

La conquista della realtà: fotografia e urbanistica in Italia tra ricostruzione e crisi energetiche (1945-1979)

The conquest of reality: photography and urban planning in Italy between post-war reconstruction and energy crises (1945-1979)

GERARDO DOTI

Università degli Studi di Camerino

Abstract

In the years starting just after WWII up to the nineteen seventies, a sizable group of photographers and town-planners create a vast amount of images documenting evoked or broken traditions, selecting territories, settlements, artifacts and finds that all together could form the material for a generational album. Their explorations of the reality do not stem from the intent to restore the history or identity of the various local realities based upon primary artefacts, places and individuals but to get records of way of life. The result is a novel archeological imaginary, representations of "minor" works and utilitarian structures weathered by time, usage, and neglect. At the heart of this work there is the renewal of representation on the part of photographers, the common ideal strain to the nature and quality of the relationship between formal and informal landscapes, for the places to reinvent through the use of a new visual alphabet and a different kind of narration.

Parole chiave

fotografia, architettura, urbanistica, dopoguerra, utopia
photography, architecture, town planning, postwar, utopia

Introduzione

Che tipo di contributo la fotografia offre alla pratica architettonica e urbanistica, alle istituzioni di governo della città e del territorio nel plasmare la forma urbis? In che modo le immagini fotografiche hanno contribuito a riorientare il punto di vista dei responsabili ed estensori dei progetti di piano, tendendo esse stesse a farsi progetto, in quanto esiti di un percorso ideativo che prelude a nuovi assetti urbani e territoriali? Qual'è il fondamento estetico-progettuale della fotografia, il suo ruolo nei processi di trasformazione della città e del paesaggio? Sono tutti interrogativi che se da un lato alimentano la discussione critica sulla natura del mezzo fotografico, dall'altro pongono in primo piano nodi irrisolti, primo fra tutti se sia traccia e espressione della realtà, per quanto evocata, se sia documento al servizio di altre teorie e tecniche d'intervento nel reale o, all'opposto, se sia riflesso di una cultura, di una ideazione creativa, di uno stato individuale della visione in un preciso momento storico.

Con questo contributo non si intende entrare nel vivo di un dibattito annoso e forse esaurito, quando ridotto a disputa antipodica ma dare per acquisite le reciproche interferenze di due pratiche, di due modelli percettivi, di due universi ideologici sospesi tra comprensione e trasformazione della realtà. L'urbanistica, intesa sia come disciplina e pratica professionale sia come attività di gestione, tutela e programmazione degli assetti

GERARDO DOTI

urbani e territoriali, può orientare le proprie scelte anche in base ai temi o ai fenomeni che lo sguardo fotografico riesce a cogliere sancendone l'urgenza o la rilevanza. Soprattutto, di quelle ricognizioni nel mondo reale può farne un uso strumentale, favorendo sia la costruzione del consenso dei cittadini intorno alle nuove politiche di piano sia l'azione di controllo delle amministrazioni nei processi di trasformazione delle città e del paesaggio. Infine, con le loro incursioni nei luoghi dell'abitare, i fotografi sono sempre andati ben oltre la registrazione dello stato degli insediamenti, la rappresentazione delle disfunzioni della realtà fisico-spaziale contemporanea, rinnovandone la visione.

Forse è superfluo ribadire che il rapporto tra le intenzionalità da cui muovono la fotografia e, più in generale, le pratiche di rappresentazione per immagini dello spazio abitato, sollecitate talvolta da principi e ideali esplicitamente politici e di denuncia sociale e la presunta obiettività di quelle stesse pratiche è, nella generalità dei casi, di natura conflittuale. Nel lavoro di maestri come Monti o Cresci, per citare i fotografi al centro di questo contributo e che più di altri hanno condotto campagne di rilevamento di insediamenti e territori per orientare, in funzione documentaria e progettuale, le attività di pianificazione e programmazione urbanistica a livello comunale, non c'è alcuna pretesa di accedere a una realtà 'oggettiva', indipendente dalla coscienza critica di chi osserva, registra e commenta. C'è piuttosto la volontà di andare oltre le immagini comuni dell'architettura minore o vernacolare, spesso assimilate a strumenti di classificazione logica degli abitati, per cercare di cogliere, con le proprie strutture mentali e la propria cultura visuale, le relazioni non aleatorie tra forme e caratteri di un impianto urbano o di un paesaggio.

