



# 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>

---

## Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra

*Florian Castiglione*

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

To cite this article: Castiglione, F. (2017). *Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra*: Eikonocity, 2017, anno II, n. 2, 23-40, DOI: 10.6092/2499-1422/5177

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/5177>

---

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.



# Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra

Florian Castiglione

Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Architettura

## Abstract

Il presente contributo intende indagare il panorama culturale fotografico tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra in Italia, quando numerosi professionisti, come architetti e registi, utilizzarono il mezzo fotografico per motivi culturali e di studio. In tale contesto si inserisce la figura di Roberto Pane, che utilizzò assiduamente la fotografia. Egli riuscì a produrre una vasta opera visiva dal grande valore storiografico, ma che risulta essere al contempo espressione del suo linguaggio autoriale.

## Roberto Pane's photographic language in the cultural landscape between the Thirties and the post-Second World War

This paper aims to investigate the photographic cultural background between the thirties and the post-second world war in Italy, when many professionals such as architects and filmmakers, used the photographic medium for cultural and study reasons. In this context is inserted the figure of Roberto Pane, who assiduously used photography. He succeeded in producing a large visual work from the great historiographic value, but at the same time being the expression of his authorial language.

**Keywords:** Fotografia, Roberto Pane, archivio fotografico.

Photography, Roberto Pane, photographic archive.

Florian Castiglione è architetto e fotografo di architettura. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia e conservazione dei beni architettonici e del paesaggio, attualmente è docente del corso di Storia della fotografia presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e assegnista di ricerca presso lo stesso Dipartimento. Il suo ambito di ricerca è incentrato sul ruolo della fotografia nella storia dell'architettura.

Author: [florian.castiglione@unina.it](mailto:florian.castiglione@unina.it)

Received June 8, 2017; accepted November 2, 2017

## 1 | Introduzione

Con l'inizio del XX secolo e in particolar modo a partire dagli anni Venti, vi furono radicali cambiamenti in ambito fotografico che portarono numerosi studiosi e storici ad intraprendere ricerche fotografiche. Tali cambiamenti furono dettati dall'esigenza di una maggiore interpretazione, dall'influenza delle avanguardie figurative e dall'evoluzione tecnica delle apparecchiature fotografiche. Gli storici e i critici dell'architettura si servirono, fino ad allora, dei lavori degli stabilimenti Alinari, dei Brogi e degli Anderson sia per conoscere e studiare le opere architettoniche, sia per corredare gli scritti. I primi volumi di storia dell'arte riportavano difatti immagini di questi stabilimenti. Queste immagini però, almeno per quelle che hanno avuto larga diffusione, erano state concepite secondo i canoni tradizionali, i quali si rifacevano al concetto spaziale risalente alla prospettiva rinascimentale: il soggetto è visto frontalmente, la luce è diffusa al fine di avere dettagli sia nelle zone illuminate che in ombra, ed il punto di vista è spesso sopraelevato rispetto alla visione umana al fine di evitare l'effetto delle linee cadenti ed ottenere una prospettiva centrale che rendesse maestoso il monumento fotografato. L'opera dei fotografi, che perseguiva i dettami pittorici, aveva un approccio di tipo accademico ed era caratterizzata da una forte oggettività e distacco che ben si adattava a soddisfare le esigenze di un gran numero di clienti. In questo modo la pubblicazione della fotografia ebbe un ruolo secondario rispetto al testo, in quanto questa, realizzata senza alcun intervento critico, finiva col divenire una mera documentazione. Per ovviare a tale discrepanza, alcuni studiosi iniziarono a servirsi del lavoro di fotografi professionisti, compiendo in alcuni casi delle vere e proprie campagne fotografiche assieme al fotografo. Si ricordano, a tal proposito, le campagne fotografiche realizzate negli

anni Trenta dalla celebre fotografa Berenice Abbott (1898-1991) insieme al famoso storico dell'architettura Henry Russell Hitchcock (1903-1987) per le mostre *American Cities Before the Civil War. The Urban Vernacular of the 1830's, '40s, and '50s* e *The Architecture of H. H. Richardson and His Times*. Il fotografo quindi tentava di riprodurre, attraverso le proprie conoscenze tecniche, ciò che lo studioso intendeva comunicare. Ma spesso tra il fotografo e lo storico non si creava la giusta sintonia e così quest'ultimo era motivato a realizzare autonomamente e a suo gusto le riprese fotografiche.

