eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index

Fotografia e paesaggio in provincia di Avellino nell'età liberale e durante il fascismo

Paolo Speranza Ministero dell'Istruzione e del Merito

To cite this article: Speranza, P. (2024). *Fotografia e paesaggio in provincia di Avellino nell'età liberale e durante il fascismo*: Eikonocity, 2024, anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 110.6092/2499-1422/10246

To link to this article: http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/10246

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the "Content") contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at http://www.serena.unina.it
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Fotografia e paesaggio in provincia di Avellino nell'età liberale e durante il fascismo

Paolo Speranza Ministero dell'Istruzione e del Merito

Abstract

Il saggio proposto rappresenta una ricerca sul rapporto tra fotografia e paesaggio in Irpinia nell'età liberale e ne esamina i tre ambiti di documentazione più rilevanti, basandosi soprattutto sulla cultura fotografica della pubblicistica nazionale: il pellegrinaggio religioso al santuario di Montevergine, sul monte Partenio; i fotoreportage sui terremoti del 1910 e del 1930; l'iconografia del mondo contadino.

Photography and Landscape in the Province of Avellino in the Liberal age and during Fascism

In my essay I've enveloped a research about the relation between photography and landscape in Irpinia in the liberal age, analyzing the three main scientific fields, based above all on the photographic culture of the national press in that period: the pilgrimage to the Sanctuary of Montevergine, on the mountain Partenio; the photographic reportages about the earthquakes in 1910 an in 1930; the iconography of the peasant world.

Keywords: Fotoreportage, terremoti, contadine.
Photoreportage, earthquakes, peasant women.

Paolo Speranza è insegnante di Lettere; è iscritto all'AIRSC, al SNCCI e all'Ordine dei Giornalisti. Dirige "CinemaSud" e collabora a riviste europee. Ha realizzato volumi, mostre e convegni di cultura cinematografica, storia contemporanea, letteratura meridionalista, narrativa di viaggio.

Author: paolosperanza1962@gmail.com

Received July 28, 2023; accepted April 9, 2024

1 | Introduzione

La narrazione per immagini dell'Irpinia nell'età liberale si sviluppa con sensibile ritardo e in dimensioni più circoscritte non solo rispetto a Napoli e al suo golfo, che fin dai primordi della cultura fotografica costituirono uno dei principali soggetti di attrazione per i fotoreporter, ma anche al Salernitano, a Caserta e in genere all'area costiera della regione.

Le cause sono molteplici. Geopolitiche, prima di tutto: la provincia di Avellino era all'epoca una delle più isolate e montuose del Mezzogiorno, lontana dalle principali arterie di comunicazione e di commercio, quasi del tutto priva di industrie e legata all'economia rurale, senza attrattive turistiche o antropologiche, a eccezione dell'antico e popolare pellegrinaggio religioso al santuario di Montevergine, sul monte Partenio, a pochi chilometri dal capoluogo [Monetti 2013, 5-10]. In secondo luogo culturali: a eccezione di alcune figure importanti della storia patria e del Risorgimento, quali Francesco De Sanctis, Pasquale Stanislao Mancini e Pietro Paolo Parzanese, l'Irpinia non appariva caratterizzata da una sua identità peculiare, tanto che non di rado i, pochi, giornalisti e scrittori che la citavano la assimilavano, senza percepirne le differenze anche geografiche, alla Calabria o all'Abruzzo.

La sua fama iconografica si deve soprattutto alla pubblicistica nazionale, mentre quasi del tutto inesistenti risultano a tutt'oggi i documenti fotografici catalogati negli archivi o inseriti su internet.

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

Fig. 1: Giacomo Brogi, *Napoli. Ritorno dalla Festa di Montevergine*, fine ‘800 – inizi ‘900, Archivio Alinari, Firenze.

2 | L’iconografia della ‘juta’ a Montevergine

L’unica eccezione rilevante è costituita dalla documentazione fotografica del rito della ‘juta’, come veniva definita dai devoti che da tutto il Sud salivano due volte all’anno al santuario mariano di Montevergine, per un pellegrinaggio di vaste dimensioni, forse il più partecipato d’Italia, che ha rappresentato una costante e fertile fonte di ispirazione per la letteratura di viaggio, il reportage giornalistico, la pittura, il teatro e, più avanti, il cinema e la ricerca etnoantropologica, sui quali si è innestata con naturalezza l’arte fotografica.

Fin dal XVII secolo l’ascesa a Montevergine fu la meta più frequentata dai viaggiatori colti, italiani, ma anche europei.

Accanto alle impressioni di viaggio, come si è detto, la juta ispirò una cospicua e qualificata teoria di opere pittoriche, incisioni, pièce teatrali, canzoni e poesie, documentari e fiction cinematografiche, che richiamano i nomi prestigiosi di Mancini e di Viviani, di Ferdinando Russo e di Domenico Rea, di Fucini e Collodi e di Marotta di *L’oro di Napoli*, del pioniere del cinema napoletano Roberto Troncone e del divo nazionale del cinema degli anni Trenta Amedeo Nazzari [Speranza 2024, 6-15].

L’Archivio Alinari conserva più fotografie su questo soggetto: Giacomo Brogi, ad esempio, riprende le carrozzelle che ritornano dal pellegrinaggio, con una ripresa effettuata alle porte di

Napoli, a San Giovanni a Teduccio (fig. 1).

