

Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio

Francesca Capano

Università degli Studi di Napoli Federico II

Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea - CIRICE

Abstract

Già alla metà dell'Ottocento alla foto celebrativa si affianca la foto documento (*Mission Héliographique*, 1851), ma la più grande campagna fotografica è quella americana della *Farm Security Administration* (1935). In Italia nel 1936 la VI Triennale di Milano ospita la *Mostra sull'Architettura Rurale* di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel: Pagano fotografa l'Italia con sguardo sincero e onesto scevro da un campanilismo di regime. Negli stessi anni e nello stesso ambiente intellettuale si forma Federico Patellani, il primo fotogiornalista italiano. Il suo lavoro, raccolto nel *Fondo Federico Patellani*, è in grado di offrire, ancora oggi, allo storico dell'architettura e del paesaggio molte riflessioni di studio.

The photographic archives for the History of architecture and landscape

Since the second half of the XIX century the celebrative photography and the documentary photography (*Mission Héliographique*, 1851) exist together, but the largest photographic campaign is the *American Farm Security Administration* (1935). In 1936 the VI Triennial of Milan hosts the *Mostra sull'Architettura Rurale* of Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel: Pagano photographs honestly Italy as a country free from a pride of regime. In the same years and in the same intellectual circle Federico Patellani, the first Italian photojournalist grows. His work is collected in the *Fondo Federico Patellani*, that is able to offer, even today, many interesting cues to the historian of architecture and landscape.

Keywords: Fotografia-documento, archivio fotografico, Fondo Federico Patellani.

Documentary photography, photographic archives, Fondo Federico Patellani.

Corresponding author: f.capano@unina.it

Received March 16, 2015; accepted June 1, 2015

Introduzione

Che la fotografia sia riconosciuta come arte è innegabile, così come è universalmente noto che la fotografia è documento iconografico; però, ancora oggi, non esiste un vero metodo di classificazione per la fotografia-documento. Molti sono gli studi su fotografia e fotografi ma lo sforzo dovrebbe ancora essere indirizzato verso la decodificazione dell'informazione che il documento fotografico è in grado di fornire allo storico. Traslare cioè i tanti studi fatti sull'iconografia urbana, che utilizza vedute, piante e pittura di paesaggio, nella fotografia di architettura e di paesaggio.

L'inquadramento

Se la prima immagine fotografica si ritiene sia quella impressa dello scienziato Joseph Nicéphore Niépce tra il 1826 e il 1827, alla fine degli anni Trenta erano già definite due tecniche che per grandi linee possiamo definire francese e inglese [Fanelli 1984, Newhall 1984]. Louis-Jacques-Mandé Daguerre fissava il soggetto su di una lastra di metallo argentato, ottenendo un'unica immagine non riproducibile, ma che raggiungeva una grande precisione nei dettagli. William Henry Fox Talbot riuscì a imprimere il soggetto su carta negativa, che quindi offriva la possibilità della riproduzione. Negli stessi anni Hippolyte Bayard ottenne, sempre da una camera artigianale, direttamente più stampe positive, ma le sue sperimentazioni non furono supportate dalla comunità scientifica francese che appoggiò Daguerre [Poivert 2001].

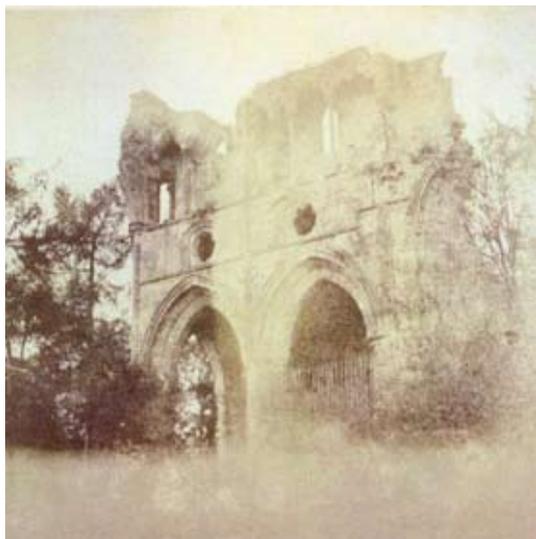


Fig. 1: W. H. Fox Talbot, *The tomb of Sir W. Scott in Dryburgh Abbey*, The British Library, *Photographically illustrated Books*.

Fig. 2: D. Konstantinou, *The Acropolis from the Southwest*, Athens, 1865, The J. Paul Getty Museum, *Collection Photographs*.

I primi soggetti furono architetture e paesaggi, anche perché ben rispondevano ai lunghi tempi di esposizione necessari alle prime fotografie. A questo aspetto dobbiamo però affiancarne sicuramente uno culturale: la foto si candidava a essere una valida alternativa alla pittura di paesaggio, inoltre la facilità di riproduzione permetteva che le nuove immagini potessero raggiungere un più vasto pubblico e quindi soddisfare le richieste sempre maggiori della borghesia in ascesa sociale.

Il turismo di massa si sviluppava quasi in contemporanea con la fotografia: possedere l'immagine di un determinato sito poteva rappresentare sia la prova del viaggio che il desiderio di una determinata meta. Proprio Talbot sviluppò il suo lavoro verso questa nuova tendenza come dimostra il volume edito nel 1845: *Sun Pictures of Scotland* [First Photographs: William Henry Fox Talbot 2002]. Anche in questo caso il soggetto non è avulso dalla corrente culturale in voga, ovvero perfettamente in sintonia con il Romanticismo e il Gothic Revival. Quindi sia il soggetto che l'inquadratura delle prime fotografie devono molto al medievalismo di quegli anni e quindi ai volumi con immagini, come, ad esempio, quelli illustrati da Augustus Charles Pugin [Ackerman 2001, 3]. Anche le possibilità offerte dalla nuova tecnologia indirizzarono il tipo di immagine. Infatti fotografare l'interno delle chiese medioevali integre, e non allo stato di rudere, era praticamente impossibile per la luce insufficiente, così come poteva essere impossibile inquadrare interamente un campanile in ambienti urbani non molto ampi; indispensabile in questi casi l'utilizzo della stampa del disegno dal vero.

