

Zeitschrift: Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning

Band: - (2005)

Heft: 6

Artikel: Il fotografo e la città

Autor: Russo, Antonella

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-133235>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Il fotografo e la città

Antonella Russo

La forma della città. Immagine fotografica a salvaguardia della città contemporanea¹

Tra i numerosi, contributi artistici di Pierpaolo Pasolini, esiste un cortometraggio che spiega l'importanza della salvaguardia delle architetture delle città antiche e delle loro forme che è anche un appello all'UNESCO per la tutela delle città storiche. Intitolato *Io e...Pasolini e la forma della città*, il filmato mostra come vedere cine/fotograficamente il profilo di una città antica per rappresentare la sua struttura e far comprendere l'importanza della sua tutela².

Pasolini si concentra in particolare sulla ripresa di Orte antica e poi di Sana'a in Yemen, e illustra lo svolgimento delle forme architettoniche in armonioso equilibrio con lo sfondo naturale che le circonda.

Nel filmato il poeta denuncia la perdita dell'antica armonia tra le forme architettoniche e la natura circostante caratteristica della città storica, oggi sconvolta da rovinose immissioni di architetture moderne mediocri, dovute a speculazioni o di piani urbanistici avventati che procurano un «turbamento» della forma della città, un' «offesa», una lacerazione esiziale per tutto il patrimonio culturale di una nazione.

È questo appello pasoliniano a guardare l'immagine della città per salva/guardare un patrimonio culturale che mi dà spunto per questo saggio nel quale tento di ripensare storicamente i vari modelli di rappresentazione della città e fare alcune considerazioni sulle modalità e intensità di impegno impiegate da alcuni fotografi nel porre in immagine la città contemporanea.

Il *flâneur*, raddomante di fotografie della città moderna.

Tutti gli studenti di storia della fotografia imparano che i primi soggetti dei dagherrotipi erano vedute di città e monumenti architettonici che venivano però tradotte e messe in circolazione come acquetinte; tali vedute venivano quasi sempre «corrette» con aggiunte di figure, scene urbane per soddisfare un pubblico non abituato al primitivo rigore del dagherrotipo³.

Quasi un decennio dopo l'invenzione della fotografia, Charles Marville si concentra sulla trasformazione del tessuto urbano di Parigi, e si specializza in riprese fotografiche di edifici, vicoli e quartieri antichi oggetto di demolizione. Non appare azzardato affermare che le prime fotografie di città nascono perché affermano, reiterano e mettono in circolazione la perdita continua della forma della città ritratta e che è proprio tale perdita che giustifica il soggetto dei lavori fotografici di Marville.

Oltre a fissare l'immagine di una città, resa precaria e incerta dalla sua ricostruzione, le fotografie di Parigi di Marville, ripercorrono le tappe della ristrutturazione di quella città durante il Secondo Impero. Pubblicate in diversi album con il titolo *Paris photographique* (1851-1855), e commissionate dal *Service des travaux historique de la Ville de Paris*, queste fotografie prefigurano gli sviluppi futuri del piano urbanistico della Parigi moderna, realizzato dal potente prefetto della Senna, barone Eugène Haussmann.



Vincenzo Castella, Marsiglia



Vincenzo Castella, Genova

Marville riprende caseggiati, scorci di strade e vicoli nei quartieri oggetto di demolizione, posizionando sistematicamente la macchina fotografica lungo l'asse di quello che sarebbe diventato il futuro boulevard¹, in modo che le immagini rappresentano già quello che Walter Benjamin identifica come l'ideale urbanistico di Haussmann «scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali»², riuscendo così letteralmente a *pre-vedere*, i futuri sviluppi e la nuova forma della capitale della vita moderna.

Nonostante il taglio di immagini-documento, fotografie per l'uso di un archivio storico, dai lavori di Marville trapela qualcosa di inquietante: una sorta di angosciosa incertezza che affiora sulla superficie delle fotografie sotto forma di striature, «sbagli fotografici» che si sostituiscono alla registrazione del transito dei passanti. Queste forme imprecise e indefinibili non sono dissimili dalla pennellata tratteggiata di Manet e poi di Monet e degli Impressionisti che riproducono così quell'incertezza di vivere nella Parigi moderna, come se il posto dei parigini diventasse precario e indefinibile come la stessa immagine della città stessa³.

Ex-pittore divenuto fotografo con l'avvento della fotografia, Marville è senza dubbio il personaggio

che ben rappresenta l'angosciosa indeterminatezza e il disagio esistenziale provocata dall'haussmannizzazione alla sua categoria sociale. In un certo senso possiamo pensare a Marville come l'incarnazione del *flâneur*, protagonista della Parigi del Secondo Impero, colui che, come osserva Benjamin, sta sulla soglia della città e della classe borghese, in entrambe, in equilibrio precario e che avverte tutta l'incertezza della propria posizione economica e della propria collocazione sociale.

