

Quodlibet Studio

Corpi



# PhotoPaysage

Il paesaggio inventato dalla fotografia

A cura di Malvina Borgherini e Monique Sicard

Quodlibet

Prima edizione: maggio 2020  
ISBN 978-88-229-0399-0  
© 2020 Quodlibet srl  
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23  
www.quodlibet.it

Corpi  
Collana a cura di Emanuele Garbin

Comitato scientifico  
Malvina Borgherini (Università Iuav, Venezia)  
Christine Buci-Glucksmann (Université Paris 8, Paris)  
Dennis Del Favero (iCinema Centre for Interactive Cinema Research, Sydney)  
Franco Farinelli (Università di Bologna)  
Philippe-Alain Michaud (Centre Pompidou, Paris)  
Enrico Pitozzi (Università di Bologna)  
Louise Poissant (Université du Québec à Montréal)

Actes du Colloque international pluridisciplinaire / Atti del seminario internazionale  
*PhotoPaysage. Ce que la photographie fait au paysage*  
A cura di Malvina Borgherini e Monique Sicard  
Con la collaborazione di Aurèle Crasson e Giuliano Sergio  
Finanziato all'interno del programma ANR Photopaysage [13-bhs3-0008-01]  
Università Iuav di Venezia, palazzo Badoer  
16-17 giugno 2016

Istituzioni partecipanti:  
Università Iuav di Venezia  
Agence nationale de la recherche (ANR), Paris  
Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM UMR 8132 CNRS-ENS), Paris  
École nationale d'architecture Paris-Belleville (UMR AUSSEER), Paris  
École nationale supérieure de paysage ENSP (LAREP), Versailles

La pubblicazione è stata sostenuta da:  
Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM UMR 8132 CNRS-ENS), Paris  
Università Iuav di Venezia  
Laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099)  
École Universitaire de recherche Translitterae (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-17-EURE-0025)

I  
- -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

Università Iuav  
di Venezia



## Indice

- 7 Introduzione  
Malvina Borgherini, Monique Sicard
- 21 La fotografia e il concetto di paesaggio  
Monique Sicard
- 39 Sul mostrare. Costruzione di paesaggi / paesaggi di distruzione  
Malvina Borgherini
- 59 Territorio, urbanistica, fotografia: una piccola storia  
tra autobiografia e vicende collettive  
Stefano Munarin
- 79 La fotografia nel progetto di un giardino: Gilles Clément al Rayol  
Frédéric Pousin
- 97 Registrare il paesaggio in movimento: Alexandre Petzold  
e il Parc du Peuple de l'Herbe  
Sonia Keravel
- 113 Fotografare Napoli negli anni Ottanta: un caso di committenza  
pubblica innovativa  
Giuliano Sergio
- 137 Paesaggio e creazione fotografica: genesi dello *Scialle spagnolo* di  
Jean-Michel Fauquet  
Aurèle Crasson
- 155 Paesaggi della memoria. La Bassa Padana e il lavoro dei campi  
nelle fotografie di Giuseppe Morandi custodite negli archivi della  
Lega di Cultura di Piadena  
Simona Pezzano

- 173 Committenze sul territorio al Museo di Fotografia  
Contemporanea di Cinisello Balsamo: dall'Archivio dello Spazio  
ai progetti di arte pubblica  
Roberta Valtorta
- 193 La fotografia come pratica culturale nell'esperienza  
di Linea di Confine  
William Guerrieri
- 211 Paesaggi  
Guido Guidi  
Introduzione di Antonello Frongia
- 227 Un pezzo di campagna: il paesaggio, figura del governo  
Philippe Bazin
- 241 L'autore e la committenza pubblica: il caso dell'Osservatorio  
fotografico francese del paesaggio  
Thierry Girard
- 261 Fruits and Fireworks  
Stefano Graziani  
Con uno scritto di Luca Ruali
- 273 Saluggia *no-see zone*: sulla fotografia del territorio italiano  
post-nucleare  
Andrea Savorani Neri
- 297 Ringraziamenti
- 299 Notizie sugli autori
- 305 Indice dei nomi