Un discorso analogo si può fare per l'architettura classica: infatti il fotografo greco Dimitris Konstantinou nel 1860¹ riprese per le sue foto dell'acropoli di Atene l'impostazione del secolo precedente, suggerita dalle *Antichità di Atene* di James Stuart e Nicholas Revett. Questo esempio è ancora più calzante perché la fotografia di paesaggio non presentava le limitazioni di luce o di difficoltà di inquadratura su indicate [Ackerman 2001, 5]. Se quindi le prime fotografie e i primi fotografi non avevano la volontà di documentare (anche se ciò non toglie all'immagine un valore documentario), in Francia nel 1851 venne promossa una campagna fotografica con oggetto i monumenti nazionali: la *Mission Héliographiques*. La Commissione dei Monumenti francese ingaggiò i fotografi Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, e Auguste Mestral, a ognuno fu affidata una regione da rilevare con la fotografia [Daniel - Bergdoll 1995].



¹ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/59734/dimitriosconstantintheacropolisfromthesouthwest-athensgreek1865/>, consultato in giugno 2015.



Fig. 3: É. Baldus, *Tour Magne, Nîmes*, 1861 ca., The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*.

Fig. 4: G. Le Gray, Auguste Mestral, *The Ramparts of Carcassonne*, 1851, The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*.



Tra questi a Baldus fu richiesto poco dopo (1860) la documentazione delle attrezzature delle ferrovie francesi², il fotografo fornì immagini praticamente asettiche, come richieste dall'incarico, ma ancora più interessante fu la capacità dell'autore di cogliere anche la modernità dei suoi soggetti, proponendo dei veri e propri documenti di architettura che non avevano la monumentalità degli edifici aulici.

Altro esempio di fotografia dichiaratamente documento si ebbe in Inghilterra negli stessi anni grazie alla *Architectural Photographic Association* il cui scopo era quello di organizzare un archivio di immagini di architetture di paesi diversi che potessero essere bagaglio culturale per i suoi membri [Safier 2013].

In realtà la velocità della fotografia e la veridicità dell'immagine furono da subito chiare e il mezzo fu sfruttato per entrambe queste sue caratteristiche. Sempre Baldus fu incaricato di un rilievo fotografico delle fasi della costruzione della nuova ala del Louvre. Anche la costruzione dell'Opéra di Parigi di Charles Garnier fu immortalata da una impegnativa campagna fotografica (più di duecento fotografie).

L'incarico di raccontare tutte le fasi della costruzione fu affidato da Garnier a Hyacinthe César Delmaet e Louis-Émile Durandelle [Fanelli 2009, 102]; Charles Marville documentò le demolizioni per i *Grand Travaux* di Haussmann e Napoleone III [de Moncan 2009]. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc per il restauro di Notre-Dame volle un minuzioso rilievo iconografico per documentare lo stato di fatto della cattedrale prima del restauro ed infatti commissionò un gran numero di dagherrotipi di grandi dimensioni per essere sicuro di riuscire a riprodurre anche i più piccoli particolari [Ackerman 2001, 8].

Con la metà dell'Ottocento nacquero alcune imprese che proponevano album e stampe di monumenti e ambienti urbani come ad esempio *Imprimerie Photographique* di Louis Désiré Blan-

² <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP138031.jpg>, consultato in giugno 2015.