1. Realtà della visione e realtà emozionale: il rinnovamento della fotografia dopo la ricostruzione

Gli anni Cinquanta del Novecento sono gli anni nel corso dei quali la fotografia italiana intraprende nuove vie, si rinnova nel profondo. Molto ha contribuito la nascita della Gondola, il circolo fotografico fondato nel 1948 da Paolo Monti, col preciso intento di «adeguare la fotografia ai tempi nuovi che la guerra aveva contribuito drammaticamente a maturare» [Rizzi 2012, 11]. Ma è nel corso del ventennio successivo, quando la questione dello specifico fotografico trova una risposta finalmente convincente nei lavori di fotografi come lo stesso Paolo Monti, Fulvio Roiter, Mario Giacomelli, Mario Cresci, Luigi Ghirri o Gabriele Basilico, che la fotografia, pur seguendo percorsi profondamente diversi tanto nelle basi teoriche e metodologiche quanto nelle prospettive di ricerca e nei contenuti ideali, farà registrare una progressiva rinuncia al fotoreportage per farsi progetto, conoscenza per immagini e atto di verifica della realtà.

Il rinnovamento della visione fotografica, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, si manifesta in molti modi, a cominciare dal rapporto che certi fotografi hanno intrattenuto e intrattengono ancora col disegno. Il ridisegno, da parte di Mario Cresci, di alcune opere capitali dell'arte fotografica del primo e secondo Novecento, dalle rayografie fantomatiche di Man Ray alle sequenze narrative di Duane Michals, scelte non a caso come emblemi di un linguaggio fotografico sovvertito dagli interventi grafici e pittorici degli stessi autori-fotografi, sembrano volere accreditare la fotografia tra quelle arti visuali maggiori – pittura, scultura, architettura – che, dal Rinascimento in poi, hanno trovato proprio nel disegno un solo e indiscusso principio unificatore.

In questo lungo trentennio di incursioni nel mondo reale, la ricerca fotografica è stata alimentata, in modo particolare, dagli scambi culturali con l'arte astratta e quella informale che ne hanno sicuramente favorito la svolta, all'inizio degli anni Sessanta, verso una dimensione essenzialmente introspettiva e concettuale. Gli architetti, dal canto loro, hanno dovuto prendere atto, in questi stessi anni, della progressiva indisponibilità di una fotografia documentaria da loro abitualmente impiegata come materiale di lavoro. Tra le vedute chiare e essenziali di parchi e quartieri urbani alla maniera di Eugène Atget, in grado cioè di restituire sia la realtà della visione sia il significato più profondo della realtà rappresentata e le immagini fotografiche nate con l'intento di risvegliare le coscienze e riformare la società, affiora una fotografia che, soprattutto tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, scopre, cerca di registrare e commentare una realtà emozionale, un sistema di relazioni interpersonali, la stessa condizione del fotografo nel mondo.

2. Fotografia e progetto urbanistico in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta

Fotografia e urbanistica o, più in generale, cultura e governo della città, si sono intersecate, a partire dal secondo dopoguerra, sotto diverse angolazioni dando luogo ad altrettante interferenze o condizionamenti reciproci [Orlandi 2014, 17-30]. Che sia stata la pratica urbanistica a richiedere il supporto informativo della fotografia su temi o fenomeni specifici emersi in seno al dibattito architettonico sulla città e il territorio o, al contrario, sia stata la fotografia a condurre, in assoluta autonomia, esplorazioni oltre i margini insondati della realtà fisico-spaziale del paesaggio contemporaneo, dalla metà degli anni Sessanta, cambia profondamente la percezione dei luoghi e il modo stesso di descriverne e rappresentarne i problemi, gli assetti, il destino.

