

RICERCHE STORICHE

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Anno XLIII - NUMERO 2

MAGGIO-AGOSTO 2013

SOMMARIO

L'immagine della città in guerra.
Visioni e identità urbane, documenti visivi e saperi tecnici
(a cura di Raffaella Biscioni e Michela Morgante)

R.B.-M.M.	<i>Introduzione</i>	Pag.	197
R. BISCIONI	<i>L'Italia del dopoguerra nella fotografia di Federico Patellani (1939-1948): paesaggio urbano e rovine</i>	»	203
M. MORGANTE	<i>War's toll, i monumenti italiani negli USA (1946-47). Una strategia per immagini</i>	»	223
M. NEZZO	<i>La guerra dell'arte: testi, fotografie, immaginario funzionale (1914-1950)</i>	»	241
M. FINCARDI	<i>L'olocausto delle città nell'immaginario italiano delle due guerre mondiali</i>	»	253
C. BALDOLI-C. COCCOLI	<i>La Liguria in guerra: civili e monumenti sotto le bombe</i>	»	273
M. FRATARCANGELI	<i>La storia interrotta: i Castelli Romani e Prenestini attraverso l'occhio a-retorico di John Bryan Ward-Perkins (1944-1945)</i>	»	287
I. SALVAGNI			
A.M. OTERI	<i>Raffigurazione del danno e ricostruzione urbana a Messina dal sisma del 1908 al secondo conflitto mondiale</i>	»	301
 Discussioni e ricerche			
S. NOIRET	<i>Il ruolo della Public History nei luoghi della Guerra Civile Italiana, 1943-1945</i>	»	315
D. KONSTANTINAKOU	<i>The "Complete Detoxification of the Greek-Italian Relations": the Prosecution of Italian war Criminals in Greece and the Cessation of Justice</i>	»	339
 Abstracts			
 Gli autori			

ERRATA CORRIGE

Nel numero 1 (gennaio-aprile 2013) a. XLIII a p. 159 è errato l'ente di appartenenza dell'autrice.
Si legga "Marcella Rizzo (Università del Piemonte Orientale)"

Nella sezione "Autori" a p. 189 c'è un'omissione.

Si legga: "Francesco Gaudioso: professore ordinario di Storia Moderna al Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'Uomo dell'Università del Salento"

INTRODUZIONE

Questa raccolta di contributi riprende e sviluppa alcuni dei temi discussi a Roma nel 2011, nel corso di un *panel* dal titolo esplicativo: *L'immagine della città in guerra*¹. L'intento delle curatrici in quell'occasione era di approfondire lo studio di alcuni aspetti legati alla questione degli immaginari, delle rappresentazioni, delle narrazioni, con specifico riferimento allo spazio urbano durante la seconda guerra mondiale.

La dimensione immateriale viene trattata generalmente come fatto disgiunto, campo esclusivo della storia culturale e sociale o nell'ambito memorialistico; raramente invece riesce a permeare i domini della storia dell'architettura, dove il tema dei danni al patrimonio monumentale risulta quasi esclusivo e confinato nel dibattito sull'evoluzione delle pratiche del restauro, incentrato su questioni intra-disciplinari, tecnologiche, progettuali, strutturali². Aspetti, questi ultimi, comunque sfiorati in più punti,

¹ *L'immagine della città in guerra. Visioni e identità urbane, documenti visivi e saperi tecnici* durante le giornate del V convegno dell'Associazione Italiana di Storia Urbana (AISU), dal titolo: *Fuori dall'ordinario. La città di fronte a catastrofi ed eventi eccezionali*, Roma, 8-10 settembre 2011.

² La storiografia sembra in effetti essersi sviluppata in linea di continuità col dibattito sulla ricostruzione dell'immediato dopoguerra: L. DE STEFANI (a cura di), *Guerra, Monumenti, Ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio, 2011; G.P. TRECCANI, *Monumenti alla guerra. città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Milano, Angeli, 2008; Numero monografico dedicato alla storia della ricostruzione delle città tedesche, a cura di G.P. TRECCANI, in "Storia Urbana", A. XXXIII, n. 129, ottobre-dicembre 2010; *Danni Bellici, centri storici, ricostruzione nel secondo dopoguerra*, "Storia Urbana", A. XXX, 2007, n. 114-115; sulle commissioni interalleate in Italia cfr. C. COCCOLI, *Repertorio di Fondi dell'Archivio Centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale*, in *Monumenti alla guerra*, cit. Il tema specifico delle distruzioni al patrimonio artistico ha conosciuto peraltro una notevole crescita di interesse negli ultimi anni anche all'interno del campo degli studi di storia dell'arte e di storia contemporanea: M. NEZZO, *La protezione delle città d'arte, in I bombardamenti aerei sull'Italia*, in N. LABANCA (a cura di), *I bombardamenti aerei sull'Italia. Politica, stato e società (1939-1945)*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 195-210; EAD., *The defence of works of art from bombing in Italy during the Second World War*, in C. BALDOLI, A. KNAPP, R. OVERY (a cura di), *Bombing, States and Peoples in Western Europe 1940-1945*, London, Continuum, 2011, pp. 101-120; C. GHIBAUDI (a cura di), *Brera e la guerra. La Pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, Catalogo della mostra (Milano 2009-2010), Milano, Electa, 2009; A. DI LIETO, M. MORGANTE (a cura di), *Piero Gazzola: una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Verona, Cierre edizioni, 2009; E. FRANCHI, *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, Plus edizioni, 2010; N. LABANCA,

trasversalmente, nei diversi contributi della presente raccolta, ma secondo un'impostazione programmaticamente ibrida, tesa a incrociare le due citate dimensioni.