## Fotografare Napoli negli anni Ottanta: un caso di committenza pubblica innovativa

Giuliano Sergio

L'esperienza nata a Napoli grazie alle committenze fotografiche dell'Azienda Autonoma di Soggiorno, Cura e Turismo, tra il 1981 e il 1985, è uno di quei casi felici in cui elementi diversi concorrono alla produzione di cultura. Nell'Europa dei primissimi anni Ottanta, l'Amministrazione Pubblica considerò la fotografia un'arte evoluta cui affidare il rinnovamento della rappresentazione cittadina: era una rivoluzione che annunciava una nuova fase della storia della fotografia. L'anno successivo anche la Regione Puglia promosse una campagna fotografica con lo stesso spirito: si stava inaugurando una nuova stagione della storia della fotografia. Lo testimonia un giovane Luigi Ghirri, non ancora quarantenne, alle luci della ribalta per la sua prima intervista su «Progresso Fotografico»: «quelle di Napoli e Bari sono state posizioni d'avanguardia, per la prima volta ci si è affidati a dei [fotografi] per proporre un'immagine della città non stereotipata» e continua, notando perfino un maggior interesse dei collezionisti: «la fotografia comincia a vendersi, il Sud da questo punto di vista è sorprendente rispetto alle grosse città del Nord, più distratte»<sup>1</sup>. Erano gli anni in cui si affermava un fronte compatto della fotografia italiana che trovò la sua manifestazione più importante nella mostra collettiva *Viaggio in Italia*, ideata da Luigi Ghirri e presentata a Bari nel 1984<sup>2</sup>. Furono le amministrazioni meridionali a promuovere due manifestazioni tra le più significative di un periodo cruciale della fotografia italiana. Se per *Viaggio in Italia* – sul suo valore di promozione, sulla novità della sua concezio-

<sup>1</sup> Intervista a Luigi Ghirri di Sergio Alebardi, «Progresso Fotografico», 1 (*Ghirri. Ritratto*), maggio 1982; ora in Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiamonte, SEI, Torino 1997, p. 278. Nel 1982 il fotografo presenta a Bari i risultati del suo lavoro pugliese nella mostra *Luigi Ghirri. Tra albe e tramonti. Cento immagini per la Puglia*, Galleria Spazio Immagine, Spazio Città Fiera del Levante Expo Arte. Sulla stagione meridionale della fotografia italiana negli anni Ottanta, Roberta Valtorta esprime a nostro avviso un giudizio forse troppo severo – cfr. Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013, p. 56 – in nome di una mancanza di continuità che tuttavia non influenza la qualità e l'importanza storica dei risultati ottenuti.

<sup>2</sup> Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Pinacoteca Provinciale, Bari, 1984), Quadrante, Alessandria 1984.

ne – molto è stato detto e scritto<sup>3</sup>, in questo testo si cercherà di delineare le coordinate dell'altro grande evento di quel periodo: le campagne curate da Cesare De Seta per l'Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo di Napoli, momento cardine di quella nuova cultura del guardare. Il professore napoletano lanciava una sfida inedita a un gruppo di fotografi tra i più raffinati e sensibili di quegli anni: realizzare una committenza pubblica affidando loro il compito di proporre una visione personale della città. Si trattava di ottenere uno sguardo originale sulla scenografia partenopea e di aggiornare il quadro iconografico di quel teatro che da sempre aveva ispirato pittori e fotografi. Grazie a un'apertura delle istituzioni si inaugurò un modello che si rivelerà fondamentale per la fotografia europea. Alla fine degli anni Settanta, le ricerche concettuali e analitiche dei fotografi stavano evolvendo verso una nuova codificazione della raffigurazione urbana e Cesare De Seta seppe mettere a frutto la vivacità di quell'esordio. Le campagne partenopee furono la prima palestra europea per molti fotografi che divennero protagonisti delle più diverse «missioni» fotografiche, fino agli albori del nuovo millennio<sup>4</sup>. De Seta offriva un confronto tangibile a una scena italiana che non si era ancora misurata sul medesimo banco di prova con colleghi internazionali come Lee Friedlander, Joan Fontcuberta, Charles Traub e Josef Koudelka<sup>5</sup>. A Napoli nasceva un coinvolgimento della fotografia che non passava per il mercato, ma affidava ai fotografi l'opportunità di dialogare direttamente con le istituzioni e di fornire una nuova visione della città, che superasse lo stereotipo delle rappresentazioni ottocentesche di marca Alinari, del vedutismo pittorico e di tutta una lunga tradizione topografica che De Seta ben conosceva da storico della città<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Ricordo tra i tanti, due recenti lavori di ricognizione storica e critica della mostra barese: Roberta Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004 a vent'anni da Viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Museo di fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo, 2004), Lupetti, Milano 2004, e Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *Vice versa*, catalogo del Padiglione Italia alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2013, Mousse, Milano 2013.

<sup>4</sup> Cfr. Roberta Valtorta (a cura di), *Fotografie e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Lupetti, Milano 2009. Il quaderno offre un'utile rassegna di alcune esperienze internazionali con riferimenti bibliografici e indicazioni tecniche. Resta ancora da scrivere una storia internazionale delle committenze pubbliche che dovrà senz'altro includere l'esperienza pionieristica promossa a Napoli negli anni Ottanta ed elaborare una sintesi comparata delle politiche culturali e sociali sottese a questo tipo di operazioni.