In questa Parigi in costante trasformazione, il *flâneur* passeggia, promuove la sua immagine, cerca lavoro e già futuri sponsor; ma soprattutto cerca di affermare la propria immagine della città.

Il *flâneur* è anche un autore della fotografia moderna perché come spiega Benjamin, è un esperto nel guardare la grande città, nel coglierne le immagini nel loro mutare. Il *flâneur* è il gran sacerdote delle immagini della città che si moltiplicano e mutano in continuazione, e fa del suo bighellonare una intensa, prolungata, e inebriante esperienza visiva. Egli percepisce la città come un universo visivo, e l'attraversa come un raddomante per arrivare diritto al centro di un'immagine. Perché egli è sempre in cerca di immagini, «dovunque esse abitino»⁴.

Il *flâneur* è il personaggio che appartiene alla letteratura francese e alla cultura che vide la nascita della fotografia⁸. Non deve sorprendere dunque che questa figura non possa essere di casa a Roma, per esempio, perché, come sottolinea Benjamin, «le grandi reminiscenze, i brividi storici, per il vero *flâneur* sono una miseria che egli lascia volentieri al viaggiatore»⁹.

Dalla città verso la periferia e viceversa : percorsi di fotografia italiana

Roma non è stata certo la capitale del ventesimo secolo così come nessuna città italiana è stata una metropoli modernista. Quasi tutte le maggiori città italiane sono state invece *anche* città moderne, che rimangono però principalmente città storiche, fondate su antichi complessi monumentali o sulle rovine di siti archeologici dove un numero stupefacente di grandi artisti e grandi architetti hanno lasciato le proprie opere.

A metà ottocento, quando Parigi entra nella modernità, fondando un modello urbanistico tra i più emulati dell'epoca moderna, Roma, Firenze, Napoli e altre città italiane sono ancora mete del *Grand Tour*, capitali delle arti e delle culture classiche. In questo stesso periodo le fotografie di città italiane diffuse dalla ditta Fratelli Alinari di

Firenze, le rappresentano come luoghi dell'arte classica e ritraendole secondo le stesse inquadrature, prospettive e convenzioni formali che richiamano le incisioni di Piranesi¹⁰. Non è errato affermare che la città italiana modernista è stata solo pensata come un'opera d'arte.

I Futuristi in particolare, si sono quasi esclusivamente dedicati a pensare la metropoli avveniristica: progettandola (Antonio Sant'Elia) e dipingendola (Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carrà, fra gli altri). Come ha osservato lo storico dell'arte Peter S. Walch, sono stati i Futuristi italiani ad «immaginare» la città moderna, ad insegnare come «vedere e vivere le forme» di una metropoli costruita altrove però e che, a partire da inizio novecento, circolava come immagine di Chicago e di New York¹¹.

La nuova immagine di città italiana moderna, assolutamente priva di monumenti e riferimenti alla arte e cultura antica, ha la forma di una periferia desolata e si diffonde solo a partire dal dopoguerra attraverso le immagini dei film neorealisti, come per esempio *Ladri di Biciclette*, *Miracolo a Milano* di De Sica e più tardi *Accattone* di Pasolini.

La periferia è insieme il paesaggio e l'orizzonte della futura metropoli italiana Milano e Roma, è un *terrain vague* dove sorgono le baraccopoli e



Vincenzo Castella, Torino

cantieri, una pre-città circondata da terreni edificabili, attraversata da linee tranviarie che ogni giorno riversano operai e disoccupati in cerca di lavoro. Questa periferia è una soglia al confine della città storica, un altrove; luogo limine, costituito da cantieri e baraccopoli, il posto di una scena primaria: è qui tra queste strade sterrate, da questi cantieri che si avvia la ricostruzione dopo la devastazione del secondo conflitto mondiale che i disoccupati cercano ogni giorno lavoro, gli sfollati un alloggio e le prostitute arrivano con i clienti. La periferia urbana rappresenta l'Italia della rinascita, un nuovo orizzonte, la promessa di una sistemazione e di un futuro possibile, il luogo dove è possibile ricominciare con una nuova casa, nuove passioni, qualche speranza e molta incertezza. Ai margini o nei sobborghi di Roma, Milano, Torino del secondo dopoguerra prende forma insieme a una nuova città italiana anche una nuova classe sociale, una *red belt* italiana, operai e proletariato urbano, disoccupati, venditori ambulanti, ladruncoli e prostitute in cerca di una sistemazione.