È proprio in questi anni che, in diversi ambiti di discorso cui corrispondono altrettanti modi di osservare la realtà, la percezione assume non solo il significato abituale di strumento di lettura ma anche di progetto dello spazio. Al tempo stesso il paesaggio si carica di molteplici valenze e problemi, accetta una varietà spiazzante di declinazioni, non ultima quella che vede nella città stessa una particolare forma di paesaggio.

Una vasta letteratura sulla città – tralasciando nella sua dimensione estetica, percepita come strutturazione in insiemi organizzati o come sintesi di istanze formali e procedimenti logico-matematici – inaugura gli anni Sessanta. Da Lynch a Cullen, dalla Jacobs ad Alexander, da Hall a Halprin, è tutto un fiorire di studi e teorie che cambiano i termini e gli stessi strumenti del dibattito sul presente e sul futuro degli insediamenti. In queste riflessioni la fotografia riveste un ruolo importante, anche se spesso limitato nella sua autorialità. È uno strumento al servizio del planner che la alterna al disegno o allo schizzo di prima mano per registrare i caratteri visivi della scena urbana, secondo un approccio di matrice percettiva che privilegia, nella generalità dei casi, l'ambito urbano tradizionale.

Se è vero che «la scelta stessa del campo ne restringe il metodo critico e la prassi» [Sica 1970, 194], è altrettanto vero che su questo impianto concettuale si fonda l'originalità della vicenda urbanistica italiana. Un'originalità che, secondo Fabbri, è da riferire alla sua dimensione utopico-popolare, e al suo essersi manifestata, tra la ricostruzione e la fine degli anni Settanta, soprattutto in disegni ed evocazioni di immagini, alla piccola scala come alla grande dimensione [Fabbri 1983, 18]. È il riconoscimento, seppure indiretto, di un primato delle facoltà visive ma anche la testimonianza di una continuità di approccio con la «linea gestaltico-empirica dello spazio controllato per tipi tradizionali (la piazza e la strada, la città e la campagna, l'espansione per forme caratterizzate)» [Sica, 192].

GERARDO DOTI

Altrettanto originale è stato l'apporto italiano allo sviluppo della cultura fotografica, e non solo per la scelta volutamente riduzionista dei temi (il quotidiano marginale, i caratteri essenziali di una nazione, il dipanarsi dell'esperienza al di là di ogni rigida definizione), ma anche per una netta propensione all'interrogazione piuttosto che alla persuasione.

3. Fotografia come rappresentazione documentaria: l'opera di Paolo Monti in Emilia

L'inizio del rapporto tra fotografia e un intero ambiente, intendendo con ciò sia il territorio sia i suoi insediamenti, assunti, secondo Pier Luigi Cervellati «quali nuovi argomenti/soggetto di indagine e di ricerca» [*Paolo Monti fotografo* 1983, 15] non nasce con le note campagne di rilevamento dei centri storici dell'Emilia e della Romagna, condotte da Paolo Monti con finalità anche progettuali dalla fine degli anni Sessanta fino al 1980 circa. Quel rapporto lo si può far risalire all'immediato dopoguerra, quando lo stesso Monti inizia a interessarsi delle isole lagunari, come Pellestrina o Burano, per estendere questo suo specifico interesse per le forme dell'insediamento a molte altre località e paesaggi, dal nord al sud della nostra penisola.