<sup>5</sup> Come ha più volte raccontato Cesare De Seta, Josef Koudelka purtroppo non consegnò mai le immagini scattate durante il suo soggiorno a Napoli.

<sup>6</sup> Di fatto, l'esperienza dell'Azienda Autonoma aprì una stagione di attenzione delle istituzioni partenopee, in modo rilevante si affermò in questo contesto il ruolo svolto dalla Soprintendenza napoletana: villa Pignatelli, il Museo di Capodimonte, la Certosa di Capri si aprirono alla fotografia,



Le quattro campagne fotografiche nate nel capoluogo campano restano un esempio per molti aspetti ineguagliato di lungimiranza critica e di qualità estetica nel panorama delle committenze pubbliche che seguirono in Europa. La loro analisi permette di ripensare alcune apparenti *mancanze* di quegli anni, prima fra tutte la supposta arretratezza istituzionale italiana nei riguardi della fotografia. L'esperienza napoletana testimonia esattamente il contrario: una straordinaria tempestività critica nel cogliere le più innovative proposte linguistiche della scena fotografica internazionale mettendole a servizio di un progetto di committenza pubblica. Nessun *ritardo* quindi, anzi un sorprendente inizio per la cultura fotografica europea degli anni Ottanta, con risultati che anticipano il grande progetto della DATAR, grazie a una consapevolezza che in Francia dovrà essere costruita di sana pianta<sup>7</sup>. «Quale percorso seguire per teorizzare senza semplificazioni il caos apparente del mondo che ci circonda? – si domandano i direttori della DATAR nel 1989 – Come resistere alla tentazioni della nostalgia o dell'ironia, alle insidie della cartolina o di un formalismo del particolare? Lo smarrimento dei fotografi fu tanto più intenso in quanto la fotografia di paesaggio, come genere importante, era scomparsa in Francia dagli anni Venti. [...] I francesi non disponevano, per elaborare il proprio compito, di nessuna tradizione ancora in vita»<sup>8</sup>, una tradizione e una ricerca che in Italia non erano mai venute meno.

invitando per lo più giovani autori a esporre in mostre sia monografiche che collettive. Fotografi come Antonio Biasiucci e Raffaella Mariniello ebbero i primi riconoscimenti in sedi istituzionali quali Castel dell'Ovo, la Galleria Genito, Castelnuovo, Palazzo Reale e l'Istituto francese di Napoli.

<sup>7</sup> Antonello Frongia nel suo saggio *Il luogo e la scena: città come testo fotografico* riconosce l'importanza metodologica dell'esperienza napoletana «sull'identificazione preventiva del tema d'indagine, sulla moltiplicazione degli sguardi offerta dalla collaborazione di numerosi fotografi, ma anche sulla totale libertà stilistica e metodologica loro garantita» e conferma che le campagne napoletane definirono «le modalità di ricerca sull'ambiente costruito maggiormente praticata in Italia per tutti gli anni Ottanta»; meno condivisibile appare la sua analisi quando afferma che i principi di lavoro messi in campo a Napoli erano «parzialmente derivati dalla tradizione delle campagne fotografiche storiche in Francia e negli Stati Uniti», in Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea* cit., pp. 160-161. Se come sembra il riferimento è agli storici progetti della Mission héliographique francese (pubblicata per la prima volta solo nel 1980 grazie a Philippe Néagu, *La Mission héliographique, photographies de 1851*, Direction des Musées de France, Paris) e alla Farm Security Administration statunitense è difficile immaginare una deduzione metodologica da quelle esperienze, orientate da ben altre esigenze patrimoniali e politiche, lontane nel metodo e nei risultati da quanto verrà realizzato a Napoli negli anni Ottanta.

<sup>8</sup> François Hers, Bernard Latarjet, *L'expérience du paysage*, trad. it. con il titolo *La Mission photographique de la DATAR*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Fotografie e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Lupetti, Milano 2009, p. 58; ed. or. *L'expérience du paysage*, in François Hers, Bernard Latarjet (éds.), *Paysages Photographiques : en France les années quatre-vingt*, Hazan, Paris 1989, pp. 13-19.