Le influenze delle avanguardie figurative erano molteplici; basti ricordare l'apporto delle sperimentazioni in tutti i campi dell'arte, e quindi anche in fotografia, prodotti nella grande fucina del Bauhaus [Costantini 1993]. Ma anche la mostra fotografica internazionale, *Film und Foto: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds* inaugurata a Stoccarda nel 1929, ebbe una grande influenza sulla cultura fotografica mondiale [Settimelli 1970]. In questa mostra venne dato largo spazio a tutte le correnti fotografiche contemporanee: alla Neue Sehen con László Moholy-Nagy (1895-1946) e gli allievi del Bauhaus, alla Neue Sachlichkeit con Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e alla fotografia americana con autori come Edward Weston (1886-1958), Edward Steichen (1879-1973), Berenice Abbott. In un clima culturale così fervente gli studiosi, così attenti alle innovazioni culturali, furono certamente incoraggiati a cimentarsi nella fotografia usata come linguaggio autonomo ed indipendente dalle altre arti, in linea con quanto propugnato dalla Neue Fotografie tedesca, come si evince dal libro-manifesto di Moholy-Nagy *Malerei Photographie Film* (1925). Un altro motivo per il quale numerosi studiosi intrapresero campagne fotografiche fu l'evoluzione dell'industria fotografica. A partire dagli anni Venti si realizzarono macchine fotografiche sempre più pratiche e leggere e allo stesso tempo di qualità. Si poté quindi fare a meno delle ingombranti, costose e complesse attrezzature di grande formato. Proprio in quegli anni nacquero due apparecchiature simbolo, che rivoluzionarono il mondo fotografico: la Rolleiflex, celebre biottica di medio formato prodotta dalla azienda Franke & Heidecke, e la Leica, una piccola e leggera apparecchiatura di formato 35 mm. Alcuni autori, quindi, si fornirono di tali attrezzature fotografiche con lo scopo di realizzare da sé delle fotografie, al fine di ottenere una maggiore coerenza tra il linguaggio fotografico ed il linguaggio scritto.

## 2 | I fotografi non fotografi

L'opera fotografica di Roberto Pane (1897-1987) si inserisce nella felice stagione, iniziata alla fine degli anni Venti, di quegli intellettuali che usarono il linguaggio fotografico in funzione della propria professione. Questi “fotografi non fotografi” apportarono interessanti contributi alla storia della fotografia italiana forse ancor di più dei professionisti. Proprio in quel periodo nacquero in Italia una serie di riviste specialistiche come *Domus* e *Casabella* che diedero largo spazio alla fotografia ed in particolare a quelle immagini realizzate da tali “fotoamatori” che ben si allontanarono dai cliché del tempo. Al contempo, invece, le riviste di fotografia erano ancora troppo legate ai linguaggi passati, che risultavano però già superati in altre nazioni, quali ad esempio la Germania e la Francia. Difatti lo storico e critico della fotografia Italo Zannier (1932) scrisse che: «in Italia i nuovi suggerimenti, latenti piuttosto che palesi nelle nostre riviste, verranno seguiti soprattutto da architetti e designer, più interessati a utilizzare la fotografia come mezzo di “rivelazione” di forme e di strutture, che come strumento d'arte» [Zannier 1993, 39]. Tesi condivisa da un altro storico, Giuseppe Turroni (1930), che individuò la maggiore ricerca fotografica del periodo proprio in personaggi non del settore, come architetti, cine-



Fig. 1: A. Lattuada, *Vie secondarie*, prima del 1941 (da Lattuada, 1941, tav. 16).

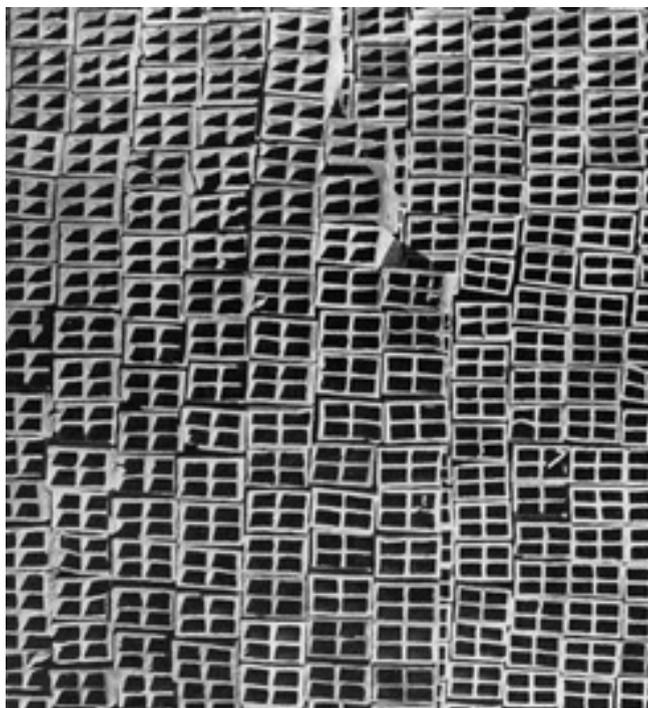


Fig. 2: G. Pagano, *Standard*, 1930 ca. (da Pagano, 1946, p. 69).

asti e fotoamatori [Turrone 1959], tra i quali si ricordano Alberto Lattuada (1914-2005), Giuseppe Pagano (1896-1945), Enrico Peressutti (1908-1976), Giò Ponti (1891-1979), Gian Luigi Banfi (1910-1945) e Luigi Comencini (1916-2007). Molti di questi autori usarono il linguaggio fotografico al fine di realizzare studi scientifici, film o saggi critici. Un apporto considerevole, tanto che il critico Alberto Asor Rosa (1933) individuò l'avvio alla prima fase del neorealismo in fotografia con il libro fotografico di Alberto Lattuada dal titolo *Occhio Quadrato* del 1941 [Lattuada 1941].