Sia le prime indagini che la campagna fotografica emiliano-romagnola, testimoniano, tuttavia, un interesse per la città storica che si esaurirà nell'arco di appena due decenni o poco più. Con la *Mission photographique* della Datar in Francia, iniziata nel 1984 e il *Viaggio in Italia* di Ghirri, dato alle stampe nel gennaio dello stesso anno, quell'interesse si sposta progressivamente e definitivamente verso nuovi temi, come lo *sprawl* urbano, la dimensione contemporanea del banale o dell'ordinario, i luoghi marginali o dell'abbandono, le aree incolte o i manufatti dismessi. È il manifestarsi di importanti cambiamenti nello sviluppo del «vedere fotografico riferito all'architettura e alla città», segni di una crisi tanto generale quanto utile, delle diverse forme della comunicazione visiva [Perego 1987, 100]. È soprattutto, se ci si riferisce a quella pietra miliare della fotografia italiana contemporanea che è *Viaggio in Italia*, il superamento della fotografia meramente ricognitiva o propedeutica allo sviluppo di piani e progetti per la città e il territorio. Il progetto realizzato da Ghirri in collaborazione con altri venti fotografi, tra cui lo stesso Cresci, tra il 1983 e il 1984, si fa pratica autoriflessiva, verifica di un modo di percepire il paesaggio nel momento in cui le relazioni tradizionali tra uomini e luoghi, comunità e territori è sul punto di scomparire [Detheridge 2012, 114].

Paolo Monti, tuttavia, è una figura centrale della cultura visuale italiana, soprattutto con riferimento al periodo compreso tra la ricostruzione e la crisi energetica del 1979. Paolo Fossati ha efficacemente tratteggiato il metodo di lavoro del fotografo novarese riferendolo a una intelligenza operativa «che trascende di colpo la documentazione per collocare ciò che è fotografato in un tessuto di riferimenti e di cultura che è direttamente interpretazione e proposta» [*Paolo Monti fotografo* 1983, 9]. Il tessuto di riferimenti su cui Monti interviene è, innanzitutto, la storia, lungamente coltivata come spazio di riflessione e cultura dell'immagine.

L'attitudine alla visione abitudinaria di spazi urbani e paesaggi del quotidiano, che è stata propria del neorealismo letterario, è presente nel lavoro di Monti già agli esordi della sua carriera. L'approccio del fotografo al paesaggio e all'architettura della città si è sempre caratterizzato per quella grazia ed esattezza delle vedute, che ne ha fatto il più moderno interprete della tradizione degli Alinari. Si è anche detto, a proposito del linguaggio di Monti, della sua abilità «nella scelta dei soggetti, nell'economia della campagna, nel "saper vedere"», che la riproposizione dell'immagine frontale, totale, è la testimonianza di come

un «recupero della grande ricchezza della maniera alinariana» possa avvenire non solo senza traumi ma anche senza fare, di quella stessa maniera, un nuovo stile, «nel senso di un sistema esclusivo di tutti gli altri» [Perego 1987, 101]. Il metodo di lavoro, nei tredici anni di documentazione dei beni architettonici e paesaggistici dell'Emilia Romagna, si fonda sulla progressività della scala di osservazione: da un tutto variamente declinato – brani di paesaggio rurale, particolari panoramici di centri storici, complessi architettonici e monumentali riprodotti nel loro contesto di pertinenza, invasi stradali, piazze, chiostri e cortili – che da conto del tipo e della qualità delle relazioni tra le parti, il fotografo procede indagando forme, caratteri, materiali e tessiture di superfici ed elementi architettonici e urbani.

Monti organizzava le sue campagne costruendo un rigoroso programma di riprese fondato su una colta conoscenza dei luoghi da fotografare. Non è un caso che tra negativo e stampa non ci sia alcuna differenza: il taglio e l'inquadratura del primo finiscono per essere, senza variazioni, gli stessi della seconda, nelle riprese sia su cavalletto sia con la macchina in mano. Nessuna forzatura o esasperazione del soggetto, in risposta all'urgenza di rendere riconoscibile non certo uno stile quanto un'idea di cultura e patrimonio culturale informati al recupero, se non addirittura alla conquista di una realtà ben più ampia e diversa di quella veicolata dai musei: un intero territorio regionale, oltre centosessanta comuni, a cominciare da Bologna, e il versante emiliano dell'Appennino da rifondare nella sua immagine.