3 | Paesaggi con rovine: i reportage sui terremoti

Accanto alla tradizione plurisecolare della juta a Montevergine, il principale elemento di richiamo in Irpinia per le firme della fotografia italiana e internazionale è rappresentato, nel corso del Novecento, dalle catastrofi naturali, nel caso specifico dagli eventi sismici, che si sono verificati a più riprese, con effetti spesso devastanti, nel corso del cosiddetto secolo breve.
Una tendenza confermata anche in tempi recenti, soprattutto all'indomani del violento sisma del 23 novembre 1980 in Campania e in Basilicata, quando nel cratere terremotato, come fu definita l'area epicentrale dell'evento tellurico collocata in Alta Irpinia, nell'Alto Sele salernitano e nei comuni in provincia di Potenza al confine con la Campania, si portò il gotha della fotografia italiana, per realizzare il corredo di documentazione visiva dei numerosi e ampi reportage dei maggiori quotidiani e periodici nazionali, nonché una rappresentanza significativa delle più importanti testate internazionali, soprattutto francesi, tedesche, svizzere e nordamericane [Speranza 2005, 11-13].
Relativamente alla stampa italiana, un fenomeno analogo, benché di portata più circoscritta, si era registrato anche nell'agosto del 1962, in seguito al terremoto che colpì le aree interne delle province di Avellino e di Benevento: anche in quell'occasione furono inviati in Irpinia e nel Sannio i fotografi più accreditati. Uno di questi, il fotoreporter del settimanale «L'Europeo», Duilio Pallottelli, si aggiudicò il premio per la migliore istantanea dell'anno, pubblicata nel numero del 9 settembre 1962 e scattata in uno dei comuni più colpiti, Ariano Irpino (fig. 2).
In entrambi i casi, la rappresentazione fotografica delle catastrofi naturali non fu declinata in maniera esclusivamente cronachistica e documentaria, ma risultò improntata a un tentativo di lettura anche antropologica dei territori colpiti e delle comunità locali: lettura non priva, in diverse testate, di quelle ricadute negli stereotipi più superficiali e retrivi che ha caratterizzato tanta parte della stampa nazionale nelle inchieste sul Mezzogiorno [Speranza 2013, 9-12].
Tale connotazione culturale risulta piuttosto limitata, spesso del tutto assente, nei reportage fotografici relativi ai due eventi sismici che si registrarono in Irpinia nel corso del periodo oggetto della nostra ricerca: il terremoto del 1910, che colpì la Basilicata e la contigua area irpina, segnatamente il popoloso borgo di Calitri, e quello più devastante e diffuso che vent'anni dopo, nel luglio del 1930, provocò centinaia di vittime e danni ingenti in tutta l'area montuosa della provincia di Avellino e nel territorio del massiccio del Vulture, in provincia di Potenza, con epicentro fra i comuni lucani di Melfi e Rionero e quelli irpini di Lacedonia e Villanova del Battista.
I reportage e le inchieste su questi due eventi si rivelano finalizzati soprattutto a scoprire e a trasmettere ai lettori le informazioni essenziali e gli aspetti di superficie, documentando in primo luogo il lutto collettivo e l'esodo forzato delle popolazioni, i danni più ingenti, la dimensione edilizia e abitativa dei paesi più colpiti. Si trattava di territori montuosi, molto interni e spesso isolati dalle principali vie di comunicazione, sostanzialmente sconosciuti, geograficamente e nei loro aspetti culturali, all'opinione pubblica dell'Italia, costituitasi in Stato unitario da pochi decenni. Fu questa circostanza a imporre, di fatto, ai giornalisti e ancor più ai fotoreporter di soffermarsi principalmente sui dati geografici e numerici di quelle aree e degli eventi sismici [Speranza 2023, 9-15].
Il terremoto del 1910, sebbene circoscritto a un'area limitata e meno violento di quelli successivi perchè il numero delle vittime risultò contenuto, circa una cinquantina, rappresenta tuttavia un momento importante, si può dire di svolta, nella storia del rapporto tra fotografia e paesaggio in Irpinia: fu in quell'occasione che si registrò per la prima volta in provincia di Avellino la presenza di fotoreporter delle testate nazionali, probabilmente anche per effetto dell'impatto mediatico su scala

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

Fig. 2: Duilio Pallottelli, «L'Europeo», 9 settembre 1962.

mondiale del recente terremoto di Messina e Reggio Calabria, avvenuto appena due anni prima. Un altro aspetto originale che emerge a partire da quell'evento è il rapporto nascente in Italia tra la fotografia di paesaggio e la nuova arte cinematografica: il primo e più noto protagonista di questo processo, il milanese Luca Comerio, sarà tra i primi ad accorrere in Alta Irpinia per documentare le conseguenze dell'evento sismico del 1910 [Manenti 1979, 15-25].

4 | Reportage d'autore tra cinema e fotografia

Nei pochi, ma importanti, reportage fotografici d'autore sull'Irpinia nella prima metà del Novecento, il rapporto di continuità e di reciproca influenza tra l'estetica della fotografia e il nuovo linguaggio cinematografico viene ad assumere un particolare risalto. Lo si riscontra con evidenza in almeno tre degli autori che siamo riusciti a individuare in questa ricerca, la prima del genere condotta in e sull'Irpinia, necessariamente foriera di ulteriori e approfondite ricerche.
L'esponente più illustre di questa nuova categoria di fotografi-cineasti, come si diceva, è Luca Comerio, che per «L'Illustrazione italiana» realizzò un servizio sul terremoto del 1910 a Calitri, pubblicato nel numero del 12 giugno, documentando l'esodo della popolazione, in prevalenza contadina, dalle aree del centro storico adiacenti all'antico castello, e i danni subiti dalle abitazioni (fig. 3).
Sebbene in questo comune, il più popoloso dell'Alta Irpinia e tradizionalmente molto dinamico sul piano commerciale, esistesse fin dagli inizi del XX secolo una quotata tradizione di studi fotografici, che aveva negli Acocella e nei Toglia gli esponenti più in vista, come documenta il prezioso volume fotografico *Siamo esseri antichi*, edito nel 1998 dal Centro di Ricerca «Guido Dorso» di Avellino a cura di Franco Arminio e Stefania Borriello, per documentare l'evento

sismico «L'Illustrazione italiana» preferì non avvalersi dei professionisti locali e decise di inviare sul posto uno dei suoi collaboratori più illustri, che aveva ingaggiato fin dal 1898 in seguito al suo memorabile reportage sui moti di Milano repressi nel sangue dall'esercito.
Una scelta inedita che si rivelerà lungimirante: le fotografie di Comerio risultano decisamente più moderne e dinamiche rispetto agli standard dell'epoca, anche in virtù della sua padronanza del mezzo cinematografico, di cui il fotografo milanese è considerato uno dei pionieri in Italia.
Nello stesso 1910, tra l'altro, Comerio fondò con alcuni soci la *Milano Films*, che appena un anno dopo realizzerà uno dei kolossal più memorabili del cinema delle origini: *L'Inferno*, dal capolavoro di Dante Alighieri, che consentì al cinema italiano di affermarsi a livello internazionale e, per circa un decennio, di competere con le case di produzione statunitensi e francesi, sia sul terreno artistico che su quello economico e commerciale.
L'esperienza di Comerio in Alta Irpinia non rappresenta un caso isolato, bensì è pienamente inserita nell'attrazione naturale e ab origine che sulla nascente industria cinematografica esercitò il fenomeno sismico: un evento dirompente e di spettacolare tragicità, carico di impatto emotivo, denso di suggestioni visive e di richiami antropologici e sociali, in ultima analisi ideale, fin dagli albori del muto, per i cineoperatori, che desideravano ampliare il loro archivio di attualità da offrire agli spettatori dell'epoca.
Il cinema muto è ricchissimo di materiali sui terremoti di inizio Novecento e già allora la provincia di Avellino, al pari della Calabria, era il territorio più battuto dai documentaristi: del 1906 è *Terremoto nell'Irpinia*, produzione *Cines*, quattro anni dopo vengono prodotti *Il terremoto di Avellino*, *Società Anonima Ambrosio* di Torino, e *Il terremoto nell'Irpino*, quest'ultimo a opera della citata *Milano Films* di cui Comerio è stato cofondatore.
La stretta relazione tra cinema delle origini e fotografia del paesaggio, così rilevante nel lavoro di documentazione sui disastri naturali, si riscontra con risvolti interessanti anche in altri ambiti. Prendiamo in esame due esempi.
Il primo si riferisce alla fotografia di argomento turistico-religioso e ci riporta alla tradizione della juta al santuario mariano sul Partenio.
La foto del ritorno dei pellegrini da Montevergine proveniente dall'archivio Alinari, citata in precedenza, richiama a sua volta una celebre scena, ambientata a Napoli, di *È piccerella* (1922), il film più noto di Elvira Notari, la prima regista e produttrice del cinema italiano, attiva dagli anni Dieci fino all'avvento del sonoro.
Il pellegrinaggio al santuario irpino costituisce del resto, dal Settecento ai nostri giorni, un consolidato trait-d'union, caso unico nella storia irpina e tra i pochi in Italia, tra letteratura di viaggio, documentazione fotografica e realizzazione di film, dai fratelli Troncone, noti fotografi e pionieri del cinema napoletano agli inizi del Novecento, fino a *Immacolata e Concetta* (1980) del regista Salvatore Piscicelli.
Il connubio tra cinema e fotografia vive anche nella biografia artistica di Vittorio Tedesco Zammarano, autore delle foto in autocromia per il servizio di copertina del mensile «Le Vie d'Italia e del mondo» del febbraio 1934, intitolato *L'Irpinia e il suo popolo*, dedicato alle bellezze paesaggistiche di un'Irpinia illuminata da un verde incontaminato e dalla vivacità cromatica dei costumi popolari femminili della tradizione contadina (figg. 4, 5).
Una inconsueta parentesi idillica nel mondo rurale del Mezzogiorno per colui che si affermò, tra gli anni Venti e Trenta, come scrittore di ambienti coloniali e di safari nell'Africa interna, successivamente narrati anche in alcuni preziosi documentari, due dei quali omonimi rispetto ai suoi libri più conosciuti: *Hic sunt leones* (1922) e, dieci anni dopo, *Il sentiero delle belve*.