In particolar modo Turrone sottolineò il ruolo importante dei fotoamatori architetti italiani dell'anteguerra: «ci dimostrano con le loro immagini, quanto la fotografia di allora deve a loro per quel che riguarda una ricerca di composizioni originali, al di fuori di ogni modello pseudo-pittorico, estetizzante accademico. Sono nomi che poi scompaiono dalla fotografia intesi ad altri interessi» [Turrone 1959, 9-11]. Tra questi Gio Ponti diresse (1928-1940; 1948-1979) la rivista *Domus* dando ampio spazio alla fotografia, ed in queste pagine scrisse nel 1932 un interessante e maturo saggio sulla fotografia [Ponti 1932].

Un'altra figura emblematica fu quella di Giuseppe Pagano che diresse per oltre un decennio la rivista *Casabella* dando notevole rilievo all'impaginazione e alle fotografie [de Seta 1978]. Pagano si cimentò nella fotografia a partire dagli anni Trenta quando intraprese una ricognizione fotografica dell'architettura rurale italiana al fine di realizzare la mostra *Architettura rurale nel bacino mediterraneo*, compiuta assieme a Guarniero Daniel nel 1936 in occasione della VI Triennale di Milano. L'avvicinamento di Pagano alla fotografia fu dettato dalla praticità e rapidità del mezzo, ma anche dalla sua scientificità e oggettività [Pagano 1938]. Egli «scopre nella funzionalità e nella forma pura dell'architettura rurale un riferimento "storico" per l'architettura moderna» [La Stella 1979, 14]. La casa rurale è essenzialmente un rifugio che si difende dalle forze della natura in cui nulla è superfluo e tutto in funzione delle necessità di vita; una «macchina per vivere» che razionalizza l'ambiente circostante [Pagano 1935]. Eppure dopo questo primo approccio pratico Pagano comprenderà che il mezzo fotografico può essere finalizzato all'espressione di un linguaggio autonomo. L'espressione fotografica di Pagano raggiunse qualità notevoli e, dall'analisi della sua opera, si evince quanto egli fu vicino alle tendenze fotografiche tedesche, in particolar modo alla Neue Sehen. Eppure le sue fotografie comparvero raramente sulla rivista da lui diretta, ed altre furono pubblicate in *Fotografia*, *Il Tempo Illustrato*, *Domus*, e *Natura*; tutto sommato si trattò di un'entità relativamente bassa e questo perché egli non si considerò mai un fotografo professionista [de Seta 1979, 5-12]. Dopo l'esperienza della mostra della Triennale di Milano, la fotografia di Pagano si avvicinò alle influenze delle sperimentazioni internazionali attraverso la ricerca di motivi geometrici, di giochi netti di ombre e luci, di espressioni del moderno e dei suoi materiali, di composizioni basate sulle diagonali, di viste dal basso o dall'alto, dell'astrazione; «l'amore per il concreto ed il reale era per lui troppo forte per avvicinarsi a questo nuovo orizzonte: ma le sue foto – malgrè lui? – superano di fatto questo steccato ed alcune – anche se perfettamente riconoscibile l'oggetto o il materiale proprio che fotografa – sono della immagini e dei segni assolutamente astratti, non dissimili da quelle della più sofisticata avanguardia fotografica del tempo» [de Seta 1979, 7]. Pagano ritrovò spunti formali nei ritmi grafici delle strutture in ferro dei ponti o delle impalcature, nelle forme ripetitive di blocchi forati, del ferro e della litoceramica. Queste immagini erano tutte realizzate senza includere nell'inquadratura i limiti del soggetto rappresentato; così il fruitore della fotografia non aveva punti di riferimento per contestualizzare, ad esempio, una porzione di muro di blocchi forati, e ciò rendeva la fotografia astratta e si percepiva ossessivamente la ripetizione seriale

del materiale. La ricerca sulla standardizzazione, effettuata non solo dal punto di vista fotografico, sfociò nella mostra del 1940 alla VII Triennale di Milano dedicata all'edilizia. Pagano realizzò anche diverse fotografie aeree ricercando composizioni geometriche nel paesaggio di filari di alberi, di campi coltivati e di insediamenti. La fotografia aerea fu indagata proprio dalla Neue Sehen e lo stesso Moholy-Nagy ne scrisse a riguardo come in *Von Material zu Architektur* [Moholy-Nagy 1929]. Il maggiore rappresentante della veduta aerea fu Robert Petschow (1888-1945) che pubblicò nel 1931 con grande successo le sue immagini in *Das Land der Deutschen* [Diesel 1933].

Pagano realizzò i suoi scatti soprattutto per i suoi studi: da un punto di vista elevato ed inedito infatti è possibile comprendere meglio le trasformazioni urbane compiute dall'uomo in relazione con la natura. Infine le immagini che non riguardano l'architettura, come i ritratti realizzati con l'uso di specchi, i giochi dei riflessi su superfici lucide e riflettenti, possono essere certamente paragonate alle sperimentazioni fotografiche avvenute nella scuola del Bauhaus. Ma nella fotografia di Pagano si notano anche richiami alla "nuova oggettività", in particolar modo attraverso le fotografie di porzioni di un soggetto realizzate da un punto di vista ravvicinato, che rimandano all'opera dei primi anni dell'attività del fotografo tedesco Albert Renger-Patzsch e in particolar modo al suo libro fotografico *Die Welt ist schön* [Renger-Patzsch 1928]. La "nuova oggettività" si proponeva di controllare il più possibile le variabili che si potevano presentare nella ripresa fotografica, a tale scopo per le immagini di paesaggio e di architettura si raccomandavano riprese ravvicinate dei dettagli in maniera tale da ridurre al minimo le variabili fuori controllo del fotografo.