L'assunzione di un'angolatura diversa poggiava su un assunto, condiviso dalle curatrici e lanciato come *input* agli autori coinvolti: che la città sia per definizione un costruito sociale, e che le stratificate configurazioni dell'ambiente fisico siano frutto di uno stato di equilibrio momentaneo, storicamente dato, fra scelte inerenti uno spazio fisico plasmabile per via tecnica su impulso indiretto di una società locale ivi insediata, con tutto il suo corredo di desideri, volontà diffuse, specificità culturali. Per lo storico che guardi così alle forme del territorio, come esito di una contrattazione, lo studio delle trasformazioni urbane combina dunque imprescindibilmente l'analisi della dimensione fisica con la riflessione sugli immaginari tecnici, le impostazioni culturali, le visioni sottese all'agire degli esperti, le concettualizzazioni simboliche che fanno da sfondo e presupposto alle politiche delle istituzioni.

In questo senso la raccolta nasce come incontro e tentativo di dialogo con la storia della fotografia, ribadendo la fertilità di un ricorso metodologicamente consapevole e sostanziale, cioè non accessorio, alle fonti visive (ma anche ad altre forme narrative, come stiamo per accennare) specialmente in ambiti storiografici non adusi ad esse³.

L. TOMASSINI (a cura di), *Forze armate e beni culturali: distruggere, costruire, valorizzare*, Milano, Unicopli, 2007; A. CAPACCIONI, A. PAOLI, R. RANIERI, *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, Bologna, Pendragon, 2007; L. KLINKHAMMER, *Arte in guerra: tutela e distruzione delle opere d'arte italiane durante l'occupazione tedesca 1943-45*, in G. MASETTI, A. PANAINO (a cura di), Atti del convegno di studi *Parola d'ordine Teodora*, Ravenna, Longo Editore, 2005; P. CALLEGARI, V. CURZI (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della fototeca nazionale, catalogo della mostra (Roma 2005-2006)*, Bologna, 2005; M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra: Ogetti 1914-1920*, Vicenza 2003; N. LAMBOURNE, *War Damage In Western Europe: The Destruction Of Historic Monuments During The Second World War*, Edinburgh, Edinburgh Univ Press, 2001; N. LAMBOURNE, *Production versus destruction: art world war I and the art history*, in "Art History", Blackwell Publishing, vol. 22, n. 3, 1999, pp. 347-363; M. BOI, *Guerra e beni culturali (1940-1945)*, Pisa, Giardini, 1986; N. DELLA VOLPE, *Difesa del territorio e protezione antiaerea (1915-1943). Storia, documenti, immagini*, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio storico, 1986.

³ Negli ultimi anni la riflessione storiografica e di metodo attorno alle fonti visive ha permesso di aprire allo studio dell'età contemporanea integrando sempre anche la dimensione dell'immaginario in modo via via sempre più sistematico. Sul tema che ci interessa cfr. L. FEIGEL, "The photograph my skull might take": *Bombs, time and photography in British and German Second World Literature*, in BALDOLI, KNAPP, OVERY (a cura di), *Bombing, States and Peoples in Western Europe 1940-1945, op. cit.*, pp. 121-135; R. BISCIONI, *I monumenti e la loro protezione. La propaganda fotografica nei periodici illustrati durante la seconda guerra mondiale*, in L. CIANCABILLA (a cura di), *Bologna in guerra. La città, i suoi monumenti e i rifugi antiaerei*, Bologna, 2010; EAD., *Fotografia, guerra e patrimonio artistico nelle due guerre mondiali*, in N. LABANCA, L. TOMASSINI (a cura di), *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare, op. cit.*, pp. 93-137; A. FEYEU, *Photographies de ruines – Allemagne de l'ouest – 1945: les origines d'une construction esthetique de la photographie libre*, atti della giornata di studio *La photographie d'après guerre: identité et inspiration*, tenutasi il 27 giugno 2007, organizzata dall'Università di Parigi 1 Pantheon-Sorbonne, disponibile on line <www.arip-photo.over-blog.com>; P. CAVALLO, *Italiani in guerra. Sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Bologna, Il Mulino, 1997; D. GAUTHEY, *Les archives de la reconstruction (1945-1979)*, in "Études photographiques", n. 3, 1997; P. FERRARI, A. RASTRELLI, *Immagini della seconda guerra mondiale*.