### *Napoli: quale paesaggio?*

Per valutare appieno la committenza fotografica curata da Cesare De Seta bisogna definire il contesto politico e sociale del periodo. Com'è stato più volte ricordato questo tipo di operazioni implica complessi equilibri tra la volontà politica e la traduzione curatoriale e artistica del progetto. L'originalità napoletana nasce proprio dall'inedito contesto e dalla grande consapevolezza di chi lo ha immaginato<sup>9</sup>. L'esigenza non era certo nuova in Italia<sup>10</sup>, tra il 1968 e il 1972 un'intensa collaborazione tra l'architetto Pier Luigi Cervellati, lo storico dell'arte Andrea Emiliani e il fotografo Paolo Monti aveva portato a un rilevamento di Bologna. Monti, in accordo con la committenza, era riuscito a costruire una visione d'insieme leggendo il centro storico della città come un unico complesso monumentale che superava la concezione ottocentesca del «monumento isolato». L'obiettivo politico era quello di trasformare la consapevolezza urbana dei cittadini e varare un piano regolatore che ponesse limiti edilizi estendendoli a tutto l'abitato, non solo ai *grandi monumenti*, senza che queste scelte fossero percepite come un'ingerenza pubblica sulla libertà privata dei cittadini<sup>11</sup>. Fotografo e amministratori collaborarono a un progetto costruttivo: l'immaginario che la fotografia presentava era un ideale, una proiezione cui far aderire la collettività. Dodici anni più tardi la committenza napoletana si confrontava con un contesto urbanistico radicalmente mutato, l'unità urbana registrata dal lavoro di Monti non era più rintracciabile, soprattutto a Napoli. Nel dopoguerra cresce la preoccupazione e lo sconcerto per «le inchieste giornalistiche e tele-

<sup>9</sup> Cesare De Seta, storico della rappresentazione urbana e grande conoscitore della storia della fotografia, aveva approfondito le radici moderne della fotografia d'architettura attraverso l'opera di uno dei maggiori innovatori italiani, l'architetto e fotografo Giuseppe Pagano (1896-1945). Cfr. Cesare De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra (Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 10 marzo - 9 aprile 1979), Electa, Milano 1979. Lo studioso stava curando in quegli anni anche i volumi *Il paesaggio*, Annali, Storia d'Italia, vol. 5, Einaudi, Torino 1982 e *Insedimenti e territorio*, Annali, Storia d'Italia, vol. 8, Einaudi, Torino 1983.

<sup>10</sup> Nel secondo dopoguerra molte erano state le collaborazioni tra urbanisti e fotografi e frequente il ricorso a un'iconografia legata all'estetica pop e concettuale. Per restare all'ambito italiano si pensi ai progetti di Superstudio; alle campagne legate allo studio dei piani regolatori, come la pianificazione urbanistica di Tricarico a cui prende parte attiva il giovane Mario Cresci. Cfr. Giuliano Sergio, *Information document œuvre. Les parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris 2015.

<sup>11</sup> Cfr. Paolo Monti *Fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*, catalogo della mostra (Palazzo Re Enzo, Bologna, 1983), Alfa, Bologna 1983.

visive che diffondono le immagini della «muraglia cinese» al Vomero e dei palazzi sui tralicci costruiti nei canaloni. È la nuova iconografia della città che soppianta quella dei vedutisti ottocenteschi<sup>12</sup>. De Seta era chiamato a rinnovare e promuovere l'immagine partenopea in un momento particolarmente difficile della sua visibilità nazionale.

Gli ultimi cinque decenni di questo secolo hanno modificato l'immagine della città nel suo rapporto con il paesaggio più di quanto abbiano fatto gli oltre venticinque secoli della sua storia. Visto dal mare – *topos* iconografico tra i più consolidati nella tradizione del vedutismo napoletano – il teatro naturale su cui la città si adagia appare un immenso e caotico catino di palazzi. Eppure la scena ha ancora un suo potente respiro estetico. Vi sono luoghi naturali e spazi di architettura che hanno la capacità di conservare un loro intrinseco fascino oltre e nonostante le violenze subite<sup>13</sup>.

L'incipit del saggio di Pasquale Belfiore sull'urbanistica partenopea del secondo dopoguerra porta un titolo inequivocabile, *L'immagine mutata*. Vi si legge la denuncia di una stagione che, nonostante i tre piani regolatori e i numerosi moniti della società civile – fra tutti valga il film *Le mani sulla città*, del regista Francesco Rosi (1963)<sup>14</sup> – non può che essere giudicata sotto il segno del fallimento.

L'urgenza urbanistica non era la sola a colpire la città, un più generale degrado sociale e politico la vede spesso in prima pagina con scandali e delitti legati alla delinquenza organizzata: un'immagine gridata sui media e raccontata in un'aspra battaglia civile da numerosi reporter<sup>15</sup>. Napoli in quegli anni è mediaticamente sovrapposta, nota in tutta Italia per l'ingover-

<sup>12</sup> Pasquale Belfiore, *Dal dopoguerra ad oggi*, in Id., Benedetto Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 89.