Fig. 3: R. Pane, *Procida*, 1940-1950 (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/A2.94).

### 3 | L'opera fotografica di Roberto Pane

Roberto Pane può certamente essere annoverato tra i citati “fotoamatori architetti”. Infatti proprio negli anni Trenta egli inizia a fotografare con un apparecchio medio-formato Rolleiflex. I suoi primi studi riguardarono l'architettura rurale, difatti la sua tesi di laurea, conseguita nel 1922 presso la Scuola Superiore di Architettura di Roma, verteva sull'originale tema dell'architettura rurale dei Campi Flegrei. Un interesse verso l'architettura rurale nato negli stessi anni di Pagano, se non prima, come riportato 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 sulla sua “Casabella”» [Dezzi Bardeschi 2010, 131]. La sua tesi di laurea poi confluì nello scritto del 1928 pubblicato proprio su *Architettura e Arti Decorative* dal titolo *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei* [Pane 1928]. L'interesse verso l'architettura rurale si esprime anche attraverso la realizzazione di numerose riprese fotografiche; nel 1936 Pane contribuì alla realizzazione della menzionata mostra di Pagano sull'architettura rurale con «informazioni e fotografie di Ischia e Capri» [Pagano, Daniel 1936, 5]. Pane e Pagano furono accomunati dall'interesse verso l'architettura spontanea, ma i due studiosi arrivarono a conclusioni diverse tra loro. Pane non ricercava nella casa rurale, come fece Pagano, un prototipo per la progettazione dell'architettura moderna, infatti in *Architettura rurale campana* (1936) afferma: «Noi non crediamo che da queste umili forme si possa o si debba trarre motivo d'ispirazione, intesa nel senso più spicciolo della parola, ciò che importa è concepire una nuova casa che sia, come la sua antica vicina, felicemente intonata al paesaggio, ed è proprio in queste “felice intonazione” che le vecchie case possono costituire una preziosa esperienza» [Pane 1936, 16]. Lo storico napoletano era piuttosto interessato al felice connubio che questo genere architettonico era riuscito ad instaurare con il paesaggio e la natura circostante. Era questa fondamentale caratteristica che bisognava prendere a modello per le nuove architetture contemporanee, che invece mostravano poca attenzione al contesto paesaggistico, badando bene a non imitare i risultati formali ottenuti. Queste architetture ottennero una armoniosa integrazione con la natura; «paesaggio ed ambiente di storia e d'arte sono 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 1953, 89]. La ricerca fotografica di Roberto Pane condotta tra gli anni Trenta e Quaranta rimase, però, poco nota. L'anno di svolta fu il 1949 con l'uscita del volume *Napoli impreveduta* nel quale vennero pubblicate numerose fotografie dello storico. A partire da questo libro, il nostro darà l'avvio a una serie di pubblicazioni corredate da sue riprese fotografiche. Il connubio tra testo ed immagini divenne così un tratto caratterizzante della sua opera bibliografica. Egli stesso scrisse nella nota introduttiva di *Sorrento e la costa*: «ho eseguito queste fotografie 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 al presente saggio un carattere diverso da quello delle consuete illustrazioni di ambiente» [Pane 1955, 6].

Nonostante le numerose pubblicazioni dell'autore, gran parte dell'archivio fotografico risulta essere sconosciuto e quindi inedito. L'opera fotografica di Pane inoltre risulta ancora poco studiata specialmente se paragonata agli studi effettuati sugli altri aspetti della sua poliedrica figura. La sua produzione fotografica consta in circa 25.000 fotografie realizzate tra gli anni Trenta e gli ultimi anni della sua vita, queste sono presenti in archivio sotto forma di provini, stampe,

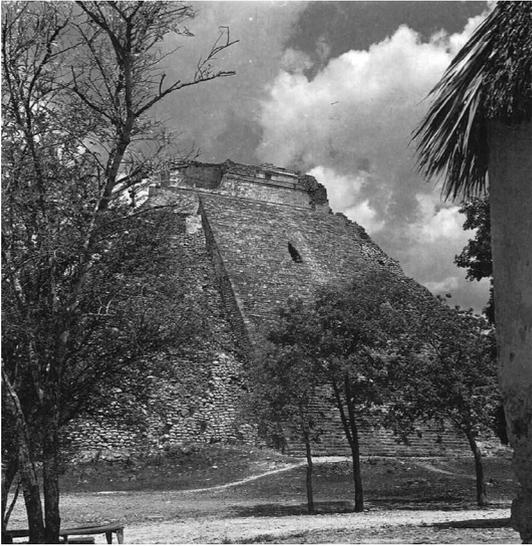


Fig. 4: R. Pane, *Uxmal*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 2/H1.35).



Fig. 5: R. Pane, *Veduta dal Corso Vittorio Emanuele*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/A2.62).