Le fonti fotografiche (e il cinema documentario) risultano particolarmente utili come strumento euristico, sulla base di questa impostazione, poiché permettono di documentare direttamente, quasi come delle stratigrafie orizzontali, lo stato dei successivi rapidi e intensi sconvolgimenti e trasformazioni che il tessuto urbano conosce durante la seconda guerra mondiale; nel contempo, per la loro storia, i loro intenti e modi di ideazione, costruzione, realizzazione, ci offrono una testimonianza preziosa degli immaginari, delle impostazioni culturali e degli interessi che muovono i diversi soggetti operanti nel campo dell'informazione visiva negli anni di guerra. D'altra parte il contributo della storia urbana agli studi sulla seconda guerra mondiale si giustifica ampiamente per il fatto che essa appare da tempo come evento storico eminentemente legato al funzionamento delle città europee in quanto vide coinvolti negli attacchi aerei tutti i principali centri della produzione capitalistica, insediamenti concentrati di popolazioni civili, interi e vasti territori la cui armatura urbana era storicamente giunta alla sua piena maturazione. Nel caso tedesco Joerg Friedrich ha dettagliatamente illustrato il nesso tra strutture di impianto medievale ed efficacia dei bombardamenti, la diversa sensibilità al fuoco dei quartieri centrali, l'opera di annientamento morale e materiale perpetrata sugli avversari agendo su questi luoghi-chiave⁴. Gli storici hanno chiarito il senso del *de-housing* tra gli obiettivi militari, la volontà cioè

La fotografia da illustrazione a documento, in "Italia Contemporanea", n. 201, dic. 1995, pp. 715-729; P. CAVALLO, *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Roma, Bulzoni, 1994; P. ORTOLEVA, C. OTTAVIANO (a cura di), *Guerra e mass media: strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994; 1940-1943. *L'Italia in guerra. Immagini e temi della propaganda fascista*, Brescia, Fondazione L. Micheletti, 1989; A. LEPRE (a cura di), *La guerra immaginata: teatro canzone e fotografia, 1940-1943*, Napoli, Liguori, 1989; P. CAVALLO, *La seconda guerra mondiale nel teatro fascista di propaganda*, in "Storia contemporanea: rivista di studi storici", n. 6, 1987, pp. 1405-1452; R. MESSINA, *1940-1943: dalla guerra immaginata alla guerra reale*, in "Italia contemporanea", 1986, n. 164. Nel 2010 si è tenuta inoltre una Conferenza internazionale specificatamente dedicata a questo tema, *Visual documentation of Art protection during the Second World War – European Picture Libraries in Dialog*, organizzata nel 2010 in collaborazione dal Bildarchiv Foto Marburg e il Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, dove si sono avute le seguenti comunicazioni: A. BUCHOLZ, *The Aerial Reconnaissance Archives – An Introduction*; S. DORLER, "Die fotografische Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler" – *Eine Fotokampagne des deutschen militärischen Kunstschutzes in Belgien (1941-1944)*; C. FUHRMEISTER, "Tour of curator to occupied region of France and Belgium, October 12-22, 1940" – *Reflections on a photo album preserved at the Bavarian State Office for the Preservation of Monuments in Munich*; A. GOLDHAHN, *Kunstschutz – Fotografien Hans Werner Schmidts in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*; C. KOTT, *Photographic Archives and the Art Protection in Period of War and Occupation. Some remarks on a barely explored field of search*; H. LOCHER, *Whose picture? The Marburg documents related to the after war negotiation about "restitution"*; S. PAOLI, *The Milan Sforza Castle's Photographic Archivi: role and importance of photography and knowledge of art between 1943 and 1944*; J. D. PARISET, *Relations entre les archives photographique d'arte et d'architecture et la protection du patrimoine artistique pendant la 2e guerre mondiale*; R. PETERS, *Das Bildarchiv des deutschen militärischen Kunstschutzes in Italien (1944-45)*; R. SCHALLERT, *Fotografien zum Kunstschutz in Italien während des zweiten Weltkriegs: zwei Fotobestände der Bibliotheca Hertziana*; M. TAMASSIA, *The photographic documentation of war damage in Florence (1940-945)*.

⁴ J. FRIEDRICH, *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati 1940-45*, Milano, Mondadori 2004 (ed. or. 2002).

di colpire la forza-lavoro nemica nell'aspetto vitale delle dotazioni residenziali, e come tutto questo abbia deliberatamente giocato sull'efficacia dell'azione bellica. Sul piano altrettanto rilevante dell'attacco alla sfera del simbolico, anche nel caso di conflitti più recenti, in ambito semiotico è stato coniato il concetto di *urbicidio* come atto teso alla cancellazione dei "paesaggi culturali del nemico"⁵.

In Italia, la seconda guerra mondiale fu un evento che andò a sconvolgere drammaticamente non solo le strutture fisiche di cui era disseminato il nostro policentrico territorio nazionale ma – come è stato osservato⁶ – una società locale divenuta da tempo compiutamente *urbana*, in quanto profondamente "massmedializzata": le bombe sono puntate su comunità che tentano di informarsi, discutono, producono immaginari sulla guerra, e quindi sono agenti di una più profonda penetrazione degli eventi bellici nei quadri mentali, potenziandone così il senso come esperienza collettiva condivisa, più di quanto non fosse accaduto (per lo meno lontano dal fronte) con la prima guerra mondiale⁷.