<sup>13</sup> Ivi, p. 71. Nelle pagine seguenti l'autore commenta ancora: «tra la ricostruzione postbellica e quella conseguente al terremoto del 1980, si iscrive la vicenda urbanistica più recente. Essa non solo ha disdetto la speranza degli anni Quaranta di un futuro industriale di Napoli – forse riposta in una direzione sbagliata – ma ha anche avviato processi degenerativi che hanno condotto all'attuale senescenza funzionale urbana» (p. 79).

<sup>14</sup> Nel settembre il film ottenne il Leone d'oro alla 24. Mostra Internazionale di Arte Cinematografica della Biennale di Venezia.

<sup>15</sup> Ricordiamo soprattutto i reportage di Luciano D'Alessandro, Mimmo Jodice e Caio Garubba. Nel dopoguerra era forte il nucleo di reporter napoletani impegnati a documentare gli aspetti sociali, il degrado ambientale e umano, il conflitto politico, la prostituzione, la malavita. Negli anni Settanta si affermò il filone dell'impegno sociale, che seguiva la lotta per il pane, l'occupazione delle case, il colera e poi il terremoto. Molti fotografi, tra i quali Luciano Ferrara e Gianni Fiorito, erano inseriti in questo racconto e indagarono la cupa realtà dei manicomi, la durezza delle periferie, l'insalubre situazione dei bassi, gli scontri per il lavoro.

nabilità e l'insicurezza, per il duro colpo del terremoto dell'Ottanta: eppure continua a essere un riferimento artistico e intellettuale internazionale rivelando un'energia paradossale, dove il malgoverno non si accompagna alla depressione culturale. La fioritura in campo artistico esplodeva proprio negli anni Ottanta, quando al Museo di Capodimonte si sperimentano i primi innesti di arte contemporanea nelle collezioni antiche, quando la Soprintendenza napoletana invia la mostra *The age of Caravaggio* al Metropolitan Museum di New York e la galleria Lucio Amelio riceve Andy Warhol e Joseph Beuys, in un incontro che passerà alla storia<sup>16</sup>. La città attraversa un periodo fecondo e violento, rivela una via parallela che permette il fiorire di manifestazioni straordinarie anche nei momenti meno felici della sua storia. Questa via sorprendente, sganciata dalla politica e radicata in una tradizione intellettuale vigorosa, è uno spazio istituzionale incerto e disinteressato, che consentirà a De Seta e all'Azienda del Turismo – diretta in quegli anni da Giuseppe Castaldo – di immaginare una campagna senza ossequi a scontati revival vedutistici o a documentazioni patrimoniali, per costituire un immaginario poetico, libero da stereotipi e burocratici tornaconti, offrendo una vera opportunità ai fotografi coinvolti.

### *Dalla sperimentazione alla committenza*

La committenza di Napoli è l'espressione del lavoro che avevamo fatto negli anni Sessanta e Settanta, è il primo frutto evidente di questo nuovo modo di intendere la fotografia: una proposta di rottura rispetto a un neorealismo un po' invecchiato, ormai funzionale e commisto al giornalismo, una rottura nata intorno al Sessantotto che si è manifestata in una committenza pubblica solo a partire dal 1981<sup>17</sup>.

È utile iniziare dal commento di Giudo Guidi per analizzare le campagne partenopee *dal lato dei fotografi* e misurare l'influenza che questo primo progetto ebbe sulle modalità del loro lavoro. A Napoli non si

<sup>16</sup> *The age of Caravaggio*, la mostra presentata a New York e a Napoli nel 1985 (catalogo MET/Electa international), era stata concepita dal Soprintendente napoletano Raffaello Causa. Sull'attività espositiva contemporanea a Capodimonte, si veda: Cecilia Casorati (a cura di), *Incontri...: dalla collezione di Graziella Buontempo Lonardi*, catalogo della mostra (Villa Medici, 26 settembre - 2 novembre 2003), Académie de France, Roma 2003. Sull'avventura internazionale del grande gallerista napoletano, si veda: Andrea Viliani (a cura di), *Lucio Amelio*, Electa, Milano 2016. Per un'analisi della scena artistica napoletana nel secondo dopoguerra, si veda: Angelo Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002.

