tre cantieri della metropolitana ha fortemente contribuito a testimoniare la nuova attenzione verso la città in trasformazione, in particolare i cantieri delle stazioni Regina Margherita e di Miano, nella municipalità Miano-Secondigliano-San Pietro a Patierno, e quello della stazione di Monte Sant'Angelo, tra via Cintia e viale Traiano nella municipalità Soccavo-Pianura; tutte le stazioni sono inserite nell'ambito dei lavori per il completamento della chiusura dell'anello della linea 1 della Metropolitana di Napoli e consentono di toccare con mano la città in divenire, che di questa edizione di Open House costituisce la vera novità.

Anche la stazione Mostra della Ferrovia Cumana è stata tappa dei visitatori di quest'anno nella municipalità Bagnoli-Fuorigrotta: realizzata nel 1939-1940 su progetto dell'architetto Frediano Frediani, è stata poi ristrutturata alla fine degli anni Ottanta su progetto di Nicola Pagliara, in occasione dei mondiali di calcio del 1990. Inoltre, ancora a Fuorigrotta, è stato possibile visitare l'intero complesso della Facoltà di Ingegneria progettato da Luigi Cosenza, esempio magistrale del razionalismo italiano: sono stati aperti al pubblico sia i due edifici principali di sei e undici piani con accesso attraverso l'atrio porticato su piazzale Tecchio, sia i laboratori, raggruppati in più volumi e riuniti nel complesso su via Claudio. Lo sguardo va anche all'area metropolitana e raggiunge il comprensorio Olivetti, la 'fab-

brica verde' progettata dallo stesso Cosenza in via Campi Flegrei a Pozzuoli, e le due sedi del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli": il complesso abbaziale di San Lorenzo ad Septimum (Aversa) e il Belvedere di San Leucio (Caserta) dove è collocato il distretto leggero "Officina Vanvitelli", dedicato al Design per la Moda e alla realizzazione dei progetti dei talenti creativi attraverso master, laboratori, seminari, convegni, spin-off e start up. Ai numeri realizzati da questa edizione si aggiungono tre laboratori a misura di bam-

bino in Open House Kids che testimoniano dell'impegno, anche quest'anno, di portare l'architettura alla fruizione dei più piccoli attraverso il gioco, l'immaginazione e il racconto. Il tutto moltiplicato da uno sguardo aperto al futuro con un rinnovato sostegno e partecipazione del nostro Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE), del Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II (DiARC) e del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", protagonisti e animatori del dibattito culturale sull'architettura e sulla città.

Il Polo Digitale degli Istituti Culturali di Napoli ha organizzato il Convegno, svoltosi a Napoli il 14 e 15 dicembre 2022, sulla rappresentazione fotografica del paesaggio, cercando di valorizzare collezioni di archivi pubblici e privati italiani, anche poco noti. Il tema, al centro del vivace dibattito odierno sull'ambiente, trova nelle fonti fotografiche una testimonianza non solo dell'urbanizzazione crescente tra fine Ottocento e primo Novecento, con annesse problematiche relative agli adeguamenti e ai risanamenti delle città, ma anche di luoghi e genti di comunità disperse nei vasti territori rurali sia di zone interne che costiere. Anch'esse sono coinvolte in parte nei fenomeni di modernizzazione e dell'industrializzazione del paese, ma in senso inverso, con lo spopolamento e, soprattutto per il Sud, con il lento declino di territori e di economie locali.

La fotografia allarga e concentra lo sguardo dell'osservatore e consente allo studioso di ricomporre l'evoluzione del paesaggio, catturandolo e raccontandolo da diverse angolazioni; quando comprende anche persone, essa offre altre letture, altri generi di paesaggi, nonché una denuncia sociale ante litteram, oscillando tra la volontà di documentare la realtà e l'illustrazione soggettiva, che nei territori dei dintorni delle città si fa spesso pittoresca.