Ancora, dal punto di vista metodologico, la presente raccolta si inserisce in una più generale ri-centratura del panorama degli studi storiografici verso approcci improntati a metodi di indagine di tipo "qualitativo" ovvero, se si preferisce, a fonti di tipo soggettivo. Alludiamo ovviamente al filone delle narrazioni, della scrittura popolare, della memoria, al ricorso sempre più diffuso alle voci singole e collettive per arricchire e rendere più complesso il discorso ufficiale sugli eventi. Un approfondimento specifico

⁵ F. MAZZUCHELLI, *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella Ex Jugoslavia*, Bona University Press, 2010.

⁶ P. CAVALLO, *La rappresentazione della seconda guerra mondiale nell'immaginario collettivo (1940-43)*, in A. L. CARLOTTI (a cura di), *Italia 1939-1945. Storia e memoria*, Milano, Vita e pensiero, 1996 p. 87 ss.

⁷ La storiografia sulla seconda guerra mondiale è ricca e sterminata, si ricordano gli studi più recenti relativi al tema dei bombardamenti in relazione alla società civile: N. LABANCA (a cura di), *I bombardamenti aerei sull'Italia. Politica, stato e società (1939-1945)*, op. cit.; R. OVERY, *I bombardamenti nella seconda guerra mondiale*, in *I bombardamenti aerei sull'Italia*, cit.; C. BALDOLI, A. KNAPP, *Forgotten Blitzes. France and Italy under Allied Air Attack, 1940-1945*, London-New York, Continuum, 2012; BALDOLI, KNAPP, OVERY (a cura di), *Bombing, States and Peoples in Western Europe 1940-1945*, op. cit.; M. FINCARDI, *Gli italiani e l'attesa di un bombardamento della capitale: 1940-1943*, in "Italia contemporanea", 2011, n. 263, pp. 183-206; Y. TANAKA, M. YOUNG (a cura di), *Bombing Civilians. A Twentieth-Century History*, The University Press, New York-London 2009; C. BALDOLI, M. FINCARDI, *Italian society under anglo-american bombs: propaganda, experience and legend, 1940-1945*, in "The Historical Journal", LII (2009), n. 4, pp. 1017-1032; M. GIOANNINI, G. MASSOBRIO, *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Milano, Rizzoli, 2007; U. GENTILONI SILVERI, M. CARLI, *Bombardare Roma. Gli Alleati e la «città aperta» (1940-1945)*, Bologna, Il Mulino, 2007; M. PATRICELLI, *L'Italia sotto le bombe*, Roma-Bari, Laterza, 2007; G. GRIBAUDI, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005; J. FRIEDRICH, *La Germania bombardata*, cit.; N. GALLERANO, *Gli italiani in guerra 1940-1943. Appunti per una ricerca*, in F. FERRATINI TOSI ET AL. (a cura di), *L'Italia nella seconda guerra mondiale e nella resistenza*, Milano, Franco Angeli, 1988; S. HARVEY, *The Italian war effort and the strategic bombing of Italy*, in "History", 70, 1985, pp. 32-45; N. GALLERANO, *Gli italiani in guerra 1940-43*, in "Italia Contemporanea" 160, 1985, pp. 82-93; G. BONACINA, *Obiettivo Italia: i bombardamenti aerei sulle città italiane dal 1940 al 1945*, Milano, Mursia, 1970.

meriterebbe la pervasiva riscoperta del valore delle fonti fotografiche su cui rimane, malgrado la nutrita bibliografia in queste note almeno parzialmente ricordata, ancora molto lavoro di ricerca inevaso, stante l'inesauribile ricchezza e potenza dei linguaggi visivi rispetto al testo scritto. Linguaggi accomunati dalla simultaneità, dalla sincronicità – che è poi lo specifico del documento fotografico, ma anche dalla dimensione temporale propria delle passioni emotive e dell'esperienza vissuta⁸.

Fonti, quelle citate, comunque irrinunciabili per sondare le profondità di pratiche sociali e modelli comportamentali, contenuti involontari, pieghe nascoste: tutti fattori che concorrono al formarsi dell'“opinione pubblica”, di cui regimi e centri di potere in tempo di pace sono attenti conoscitori, al fine di costruire seducenti retoriche e operare le varie forme di controllo della società al servizio delle ideologie. Non è un caso, dunque, che alcuni dei contributi qui inclusi incrocino un tema storiografico fondamentale come quello della propaganda. Ma anche le idee sulle città e sul loro destino che circolano nel frangente storico dato giocano un ruolo non secondario: gli stessi tecnici, gli stessi politici, gli stessi artisti sono portatori di sguardi che è bene riquadrare in un unico mosaico, l'esperienza urbana in tempo di guerra, scenario inevitabilmente intessuto di percezioni, immaginari, narrazioni alimentate dal basso, circolate tra la gente comune.

Analogamente molti degli studi recenti hanno analizzato la concreta esperienza storica dei civili sotto le bombe, la percezione diffusa, il “pensiero medio”, i vissuti nel quotidiano, le passioni civili mobilitate. E con ciò il cerchio si chiude. La dimensione soggettiva risulta fatalmente convergente con l'indagine storiografica sulle due guerre mondiali, eventi che a loro volta, in quanto dirompenti, eccezionali, *totali*, funzionano (come insegna per esempio la storia di genere⁹) da strumenti ideali di rivelazione sulla realtà di un intero paese, lungo un arco cronologico più lungo, che va oltre la contemporaneità. Lambendo noi, oggi.