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

IL TERREMOTO IN BASILICATA.

*(Fotografie L. Comerio espressamente eseguite per l'*Illustrazione Italiana*).*

L'esodo della popolazione a Calitri.

Il terremoto in Basilicata e Campania.

La scossa di terremoto che la mattina del 7 giugno alle 3,15 svegliò di soprassalto gli abitanti di Benevento, di Avellino, di Foggia, Potenza, Salerno, e fu segnalata da tutti i sismografi d'Italia, produsse, al primo annunzio, un senso generale di costernazione in tutta Italia, ed anche fuori, temendosi si trattasse di un altro disastro terribile. Sventure vi furono, specialmente a Calitri, dove un gruppo di case crollò, perchè costruite su un declivio di creta friabile, sotto la quale erano state, imprudentemente, aperte delle cave, e al disopra delle case crollò anche l'antico castello, travolto nell'improvvisa frana, e furonvi una trentina di vittime umane; ma dovunque altrove lo spavento fu, per fortuna, superiore ai danni.

Al pauroso annunzio, accolto persino dalle Borse con un ribasso momentaneo ma generale, corrispose l'immediata sollecitudine del Re e della Regina che, senza porre tempo in mezzo, accompagnati dal ministro dei lavori pubblici, deputato Sacchi, e ricevuti, sui luoghi minacciati dal duca d'Aosta, accorsero il 7 da Roma e si trattennero due giorni in mezzo alle popolazioni spaventate, ritornando a Roma la sera del 9.

L'area epicentrale, di maggiore scotimento, fu nel bacino superiore dell'Ofanto, dove confinano le quattro provincie di Foggia, Potenza, Salerno ed Avellino: nell'epicentro trovaronsi comprese le, tante volte danneggiate nei secoli, località di Melfi, San Sossio, Castel Baronda, Villata, Sant'Angelo de' Lombardi, Conza, Pescopagano, Calitri. Qui ed a Villata furono i maggiori danni, ed anche molto sensibili a Calabritto, a Rapone, a San Fele, ad Ariano, a San Giorgio, a Chianche, ad Avellino, a Potenza; e si ebbe una notevole ripercussione verso Napoli e verso Campobasso, cioè tutt'attorno all'antico vulcano spento della Lucania, il Volture.

A Calitri, a Villata, in tutta la zona ora scossa, il Re, la Regina, il duca d'Aosta, il ministro Sacchi prodigarono personalmente assistenze, consigli, conforti; il Re lasciò generosi sussidii; il ministro concretò efficacemente i provvedimenti di soccorso e di riattamento; ma, per fortuna, il disastro fu ben minore di quanto a tutta prima si temette, ed anche inferiore a quelli che colpirono la medesima zona nel 1851 e nel 1857.

CORRIERE.

Il terremoto, le condoglianze e i ringraziamenti di Luzzatti. Il "delitto di Moltrasio„. L'enciclica Editæ saepe, *le proteste germaniche e le spiegazioni del Papa. Il libro di Don Murri e l'apatia religiosa degl'italiani. L'Università italiana in Austria. Le elezioni in Ungheria; la fine della Finlandia; la Grecia e Creta.*

L'allarme pel terremoto di Avellino e di Benevento fu un allarme eccessivo. Dicendo questo non intendo togliere assolutamente nulla al profumo di carità e di solidarietà nel dolore onde apparve ancora bello lo slancio di tutti, dai Sovrani ai ministri, dai giornali ai sodalizi di beneficenza, verso le provincie lontane colpite. Ma, non v'ha dubbio, i giornali immediatamente esagerarono. Questa è la tendenza dei giornali moderni. Si critica per questo la stampa nord-americana, e non si sa fare di meglio che imitarla in ciò che ha di men buono. L'allarme nostro si estese anche fuori ed arrivarono alte condoglianze, amabili, e sproporzionate naturalmente. Fallières e Briand furono dei primi; e benissimo rispose il nostro primo ministro Luzzatti, al primo ministro francese:

"Vivi ringraziamenti per il vostro dispaccio così pronto e commovente. Per fortuna nostra non si tratta questa volta di una catastrofe, ma solamente di un grave infortunio limitato per l'estensione e senza vittime numerose. Noi lo sopportiamo come insegna l'antica sapienza, sereni nel dolore attenuato dalle parole consolatrici degli amici„.

Giuste e belle parole, di un uomo che ha sempre la felicità della frase.

È questa una forza, che nel nostro ambiente parlamentare pareva da anni inutile e perduta. Luzzatti l'ha rimessa in pieno onore, ed ogni giorno alla Camera si sente quanto giovevole sia la presenza al governo di chi sa mettere in ogni discussione una nota intellettualmente e moralmente elevata. In tutte le discussioni il tono si eleva; si esce da quella bassura mentale e morale, nella quale non sono possibili gli alti dibattiti e non destano momentaneo interesse che i volgari pettegolezzi. È, un poco, il fenomeno identico nel giornalismo: togliete la discussione, non resta che la cronaca, la quale non è interessante, se non è stuzzicante e quasi scandalosa; non tiene su il giornale, se non è ampiamente diffusa e particolareggiata, tanto che oggi, parlando in generale, è più facile trovare nei giornali i più minuti particolari, per quanto ripugnanti, sull'autopsia di un'assassinata o di un assassinato, che qualche esposizione di idee su questioni politiche, filosofiche o letterarie, che dovrebbero meglio appassionare e sono negliette.