Andrea Emiliani, parlando della figura di Monti, ha riferito di «un grande disegno storiografico» che avrebbe illuminato l'opera del fotografo nella seconda parte della sua vita, cioè dal secondo dopoguerra in poi [Paolo Monti fotografo, 13]. Si è trattato di un impianto storico-critico che ha comportato scelte anche radicali, prima fra tutte l'eliminazione della presenza umana o al più, la sua riduzione a dato antropometrico utile a stabilire rapporti dimensionali immediati tra uomo e spazio abitato. Nelle migliaia di fotografie scattate tra l'adozione del Piano Regolatore Generale del centro storico di Bologna (1969) e gli ultimi servizi fotografici effettuati nell'anno della scomparsa (1982), il ruolo di primattori è assegnato ai monumenti, all'edilizia minore, agli invasi spaziali, agli elementi architettonici della tradizione per restituire, senza presenze distraenti, i valori figurati del sistema urbano, i materiali, le tessiture, i volumi.

4. Il Meridione come spazio concettuale: l'opera di Mario Cresci in Lucania

La realtà rurale della Basilicata, è stata motivo di attrazione, già dai primi anni Cinquanta, per artisti, fotografi, architetti, sociologi e antropologi, italiani e stranieri, che volevano entrare nel dibattito sul mondo contadino da protagonisti e testimoni di una realtà avviata a una profonda trasformazione dei rapporti tra individui, comunità e sistemi sociali e a una irreversibile alterazione degli assetti fisico-spaziali tradizionali. I luoghi dell'esplorazione sono stati, immancabilmente, Matera e il suo territorio, il Metapontino, la Val Basento, i piccoli borghi isolati dell'entroterra e poi il latifondo, i paesaggi lunari dei calanchi e delle colline argillose, il territorio della Riforma e l'urbanizzazione delle campagne.

GERARDO DOTI



Fig. 1: P. Monti, Trevi, strada acciottolata, 1971 (Paolo Monti fotografo 1983).



Fig. 2: P. Monti, Via Zamboni a Bologna, 1968. (Paolo Monti fotografo 1983).

Luoghi descritti e vissuti da Levi, documentati e indagati, subito dopo la guerra, da registi come Lizzani, utilizzati come sfondo di vicende melodrammatiche o eletti a modello della tragica arretratezza non di un centro abitato o di una intera regione ma di tutto il Mezzogiorno, come nel cinema di Volpe e Lattuada. Le fotografie di maestri come Henry Cartier-Bresson o Mario Cresci, che hanno fotografato paesaggi e ambienti della Basilicata tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, pur essendo gli esiti di ricerche condotte seguendo traiettorie diverse, hanno avuto in comune almeno due aspetti: la tensione conoscitiva che ha guidato le loro esplorazioni nella realtà regionale e la convinzione che si potesse afferrare quella realtà a patto di stabilire un legame forte con le persone, le cose, gli ambienti. La fotografia, così intesa e praticata, è stata allo stesso tempo scoperta di se e dell'altro da se.

L'attenzione di quanti hanno percorso questi luoghi – da David Seymour a Mario Cresci, passando per Fosco Maraini, Franco Pinna, Giuseppe Bruno, Ando Gilardi, Arturo Zavattini, Michele Gandin, Rosario Genovese e Henry Cartier-Bresson – si è molto spesso indirizzata agli uomini, le donne, i bambini. È stato un impegno estraneo a qualsiasi velleità storicizzante o di manipolazione della realtà osservata, uno sguardo prevalentemente indirizzato ai segni del cambiamento.