R.B.-M.M.

⁸ Così osserva acutamente Giovanni De Luna, in antitesi con Sontag e Regis Debray, ne *La passione e la ragione*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

⁹ Un riferimento inaugurale per questo filone di ricerca è: A. BRAVO, A. M. BRUZZONE, *In guerra senza armi*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

L'ITALIA DEL DOPOGUERRA
NELLA FOTOGRAFIA DI FEDERICO PATELLANI (1939-1948):
PAESAGGIO URBANO E ROVINE

La vista delle rovine ci fa fuggacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare.

(MARC AUGÈ, Rovine e Macerie. Il senso del tempo)

Il paesaggio urbano del secondo dopoguerra è stato fortemente plasmato e modellato a partire dalle rovine create in seguito ai massicci bombardamenti aerei o combattimenti terrestri durante il periodo bellico: per la prima volta, infatti, la guerra non rimase più circoscritta alla sola sfera militare ma coinvolse in modo totale anche la popolazione civile. La percezione della città non poté che modificarsi davanti al cambiamento del volto e delle funzioni degli spazi urbani snaturati dalle opere di protezione antiaerea, dall'obbligo di oscuramento e coprifuoco, dalle distruzioni che colpirono edifici e infrastrutture e dalla costante paura che i cittadini provavano per la propria esistenza. Le abitudini di vita perdevano progressivamente i consueti punti di riferimento per acquisirne di nuovi ed effimeri: le memorie di guerra raccontano di come il segnale di allarme antiaereo fosse diventato il nuovo appuntamento sonoro che scandiva la giornata e la notte delle persone, così come la vita in rifugio iniziò progressivamente a sostituirsi a quella nelle proprie abitazioni con grande preoccupazione delle autorità politiche per l'ordine pubblico che vedevano trasformati questi luoghi da rifugi temporanei a luoghi alternativi di abitazione.

Anche la rappresentazione del conflitto, alimentata dalla grande domanda di informazione che la società andava richiedendo, ormai abituata da vent'anni di fascismo alla comunicazione di massa attraverso radio, cinema e fotografia, contribuiva in modo determinante a formare e plasmare un nuovo e condiviso immaginario urbano che tendeva a uniformare e stigmatizzare percezioni e immaginari individuali¹.

¹ Come è già stato sottolineato da Haidar, il peso, a livello di immaginario, di un conflitto armato tende a "schiacciare", almeno temporaneamente, ogni altra rappresentazione: «Questa transizione da un cumulo di interpretazioni individuali e irrelate a una narrazione coerente e inclusiva, che fonda l'imma-

La realtà che si presentava allo sguardo dell'osservatore era dunque una nuova e inedita forma di città – rovina, una visione che diverse forme di espressione – letteratura, pittura, fotografia e cinema – ebbero l'esigenza di documentare e raccontare come istanza non solo di ricerca artistica ma anche di impegno civile e sociale.

A ben pensare, il patrimonio di immagini che possediamo, in particolare fotografiche, relative al tema della città in guerra diventano oggi testimoni preziosi di un volto ferito di città, del tutto effimero e temporaneo che si colloca tra la distruzione e la ricostruzione degli spazi urbani. Da questo punto di vista dunque la rappresentazione della rovina allude a un tempo indefinito, un presente sospeso che guarda al passato ma è proiettato verso il futuro, e ciò che indicano le immagini è esattamente tale distanza, tale scarto temporale.

Fotografia e Rovina sono dunque accomunate da un particolare rapporto con il "tempo": al tempo effimero della rovina si contrappone il tempo "congelato" ed eternamente riproposto della fotografia.

Sarà questa forse una delle ragioni per la quale sono stati numerosi i fotografi a rimanere sedotti dal fascino che l'incertezza della rovina esprime, come ricorda Marc Augé infatti: «non come i pittori di rovine del settecento, per giocare – edonisticamente o malinconicamente – con l'idea del tempo che passa, ma per immaginare il futuro. [...] Alcuni fotografi di città [...] hanno cercato di coglierla come una rovina, sorprendendola quando essa è disabitata. Parigi, Milano, Roma, Venezia, diventano agli occhi di questi fotografi, città deserte come Pripjot ma, sapendole vive noi vediamo in esse piuttosto delle anticipazioni o dei fantasmi: città uscite dalla storia, ma non dal tempo, che potrebbero essere nate dalla visione di Proust o di Thomas Mann, di Freud quando si aggira per le stradine di una città italiana [...] La mancanza che esprime allora l'opera d'arte non è più quella di uno sguardo che non arriveremo mai a restituire completamente, ma quello di uno sguardo inesistente. La mancanza diventa assenza»².

1. *Guerra e fotografia delle rovine*

Quando l'Italia entra in guerra, Federico Patellani³ lavora come fotoreporter da circa un anno presso il periodico milanese "Tempo" di Alberto Mondadori. Le sue prime esperienze con la fotografia tuttavia risalgono al 1935, in Africa Orientale, quando, uffii-

ginario più ampio della città, avrà certamente un'intensità maggiore di fronte a un avvenimento decisivo e uniformemente esteso com'è la guerra», M. HAIDAR, *Città e Memoria. Beirut, Sarajevo, Berlino*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 10.