<sup>17</sup> Intervista dell'autore con Giudo Guidi, Cesena, 23 novembre 2014.

trattava di assolvere un incarico professionale per un progetto con finalità definite, né di esporre le proprie ricerche come succederà in *Viaggio in Italia*; la libertà offerta da De Seta voleva ottenere delle opere d'arte al servizio della città. Con la campagna di Napoli giungeva a conclusione un ciclo iniziato negli anni Cinquanta che aveva rivoluzionato la consapevolezza professionale e artistica dei fotografi. In Italia questa evoluzione era stata inaugurata da figure come Ugo Mulas. La generazione successiva, quella di Guidi e di Ghirri, avrebbe iniziato dalla fine del percorso di Mulas, dalle sue *Verifiche* (1968-1972), da quella consapevolezza concettuale del valore e della funzione del fotografare. Questi autori, formati attorno al Sessantotto come fotografi-artisti, all'inizio degli anni Ottanta con la nascita della Transavanguardia si trovarono costretti a esercitare un nuovo professionismo, una possibilità che si concretizzerà per la prima volta proprio a Napoli. Il percorso dei fotografi italiani nel dopoguerra disegna una circolarità virtuosa: ancora alla fine degli anni Sessanta la committenza bolognese si rivolgeva a Monti come a un raffinatissimo operatore cui affidare un progetto da illustrare; negli anni Ottanta le campagne di Napoli chiedevano ai fotografi – ormai considerati intellettuali autonomi – un patrimonio di immagini da realizzare in piena libertà, riconoscendo alla fotografia un compito di indicazione e di guida. «Le committenze ci hanno modificato, – ricorda ancora Guidi – hanno cambiato tutti noi, il mio lavoro e anche quello di Luigi [Ghirri]». Questo cambiamento fondamentale avrebbe accompagnato i fotografi per gli anni a venire, facendo riscoprire la possibilità di una tarda modernità del mestiere di fotografo.

### *Le mostre 1981-1985*

Diversamente dagli esiti tradizionali delle committenze fotografiche territoriali – esposte nelle sedi comunali o provinciali dell'ente committente per illustrare finalità e risultati della campagna – le mostre napoletane furono allestite nei principali spazi espositivi della città – Palazzo Reale, il Museo Nazionale di Capodimonte, villa Pignatelli – oltre a circuitare nei luoghi espositivi storici della fotografia italiana, come Palazzo Fortuny a Venezia e l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma. Tutti gli eventi avevano un titolo inequivocabile – *Napoli* –, ma i risultati erano presentati come mostre d'arte fotografica, con eleganti cataloghi e il testo critico di

De Seta che commentava le singole ricerche. Anche quest'aspetto deve essere compreso come messa a punto di un nuovo modello di committenza che manteneva un delicato equilibrio tra la promozione della città e la piena fiducia nella libera ricerca fotografica.

Il titolo della prima mostra – *Napoli 81. Sette fotografi per una nuova immagine* – non potrebbe essere più limpido nella sua enunciazione e seppe radunare un nucleo molto importante di autori italiani: Gianni Berengo Gardin, Mario Cresci, Franco Fontana, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Antonia Mulas e Roberto Salbitani (fig. 1). La molteplicità degli sguardi chiamati a collaborare alla rappresentazione della capitale partenopea non era dovuta alla vastità del territorio da documentare ma all'idea che diversi linguaggi avrebbero colto aspetti diversi, offrendo una visione complessa della città. De Seta sceglie di aprire il volume con l'esplorazione analitica di Cresci, una selezione di elementi significanti nel paesaggio, la portaerei americana di stanza nel golfo, la spada savoiarda sguainata in piazza del Plebiscito, il Cristo velato della cappella Sansevero. Con pochi dettagli il fotografo operava un raffinato passaggio «dalla città-segno alla città segno della storia»<sup>18</sup>. Una storia di Napoli e dell'Unità d'Italia che, nelle immagini di Salbitani, si allarga a una narrazione dove il segno si fa simbolo e l'incontro con la gente del popolo trasforma la logica storica in una temporalità sospesa, circolare, poetica. Dopo le analisi cromatiche di Franco Fontana troviamo i paesaggi di Ghirri, e soprattutto gli interni, dove il fotografo affronta il tema a lui caro del museo, quello Nazionale Archeologico, con le sue architetture neoclassiche, la macchina scenica di un patrimonio unico in Europa, meta del Grand Tour e nato dalle collezioni Farnese, dagli scavi pompeiani, dalla volontà borbonica di fondare un nuovo regno. Un teatro dove visitatori variopinti dialogano con le candide sculture in una luce morbidissima, la stessa che disegna il profilo dell'*erma* nell'immagine di copertina, l'icona forse più affascinante di questa prima committenza. In Ghirri, come in Salbitani, appaiono le crepe del terremoto dell'Ottanta, elementi che non sembrano poter esser rimossi e si aggiungono ai segni di una storia impressa nella pietra. Sono fotografie che misurano le tracce di una città ricchissima e cadente, capace di assorbire nel suo

<sup>18</sup> Cesare De Seta (a cura di), *Napoli 81, Sette fotografi per una nuova immagine*, Electa, Milano 1981, p. 11. L'analisi dei segni urbani e la riflessione sull'iconografia della città era stata sviluppata da Mario Cresci in maniera magistrale nel suo libro *Matera: immagini e documenti*, Meta, Matera 1975.