È qui, nelle aree limitrofe della città, lontano dal centro storico, che i volti della gente appaiono più animati e intensi, i rapporti e gli scambi tra classi sociali sono palesi, leggibili e accertabili.

Ugo Mulas è l'autore che più si è dedicato a ai protagonisti del vissuto della periferia di Milano del secondo dopoguerra nella straordinaria serie *Milano* (1953-55). La sua fotografia non può certo essere capita come la pratica di un *flâneur*, così come quella di altri fotografi italiani della sua generazione, tra cui Giorgio Avigdor e Mimmo Jodice. Affascinati dagli accadimenti della periferia e della città italiana contemporanea, sul finire degli anni sessanta, Avigdor, Jodice e molti altri fotografi, tentano di cogliere i fatti visivi che hanno luogo sulla fascia esterna della scena urbana, per individuare i soggetti, gli spunti o le trame narrative specifiche di queste zone ai margini delle grandi città. Sono fotografi – «utenti della città», come spiega Roland Barthes, pedoni/autori dello spazio urbano, che intendono come un inesauribile serbatoio di enunciati, frammenti di storie e racconti, che «attualizzano» in segreto¹².

Barthes fa riferimento al capitolo *Celui-ci tuera celui-là* in *Notre Dame de Paris*, di Victor Hugo, e auspica che si legga la città come un testo aperto, ampliato ogni momento dai suoi abitanti, che, percorrendola ma anche semplicemente abitandola, iscrivono in essa il proprio passaggio. I cittadini dunque scrivono e simultaneamente leggono la propria città, quando, ponendo attenzione ai suoni, alle voci e agli enunciati a cui dà voce la città, «prelevano» ogni giorno migliaia di poesie di avanguardia¹³.



Vincenzo Castella, Amsterdam

La pratica dell'utente/autore della città contemporanea descritta da Barthes sembra corrispondere proprio a quella di un fotografo che privo dell'eroismo (ed esibizionismo) del *flâneur*, circola come un passante anonimo, un discreto «pedone urbano», che registra frammenti di immagini, situazioni e volti che «attualizzano» la descrizione della propria città, ne aggiornano il racconto.

Mimmo Jodice può anche essere definito un fotografo e un motivato «utente/autore della città». Sul finire degli anni sessanta, il fotografo napoletano si è dedicato ad attraversamenti e a esodi temporanei nella periferia e nelle zone limitrofe di Napoli, dove ha «raccolto» alcune tra le sue immagini più potenti e più impegnate riuscendo a ritrarre i cambiamenti turbolenti che prendono forma nelle zone ai limiti. Jodice espone soprattutto la violenza che ha luogo nella periferia partenopea a cominciare dalla forma delle architetture di condomini popolari moderni, sorti già come rovine, per poi segnalare l'abbandono e l'incuria nelle strade sommerse dai rifiuti e la desolazione del paesaggio. La periferia di Napoli nelle fotografie di Jodice è una zona dove tutto è al limite della sopportazione, abitato dal degrado e dalla violenza. L'abbandono e lo squallore della periferia sono anche il soggetto della serie di sessanta fotografie *Entrare a Torino* (1972-73) di Giorgio Avigdor che ripercorrono i diversi itinerari di accesso dalla periferia portano verso la città di Torino.

Avigdor fotografa la periferia torinese come un «pedone motivato» ma indifferente alla registrazione di atmosfere e situazioni esistenziali, impegnato piuttosto a rappresentare lo sviluppo

architettonico disarmonico e l'incoerenza iscritta nell'organizzazione degli spazi nelle zone limitrofe di Torino. La periferia torinese non ha nulla di Pop, né di letterario, è principalmente un immenso contenitore e un'area-deposito di architetture incoerenti e disorientanti. Ciò che si prefigura in queste fotografie è l'avvento della città diffusa mondiale, la dispersione e il progressivo offuscamento della leggibilità e intelligibilità della città storicamente intesa, definita alla sua cultura, dalle sue architetture così come dall'organizzazione dei rapporti sociali.