² M. AUGÈ, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 97-98.

³ Federico Patellani nasce a Monza nel 1911 da una famiglia di origini liguri. Si laurea in legge e affianca alla professione di avvocato la passione per la pittura. La sua lunga e feconda carriera di fotografo inizia nel 1935 in Africa Orientale e si protrae fino al 1977, anno della sua morte. Per oltre quarant'anni la fotografia diventa oggetto delle sue appassionante ricerche, estetiche ed umane. Famoso per la sua atti-

ziale del genio, produsse un ampio reportage dove narrava attraverso il suo personalissimo punto di vista le vicende che portarono alla creazione dell'Impero mussoliniano. Fu però solo grazie alla collaborazione con il periodico milanese, nel 1939, che Patellani si decise a lasciare il proprio lavoro di avvocato per fare della fotografia non solo una passione ma anche una professione.

Sarà una scelta determinante non solo per la sua vita ma anche per la cultura fotografica italiana, che vivrà grazie al suo lavoro un momento di rinnovamento linguistico e stilistico. Secondo Quintavalle, Patellani può considerarsi una "figura dominante" del panorama fotografico del periodo, in grado di trasformare e influenzare la ricerca stilistica ed estetica verso un modello narrativo capace di rivoltare completamente la vecchia iconografia fascista: «Le sue sono immagini che stanno in parallelo con la ricerca del primo De Sica piuttosto che con quella di Rossellini, ma sono in netto anticipo su di esse, e suggeriscono la scoperta di un mondo che, da adesso in poi, non sarà più ignoto ai fotografi»⁴.

Secondo lo studioso, dunque, Patellani ha avuto anche il merito di allargare i confini del "rappresentabile" soprattutto alla luce della stretta censura che fino quel momento aveva investito la fotografia di regime imponendo ai fotografi una netta e ristretta selezione dei soggetti e dei temi da rappresentare: «Dunque cambiano i protagonisti: sono i lavoratori, il proletariato, e senza retorica, fuori di ogni situazione rituale, nella vita di ogni giorno. Cancellati decenni di rappresentazioni del lavoro funzionali al regime, cancellate le sfilate, cancellati gli incontri organizzati, Patellani punta l'obiettivo sulle persone»⁵.

vità di fotoreporter nell'Italia degli anni '50 che lo portò a immortalare le star più in vista del momento così come alcuni degli eventi di costume più famosi dell'Italia del dopoguerra come il concorso di bellezza *Miss Italia*, è stato in realtà uno dei principali autori della fotografia italiana già a partire dal tempo di guerra, impegnandosi nell'immediato post-guerra in una attenta e profonda analisi del paese: a partire dalle rovine, segni materiali della crisi che aveva colpito il paese, fino a temi come il problema delle terre e la questione agraria, la questione sociale e politica. Al centro della sua poetica, almeno nei primi decenni della sua attività vicina all'esperienza del neorealismo – con cui condivideva la forte spinta a fare della propria arte uno strumento di analisi e denuncia sociale – l'interesse per l'uomo e il suo ambiente, dato che lo portò anche ad approfondire la fotografia etnografica – si ricorda ad esempio il reportage *Italia Magica* realizzato nel 1952 nell'Italia del sud, in netto anticipo con le esperienze di De Martino e Pinna e delle altre spedizioni etnografiche che fecero ricorso alla fotografia. Sulla figura di Federico Patellani cfr. *Patellani. 25 anni di fotografie per i giornali*, Aldo Martello Editore, Milano 1965; *La più bella sei tu*, a cura di T. Molinari, Editrice Magma, Milano, 1979; *Federico Patellani*, "Progresso fotografico", n. 4, aprile 1981, Milano; K. BOLOGNESI, G. CALVENZI, A. PATELLANI, *Federico Patellani*, collana "I grandi fotografi", Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1983; K. BOLOGNESI, G. CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani: Fotografie per i giornali*, Art&, Tavagnacco, 1995; O. DEL BUONO, *Fuori scena*, Federico Motta Editore, Milano, 1995; K. BOLOGNESI, G. CALVENZI (a cura di), *La più bella sei tu*, Milano, Peliti Associati, 2002; S. SPAZIANI, *Federico Patellani, Valmontone 1945*, Prostampa Sud, Roma, 2003; K. BOLOGNESI, G. CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani Fotografie e Cinema 1943-1960*, "Quaderni di AFT", Prato, 2005

⁴ C.A. QUINTAVALLE, *Il Lavoro e la fotografia*, in *Messa a Fuoco. Studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 53-92, qui pp. 78-79.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

Anche in campo fotografico dunque, il conflitto mondiale produsse una forte cesura temporale, concorrendo a sopprimere vecchi modelli e sovvertire i rapporti non solo fra le persone ma anche fra queste e i luoghi che abitavano.