Fig. 6: R. Pane, *Centro cittadino pugliese*, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/B2.1).

diapositive e negativi, materiale considerevolmente maggiore rispetto a quello di Giuseppe Pagano, che consta di circa 4.800 fotografie. Un arco temporale vasto che documenta trasformazioni notevoli del territorio italiano soprattutto a partire dal secondo dopoguerra. Dall'analisi del materiale fotografico si deduce la presenza di macro-gruppi che riguardano l'architettura rurale documentata in tutta Italia, l'archeologia, il paesaggio e la speculazione edilizia del secondo dopoguerra. Le immagini sono state realizzate sia in territorio nazionale che straniero, l'autore infatti intraprese numerosi viaggi anche in luoghi lontani come Cina, Stati Uniti e Messico. Che Pane fosse un abile fotografo è indubbio, ma fu anche molto attento alla cultura fotografica aggiornandosi sui testi critici inerenti all'argomento, come si evince dai suoi numerosi contributi pubblicati su *Napoli nobilissima*.

#### **4 | Il linguaggio fotografico di Roberto Pane tra documentazione e interpretazione critica**

Dallo studio del suo archivio si evince che la sua opera fotografica ha una duplice intenzione: documentaria e interpretativa. Queste sono componenti inscindibili sin dalle origini della fotografia, ogni immagine fotografica infatti rappresenta sempre un documento in quanto registra luci ed ombre del mondo reale, ma presenta al contempo una serie di scelte fatte dall'autore [Capano 2016]. Tuttavia nella storia della fotografia vi è stato un continuo alternarsi della prevalenza di una componente sull'altra. Per quanto riguarda la prevalenza della documentazione sull'interpretazione si fanno gli esempi della corrente tedesca della *Neue Sachlichkeit* e di quella americana della *Straight Photography*, la poetica di queste correnti voleva che non vi fossero velleità artistiche che le immagini dovessero rispecchiare fedelmente la realtà e che l'autore dovesse scomparire a favore di una estrema oggettività. Tuttavia anche in questi casi estremi vi è sempre la presenza latente dell'autore, la sua interpretazione: la scelta dell'inquadratura, della luce, della profondità di campo, della lunghezza focale dell'obiettivo, sono tutte operazioni che il fotografo compie di volta in volta al fine di produrre una immagine che rispecchi i propri intenti. Casi opposti sono quelli delle ardite sperimentazioni fatte da grandi autori come Moholy-Nagy e Man Ray (1890-1976). I due fotografi realizzarono, il primo in Germania ed il secondo in Francia, immagini concettuali che si allontanavano sempre di più dalla realtà. Ma anche in questi casi estremi di interpretazione autoriale vi è il rapporto con la realtà, perché anche se il risultato delle immagini ci fa compiere associazioni concettuali ed oniriche, vi è sempre una componente di riproduzione di elementi reali.

La componente documentaria oggettiva della fotografia di Pane è ben riscontrabile dalla scelta di una grande profondità di campo che permette all'intero fotogramma di essere a fuoco e così l'immagine è interamente decifrabile. Ogni cosa compresa nell'inquadratura assume così la sua importanza senza un secondo piano, uno sfondo; tutto ciò che rientra nell'inquadratura assume il ruolo di soggetto dell'immagine. Vi è l'intento di rappresentare l'architettura nel modo più fedele possibile, senza effetti artistici in fase di scatto o di stampa. Pane era ben consapevole che la fotografia poteva a suo modo essere usata per alterare la realtà, come scrisse il celebre storico Nikolaus Pevsner (1902-1983): «Il potere del fotografo di valorizzare o distruggere l'originale è comunque innegabile. In un edificio la scelta dei punti di vista, degli angoli, della luce è semplicemente ciò che crea lo spazio. Egli può fare apparire la navata di una chiesa alta e stretta oppure larga e tozza – quasi senza tener conto delle sue reali proporzioni. E inoltre, può evidenziare così intensamente un dettaglio da renderlo più convincente sulla lastra che nell'originale» [Pevsner 2011, 53]. Le inquadrature di Pane sono ben studiate ed egli cercò il più possibile di evitare il fenomeno delle linee cadenti nei limiti possibili del suo strumento fotografico