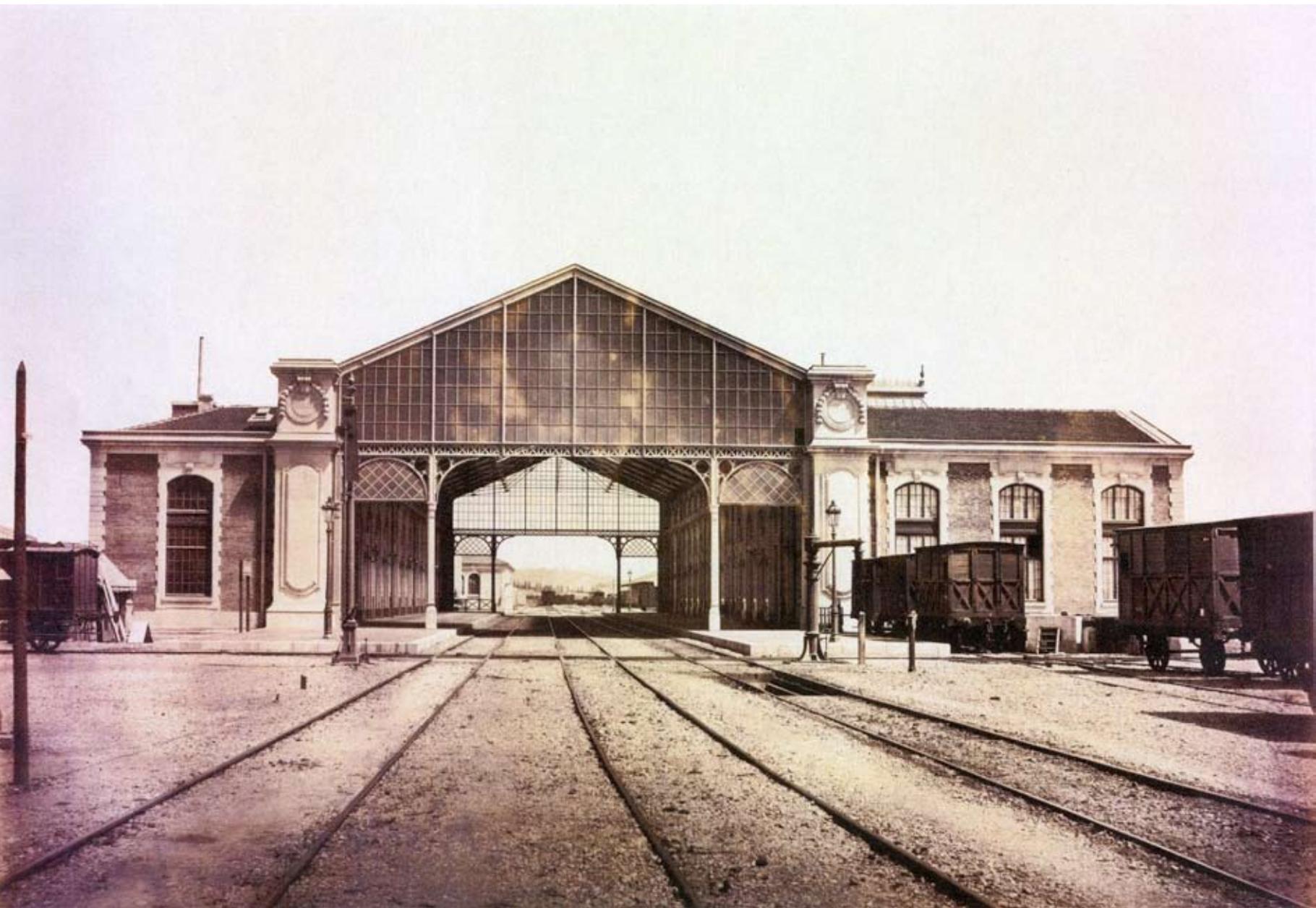


Fig. 5: É. Baldus, *Railroad Station*, Toulon, dopo il 1861, The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*.



Fig. 6: C. Marville, *Percement de l'avenue de l'Opéra et boulevard Henri IV*, 1862, Bibliothèque Nationale de France, *École nationale des ponts et chaussées*.

quart-Evrard e Hippolyte Fockedeý [Jammes 1981] o quella italiana dei fratelli Alinari. Questo fenomeno, come giustamente ha spiegato Ackerman, dipende dalle correnti nazionalistiche e aggiungerei dal formarsi degli stati moderni. Le nazioni scelsero come soggetti preferiti quelli che più rappresentavano la cultura del proprio popolo: Medioevo in Francia e Inghilterra, Rinascimento in Italia, architettura classica in Grecia. Tali immagini erano destinate ad un pubblico in ascesa di turisti viaggiatori, chiaramente facoltosi e borghesi: il fenomeno del *Grand Tour* dei secoli precedenti si era evoluto in un fenomeno di costume destinato a un pubblico più ampio. Spesso i fotografi viaggiatori anticiparono o seguirono il colonialismo creando un forte interesse verso luoghi lontani ed esotici, interesse stimolato da una componente letteraria. Caso significativo fu il viaggio di Maxime Du Camp, che con Gustave Flaubert visitò l'Egitto nel 1849 con una piccola camera per calotipo e il treppiedi [Bonanome 2007].

Un rapporto privilegiato è sempre esistito tra architettura e fotografia. Infatti le fotografie sono state utilizzate da storici per sostenere o confutare ipotesi, da militanti di architettura per gli stessi motivi: John Ruskin ad esempio ordinò un gran numero di dagherrotipi di Venezia. E nonostante la sua nota convinzione di rigetto per la modernità pensava che le fotografie fossero un utilissimo strumento, anche se il suo rapporto con la fotografia fu alquanto ambiguo e mutevole [I dagherrotipi della collezione Ruskin 1986].

Ma le foto furono anche utili poiché proponevano facilmente dei modelli da studiare e da riproporre in nuovi progetti, diventando poi anche il manifesto dell'architettura di un determinato autore.

Già nel 1876 la rivista *The American Architect and Building News* illustrava gli articoli con foto³; mentre il primo volume su di un architetto con immagini fu la monografia su Henry Hobson

³ <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=amarch>, consultato in giugno 2015.



Richardson di Mariana Schuyler Van Rensselaer, pubblicata nel 1888 [Griswold Van Rensselaer 1969].

L'Italia non fu al passo con i tempi ed infatti nonostante i prodotti Alinari, Brogi e Sommer [Miraglia 1981, 483] o il lavoro di Carlo Naya [Venezia, Archivio Naya 1981] per raccontare Venezia, il cui fascino internazionale era incondizionato, la fotografia non ebbe quel ruolo di raccontare tutta l'Italia che aveva avuto in Francia negli stessi anni.

Esistono casi interessanti di fotografi dilettanti, ricchi e aristocratici come il conte Giuseppe Primoli [Giuseppe Primoli. Istantanee e foto storie 1979] e scrittori fotografi come Giuseppe Verga [Autobiografia di una nazione. Storia fotografica 1999, 68], però, la più ampia, dal punto di vista della diffusione, rappresentazione iconografica dei centri alla fine del XIX secolo, fu quella dei fascicoli illustrati supplemento a *Il Secolo: Le cento città d'Italia*, che rappresentò i centri anche piccoli e medi in 192 fascicoli di otto pagine, suddivisi in 16 serie tra il 1887 e il 1902. L'apparato iconografico fu veramente consistente; si contano infatti circa 5.000 immagini: dove le xilografie (tratte anche da foto) sono numericamente superiori alle foto [Le Cento Città d'Italia illustrate 1983]. Una trentina d'anni dopo sempre Edoardo Sonzognò pubblicò la collana *Le Cento Città d'Italia illustrate*, dove finalmente l'Italia venne fotografata in 300 fascicoli che uscirono tra il 1924 e il 1929 con cadenza mensile. Questa ricca documentazione fotografica è di grande valore poiché spesso riprese ambienti urbani che sarebbero poi stati distrutti per i noti eventi della seconda guerra mondiale.