La rappresentazione dei bombardamenti e delle rovine prodotte dalla guerra progressivamente lasciò gli stretti steccati ideologici e propagandistici per diventare sempre più fotografia civile, documento di denuncia e analisi di una realtà sconvolta e martoriata dalla guerra. Liberata dalla forte impronta propagandistica del regime, la fotografia poteva esprimere tutto il suo potenziale descrittivo, narrativo ed evocativo: la città bombardata e in rovina non era più e non solo necessariamente espressione di violenza e inciviltà degli anglo-americani, ma uno spazio stravolto e ferito che con difficoltà accoglieva la popolazione civile, che aveva perso la maggior parte dei suoi punti di riferimento, dove la presenza di rovine e macerie creava una dimensione temporale sospesa che connotava le immagini di un'aura di irrealtà e straniamento.

Le prime immagini di rovine che la stampa periodica proponeva infatti erano controllate dal Ministero della Cultura Popolare, codificate entro un linguaggio fotografico stilizzato e retorico che vent'anni di produzione Luce aveva fissato e diffuso a livello di massa, totalmente immerse nella dimensione propagandistica di regime, volte a "dimostrarne" visivamente i principali assunti.

Secondo la propaganda fascista i bombardamenti contro le città e la popolazione civile erano espressione della barbarie degli anglo-americani, segno peculiare della loro totale mancanza di umanità⁶.

Le immagini dunque, principalmente prodotte dall'Istituto Luce, erano codificate secondo rigidi schemi interpretativi e rispettavano determinati registri retorici che variavano dal tono eroico – quando si doveva sottolineare l'efficienza delle opere fasciste in tema di protezione antiaerea o di attività di emergenza in seguito ad una incursione – al tono patetico – quando si mostravano le vittime degli "inumani" attacchi aerei nemici.

In generale però, almeno durante i primi anni di guerra, lo sforzo fascista era principalmente volto a smentire e censurare l'esperienza dei bombardamenti poiché si temeva per il morale della popolazione.

Nonostante gli sforzi della propaganda però la sua efficacia sulla popolazione fu assai limitata: la realtà quotidiana era troppo dura e drammatica per poter sostenere le ragioni della guerra fascista. Al contrario, la delusione e la rabbia degli italiani, non erano rivolte

⁶ Su fotografia e dimensione propagandistica dei bombardamenti aerei e delle rovine mi permetto di rimandare ad alcuni miei contributi: R. BISCIONI, *I monumenti e la loro protezione. La propaganda fotografica nei periodici illustrati durante la seconda guerra mondiale*, in L. CIANCABILLA (a cura di), *Bologna in guerra. La città, i suoi monumenti e i rifugi antiaerei?*, Bologna, 2010; EAD., *La propaganda fotografica dei danni al patrimonio artistico durante la Seconda guerra mondiale*, in "Storia e Futuro. Rivista di Storia e Storiografia", 19 febbraio 2009; EAD., *Fotografia, guerra e patrimonio artistico nelle due guerre mondiali*, in LABANCA, TOMASSINI (a cura di), *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 93-137. Vedi anche i lavori di Marta Nezzo sul primo e secondo conflitto mondiale e relativi alla difesa del patrimonio artistico e alla sua declinazione propagandistica, in particolare: M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Oggetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

contro gli autori materiali dei lutti e delle distruzioni ma contro il regime fascista e lo stesso Duce, ritenuti i veri responsabili di una guerra di cui si desiderava solo la fine⁷.

Dal punto di vista dell'immagine urbana già questi primi anni di guerra portarono i primi cambiamenti dovuti alla presenza delle opere di protezione antiaerea – in particolare le blindature ai principali monumenti artistici che ne impedivano la visione da punti di vista codificati implicando un disagio che poteva divenire un vero e proprio sentimento di spaesamento – e alla segnaletica dei ricoveri antiaerei – che lasciavano lungo i muri della città una moltitudine di segni e scritte che creavano nuovi e alternativi percorsi urbani.

Dal 1943, in conseguenza all'intensificarsi dei bombardamenti aerei e del crollo del regime fascista la produzione di immagini di distruzioni e rovine aumentò enormemente trovando sempre più spazio nel circuito della comunicazione: la crudezza e la sobrietà di certa documentazione fotografica, scevra da ogni registro retorico precedente, che iniziò ad essere diffusa sulla stampa, prodotta non dall'alto e centralizzata, ma dal basso, da chi i territori devastati li abitava e soffriva, colpirono molto di più l'immaginario sociale degli italiani che non le immagini stigmatizzate prodotte dal Luce.

Tale mole di immagini, prodotte dai più disparati soggetti – fotografi professionisti, giornalisti, amatori, privati cittadini, istituzioni – esprimevano in modo evidente la necessità della popolazione civile, non solo dunque delle autorità politiche e istituzionali del territorio, di fissare la memoria dei luoghi in rovina, di raccontarne la storia e, in ultima analisi, di dotare tali eventi di un senso che spesso pareva sfuggire.

Il fatto poi che diversi soggetti si fossero apprestati a fotografare con la massima libertà di espressione, garantiva una moltiplicazione dei punti di vista sul tema delle distruzioni e delle rovine che ha garantito eterogeneità alla loro rappresentazione.