La forma della città contemporanea così come accade

Per avvistare la forma, il profilo della città italiana contemporanea, Vincenzo Castella ha scelto di partire da ciò che si offre all'occhio umano dai piani medio-alti di edifici cittadini, il punto di vista del *corporate-soul*, dell'imprenditore e del dirigente. Da quest'altezza già aerea ma umanamente ancora raggiungibile, la città sembra schiudersi, improvvisamente leggibile e accessibile, prender forma come accadesse miracolosamente proprio mentre la scorgiamo. Da quest'altezza l'edilizia popolare, i caseggiati di periferia, i centri residenziali e direzionali così come gli snodi ferroviari appaiono in tutta la loro ordinata e prevedibile monotonia; si minimizzano e si mimetizzano come linee e colori che imbrigliano la forma della città in strutture modulari. Da questa stessa altezza Milano, Roma, Napoli, Torino diventano denominazioni che a stento contengono e significano questa serie di edifici, queste architetture omologate, non dissimili da quelle che sorgono a Rotterdam, Madrid e Atene. La trasparenza, diffusa su tutto il piano dell'immagine, esalta la nitidezza insperata dei particolari in primo piano come sullo sfondo, facendo sì che l'immagine della città si sveli allo sguardo: qui in primo piano la protervia dei grandi edifici delle *Corporations*, laggiù un orrido di un'arteria del traffico urbano e più in là condomini, fabbriche, parcheggi e più là ancora altre costruzioni e poi solo forme geometriche a perdita d'occhio.

Rappresentare la grande città italiana del ventunesimo secolo implica coglierne il ritmo, restituirne lo svolgimento, ma vuol dire anche dichiarare le strategie visive che s'inventano piuttosto che ricercare un punto di vista o una forma definitiva e unica. La città diffusa che trova spazio ai limiti della città moderna, appare infatti come un corpo elastico che si allunga per sconfinare in un altrove e lì cresce sotto forma di centri commerciali o centri direzionali a ridosso di autostrade, creando dei vortici di forme, deliri architettonici.

Tutte queste articolate rappresentazioni della città (italiana) contemporanea declinano comunque sempre un'assenza, reiterano la sparizione della forma della città (italiana), così come si è venuta a definire storicamente.

Dal 1974, l'anno in cui Pasolini lanciava il suo appello per salvaguardare la forma della città a oggi, l'omologazione delle forme modulari che distruggono la realtà dei particolari storici che differenziano una città da un'altra e che sono manifestazioni culturali, testimonianza dei vari modi di essere uomo e donna nel nostro paese appare fatalmente compromessa, se non quasi del tutto persa. È forse solo oggi che le nostre città diventano periodicamente terreno di esercitazioni paramilitari per fronteggiare emergenze causate da possibili attacchi terroristici, e che le *banlieue* si trasformano in teatri di guerriglia urbana fra emarginati e polizia, che possiamo trovare nuovi motivi, nuove necessità per salvaguardare ciò che resta delle nostre città storiche.

Note

1. Una prima versione di questo saggio, *Un sé una città. Rappresentazione e identità nella città italiana contemporanea* è stata pubblicata in *An Eye for the City. Italian Photography and the Image of the Contemporary City*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 2001.
2. Io e...Pasolini e la forma della città (1974), regia di Paolo Brunatto, Rete 2, Rai Tv.
3. Beaumont Newhall, *La storia fotografia*, Torino, Einaudi, p. 36.
4. Guy Cogeval, Anne De Mondenard, Gilles Walusinski, *Photographier l'architecture 1851-1920. Collection du Musée des Monuments français*, Paris, Edition de la reunion des Musées nationaux, 1994, p.51.
5. Walter Benjamin, Parigi, La capitale del XIX secolo, in *Id.*, Angelus Novus, Torino, Einaudi, 1962, p.157.
6. Per un'approfondita analisi della categoria dell'indeterminatezza nella pittura modernista di Manet si veda Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
7. Walter Benjamin, Il ritorno del flâneur, in *Id.*, *Ombre corte*, Torino, Einaudi, 1993, p. 471.
8. Cfr Paolo Costantini, *Le immagini dovunque esse siano* in *Id.*, (a cura di), Venezia-Marghera. Fotografia e trasformazioni nella città contemporanea, Milano, Charta, pp. 18-23.
9. *Ibidem*, p. 469.
10. Antonella Russo, *The Alinari Brothers: Architecture and Its Conventions*, M.A. Thesis, Albuquerque, The University of New Mexico, 1984.
11. Peter S. Walch, Prefazione in Antonella Russo (a cura di), *An Eye for the City. Italian Photography and the Image of Contemporary City*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 2001, p. 11.
12. Roland Barthes, *Sémiologie et Urbanisme*, conferenza del 16 maggio 1967, Institute Français, Napoli.
13. *Ibidem*, p. 13.

* Docente di Storia e tecnica della fotografia presso la Facoltà di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Lecce. È autrice di *Il luogo e lo sguardo*, Torino, Scriptorium 1998; *Fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma, 1999; è curatrice delle prime mostre di fotografia italiana contemporanea presentate all'estero tra le quali Mario Giacomelli, Rivoli-Milano, Castello di Rivoli-Charta, 1992; *An Eye for the City*, The University of New Mexico Press, 2001; *Italy in Black and White*, Milano, Skira, 2005.



Vincenzo Castella, Atene



Vincenzo Castella, Napoli