Ma la più grande campagna fotografica venne condotta negli Stati Uniti d'America per documentare la difficile condizione del territorio nella seconda metà degli anni Trenta, dopo la grande crisi

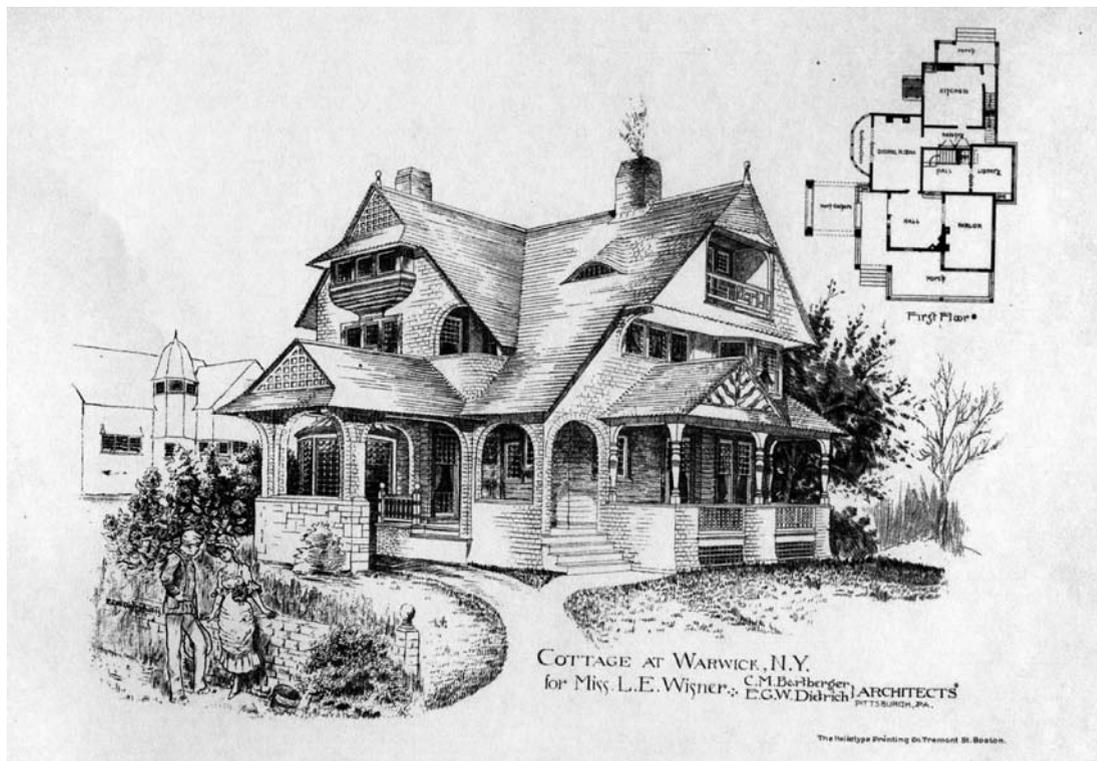


Fig. 7: M. Du Camp, *Abu Simbel*, 1850, The Metropolitan Museum of Art, Robert O. Dougan Collection.

Fig. 8: B. & Dietrich, *Cottage for Miss L. E. Wisner, Warwick, New York*, da «The American Architect and Building News», Boston, James Rosgoog & co., vol. 12, luglio 1884, p. 446.

economica degli anni Venti, aggravata dalla siccità, che aveva interessato Texas e Dakota tra il 1932 e il 1936. Infatti nel 1935 l'economista Roy Stryker fu incaricato di verificare lo stato delle zone agricole del paese. Stryker decise di utilizzare la fotografia come il più veloce e corretto documento d'analisi: fu istituita la *Farm Security Administration* (FSA) che condusse una campagna a tappeto per i vasti territori americani [Farm Security Administration. La fotografia sociale americana 1975].

Brevi note sulla fotografia in Italia negli anni Trenta

In Italia molto interessante e praticamente degli stessi anni fu l'opera dell'architetto, militante di architettura, Giuseppe Pagano, che fotografò il paese per la *Mostra sull'Architettura Rurale* con Guarnerio Daniel [Pagano - Daniel 1936]. L'impresa fotografica può presentare delle similitudini con il lavoro prodotto dalla *Farm Security Administration*. L'Archivio fotografico Pagano, che contiene anche le foto che servirono per la mostra, è stato studiato in modo pionieristico da Cesare de Seta [Giuseppe Pagano fotografo 1979] ed è stato recentemente oggetto di un nuovo approfondimento [Musto 2008^a]. Rimanendo nel campo dell'architettura e del territorio, che mantiene comunque un