di medio formato senza corpi mobili. Il suo approccio scientifico alla fotografia era dettato dall'attività di storico dell'architettura e quindi le immagini erano finalizzate a una conoscenza personale dell'opera architettonica e alla sua divulgazione tramite mostre, lezioni universitarie, convegni e pubblicazioni. Fermo restando che per lui nulla era più valido della osservazione dell'opera dal vero; in *Come fotografare Brunelleschi?* infatti egli scrisse che «la sola documentazione esauriente è l'opera stessa» [Pane 1976, 63]. La fotografia documentaria, mostra lo stato di fatto nel preciso momento della ripresa; evidenzia quindi lo stato attuale dell'architettura mostrando le componenti materiche, la composizione architettonica, i fenomeni di degrado, gli aspetti costruttivi, il contesto circostante. Pane, abile disegnatore, ricorreva in particolar modo al disegno al fine di ricostruire idealmente aspetti architettonici ormai non più presenti. E così la fotografia assume un ruolo del tutto differente rispetto al disegno: «se la fotografia guarda al presente, il disegno torna al passato e la sua funzione, astruendo completamente da tutto quanto circonda l'oggetto architettonico, assume una valenza di ipotesi ricostruttiva di “restauro grafico”, come Pane medesimo lo definisce: ricostruzione muta e schematica di articolazioni volumetriche e di impaginati architettonici, priva di riferimenti a materiali e modi costruttivi» [Russo 2010, 166]. La fotografia assume così un ruolo di testimonianza storica ancor più forte nel periodo del secondo dopoguerra quando le rapide ed invasive trasformazioni urbane hanno compromesso parte del patrimonio architettonico del paese. Pane avvertì anzitempo questo pericolo ed intraprese numerose azioni di denuncia per tentare di frenare tali scempi utilizzando anche lo strumento fotografico. Così la documentazione fotografica da un lato mostrava quelle opere di speculazione che erano state già realizzate e dall'altro metteva in luce opere di valore artistico e storico che dovevano essere tutelate affinché non subissero alterazioni irreversibili. Le sue denunce spesso non riuscirono a fermare tale fenomeno, così egli documentò il più possibile quanto accadeva, anche fotograficamente, in modo tale che si conservasse almeno la testimonianza di un valore che da lì a breve sarebbe potuto scomparire; insomma, come intitolò lo stesso Pane in un articolo sulla rivista da lui diretta (1961-1987) *Napoli nobilissima*, Che almeno ne resti il ricordo [Pane 1962, 80]. Questo tipo di lavoro seriale portò il nostro a produrre numerosi scatti e quindi ad ottenere un consistente archivio. L'approccio sistematico alla fotografia si inserisce pienamente nella cultura fotografica documentaria del tempo [Lugon 2008], basti pensare all'opera di August Sander in *Menschen des 20. Jahrhunderts* del 2002. Per introdurre l'aspetto interpretativo dell'opera fotografica di Pane si riporta la considerazione dello storico della fotografia Helmut Gernsheim (1913-1995): «Non c'è dubbio che abbia poco senso ammassare centinaia di migliaia di fotografie in un grande registro nazionale, se gran parte di esse continuano a essere scatti amatoriali privi di gusto estetico [...]. È mia ferma convinzione che il fotografo incapace di apprezzare la bellezza di un'opera d'arte non sarà nemmeno capace di ricreare quella bellezza per l'apprezzamento del pubblico» [Gernsheim 2011, 77-78]. Secondo questa opinione, per costruire un buon archivio visivo dei beni culturali e architettonici non servono molte fotografie, ma fotografie ben pensate, prima ancora che ben eseguite; dunque, la semplice necessità documentativa dell'architettura e le fotografie che la certificano si pongono un gradino sotto la fotografia concettuale, soggettiva, d'autore, che esprime una conoscenza pregressa degli oggetti che rappresenta, raggiunta attraverso studi e ricerche preventivi allo scatto. Questo pensiero è quanto mai in linea con quello di Pane come si può evincere dalla lettura di uno dei suoi più interessanti scritti inerenti la fotografia, *Come fotografare Brunelleschi?*. In questo acuto scritto egli si interroga insieme ad altri colleghi sulla documentazione fotografica dell'opera di Brunelleschi. Egli percepisce che una “classica do-



Fig. 7: R. Pane, *Terrazze di Tunisi*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 2/G1.5).



Fig. 8: R. Pane, *Propilei*, Atene, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 2/G4.10).



Fig. 9: R. Pane, *Palazzo Lauro su via Marina a Napoli*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/A2.62).

cumentazione” può soddisfare un pubblico non specialista, mentre per soddisfare un pubblico specialista «è assai probabile che un esperto, avendo bisogno di illustrazioni per un suo nuovo discorso sull’opera del Brunelleschi, troverà non pertinente ai suoi argomenti tutto quanto è già disponibile in proposito. Per conseguenza egli farà eseguire (o eseguirà di persona) nuove foto, rispondenti ad angoli visuali, ad illuminazioni ed a rapporti che ne erano stati ancora ricercati e rappresentati da altri» [Pane 1976, 63]. Una interpretazione critica dell’opera architettonica doveva avvenire anche attraverso il linguaggio fotografico e non solo quello scritto. Egli raccomanda tuttavia «che sia evitata ogni forzatura o sofisticazione, ogni effetto di virtuosismo per sé stante». La ricerca consisteva quindi in una sintesi tra linguaggio fotografico documentario e critico. L’obiettivo critico usato da Pane è ben evidente, ed è ciò che rende ancor più prezioso l’archivio fotografico, al di là della sua consistenza. La macchina fotografica divenne per lui il prolungamento dell’occhio attento e critico. Spesso inserisce criticamente nelle sue immagini aspetti di vita quotidiana avvicinandosi così alla fotografia neorealista. Ecco che compaiono figure umane, ma non perché fosse impossibile evitarle, bensì perché queste sono il frutto di una scelta interpretativa di contestualizzazione. Volti tipici del luogo venivano ritratti in strade o piazze caratterizzando ancor di più il luogo: questi guardavano consapevolmente nell’obiettivo fotografico partecipando così attivamente al risultato della fotografia. Oltre alle figure umane vi sono anche *objets trouvés* che rappresentavano la vita quotidiana. Pane quindi non ricercava la perfezione tecnica, la purezza dell’immagine al fine di porre l’attenzione sul soggetto della fotografia; bensì preferiva inserire il soggetto nel contesto umano, paesaggistico ed urbano. Oltre alla fotografia, Pane si dedicò anche alla realizzazione di alcuni cortometraggi. Del cortometraggio *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* del 1955, Maria Adriana Giusti scrisse: «si può riscontrare la trascrizione cinematografica del sentire di Pane che guarda al neorealismo di Rossellini (*Roma città aperta*, 1945) e di Visconti (*Ossessione*, e soprattutto *La terra trema*, la Sicilia, con i richiami a Omero e Ulisse)» [Giusti 2010, 494]. Inoltre egli collaborò, come provato da recenti studi di Andrea Pane, alla realizzazione del famoso film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (1922-2015) del 1963, sceneggiato con Raffaele La Capria, Enzo Provenzale ed Enzo Forcella [Pane 2015]. Il cortometraggio *L’architettura della penisola sorrentina* del 1955 gli valse il premio Delfino d’argento a Venezia nella sezione dei film sull’arte. Le immagini del documentario sono accompagnate da una voce fuori campo; entrambi i linguaggi descrivono gli elementi caratterizzanti dell’architettura rurale della penisola sorrentino-amalfitana. Pane usò il mezzo filmico per superare i limiti della fotografia; il film, infatti, riesce a donare maggiore dinamicità al racconto, eliminando la staticità delle singole immagini.