Napoli '81

Sette fotografi per una nuova immagine



A  
SALE

Electa

1. Fotografia di Luigi Ghirri (originale a colori), in *Napoli '81. Sette fotografi per una nuova immagine*, Electa, Milano 1981.

ventre i contrasti più stridenti. Alla serie di Ghirri succede la sequenza di Mimmo Jodice, fotografo che aveva visto nascere il progetto delle committenze napoletane: tutto era partito dallo studio a piazza dei Martiri, quello che Jodice condivideva con Cesare De Seta (fig. 2). Il fotografo partenopeo era stato tra i primi a svuotare consapevolmente lo spazio cittadino con il libro *Vedute di Napoli* (1980) cercando una durata che rompesse gli schemi della narrazione per comporre una lettura profonda della città attraverso il teatro sgombro delle sue architetture. Dopo la stagione dell'impegno vissuta in prima linea<sup>19</sup>, Jodice propone un'immagine meditata, contemplativa, che tace ogni denuncia, ogni proposta, e rilegge la città con la cultura metafisica e surrealista. La denuncia torna improvvisa nelle pagine seguenti, dove irrompe la serie di Antonia Mulas che proietta il fruitore a Secondigliano, nei quartieri popolari delle Vele, complessi residenziali nati dal progetto di «un'utopia megastrutturale che potrebbe diventare un'utopia possibile»<sup>20</sup>. L'ipotesi non si avvera e la visione di Antonia Mulas ne rivela il precoce fallimento con un registro documentario poetico e impietoso, che richiama la lezione di Walker Evans, dove l'architettura degli interni è un paesaggio spoglio e claustrofobico, dove le donne appaiono le uniche stoiche testimoni di un focolare domestico desolato. Un soggetto tutt'altro che turistico, e De Seta commenta: «che questo servizio faccia parte di questa mostra [...] testimonia l'apertura e l'assoluta autonomia che i fotografi hanno avuto dall'ente committente»<sup>21</sup>. Sarà il reportage di Berengo Gardin a chiudere *Napoli '81* presentando i quartieri popolari e industriali della città antica. Questa prima mostra rivela la città contemporanea e offre anche «un provvisorio bilancio della fotografia italiana»<sup>22</sup>: i pionieri della scuola di paesaggio sono accomunati a fotografi capaci di una rappresentazione antropologica e sociale, unione che offre un inedito equilibrio senza forzature critiche o formaliste; ne emerge un primo complesso ritratto della Napoli degli anni Ottanta.

<sup>19</sup> Basti ricordare il reportage *Il ventre del colera* presentato nel 1973 o l'insero fotografico di denuncia pubblicato nel volume di urbanistica di Giulio De Luca *Napoli, una vicenda*, Guida, Napoli 1974.

<sup>20</sup> Pasquale Belfiore, *Dal dopoguerra ad oggi* cit., p. 115. Il progetto, coordinato da Francesco Di Salvo è stato realizzato tra il 1962 e il 1975 ed è tristemente noto per il degrado abitativo, per questo una parte degli edifici sono stati abbattuti.

<sup>21</sup> Cesare De Seta (a cura di), *Napoli '81. Sette fotografi per una nuova immagine*, Electa, Milano 1981, pp. 16-17.

<sup>22</sup> Ivi, p. 17.