Voi capite, già, che io voglio accennare al "delitto di Moltrasio„, che da dieci giorni ingombra intere pagine dei nostri maggiori giornali. Il fatto, per se stesso, tranne qualche punto un poco misterioso, non offre intreccio che meriti tanto interesse. Una semi-mondana e semi-artista nord-americana, bella ed esaltata, come moltissime di quel mondo, Mary Scott, divorziata, allontanatasi dall'America dopo avere ferito un avvocato alla moda, il quale non sporse querela, e dopo avere sposato un Carlo Porter, figlio di un governatore nord-americano, venne sul lago di Como, a Moltrasio, col marito, a dar quotidiano spettacolo del suo delizioso squilibrio psichico, condiviso, a quanto pare, dall'innamorato e gelosissimo marito. Ci mancava il solito terzo, fra i due, e questo terzo fu un russo. Si poteva desiderare di meglio in mezzo a due americani?... Tutto il lago fu spettacolato per più giorni dalle eccentricità della coppia americana, andata a nascondere la felicità coniugale in una recondita, appartata villetta di Moltrasio, con intermezzi di colazioni e pranzi con più che generose libazioni, in questo o in quel ristorante lacuale o campestre. Tutti colpiva l'appariscente originalità di quella coppia, che non aveva altro intimo all'infuori del russo, il signor Ispolatow, funzionario doganale coloniale in aspettativa. D'un tratto il russo andò a villeggiare di là del confine svizzero, e la coppia nord-americana non si vide più. Ma dieci giorni sono degli amatori di pesca, a Moltrasio, si trovarono fra le reti un pesce di nuovo genere: un grosso baule, che, salendo nella tratta, faceva intorno a sè sanguinose le acque del lago. Stu-

SCIROPPO NEGRI CONTRO LA TOSSE ASININA

Fig. 3: Luca Comerio, L'esodo della popolazione a Calitri, «L'Illustrazione italiana», 12 giugno 1910.

5 | Il sisma del Vulture e l'effetto censura

L'attenzione mediatica manifestatasi per la catastrofe sismica del 1910 si rinnova in Irpinia vent'anni dopo, per quello che passerà alla storia come il terremoto del Vulture, in una dimensione molto più estesa, a causa della vastità dell'area colpita e del grave bilancio in termini di vittime e danni, e in una dimensione stavolta internazionale.

La copertura fotogiornalistica dell'evento raggiunse una mole davvero ragguardevole, di fatto un unicum nell'Irpinia della prima metà del Novecento, superiore per quantità di documentazione anche agli anni della Seconda guerra mondiale, e vide impegnati in prima linea alcuni autori di primo piano.

Questa circostanza, rispetto al precedente del 1910, non riuscì a determinare nei servizi fotografici una più consapevole lettura sociale e antropologica del paesaggio edilizio, naturale e umano della terra dell'osso, per ricorrere alla definizione successiva e ormai classica di Manlio Rossi-Doria, e addirittura finì per risultare meno veritiera e più reticente anche rispetto ai dati della cronaca. Sostanzialmente, un passo indietro, non sotto il profilo tecnico-artistico, nel confronto, ad esempio, con le fotografie di Luca Comerio a Calitri.

Questa connotazione riguarda soprattutto la stampa e i fotografi italiani, per effetto della rigida censura sull'informazione vigente durante il regime fascista, che si accentuava in maniera ancora più capillare e occhiuta in occasione di eventi tragici, che rischiavano di contraddire plasticamente l'immagine idilliaca ed efficientista della nuova Italia sorta dalla rivoluzione del 1922.

La chiara demarcazione di stili che si riscontra, anche a una visione superficiale, nei reportage fotografici sul terremoto del 1930 è determinata non certo da un divario di qualità artistica tra i

Fig. 4: Vittorio Tedesco Zammarano, Donne dell'Irpinia alla fontana, «Le vie d'Italia e del mondo», anno II, numero 2, febbraio 1934.

Fig.5: Vittorio Tedesco Zammarano, Costume femminile di Montecalvo, nell'Irpinia, «Le vie d'Italia e del mondo», anno II, numero 2, febbraio 1934.

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

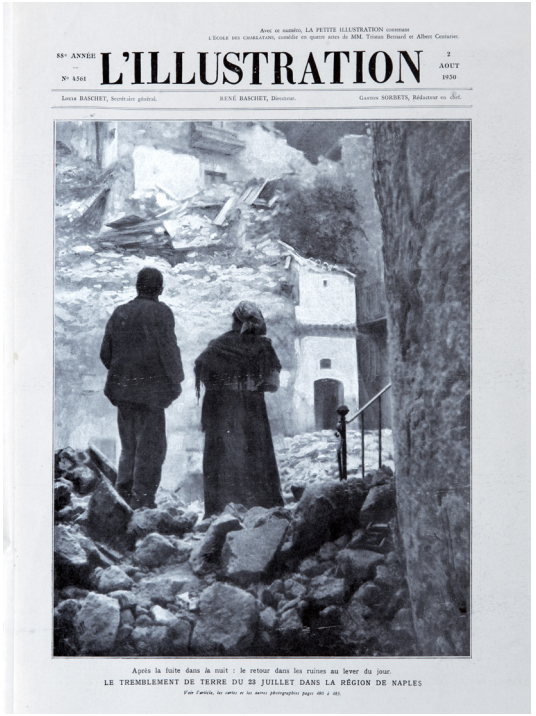


Fig. 6: Theodore Vaucher, *Après la fuite dans la nuit: le retour dans les ruines au lever du jour*, «L'Illustration», anno 88, n. 4561, 2 agosto 1930.

Fig. 7: Foto Keystone, *Le sèisme italien. Les populations sans abri campent sous la tente*, «Le Miroir du monde», anno I, n. 22, 2 agosto 1930.