Se il paesaggio lucano di Cartier-Bresson, riprodotto in forme sintetiche, leggermente sfocate e fuggenti, riflette ancora l'antica predilezione per la grande pittura di paesaggio, soprattutto nella interpretazione che ne hanno dato pittori anche molto distanti nel tempo, come Jacob van Ruisdael o Camille Corot, con Cresci la fotografia diventa progetto. L'interazione con un ambiente costituito non solo di comunità, spazi dell'abitare e del lavoro, ma anche di significati e funzioni che nel corso del tempo hanno dato luogo a uno spesso sedimento di letture e interpretazioni è la caratteristica fondativa dell'esperienza del laboratorio veneziano di ricerca e programmazione "Polis", il gruppo di elaborazione del PRG del Comune di Tricarico formato da Aldo Musacchio, Raffaele Panella, Ferruccio Orioli e Mario Cresci.

I criteri direttori del progetto, il tipo di approccio alla definizione di uno strumento inteso come esito di «ricerche dirette a interpretare e conoscere la realtà di una comunità [...]», regolare i modi in cui il rapporto tra società e economia si manifesta al livello dell'insediamento [e quindi] prevedere e organizzare» sono compendiate nel *Quaderno del Piano*, a cura del gruppo Polis, pubblicato nel febbraio del 1967 [*Quaderno* 1967, 1].

Il *Quaderno*, si compone di appena trentaquattro pagine che illustrano altrettanti temi e problemi – dalle nozioni di piano e di urbanistica all'inquadramento geografico e territoriale, dalla struttura e distribuzione della proprietà al tipo di agricoltura, dalla città fisica alle istituzioni – con la formula del testo breve accompagnato da qualche grafico esplicativo e, soprattutto, dalle fotografie della campagna condotta da Mario Cresci nei mesi precedenti.

Se le fotografie di Monti, di qualche anno dopo, saranno delle operazioni di censimento e inventariazione del patrimonio artistico e culturale, delle riprese finalizzate a un piano di conservazione di una città d'arte molto sensibile ai problemi urbanistici come Bologna, quelle di Cresci a Tricarico, pur essendo sollecitate da necessità documentative e progettuali funzionali alla redazione di un piano, muovono in tutt'altra direzione. Cresci ha più volte dichiarato che l'intervento di Polis ha cercato, fin dall'inizio, di sottrarsi ad ogni forma di retorica meridionalista e la sua fotografia riflette questo orientamento programmatico.