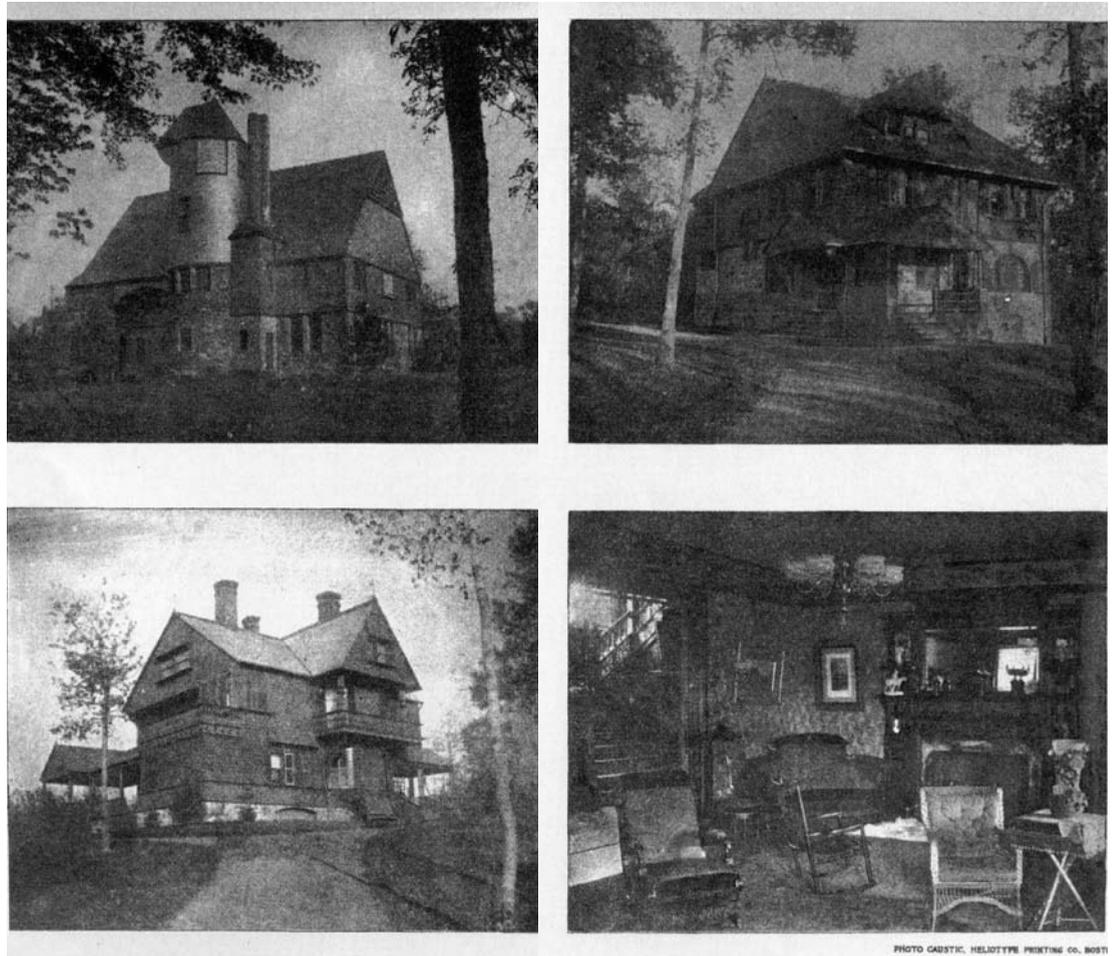


Fig. 9: *House of Short Hill*, New York, da «The American Architect and Building News», Boston, James Rosgoog & co., vol. 12, luglio 1884, tavola non numerata dopo p. 446.

forte legame con gli scatti più generici di costume o di semplice composizione di forme ottenute, con i più svariati oggetti, ne esce un'Italia povera, dove le foto che ritraevano le difficoltà di quegli anni rimangono bagaglio privato dell'architetto-fotografo. Non era possibile mostrare il lato oscuro del paese in una mostra all'interno della VI Triennale di Milano e quindi con il patrocinio dello stato fascista. Pagano riuscì a non scontentare il regime e a dare comunque un'immagine vera di pacata e serena bellezza senza nessuna indulgenza verso quegli aspetti rurali, campanilistici e scontati così cari alla dittatura. L'impresa non era facile poiché il fascismo era molto attento a dare una determinata immagine del paese, incanalando una consistente parte della ricerca artistica di quegli anni secondo le correnti a esso gradite. Per la fotografia e la filmografia l'Istituto L.U.C.E ebbe un ruolo fondamentale, raccontando l'Italia di Mussolini; del resto basta sciogliere l'acronimo, *L'Unione Cinematografica Educatrice*, per non avere dubbi sul ruolo svolto dall'istituzione, nata nel 1925 [Bevilacqua 2002].

Gli anni prima della seconda guerra mondiale furono assai proficui e permisero alla fotografia italiana quel salto che la mise al passo con la fotografia internazionale [de Seta 2004]. Che Pagano fotografo sia stato influenzato dalla fotografia tedesca e in particolare dal Bauhaus è già stato detto, sia dalla corrente di estrema sperimentazione di Laszlo Moholy-Nagy (in modo minore), che da quella 'oggettiva' di Walter Peterhans. Il suo ruolo di co-direttore di Casabella gli permise di conoscere quel che si faceva oltralpe e sicuramente di farsi contaminare anche dalle inquadrature drammatiche di Erich Mendelshon [Zannier 1991, 14-48, 113, *La fotografia al Bauhaus* 1993].

Ma la Milano di quegli anni fu fucina di un gruppo di intellettuali che contribuirono a questo momento così favorevole per la fotografia, nonostante i tempi così difficili della politica: mi



Fig. 10: Frontespizio di Mantova, collana *Le cento città d'Italia*, supplemento del «Secolo», Milano Sonzogno, 1980, a. XXV, 25 giugno, allegato al numero 8700.



Fig. 11: Frontespizio di Mantova. *La reggia dei Gonzaga*, collana *Le cento città d'Italia illustrate*, n. 88, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1926.





Fig. 12 (alla pag. precedente): G. Pagano, *Matera*, 1936 ca., Archivio fotografico Giuseppe Pagano, vol. 6, n. 37 (da Giuseppe Pagano 2008, 66).

Fig. 13: G. Pagano, *Atene*, 1940 ca., Archivio fotografico Giuseppe Pagano, vol. 73, n. 3 (da Giuseppe Pagano 2008, 115).

Fig. 14: G. Pagano, *Bologna, le torri*, 1940 ca., Archivio fotografico Giuseppe Pagano, vol. 33, n. 31 (da Giuseppe Pagano 2008, 130).





Fig. 15: A. Lattuada, *Tavola 25. Bastioni* (da Occhio Quadrato 1941).

Fig. 16: A. Lattuada, *Tavola 25. Fine della città* (da Occhio Quadrato 1941).



riferisco ad Alberto Lattuada e Federico Patellani. Lattuada e Pagano erano amici ed entrambi redattori di *Domus* e *Tempo*. Letterato, regista e fotografo il primo pubblicò in quegli anni *Occhio Quadrato* (nome derivato dalla forma dell'immagine): un piccolo libro di ventisei tavole, pubblicato nel 1941, allegato a *Corrente*, nato dal vagabondare del regista-fotografo nella periferia di Milano e Venezia. Lattuada era all'epoca aiuto regista di Mario Soldati (che pare suggerì il titolo del libro); lavoravano a *Piccolo mondo antico* [Madesani 2005, 155]. Tra i produttori del film oltre Carlo Ponti vi era il giovane Federico Patellani, altra figura destinata a diventare di spicco nel panorama dei fotografi italiani.