fotografi italiani e stranieri, ma esclusivamente da queste ragioni di natura geopolitica.
Per ricorrere a una formulazione più esplicita: soltanto nei servizi delle testate francesi e anglosassoni si può percepire tutta la portata dell'evento sismico, con scene più realistiche di devastazione e di fuga, tutt'altro che ordinata, dai paesi, di accampamenti di fortuna, in qualche caso persino di cadaveri in attesa di sepoltura. È il caso, ad esempio, delle foto pubblicate da «The New York Times» il 1° agosto 1930 e nello stesso mese da due periodici francesi: «L'Illustration e Miroir du Monde». Quest'ultimo, fondato proprio quell'anno, si affidò a due agenzie fotografiche di fama mondiale che avevano di recente aperto una filiale a Parigi: la Wide World e la Keystone, a conferma della notevole considerazione raggiunta nella stampa dalla fotografia, che sul finire degli anni Venti conquista la dimensione di arte (figg. 6, 7).
Sui giornali italiani, al contrario, la censura fascista indirizzò non solo le cronache e i titoli dei giornali, ma anche e soprattutto i servizi fotografici in una dimensione statica e rassicurante, evitando le immagini più crude e riservando gran parte delle copertine dei periodici illustrati e delle prime pagine dei quotidiani alla visita nelle zone terremotate della famiglia reale e delle autorità di governo, circondate da folle fiduciose e composte, e all'efficienza dei soccorsi, coordinati dall'esercito. A partire dall'anno successivo, sulla stampa italiana troveranno posto esclusivamente le immagini della ricostruzione, che nella realtà si concretizzò nella realizzazione di alcuni siti di casette asismiche, di fatto poco più che baracche, a una certa distanza dai centri storici più devastati.
Particolarmente emblematico è l'atteggiamento che assunse in quella tragica occasione il periodico più antico e importante, «L'Illustrazione italiana»: vent'anni prima, in quelle stesse zone, aveva inviato sul fronte del sisma il suo fotoreporter più quotato, Comerio, mentre in questa circostanza preferì affidarsi a un fotografo locale, Michele Ficarelli, il professionista del settore più competente e popolare nella vicina Bari, ma soprattutto conterraneo del ministro dei Lavori Pubblici, Araldo di Crollalanza, che con buona probabilità ne aveva caldeggiato l'incarico per un reportage governativo [Speranza 2023, 8-12].
Tra le poche voci appena dissonanti si segnala quella di don Giovanni Minozzi, un sacerdote missionario della Fondazione di padre Semeria, che ha lasciato un diario meticoloso delle sue visite nei comuni colpiti. In questa sede ci sembra utile proporne un brevissimo estratto, dal passaggio ad Ariano Irpino, patria del sacerdote-poeta Parzanese, all'epoca uno dei più studiati nelle scuole italiane, per le riflessioni illuminanti sulla tragedia del terremoto e, come vedremo più avanti, sulla rappresentazione superficiale e fasulla della vita dei contadini d'Irpinia e del Sud: «Pietro Paolo Parzanese rappresenta solo la parte superficiale, facilona della vita di Ariano, la vita che stornella pe' campi a primavera, non sente minimamente il dramma del suo popolo eroico, insanguinato dalle guerre atroci, schiacciato dai terremoti e pur sempre arditamente rinato dalle ruine, tenacissimo nel rialzare la propria casa, nel far riverdeggiare la propria terra».
Non mancarono anche nel 1930 servizi fotografici di qualità, come quelli realizzati per diverse testate, ta cui «L'Illustrazione» e «Piccola», da Ferdinando Pasta, uno dei fotografi più attivi a Milano nell'orbita della Rizzoli, e tra i pochissimi a vedersi riconosciuta la facoltà di firmare i propri reportage: quello sul Vulture resta forse il suo capolavoro, e influenzerà tutta la stampa periodica degli anni Trenta, fino ai vertici di «Omnibus» e «Oggi» (fig. 8).

6 | L'immagine idillica dell'Irpinia rurale

Fra gli effetti collaterali del terremoto del Vulture si rivela particolarmente interessante, soprattutto ai fini della presente ricerca, l'attenzione mediatica che, per la prima volta in maniera evidente e sistematica, investì la provincia di Avellino e soprattutto le sue aree più montuose e interne, confi-

Fig. 8: Ferdinando Pasta, Il terremoto del Vulture – Fra le macerie di Villanova, «L'Illustrazione», anno V, n. 31, 3 agosto 1930.

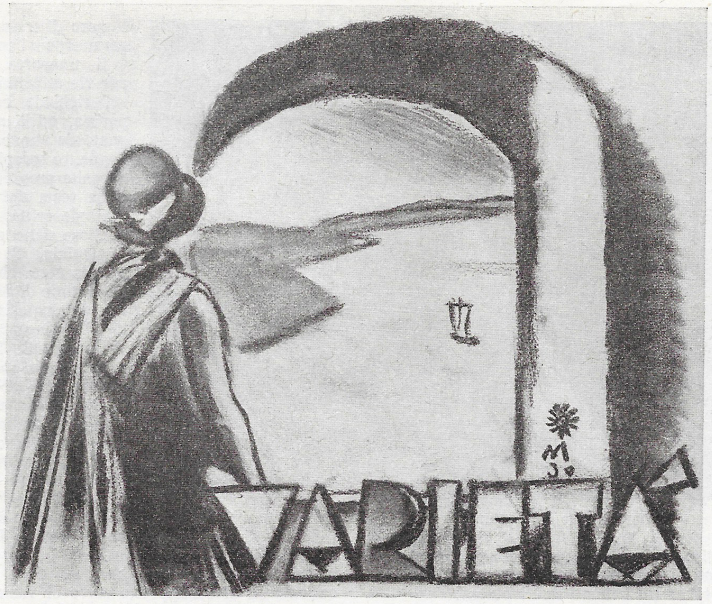
nanti con la Puglia e la Basilicata: l'Alta Irpinia, la Baronia, l'Arianese, l'area del Cervaro.
Si trattò di una vera e propria scoperta per la stampa e l'opinione pubblica nazionale, che negli anni Trenta si dimostrerà incuriosita e finanche attratta, al netto delle rappresentazioni strumentali e propagandistiche imposte dal regime mussoliniano, da questa terra sconosciuta e povera, della quale fotografi e giornalisti presenteranno i risvolti più pittoreschi, costruendone un immaginario decisamente idilliaco e rassicurante nel segno delle buone tradizioni che improntavano, nella narrazione del regime, la vita sana delle famiglie e dei paesi italiani.
L'evento clou di questa strategia politico-mediatica di esaltazione della ruralità si concretizza in Irpinia alla fine del decennio, quando la provincia di Avellino diventa lo scenario per la produzione di un film ambizioso: *La grande luce*, distribuito anche con il titolo *Montevergine*, che nel 1939 si aggiudicherà la Coppa Mussolini alla Mostra Cinematografica di Venezia. Interpretato dal divo italiano più popolare del momento, Amedeo Nazzari, per la regia di Carlo Campogalliani, e girato in prevalenza negli studi di Cinecittà, ma in parte anche in esterni, circostanza infrequente all'epoca in Italia, all'omonimo santuario irpino, *La grande luce* è una sorta di manifesto cinematografico di un'Italia rurale umile, ma dignitosa, guidata nella fatica quotidiana da una religiosità profonda e genuina, fedele alla tradizione e all'autorità, emancipatasi anche dal miraggio insidioso dell'emigrazione oltreoceano: il protagonista è un fabbro che dall'Argentina, dove era stato costretto a espatriare, fa ritorno nel paese natale, dove si stabilirà per sempre. La chiara impronta propagandistica è temperata sia dalla qualità della regia e del cast, sia dall'ambientazione popolare, situazione rara in Italia nell'epoca del cinema di atmosfera borghese dei telefoni bianchi, che fecero meritare al film l'apprezzamento dei critici più autorevoli, fra i più noti Cesare Zavattini, Pietro Bianchi e Mario Gromo, e in anni successivi persino la definizione di pellicola proto-realista [Speranza 2024, 10-15].
Era il coronamento di una narrazione dell'Italia rurale, promossa dal Fascismo e da Mussolini in persona, in cui alla piccola e lontana Irpinia era stata attribuita nel corso del decennio una parte rilevante, scandita da alcuni passaggi in rapida successione: i più importanti furono le Grandi manovre militari del 1936, alla presenza del duce e dell'intera famiglia reale, anche in questo frangente con una notevole ricaduta mediatica su Montevergine, visitata in quell'occasione da Mussolini e dai Savoia, questi ultimi particolarmente devoti al santuario mariano, e nei due anni successivi la folta presenza di prolifiche donne della campagna irpina ai raduni capitolini delle massaie rurali, spesso immortalate nei costumi tipici al cospetto di un compiaciuto capo del Governo.
Altrettanto significativi, nell'ambito della presente ricerca, risultano oggi i reportage dall'Irpinia delle principali riviste turistiche e letterarie. Il più importante fu pubblicato su «La lettura», popolare supplemento mensile del «Corriere della Sera», di buona qualità letteraria, che nel 1930, nel numero di settembre, pubblicò a firma di Francesco Stocchetti un vibrante *Elogio dell'Irpinia*, destinato a diventare il prototipo, anche in ordine ai contenuti oltre che cronologicamente, della letteratura di viaggio sulla provincia di Avellino nei decenni a venire (fig. 9).
«Il recente terremoto del Vulture – è l'incipit di Stocchetti – ha richiamato alla memoria degli Italiani una provincia, fra tutte la meno conosciuta, e che non aveva altro che aggettivi nella parte attiva della conoscenza e della riconoscenza degli uomini. La 'verde Irpinia' la 'forte Irpinia' la 'Irpinia gentile' la 'Irpinia piccola Svizzera' [...] c'è tutto un repertorio che basterebbe a fare orgogliose non una ma cento province! Eppure l'Irpinia, poco conosciuta per colpa forse dei suoi stessi uomini, è davvero una provincia che più delle altre meriterebbe una sorte migliore, e che dovrebbe vedere le sue vallate, i suoi monti, i suoi pianori popolati di turisti assetati di bellezza e di tranquillità». C'è qui tutto il repertorio della narrazione mainstream, corredata di benevoli