GERARDO DOTI

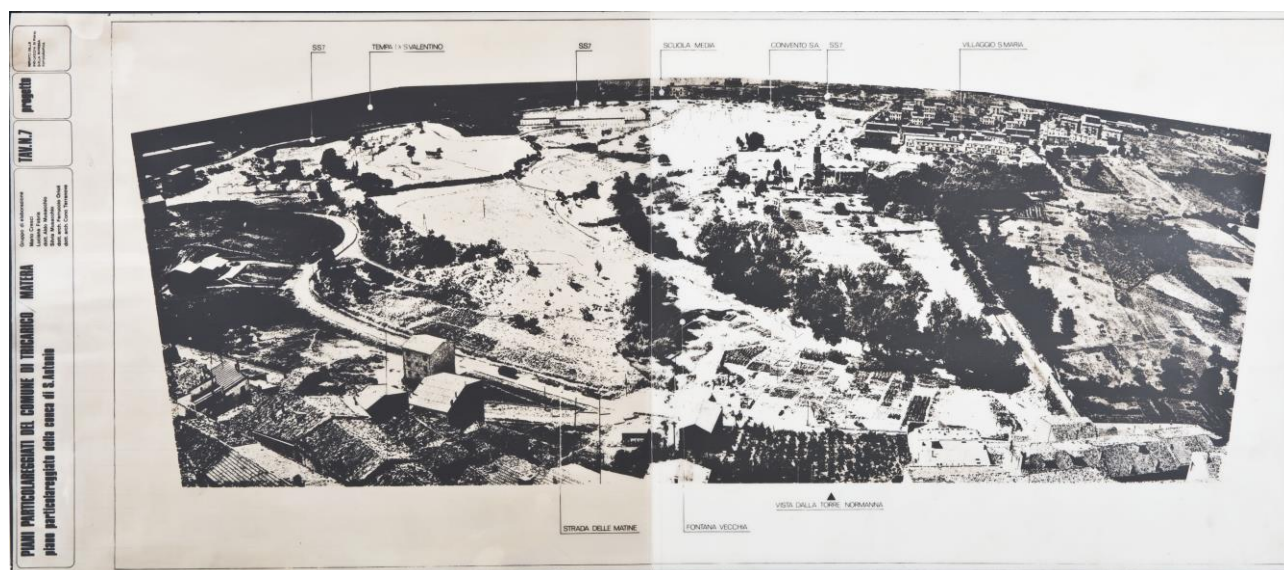


Fig. 3: Gruppo POLIS, Piano particolareggiato della Conca di Sant'Antonio, Tricarico, 1967. Riporto delle indicazioni di Piano sulla ripresa fotografica (per gentile concessione dell'architetto Ferruccio Orioli).

Le foto documentano e interpretano i caratteri strutturali di un intero territorio e lo fanno ricorrendo alle tecniche di ripresa più diverse, dalla veduta di scorcio a quella frontale, dalla ripresa ravvicinata alla panoramica e alla veduta zenitale. Lo sguardo del fotografo come degli altri membri del gruppo, non privilegia la specificità delle forme dell'abitare e meno che mai la storia come repertorio, quanto – come ha spiegato Orioli in un nostro recente incontro – i rapporti spaziali esistenti all'interno delle stesse forme tradizionali dell'abitare.

In occasione dei numerosi sopralluoghi effettuati negli interni delle case del centro storico di Tricarico, Musacchio, Orioli e Cresci si dispongono, ciascuno con le proprie risorse tecniche e concettuali, come scopritori, catalogatori e custodi di uno spazio domestico che non è solo espressione di regole costruttive e funzionali, usi, consuetudini, oggetti e significati simbolici di una cultura tradizionale sul punto di scomparire. Alcuni dettagli – in particolare l'armadio o la dispensa ricavati in una nicchia muraria da una pannellatura lignea di dimensioni standard; i lavabi, i pavimenti e i rivestimenti ceramici di produzione industriale, presenti senza differenze significative, in quasi tutte le abitazioni; il frigorifero, la televisione e la cucina a gas – fotografati da Cresci e riproposti nel *Quaderno*, sono per tutti i membri del gruppo, dati culturali assolutamente impreveduti, la testimonianza della penetrazione e diffusione dei modelli più comuni della società dei consumi.

Il precario equilibrio spazio-temporale degli interni delle abitazioni del nucleo più antico, il rapporto destabilizzante tra la fissità analitica di oggetti e superfici da una parte e la mobile indeterminatezza della presenza umana dall'altra, Cresci lo ripropone anche negli esterni. La veduta di via Rabatana, nella pagina del *Quaderno* dedicata alla 'viabilità interna', è forse la versione più estrema di quel rapporto. Una foto che riproduce, come un'ombra inquieta e terrificata, la scura silhouette di una bimba nel gelido isolamento della strada. Una immagine che sollecita una riflessione non tanto sulla condizione di quell'umana presenza, quanto sul destino di quei luoghi, sul lento e implacabile processo di impoverimento, degrado e abbandono dei piccoli centri del Mezzogiorno. Tempo dell'azione fotografica e fissità dello spazio, inteso come eterno presente, sono i termini di una riflessione che



Fig. 4: M. Cresci, gradonata (a sin.) e via Rabatana (a destra), Tricarico, 1967 (Quaderno del Piano 1967).

Cresci porta avanti, spostando le forme tradizionali di rappresentazione dei luoghi del sud su un piano analitico e concettuale.