L'archivio di Federico Patellani

Federico Patellani (1911-1977), giovane laureato in legge e appassionato di fotografia e filmografia, diventerà uno dei più famosi fotografi italiani. Fu il primo fotogiornalista italiano, proponendo un nuovo tipo di articolo con molte immagini fotografiche e grandi didascalie [Patellani 1943]. Patellani lavorò agli esordi per *L'Ambrosiano*, dove ebbe l'occasione di pubblicare le prime foto scattate durante la campagna in Africa Orientale; poi lavorò per il *Tempo*, il *Corriere Lombardo*, *Epoca*, *Oggi*, *La domenica del Corriere*, il *Successo*, *Storia illustrata*, *Atlante*. Nel 1941 fu arruolato nelle Squadre Fotocinematografiche dell'esercito, documentando la campagna di Russia con lo pseudonimo di Pat Monterroso [Federico Patellani. Fotografie e cinema 2005; Federico Patellani. Professione fotoreporter 2015]. Le sue immagini offrono uno sguardo obiettivo e sincero sull'Italia prima della guerra e poi della ripresa economica, occupandosi anche di aspetti più leggeri come cinema e varietà. Sua è la famosa foto di Totò che si asciuga la faccia dopo essersi rasato⁴. Si interessò anche di filmografia e oltre all'esperienza di *Piccolo mondo antico*, fu aiuto regista di Lattuada per *La lupa* e autore di due documentari *Viaggio nei paesi di Ulisse* e *Viaggio in Magna Grecia* e di un lungometraggio *America Pagana*, sulla civiltà maya. I suoi interessi erano rivolti anche ai paesi stranieri come dimostra il famoso servizio *Paradiso Nero*, nato dalla collaborazione con il figlio Aldo, e dopo aver visitato Congo Belga e Kenya. Il suo ultimo lavoro (1976), un solo anno prima della scomparsa, lo realizzò in Sri Lanka.

Egli fu l'ideatore dei *Documentari di Tempo*, quando nuovo direttore era Arturo Tofanelli e art director Bruno Munari [Della Torre 2014]. I *Documentari* erano numeri speciali che raccontavano i principali avvenimenti dell'anno attraverso una attenta selezione di fotografie. L'archivio fotografico Patellani è stato interamente ricomposto in un fondo omonimo del Museo di Fotografia Contemporanea⁵.

Le immagini tra foto, provini e negativi sono circa 600.000, tutte datate tra il 1935 e il 1976, anno precedente alla scomparsa del nostro, cui si aggiungono circa 1.000 testi di articoli e 50 album⁶; tutto il materiale racconta il lavoro di una vita, conservato insieme ai documenti cartacei secondo l'ordinamento di Patellani. In villa Ghirlanda a Cinisello Balsamo, sede del museo, è stato ricomposto lo studio del fotografo, con gli arredi disegnati sempre da Patellani, nella sala dell'Aurora.

A questo punto è doveroso citare circa 100 scatti dedicati alla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, tutti datati tra il 1939 e 1940, cioè fino all'inaugurazione. Tra l'altro una strana coincidenza, o meglio coincidenza mancata, è che di Pagano, autore di un illuminante articolo sulla mostra, uscito su *Casabella* nel 1940 [Pagano 1940], non si siano ritrovati scatti.

Va però detto che, nonostante siano poche le foto di Pagano di architettura contemporanea [Musto 2008^b, 73], la mancanza di immagini della mostra è particolarmente significativa poiché Pagano aveva diretta conoscenza sia dell'Università di Roma che dell'E42 (di cui esistono anche

⁴ http://mfc.itc.cnr.it/mfc/scheda_immagine?db_name=skaf_603&idk_id=IMM-10070-0001847 &ric_type=semplice, consultata in giugno 2015.

⁵ <http://www.mufoco.org/collezioni/fondo-federico-patellani/>, consultato in giugno 2015.

⁶ Il ricco fondo nel dettaglio è composto da circa 406.000 negativi in bianco e nero di formato 135 mm, 48.000 negativi in bianco e nero di formato 6 x 6, 6.000 negativi in bianco e nero di formato 9 x 12, 130.000 diapositive di vari formati, 10.000 stampe alla gelatina bromuro d'argento, 8 album di provini a contatto serie Leica, 167 album di provini a contatto, 1.000 testi di articoli pubblicati, 50 album di ritagli di giornali dei suoi articoli, 8.186 schede degli scatti utilizzati per servizi italiani ed esteri (<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-10120-0000007/>, consultato in luglio 2012).

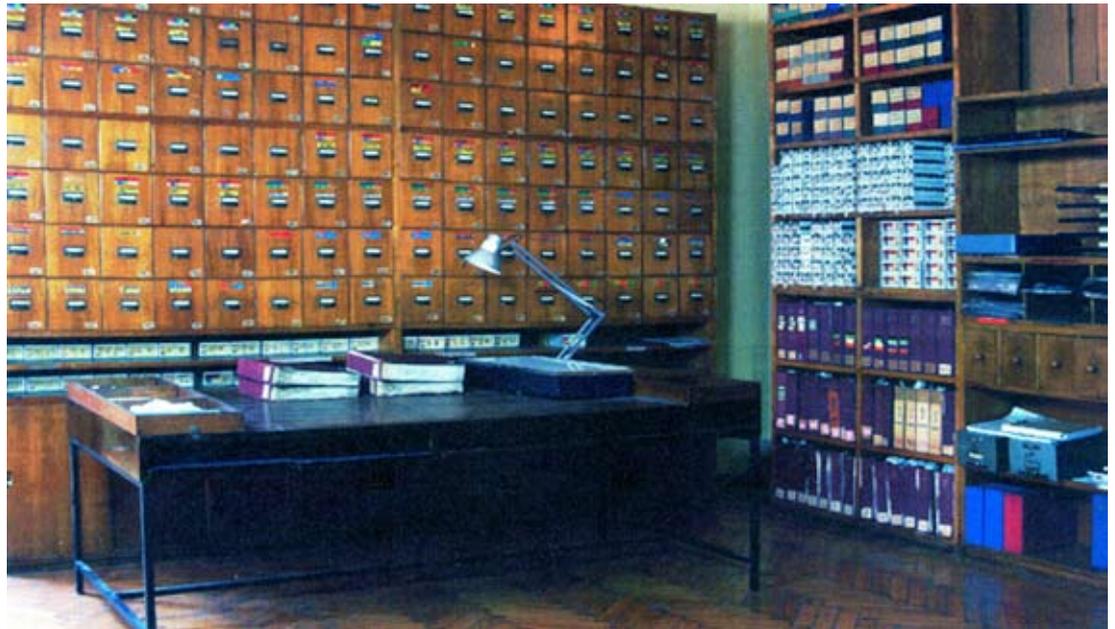
delle fotografie), forse gli unici interventi a scala urbana paragonabili alla mostra napoletana. La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, inoltre, ha avuto una minore fortuna critica rispetto ai cantieri romani, non riferendoci però a pubblicazioni in ambito culturale locale o agli anni della propaganda di regime.