Tornando invece all’opera fotografica dello storico napoletano, Renato De Fusco (1929) espone egregiamente l’aspetto di interpretazione della fotografia del nostro: «Pane non descrive fabbriche e monumenti, ma le interpreta: ci dice cose che non vediamo perché nascoste, ovvero effetti di cause prima sconosciute. [...] cosa distingue la descrizione di un’opera dalla sua interpretazione? A mio avviso, i sopralluoghi, i disegni, le incisioni, i dipinti, le fotografie che Pane mi piace pensare abbia fatto prima o nell’atto di scrivere un testo di storia. Certo, ognuna di queste arti “preliminari” ha una sua dignità e autonomia e tutti sappiamo come egli amasse la fotografia in sé e per sé. D’altro canto a lui era forse necessaria una fase intermedia nella quale, da artista, egli “ricreava”, per così dire, l’edificio o l’ambiente da narrare. La sua decantata e bella scrittura non è solo virtù letteraria, ma racconto di qualcosa ch’egli ha già visualizzato usando altri linguaggi, il disegno, le incisioni, i dipinti, la fotografia appunto. Conseguenza di questo procedere da artista creativo, di una scrittura che si avvale di un’altra scrittura è anzitutto



il fatto che i suoi testi non sono mai descrittivi, ma ripeto interpretativi» [De Fusco 2010, 29]. Questa tesi trova riscontro nelle stesse parole di Pane che in *Paesaggi e giardini cinesi* pubblicato su *Casabella* descrive il modus operandi del moderno studioso viaggiatore: «osservare, scrivere e fotografare» [Pane 1966, 58]. La fotografia, infatti, serve a registrare ciò che si è osservato, e non soltanto guardato; e per dare significato alle immagini «occorrerà fornirle di commenti e didascalie; ed esse vanno scritte al momento in cui l'osservazione si svolge e cioè – è il caso di dire – a piè d'opera» [Pane 1966, 58].

Le fotografie di Roberto Pane ottennero un grande successo di pubblico e critico, su tutti si ricordano i commenti nelle recensioni, pubblicate su *L'Espresso* e successivamente nella raccolta *Cronache di architettura*, che Bruno Zevi (1918 – 2000) scrisse per i volumi del nostro. Oltre alla qualità tecnica delle fotografie Zevi si soffermò in particolar modo sulla componente interpretativa della sua fotografia e sullo stretto legame tra testo e immagini. Nella recensione della monografia su Ferdinando Fuga Zevi scrisse: «Pane accoppia la competenza storiografica all'abilità di rileggere fotograficamente, in modo inedito e moderno, le opere architettoniche. Basta sfogliare le vedute del palazzo della Consulta, quelle del raccordo tra la facciata di Santa Maria Maggiore e il palazzo laterale, o quelle che ritraggono dall'alto la scala della villa Favorita di Napoli, per constatare che, già nel loro taglio, trapela una precisa scelta interpretativa. Testo e illustrazioni collaborano con straordinaria coerenza» [Zevi 1956, 12].

L'aspetto critico della fotografia di Pane è sottolineato anche dallo storico dell'arte e amico Ottavio Morisani (1906-1976) nel suo contributo al volume *Scritti in onore di Roberto Pane* «S'ottiene in tal modo la documentazione dell'opera non soltanto qual è nel suo aspetto complessivo – sebbene anche questo possa contare – ma quale deve essere, o, meglio, vista come l'ha voluta colui che l'ha creata, e nell'istesso tempo studiata come espressione nel suo farsi, mediante una lettura successiva delle articolazioni linguistiche, che additi quelle determinanti ad intendere i significati» [Morisani 1972, XI].

## 5 | Conclusioni

In conclusione, dallo studio delle numerose fotografie presenti nel suo archivio, si può ritenere che l'opera fotografia di Roberto Pane raggiunse un equilibrio armonico tra documentazione e interpretazione; tale connubio è individuabile in maniera diffusa in tutta la sua opera fotografica, a riprova di come egli utilizzò il mezzo fotografico non solo per i suoi studi, ma anche come espressione di un linguaggio autonomo. Il suo archivio fotografico quindi rappresenta da un lato una fonte inestimabile di testimonianze storiche e al contempo il risultato di un'opera visiva autoriale. L'archivio fotografico Roberto Pane è custodito presso la sede storica dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Palazzo Gravina. L'Istituto divenne poi Dipartimento di Storia dell'Architettura e di Restauro e oggi fa parte del Dipartimento di Architettura della Federico II. L'autore del presente saggio ha recentemente iniziato la schedatura e l'archiviazione dell'archivio a seguito della vincita di un assegno di ricerca.