2. *La poetica neorealista*

All'interno di questa continuità spezzata, determinata dal conflitto e dal contesto di miseria e disperazione che percorse la penisola italiana, si fece dunque strada un modo di intendere e vivere la fotografia che pose attenzione all'istanza sociale del paese mettendo al centro l'uomo e i suoi sentimenti e bisogni: il neorealismo fotografico⁸.

⁷ Cfr. A. LEPRE (a cura di), *La guerra immaginata: teatro canzone e fotografia, 1940-1943*, Napoli, Liguori, 1989; P. CAVALLO, *La rappresentazione della seconda guerra mondiale nell'immaginario collettivo (1940-43)*, in A. L. CARLOTTI (a cura di), *Italia 1939-45. Storia e memoria*, Vita e pensiero, 1996 p. 87 ss.; P. CAVALLO, *Italiani in guerra. Sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁸ La storiografia fotografica degli ultimi decenni che ha tentato di compiere una ricognizione sulle diverse espressioni fotografiche del periodo postbellico, ha studiato il neorealismo fotografico alla luce delle sue relazioni con cinema e letteratura, tentando di fissarne la genesi nel realismo degli anni '30, in certa fotografia dei periodici illustrati. Certamente la storiografia è concorde nell'affermare come la caduta del regime fascista abbia determinato e stimolato la ricerca del "vero" e prodotto un nuovo rapporto dei fotografi con il reale attraverso la scelta del registro documentaristico. Sul dibattito critico attorno al neo-

Nel 1945, la costruzione della democrazia si pose non solo come necessità politica ma anche culturale, e la classe intellettuale fu chiamata a dare una rappresentazione omogenea e coerente di tale passaggio istituzionale: era necessario riuscire a creare un'immagine che tenesse insieme la caduta del regime, il conflitto mondiale, la lotta armata, la liberazione: «si potrebbe sostenere che il Neorealismo (specialmente in fotografia e cinematografia) si affermò anche perché – almeno temporaneamente – apparve in grado di coagulare insieme cultura e popolo, attraverso rappresentazioni incentrate sui problemi della gente degli anni del dopoguerra e che parlavano lo stesso linguaggio delle persone comuni»⁹.

Parallelamente, l'affermarsi dell'industria culturale ha a sua volta stimolato la domanda di informazione visiva libera, concorrendo non solo a creare un numero di esperienze editoriali estremamente interessanti per il loro uso delle immagini fotografiche – pensiamo ad esempio a Vittorini ed alla rivista «Il Politecnico» – ma anche il consolidarsi del sistema delle agenzie stampa fotografiche, in cui Farabola e Publifoto saranno fra le principali protagoniste.

A differenza dell'esperienza cinematografica però, il neorealismo fotografico è difficilmente codificabile in modo certo e univoco, rimanendo piuttosto un'esperienza composta da diverse voci “libere” a volte forse contraddittorie: spesso e volentieri infatti, gli autori che la storiografia fotografica riconduce all'esperienza neorealista provengono in realtà da contesti culturali e percorsi artistici differenti e ciò che li acco-

realismo cfr. A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011. Secondo l'Autrice la corretta periodizzazione del neorealismo inizia nel 1940 e termina nel 1949, già nel 1950 si trasformò in un prodotto editoriale destinato specialmente alla stampa illustrata. La prima fase iniziò dunque con la raccolta di fotografie di Alberto Lattuada dal titolo Occhio Quadrato, raggiunse il culmine con i fotoraconti di Luigi Croceni realizzati per «Il Politecnico» e si stabilizzò con la diffusione dei fototesti di Federico Patellani e di Lamberti Sorrentino su «Tempo Nuovo», dal 1946 al 1949. Mentre la seconda fase coincise con la sconfitta elettorale del Fronte popolare nel 1948: il processo di “normalizzazione” del paese determinò un inesorabile svuotamento della carica sperimentale del Neorealismo fotografico, che si mutò progressivamente in “convenzionalismo di sinistra”. Secondo Russo dunque negli anni Cinquanta gli elementi che avevano reso innovativo il linguaggio neorealista si cristallizzarono, determinandone progressivamente la trasformazione in una sorta di “vuoto cliché”. Sul neorealismo cfr. anche: N. AJELLO, *Il neorealismo*, in Id., *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Bari, 1977, pp. 201-233; E. TARAMELLI, *Viaggio nell'Italia del neorealismo, la fotografia tra letteratura e cinema*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1995; E. VIGANÒ, *El neorealismo en la fotografia italiana*, Photo España, catalogo della mostra, Madrid 18 giugno-28 agosto 1999; L. Caramel (a cura di), *I realismi. Arti figurative, letteratura, cinema in Italia*, catalogo della mostra, Rimini 19 agosto-6 gennaio 2002, Electa, Milano, 2001; E. VIGANÒ, *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960*, Admira, Torino, 2006.

⁹ Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, op. cit., p. 21. A questo proposito, secondo Nello Ajello: «In una società in cui la tradizionale lontananza degli intellettuali dalle masse non s'era mai realmente attuata dopo l'unificazione politica, solo la Resistenza aveva rappresentato un vero momento “unitario” e “nazionale”, sotto il rispetto culturale ancor più che politico... Il ritorno all'Umile verità sembrò già di per sé contenere una carica rivoluzionaria», in N. AJELLO, *Il Neorealismo*, cit., p. 201.