Nel fondo Patellani sono conservati cinquanta scatti circa del cantiere datati genericamente tra maggio 1939 e giugno 1940 e altrettanti dell'inaugurazione. Confrontare queste immagini con quelle della pubblicistica di regime di quegli anni, assai vasta in realtà (ad esempio gli articoli usciti su *Architettura*, rivista ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, tra il 1938 e il 1941), ci dà un'immagine diversa e per certi aspetti sincera [Capano 2014, 1233].

Valga per tutti la folla dei visitatori al villaggio abissino. Uno dei più visitati all'inaugurazione e poi bombardato e non ricostruito. Il villaggio faceva parte del complesso del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana. Il complesso della mostra dell'AOI fu affidato, inseguito ad un concorso nazionale, agli architetti Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Melillo [Muratori 1939]. Elemento principale era il padiglione permanente, il Cubo d'oro, sul retro vi erano sette padiglioni collegati da una sottile pensilina. I padiglioni erano dedicati all'Eritrea, alla Somalia, ai Governariati di Galla e Sidama, di Harar, di Scioia e alla civiltà Hamar. Per l'Etiopia fu costruito un villaggio abissino e il Bagno di Fāsīladas, uno degli edifici del castello di Gondar, l'antica capitale imperiale dell'Abissinia [Pagano 1990]. Il villaggio era popolato di abitanti autoctoni che erano stati fatti venire appositamente dall'allora Abissinia e che a causa della guerra rimasero in Italia⁷. Questi erano praticamente dei figuranti, che dovevano mostrare la vita nei territori conquistati. Patellani fu molto colpito da questa comunità trapiantata, forse più che dalle capanne, e infatti molte foto, qualcuna anche a colori, sono dedicate proprio agli indigeni che erano ospitati in baracche, costruite nei confini delle aree destinate alla mostra.

Molto interessanti sono anche le foto di cantiere, dove gli operai a lavoro forniscono la dimensione alla costruenda architettura, non sempre riconoscibile.

Fig. 17: Lo studio di Federico Patellani ricomposto nella Sala dell'Aurora di villa Ghirlanda sede del Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano.



⁷ Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, fa. 897.



Fig. 18: F. Patellani, La fontana dell'Esedra in costruzione, 1940 ca., Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 194/FT. 27.

Fig. 19: F. Patellani, Gruppo di abissini sullo sfondo le baracche. Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1940 ca., Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 315/FT. 22a.



Ancora da menzionare sono le foto del Settore industria e dell'ingresso da via Terracina, di cui fu autrice Stefania Filo Speciale, anche questi distrutti e mai ricostruiti.

Queste succinte indicazioni dovrebbero essere da stimolo per dimostrare come anche un argomento, su cui c'è una vasta bibliografia, potrebbe essere riletto alla luce di un archivio come il *Fondo Federico Patellani*, oggi consultabile anche on line.

È chiaro che allo studioso di architettura e allo storico della città e del paesaggio sono aperte molte nuove opportunità offerte dagli archivi fotografici [Madesani 1998, Iuliano-Penz, 2014]. Ma lo studio che analizza la foto come documento non dovrebbe prescindere da quanto è stato già sollevato: anche quando si fotografa un paesaggio l'immagine che si ottiene è comunque costruita grazie alla sensibilità del fotografo [Valtorta 2005, 174]. Quindi il fotografo ha un ruolo determinante ed è necessario che lo storico sia in grado di decodificare il documento dalle informazioni soggettive che la foto fornisce. Per fare un esempio concreto basta confrontare le immagini della mostra di Patellani con quelle, già citate, della pubblicistica ufficiale di quegli anni. O ancora, per accennare alle foto non esclusivamente documentarie, possiamo confrontare il lavoro di Patellani con gli scatti suggestivi e volutamente più accattivanti di Giulio Parisio [Iuliano 2005, 27].



Fig. 20: F. Patellani, Il villaggio abissino nei giorni di apertura della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1940, Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 324/FT. 36.

Fig. 21: F. Patellani, Le corti interne del Settore industria della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1940, Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 322/FT. 45A.

Fig. 22: G. Parisio, *La Fontana dell'Esedra di notte*. Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel Mondo, 1952 ca., Archivio Fotografico Parisio, *Fondo Giulio Parisio*, FT/17/22 (La Mostra d'Oltremare 2005, 146).