Fig. 11 (pagina seguente): R. Pane, *Arquata del Tronto*, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 3/D3.21).

Fig. 12 (pagina seguente): R. Pane, *Duomo di Cefalù*, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/B2.50).





## Bibliografia

- CAPANO F. (2016). *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «Eikonocity. Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei, History and Iconography of European Cities and Sites», a. 1, n. 1, pp. 19-36.
- DE FUSCO, R. (2010). *Storiografia e restauro sui generis 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. 28-30.
- DE SETA, C. (1978). *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a «Casabella»*, in «Casabella», nn. 440-441, pp. 51-59.
- DE SETA, C. (1979). *Introduzione*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, pp. 5-12.
- 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.
- DIESEL, E. (1933). *Das Land der Deutschen*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG.
- GERNSHEIM, H. (2011). *Messa a fuoco di architettura e scultura*, Torino, Allemandi (saggio originale, 1949. *Focus on architecture and sculpture: an original approach to the photography of architecture and sculpture*, London, Fountain Press).
- GIUSTI, M. A. (2010). «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca 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. 490-497.
- La fotografia al Bauhaus* (1993), a cura di P. Costantini, Venezia, Marsilio.
- LA STELLA, A. (1979). *Architettura rurale*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, pp. 12-20.
- LATTUADA, A. (1941). *Occhio Quadrato*, Milano, Corrente.
- LUGON, O. (2008). *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa.
- Menschen des 20. Jahrhunderts: ein Kulturwerk in Lichtbildern, eingeteilt in sieben Gruppen. People of the 20th Century* (2002), eds. S. Lange, G. Conrath-Scholl, G. Sander, New York, AbramsInc.
- MOHOLY-NAGY, L. (1925). *Malerei Photographie Film*, München, Langen (Trad. it., 1987. *Pittura fotografia film*, Torino, Einaudi).
- MOHOLY-NAGY, L. (1929). *Von Material zu Architektur*, in «Bauhausbücher», n. 14, München, Langen.
- MORISANI, O. (1972), *Introduzione*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università.
- PAGANO, G. (1935). *Case rurali*, in «Casabella», n. 86, pp. 9-15.
- PAGANO, G. (1938). *Cacciatore di immagini*, in «Cinema», dicembre, pp. 67-69 (poi in *Giuseppe Pagano fotografo*, 1979, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, pp. 155-156); anche in «Costruzioni-Casabella» (1946), 195/198 (ristampato in facsimilare supplemento a «Casabella», 2008, n. 76).
- PAGANO, G., DANIEL, G. (1936). *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli.
- PANE, A. (2015). *Napoli: Francesco Rosi e le mani sulla città, 50 anni dopo*, in «ANANKE», n. 75, pp. 75-84.
- PANE, R. (1928). *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, 12, pp. 529-543.
- PANE, R. (1936), *Architettura rurale campana*, Firenze, Rinascimento del Libro.
- PANE, R. (1949). *Napoli impreveduta*, Napoli, Einaudi.

- PANE, R. (1953). *Paesaggio ed ambiente*, in *La pianificazione regionale*, Atti del IV Congresso INU (Venezia, 18-21 ottobre 1952), Roma, pp. 89-95.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la costa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PANE, R. (1962). *Io non vedo con i miei occhi ma attraverso di essi*, in «Napoli nobilissima», vol. II, pp. 78-79.
- PANE, R. (1962). *Che almeno ne resti il ricordo*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. II, p. 80.
- PANE, R. (1966). *Paesaggi e giardini cinesi*, in «Casabella», n. 304, XXX, pp. 58-67.
- PANE, R. (1976). *Come fotografare Brunelleschi?*, in «Napoli nobilissima», vol. XV, fasc. I-II, pp. 63-64.
- PEVSNER, N. (2011). *Prefazione*, in GERNSEHEIM, H. *Messa a fuoco di architettura e scultura*, Torino, Allemandi; testo originale *Focus on architecture and sculpture: an original approach to the photography of architecture and sculpture*, 1949, London, Fountain Press.
- PONTI, G. (1932). *Discorso sull'arte fotografica*, in «Domus», n. 53, pp. 285-288.
- RENGER-PATZSCH, A. (1928). *Die Welt ist Schön: einhundert photographische Aufnahmen*, München: Wolff.
- RUSSO, V. (2010). *Tra cultura archeologia e restauro dell'antico. Il contributo di Roberto Pane nella prima metà del Novecento*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 159-169.
- SETTIMELLI, W. (1970). *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Fotografare.
- TURRONI, G. (1959). *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwartz.
- ZANNIER, I. (1993). *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS.
- ZEVİ, B. (1956). *Un architetto del '700. È nata a Napoli l'arte di Fuga*, in «L'Espresso», II, 38, 16 settembre, p. 12.

### Fonti archivistiche

Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II.