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

quanto immarcescibili luoghi comuni, sul paesaggio naturale e umano di una terra 'povera, ma onesta'. Una narrazione, in coerenza con il clima politico e culturale del tempo, del tutto aliena da sia pur timide osservazioni di natura sociale sulle condizioni di estrema miseria della popolazione contadina, sulle reali condizioni igienico-sanitarie e abitative, o sulla pressoché totale assenza di servizi e infrastrutture degne di un Paese moderno.
I successivi reportage fotografici dall'Irpinia di testate ad ampia diffusione nazionale, «La grande illustrazione italiana», che pubblica nel 1931 *Alla scoperta dell'Irpinia* a firma di A.G. Castellari, «Raci», la rivista dell'Automobile Club d'Italia che segue nel 1931 e 1932 il Circuito automobilistico «Principe di Piemonte», e «Le Vie d'Italia e del mondo», prestigioso *house-organ* del Touring Club d'Italia, che nel 1934 dedica alla provincia di Avellino la copertina e un inserto di immagini a colori, a firma del citato fotoreporter e scrittore Vittorio Tedesco Zammarano, riprenderanno quasi alla lettera gli stilemi retorici sull'Irpinia pittoresca e operosa che Stocchetti aveva condensato nel suo *Elogio*: «Ma la bellezza vera dell'Irpinia, la bellezza immediata, è quella naturale. È la bellezza dei suoi monti ricoperti di boschi o di nevi, dei suoi corsi d'acqua, delle sue vallate. Ad ogni gomito di strada il panorama varia, ad ogni svolta è una vista nuova: i monti digradano, le faggete, i castagneti, le vigne, i campi larghi, ubertosi, i pascoli, cambiano ad ogni ora di colori e di ombre; burroni che precipitano a picco, come che si alzano ardite […] E se pure questa bellezza è stata in parte squarciata dal terremoto il forte animo degli abitanti di Irpinia non ne è affranto: la sventura tempra la loro fede. Essi sanno che dove una casa è stata abbattuta, la stessa casa risorgerà. Ecco perché si può parlare ancora di Calitri, di Bisaccia, di Montecalvo, di Trevico, dei loro costumi e delle loro feste» [Stocchetti 1930] , è il passo cruciale di *Elogio dell'Irpinia.*
Il recente terremoto del Vulture era già un pallido ricordo. Alle scene di disastri naturali e macerie, peraltro molto ripulite dal pathos che potevano ispirare i dettagli fotografici più realistici, subentrò rapidamente e si protrasse anche oltre il secondo conflitto mondiale, una nuova e solida iconografia dell'Irpinia, dall'intenso sapore di Arcadia. Nell'ambito di questa rappresentazione, nelle immagini e nei testi il pittoresco irpino è dominante in due soggetti-chiave: le donne, delle quali la fotografia riprende scene di particolare bellezza, e il lavoro, nel quale rientra l'attività industriale presente e operosa delle miniere, della zootecnia, dell'artigianato.

7 | Contadine d'Irpinia: un'icona del lavoro

Sana, forte, operosa, dedita alla famiglia e al lavoro e non priva di una sua grazia, per quanto rustica: la rappresentazione della contadina dell'Irpinia è rimasta sostanzialmente immutata nella pubblicistica italiana, con qualche eccezione circoscritta alle inchieste promosse durante l'Illuminismo, per più di un millennio, dal tempo della riforma morale promossa dall'imperatore Augusto fino al primo dopoguerra. L'esaltazione di questo topos raggiunge il culmine, come si è visto, nella politica ruralista di Mussolini negli anni Trenta, che tuttavia è in sostanziale continuità con l'immagine della donna contadina che ci consegnano i reportage fotografici dell'età liberale e, prima ancora, le incisioni nel periodo preunitario.
Due sono gli aspetti caratteristici di questa rappresentazione: il folklore e l'operosità.
Nel primo caso è emblematica l'iterazione visiva del costume popolare di Montecalvo Irpino, la cosiddetta pacchiana, che riscontriamo fin da metà Ottocento, su una rivista importante come il «Poliorama pittoresco», per arrivare a «Le Vie d'Italia» nel 1947, passando per il citato servizio fotografico della rivista del Touring Club nel 1934.
Anche in questo caso l'auctoritas letteraria di riferimento è l'*Elogio dell'Irpinia* di Francesco Stocchetti, che così si esprime sul look delle contadine d'Irpinia, eredità estetica di una tradizione



ELOGIO DELL'IRPINIA

Il recente terremoto del Vulture ha richiamato alla memoria degli Italiani una provincia, fra tutte la meno conosciuta, e che non aveva altro che aggettivi nella parte attiva della conoscenza e della riconoscenza degli uomini. La « verde Irpinia » la «forte Irpinia» la « Irpinia gentile » la « Irpinia piccola Svizzera »... c'è tutto un repertorio che basterebbe a fare orgogliose non una ma cento province! Eppure l'Irpinia, poco conosciuta per colpa forse dei suoi stessi uomini, è davvero una provincia che più delle altre meriterebbe una sorte migliore, e che dovrebbe vedere le sue vallate, i suoi monti, i suoi pianori popolati di turisti assetati di bellezza e di tranquillità.