Bibliografia

- ACKERMAN, J. S. (2001). *On the Origins of Architectural Photography*, CCA Study Centre. Mellon Lectures, (<http://www.cca.qc.ca/system/items/1937/original/Mellon02-JA.pdf?1241159343> consultato in giugno 2015).
- Autobiografia di una nazione. Storia fotografica della società italiana.* (1999). A cura di CRISCENTI, L. - D'AUTILIA, G. Roma, Editori Riuniti, 1999.
- BEVILACQUA, P. (2002). *Il Paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori Riuniti.
- BONANOME, D. (2007). *Fotografia e appunti di viaggio. L'Egitto di Maxime Du Camp e Gustave Flaubert*. Roma, Nuova Cultura.
- 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*. A cura di D'AGOSTINO, S. - FABRICATORE, G. Napoli: Cuzzolin, pp. 1225-1237.
- DANIEL, M. - BERGDOLL, B. (1995). *The Photographs of Édouard Baldus*. New York: Metropolitan Museum of Art; Montreal: Canadian Centre for Architecture.
- DELLA TORRE, G. (2014). *Patellani, Federico*. In *Dizionario-Biografico. Treccani on-line* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_\(Dizionario-Biografico-co\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_(Dizionario-Biografico-co)), consultato in giugno 2015).
- DE MONCAN, P. (2009). *Charles Marville: Paris photographié au temps d'Hausmann*. Parigi: Mécène.
- 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 CELANT, G. Milano: Skira.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Bari: Laterza.
- Farm Security Administration. La fotografia sociale americana del New Deal*. (1975). Parma: Centro Studi e Museo della fotografia e dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma.
- Federico Patellani. Fotografie e cinema 1943-1960*. (2005). A cura di BOLOGNESI, K. - CALVENZI, G. Collana *Quaderni di AFT: Fotografi e fotografia oggi*. Prato: Regione Toscana.
- Federico Patellani. Professione fotoreporter*. (2015). A cura di BOLOGNESI, K. - CALVENZI, G. Collana *Quaderni di AFT: Fotografi e fotografia oggi*. Milano: SilvanaEditoriale.
- First Photographs: William Henry Fox Talbot and the birth of photography* (catalogo della mostra). (2002). New York: PowerHouse Books.
- Giuseppe Pagano fotografo*. (1979). A cura di DE SETA, C. Milano: Electa.
- Giuseppe Pagano. Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes. Image Alphabet*. A cura di DE SETA, D. Madrid: Lampreave & Millán.
- Giuseppe Primoli. Istantanee e fotostorie della Belle Époque*. (1979). A cura di PALAZZOLI, D. Milano: Electa.
- GRISWOLD VAN RENSSLAER, M. (1969). *Henry Hobson Richardson and his works*. A cura di MORGAN, W. New York: Dover Publications (ristampa del volume del 1888).
- I dagherrotipi della collezione Ruskin*. (1986). A cura di COSTANTINI, P. - ZANNIER, I. Firenze: Alinari.
- 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 LUCARELLI F. Napoli: Electa Napoli, pp. 26-43.
- IULIANO, M. - PENZ, F. (2014), *The Cambridge Experiment: Arts*, n. 3, pp. 307-334 (<http://www.mdpi.com/2076-0752/3/3/307>)
- JAMMES, I. (1981). *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*. Ginevra, Parigi: Librairie Droz.
- La fotografia al Bauhaus*. (1993). A cura di COSTANTINI, P. Venezia: Marsilio.

- Le Cento Città d'Italia illustrate*. (1983). A cura di BELLOCCHI, U. Ristampa Edison: Bologna.
- MADESANI, A. (1998). *La fotografia come documentazione e come opera d'arte*. In *Il patrimonio fotografico: tutela e valorizzazione*. A cura del CENTRO PER IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE DELLA FOTOGRAFIA. Milano: Berselli, pp. 29-35.
- MADESANI, A. (2005). *Storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- MIRAGLIA, M. (1981). *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911). Grafica e immagine*. In *Illustrazione Fotografia*. A cura di ZERI, F., *Storia dell'arte italiana, Parte terza: Situazioni momenti indagati*, Volume secondo, vol. 9**. Torino: Giulio Einaudi editore, pp. 421-544.
- MURATORI, S. (1939). *Concorso per la mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*. In «Architettura», Marzo, pp. 183-189.
- MUSTO, G. (2008)^a. *The photographic archive of Giuseppe Pagano*. In *Giuseppe Pagano. Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes. Image Alphabet*. A cura di DE SETA, D. Madrid: Lampreave & Millán, pp. 232-245.
- MUSTO, G. (2008)^b. *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*. Tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città (XIX ciclo), tutor DE SETA, C. (<http://www.fedo.unina.it/1655/>, consultata in giugno 2015).
- NEWHAL, B. (1984). *Storia della fotografia*, Torino: Einaudi.
- PAGANO, G. - DANIEL, G. (1936). *Architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale*. Milano: Hoepli.
- PAGANO, G. (1940). *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*. In «Costruzioni-Casabella. Rivista mensile», Novembre, pp.131-135.
- PAGANO, L. (1990). *1940 – Padiglioni dell'Africa Orientale Italiana: Mario Zanetti, Luigi Racheli, Paolo Zella Melillo*. In SIOLA, U. *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli: Electa Napoli, p. 126-127.
- PATELLANI, F. (1943). *Il giornalista una nuova formula*. In *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*. A cura di SCOPINICH, E.F. Numero speciale «Domus», Milano, pp. 125-137.
- POIVERT, M. (2001). *Hippolyte Bayard. Collection Photo Poche*, n. 91. Paris: Nathan.
- SAFIER, M. (2013). *Scheda*. In *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. A cura di HANNAVY, J. Londra: Routledge, pp. 1421-1424.
- VALTORTA, R. (2005). *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*. Skira, Milano.
- Venezia, Archivio Naya*. (1981). A cura di ZANNIER, I. Venezia: O. Böhm Editore.
- ZANNIER, I. (1991). *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza.

Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli*
 Collezione privata, *Archivio fotografico Giuseppe Pagano*
- Napoli, Archivio fotografico Parisio, *Collezione Giulio Parisio*
- Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *École nationale des ponts et chaussées*
- New York, The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*
- New York, The Metropolitan Museum of Art, *Robert O. Dougan Collection*
- Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, *Collection Photographs*

Sitografia

- <https://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/Photo.ASP?PhotoID=11411>, consultato in giugno 2015
- <http://www.cca.qc.ca/system/items/1937/original/Mellon02-JA.pdf?1241159343>, consultato in giugno 2015

[http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_(Dizionario-Biografico)), consultato in giugno 2015
<http://www.fedoa.unina.it/1655/>, consultato in giugno 2015
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/59734/dimitriosconstantintheacropolisfromthesouthwestathensgreek1865/>, consultato in giugno 2015
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP138031.jpg>, consultato in giugno 2015
<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=amarch>, consultato in giugno 2015
http://mfc.itc.cnr.it/mfc/scheda_immagine?db_name=skaf_603&idk_id=IMM-10070-0001847&ric_type=semplice, consultato in giugno 2015
<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-10120-0000007/>, consultato in luglio 2012
<http://www.mdpi.com/2076-0752/3/3/307>, consultato in giugno 2015