Conclusioni

Il ruolo che la fotografia può avere nel dare forma alla realtà del costruito e del paesaggio, nella loro dimensione storica e nelle rispettive proiezioni sul futuro, è un tema essenziale della nostra visione dello spazio e del nostro giudizio sulle relative interpretazioni. Sono in molti a chiedersi se gli sviluppi della fotografia urbana e di paesaggio, nei suoi rapporti col progetto, sia esso architettonico o urbanistico, trovino oggi le condizioni per un superamento delle scuole, quella di tradizione alinariana e quella di marca concettuale. L'autonomia e l'unicità del lavoro autoriale, rivendicate dalla fotografia contemporanea e da alcuni versanti criticate per l'irrilevanza dei valori specifici dei soggetti fotografati e finanche per l'oscuramento delle verità interne dell'oggetto ripreso, non solo sembrerebbero interferire con la storia e le tradizioni, ma confliggerebbero con le stesse finalità progettuali di un piano di sviluppo urbano e territoriale. Rapporto organico col progetto e libertà esecutiva del fotografo sono in ogni caso decisivi poiché è necessario sia *pianificare per sopravvivere*, sia conoscere per pianificare, come ha ribadito di recente Andrea Emiliani [*Visioni di città*, 2014]. Fotografi e urbanisti non sembrano tuttavia interessati a integrare in una sola visione, poetiche delle neoavanguardie, da una parte, e governo del territorio, dall'altra. Se per i primi lo spazio che abitiamo è sempre più un universo di segni in mezzo ai quali la presenza dell'uomo è forse il dato più effimero o, per altri versi, la parte più impotente [Lucas, Agliani, 43], i secondi, nei casi migliori, puntano a «rafforzare il legame strutturale tra territorio e cittadinanza attiva [la quale] si esprime compiutamente soltanto attraverso l'esercizio dei propri diritti e la partecipazione alla vita

GERARDO DOTI

istituzionale e collettiva» [Detheridge, 281], senza le quali non è possibile pianificare la trasformazione.

I fotografi, al pari degli artisti, non possono tuttavia sfuggire alla responsabilità di fornire una risposta al tema centrale del fare artistico in generale e fotografico in particolare che è quello della verità, concetto che racchiude in sé una speranza progettuale. Se il suo ruolo è quello di illuminare, anticipando, al di là di uno sterile confronto sulla sua vera natura, allora i suoi sbocchi non possono che occupare uno spazio aperto in senso dialettico. Verità e realtà come fondamenti di un'utopia concreta, possono essere la base di un dialogo fertile tra fotografia, architettura della città e urbanistica, imponendosi, negli anni a venire, nel dibattito sulla formazione di una nuova cultura spaziale.

Bibliografia

- DETHERRIDGE, A. (2012). *Scultori della speranza*, Torino: Einaudi, 2012.
- FABBRI, M. (1983). *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini*. Bari: De Donato.
- LUCAS, U. - AGLIANI, T. (2004). *Storia d'Italia. Annali 20*. Torino: Einaudi.
- ORLANDI, P. (2014). *Visioni di città. La fotografia tra indagine e progetto*, Bologna: Bononia University Press.
- Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*. (1983). A cura dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna: Edizioni Alfa.
- PEREGO, F. (1987). *Fotografia, città e una questione di stile*, Roma-Bari: Laterza.
- Quaderno del Piano*. (1967). A cura del gruppo di elaborazione del Piano Regolatore Generale: Mario Cresci, Aldo Musacchio, Ferruccio Orioli, Raffaele Panella, Treviso: Off. Graf. Longo e Zoppelli.
- RIZZI, E. (2012). *Paolo Monti, fotografie, il furore del nero*. A cura di ZANZI, P. Milano: Skira.
- SICA, P. (1970). *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Roma-Bari: Laterza.

Sitografia

- <http://archivio.eddyburg.it/article/articleview/10708/0/302/> (consultato 30/4/2016)
- <http://www.mariocresci.it> (consultato 30/4/2016)
- http://www.centrodocumentazioneescotellaro.org/biografia_scotellaro.asp (consultato 30/4/2016)