Ecco in breve detta tutta la vastità e la magnificenza di questa provincia, seguendo le linee di confine che dà il generale Carpentieri: « due vasti altopiani, quello a nord che si allarga da Ariano, e quello a sud da Sant'Angelo dei Lombardi; tra i due si apre la valle dell'Ufita. Il collegamento dei due altopiani è dato dal massiccio della Baronia: tutto il complesso a nord è limitato dal solco Miscanno-Cervaro ed a sud dall'Ofanto. Ad oriente questi terreni hanno un limite naturale, propriamente là dove le forme in essi predominanti terminano per dar luogo alle forme proprie delle colline della Capitanata ».

COSTUME DI CALITRI.

Da questi brevi cenni si vede come l'Irpinia sia larga di panorami e di bellezze ai visitatori, come la varietà non faccia difetto e come si possa trovare in essa l'asilo sicuro per appartarsi un po' dal mondo.

I suoi monti poi offrono acqua potabile a diverse province, anzi a regioni intere: il Serino che dà l'acqua

Fig. 9: n.f., Costume di Calitri, «La lettura», anno XXX, n. 1, 1° settembre 1930.

119 eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

Fig. 10: n.f., Contadina di Andretta, «La lettura», anno XXX, n. 1, 1° settembre 1930.

ultrasecolare: «I costumi sono ancora – in molti paesi – quelli ricchi e sgargianti della tradizione. Così le contadine di Bisaccia indossano gonne rosse, tutte pieghettate, legate dietro da un laccio di oro. Dal corpetto di seta multicolore pendono grossi ciondoli di argento, e sulle spalle è attaccato un bel collo di merletto; in testa uno scialle, incrociato in modo da lasciar vedere il collo adorno di collane di oro. Le donne di Calitri, invece, hanno gonna nera, con il corpetto attaccato da nastri rossi. Pendono dalle bretelle dietro le spalle altri nastri dai colori vivaci; le maniche, di seta o di lana, son molto corte, ornate di gallone argentato o dorato. Una particolarità che distingue nettamente le zitelle dalle maritate è il cosiddetto 'pizzillo', riccio di merletto inamidato, che segna una larga scollatura. Distintivo, questo, che spetta esclusivamente alle maritate, mentre le zitelle non hanno alcun ornamento al collo della camicia, e portano una scollatura più modesta e decente. Montecalvo ha il costume, forse, più bello: una camicia di mussola, un corsetto di panno scarlatto ornato di bottoni di argento a doppia fila; gonna scarlatta anche essa, con sopra un grembiale di seta. Le scarpe hanno una larga fibbia di argento; sulla testa una tovaglia di lino o di cotone. Tutto il vestito è ricamato di oro o di argento» [Stocchetti 1930].

Si trattava in ogni caso dei costumi indossati nelle feste e nelle ricorrenze religiose e civili. Tutt'altro che brillante e raffinato era l'abbigliamento quotidiano delle contadine per il duro lavoro nei campi o per l'allevamento degli animali domestici, caratterizzato anche in estate da tessuti pesanti, in fogge grossolane e, sul piano cromatico, da un nero dominante.

È questo, infatti, il look della contadina di Andretta, uno dei paesi altirpini descritti da Francesco De Sanctis nel suo *Viaggio elettorale*, che grazie ad alcuni reportage sui maggiori periodici nazionali finisce per diventare un'icona dell'operosità irpina, e più in generale della donna italiana che opera con silente coraggio al servizio della famiglia e della patria [Stiso 2023].

La scoperta di questa figura quasi mitologica, che i giornalisti del tempo rappresentano a metà tra la donna e l'animale da soma, avviene sulle pagine del mensile «La lettura», nell'ormai imprescindibile reportage di Stocchetti del settembre 1930. Tra le immagini descrittive del paesaggio e dell'umanità locale spicca per novità e interesse la fotografia della contadina che riesce contemporaneamente a coltivare i campi, trasportare le fascine o la brocca, badare ai figli e condurre l'asino e la capra, senza rinunciare all'hobby della tessitura (fig. 10).

Sette anni dopo, quell'immagine è ripresa in un articolo della «Domenica del Corriere», all'epoca il settimanale più diffuso in Italia, e con poche varianti la ritroveremo fino agli anni Sessanta. Evidentemente era ancora viva l'immagine delle matrone rurali dell'Irpinia che figuravano in prima fila nelle fotografie delle adunate romane delle famiglie numerose, per ricevere dal duce premi e attestati di stima.

La potenza narrativa di queste immagini sfiderà ancora a lungo il tempo e i mutamenti politici, economici, istituzionali, almeno fino al Sessantotto, come dimostreranno i reportage dalle zone terremotate nel 1962, e in parte ancora nel 1980, quando la foto di Tano D'Amico sulle contadine di Sant'Angelo dei Lombardi, così simili nel look e nell'atteggiamento alla contadina di Andretta fotografata mezzo secolo prima, all'indomani del 23 novembre 1980 diventerà l'icona più celebre di quella tragedia (fig. 11).

Del resto, anche alla caduta del regime di Mussolini, quelle contadine resteranno l'icona principe della terra d'Irpinia, come rivela la foto del 1944, dagli archivi dell'Istituto Luce e dell'U.S. Signal Corps, con l'ausiliaria dell'esercito americano e le donne di Aiello del Sabato, molto accoglienti verso quella donna forestiera che sembra provenire, per l'atteggiamento e il look, da un'altra era (fig. 12).

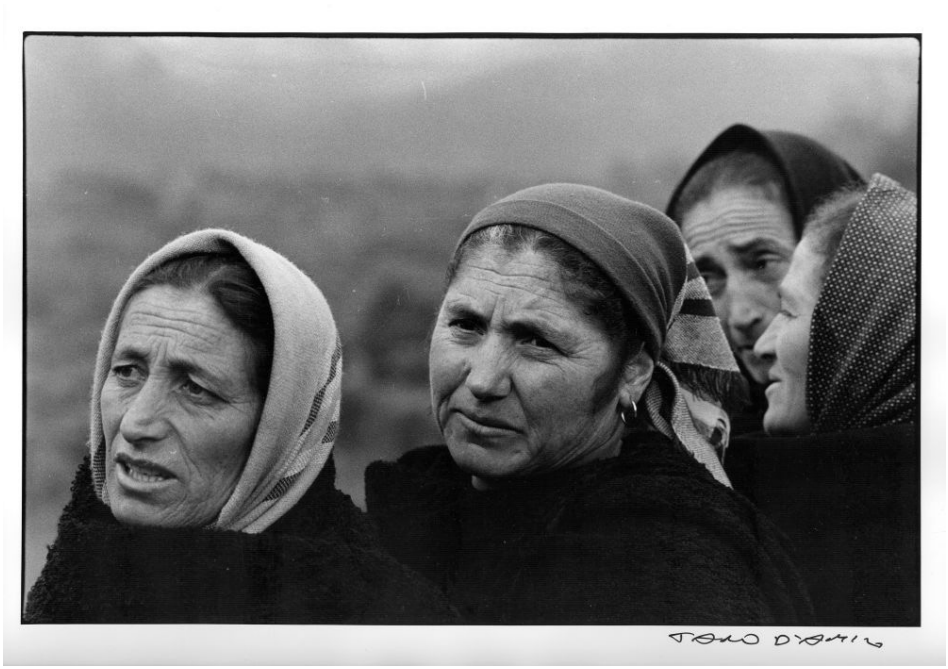


Fig. 11: Tano D'Amico, Donne dell'Irpinia (Calabritto, dopo il terremoto, novembre 1980), in Tano D'Amico, *Con il cuore negli occhi*, Edizioni Kappa, Roma, 1982.

Fig. 12: n. f., Un'ausiliaria americana conversa con alcune contadine in abito tradizionale di un villaggio dell'Appennino, Aiello del Sabato (Avellino), 1944, in *War is over! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce*, 1943-1946, a cura di Gabriele D'Autilia e Enrico Menduni, contrasto, Roma, 2015.

8 | Conclusioni

Da questa prima, e per forza di cose parziale, ricerca sul rapporto tra fotografia e paesaggio in Irpinia nell'età liberale, poi fino agli anni Trenta, il primo dato che emerge con forza è l'urgenza scientifica di dare vita a ulteriori e approfondite indagini negli archivi pubblici e nei fondi privati, a partire da un'iniziativa e un programma di studi da parte delle università e degli enti di ricerca, con il necessario contributo degli enti locali presenti sul territorio, dove fino a pochi anni fa, caso raro e forse unico in Italia, non esisteva, al di là di sporadici articoli e saggi, una vera bibliografia sulla letteratura di viaggio, a cui ha finalmente dato vita, con volumi sugli scrittori a Montevergine, sull'altopiano del Laceno, su Ariano Irpino, sulla frequenza del Giro d'Italia in provincia di Avellino, e con titoli in preparazione sul capoluogo e sull'Alta Irpinia, una casa editrice nata in loco, Mephite, in una collana ideata, curata e autofinanziata da chi scrive.

Fra le direttrici di ricerca, una delle più importanti ai fini del recupero e della salvaguardia della documentazione fotografica, finora poco esperita, è senza dubbio il patrimonio documentario custodito, materialmente e idealmente, nella memoria storica, pubblica e familiare, delle comunità italiane oltreoceano, soprattutto nel Nordamerica. Per molti decenni sono state le fotografie, e successivamente i documentari filmati, si pensi alla vasta committenza delle comunità di emigrati alla casa di produzione *Dora Film* di Elvira e Nicola Notari, e il cinema, a rafforzare le connessioni culturali con la madrepatria, il senso di identità, la rivendicazione persino orgogliosa delle proprie radici, soprattutto come forma di rivalsa collettiva verso le manifestazioni di intolleranza e razzismo da parte della comunità *wasp* [Muscio 2020, 9-29].

Relativamente all'Irpinia, come si è sottolineato nell'introduzione, resta centrale e ineludibile lo scandaglio delle fonti a stampa, che, nella stessa misura della letteratura odeporica, concorrono a definire la visione percepita del territorio irpino all'esterno della provincia e della regione, quindi

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246

la sua narrazione e la dimensione antropologica, pur con le inevitabili parzialità e forzature. Sotto questo profilo, la ricerca su fotografia e paesaggio in Irpinia consente già oggi di individuare due fasi ben distinte.
La prima, che dall'unità d'Italia procede, con poche variazioni, fino alla Seconda guerra mondiale, è una rappresentazione benevola, edulcorata, non di rado persino idillica dell'Irpinia, connotata come una comunità operosa, sostenuta da sani e antichi valori, dignitosa e serena nel vivere la sua dimensione di povertà, persino nelle ricorrenti catastrofi naturali che lasciano sul terreno vittime e danni.
La seconda, che non è oggetto di questo studio, ma è altrettanto rilevante e necessaria a comprendere meglio la prima fase, parte dall'immediato dopoguerra e arriva fino all'inizio del terzo millennio, consegnandoci un catalogo di immagini e reportage che, tranne rare eccezioni, disegnano un'Irpinia misera e sventurata, depauperata da un'emigrazione endemica, vittima di fenomeni di banditismo e da un arcaico retaggio di superstizioni e pulsioni ferine. Anche in questo scenario, in prevalenza sospeso negli anni Cinquanta e Sessanta tra cronaca nera e aneddoti boccacceschi, resiste l'immagine di una comunità dignitosa e tenace, meritevole della solidarietà nazionale all'indomani del terribile terremoto del 1980, ma successivamente, per effetto della mala-ricostruzione, profondamente minata da una corruzione e una deriva morale collettiva prima sconosciute.
È evidente che entrambe le Irpinie narrate dalla stampa nazionale nel corso del XX secolo corrispondono solo in parte alla realtà storica e antropologica: una ricerca ulteriore su fotografia e paesaggio, parallelamente allo studio della letteratura di viaggio e del giornalismo di inchiesta, è un dato di partenza indispensabile, e stringente, per una narrazione diacronica più attendibile e ampia sull'Irpinia nel Novecento, sulla sua percezione nell'immaginario collettivo italiano e mondiale, sulle direttrici di fondo della sua vita sociale, ai fini di una nuova e più consapevole lettura delle sue prospettive: sociali, demografiche, culturali.

Bibliografia

ARMINIO, F., BORRIELLO, S. (1988). *Siamo esseri antichi. Mostra fotografica di personaggi non illustri di una comunità dell'Alta Irpinia*, Avellino, Edizioni del Centro Dorso.
BRUNO, G. (1995). *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga Edizioni.
GALLERIA CIVICA (a cura di) 1979*, Luca Comerio (1878-1940). Primi documenti di fotogiornalismo*, Modena, Cooptip.
MANENTI, C. (a cura di) 1979, *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Milano, Electa.
MONETTI, G. (2003). *Il pellegrinaggio a Montevergine*, Atripalda, Mephite.
MUSCIO, G. (2020). *Napoli / New York / Hollywood*, Roma, Dino Audino.
SPERANZA, P. (2005). *19.35. Scritti dalle macerie*, Atripalda, Laceno.
SPERANZA, P. (2013). *Laceno. Una specie di paradiso terrestre*, Atripalda, Mephite.
SPERANZA, P. (2023). *'O tremuoto. Il sisma del 1930: immagini e testi*, Atripalda, Mephite.
SPERANZA, P. (2024). *La grande luce*, Avellino, CinemaSud.
STISO, P. (2023). *La terra che amiamo*, Avellino, CinemaSud.
STOCCHETTI, F. (1930). *Elogio dell'Irpinia*, Napoli, s.n.
TROIANELLI, E. (1989). *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1905-1930)*, Roma, Euroma La Goliardica.

eikonocity, 2024 - anno IX, n. 1, 109-123, DOI: 10.6092/2499-1422/10246