2. Fotografia di Mimmo Jodice, in *Napoli '81. Sette fotografi per una nuova immagine*, Electa, Milano 1981.

L'anno seguente, definito il tema *Città sul mare con porto*, Cesare De Seta amplia il progetto ed estende l'invito a fotografi non italiani per un confronto internazionale: Gabriele Basilico, Roberto Bossaglia, Guido Guidi e Lello Mazzacane dialogano con Lee Friedlander, Paul den Hollander, Claude Nori e Charles Traub (fig. 3). L'apertura del catalogo è lasciata alla straordinaria sequenza di Friedlander che alterna le sue inconfondibili inquadrature dell'arredo urbano alla folla dei bagnanti che invadono le spiagge, il paesaggio marino alla sua traduzione nei souvenir venduti ai turisti (fig. 5). La sua è una partecipazione che poche istituzioni possono vantare in quegli anni. Segue la serie di Roberto Bossaglia che mostra un approccio al lungomare in equilibrio tra la ricerca analitica e la poetica dei luoghi, poi nel volume irrompe il reportage suadente di Claude Nori, dove si legge l'incontro felice del fotografo con la gioventù che anima gli stabilimenti balneari della borghesia napoletana. *La città sul mare* ha anche una dimensione lavorativa, operaia, raccontata da Lello Mazzacane<sup>23</sup> in una serie di immagini a colori dalle forti geometrie, in una serie dal ritmo sincopato, costruttivo, circolare. Un teatro complesso, fatto di visioni soggettive e da una sapiente costruzione formale e cromatica, capace di eludere le facili retoriche e interpretare la vocazione industriale e mercantile di un porto che affianca i lidi urbani. L'americano Charles Traub riprende la narrazione delle zone popolari del lungomare; maestro della nuova fotografia a colori, direttore della Light Gallery di New York dove inviterà Ghirri e Giacomelli, Traub traduce in una lettura pop la dimensione sfacciata e vitale dell'estate partenopea. Completamente all'opposto il raffinato bianco e nero di Paul den Hollander. L'olandese coglie le radici aristocratiche della città con vedute, citazioni della tradizione pittorica e composizioni architettoniche: «è fotografo di finissima intelligenza, ogni sua foto è il frutto di una ricerca attentissima, minuta, rarefatta eppur baciata dall'aura della poesia» commenta De Seta<sup>24</sup>. Guido Guidi a Napoli si cimenta con la sua prima sistematica esplorazione urbana. Le immagini partenopee sono quindi il risultato di un momento di passaggio nella ricerca del fotografo romagnolo: «ho addomesticato le cose che avevo fatto

<sup>23</sup> Negli anni Settanta Mazzacane aveva realizzato soprattutto una documentazione delle feste popolari: un filone che, grazie all'impulso del grande antropologo Ernesto De Martino, portava all'uso scientifico della fotografia come strumento per rintracciare la struttura comune a tutti i riti sacri. Di fatto l'antropologia visuale imponeva la fotografia come disciplina nell'università e il suo uso tecnologico servì poi a Mazzacane per costruire straordinari esperimenti di visioni multiple, ottenute con proiettori simultanei e supportate da una attenta ricerca musicale.

<sup>24</sup> Casare De Seta (a cura di), *Napoli '82, Città sul mare con porto*, Electa, Milano 1982, p. 16.

Napoli '82

Città sul mare con porto



TURV

TRALE

**Electa**

3. Fotografia di Gabriele Basilico, in *Napoli '82. Città sul mare con porto*, Electa, Milano 1982.

Napoli '84

Fasti barocchi



Electa Napoli

4. Fotografia di Giovanni Chiaramonte (originale a colori), in *Napoli '84. Fasti barocchi*, Electa, Napoli 1984.

per leggere la città [...] la committenza in qualche modo ti stana, è utile, pone dei paletti che diventano un gioco linguistico da cui partire». Un aspetto di questa sperimentazione è legato alle ottiche, «a Napoli – e per il lavoro a Preganziol (1983) – ho usato l’ottica grandangolare»<sup>25</sup>, una scelta che suggerisce a De Seta un legame con Eugène Atget<sup>26</sup>. La serie napoletana costituisce per Guidi la verifica dei registri messi a punto nella prima fase delle sue ricerche e precede il successivo passaggio al colore, del 1983: un’analisi conclusiva che nella narrazione urbana trova una sintesi felice e offre immagini splendide in un catalogo già ricchissimo. Chiude il volume la serie di Gabriele Basilico; dopo aver pubblicato il famoso *Milano. Ritratti di fabbriche* (1981)<sup>27</sup>, il fotografo a Napoli si cimenta con un tema nuovo, quello della città costiera, traendo alcune immagini che resteranno tra le icone del suo lavoro, come quella che campeggia in copertina dove una nave ornata di bandiere nel porto deserto irradia una potenza metafisica. L’esperienza napoletana significa per Basilico la scoperta di un tema che riprenderà due anni più tardi per *Bord de Mer*<sup>28</sup>, lavoro realizzato per la grande committenza della DATAR. Anche per Ghirri l’esperienza napoletana era stata l’occasione di un più vasto progetto: dalle immagini realizzate per *Napoli ’81* nascerà la ricerca per *Paesaggio italiano*<sup>29</sup> che il fotografo elabora per tutti gli anni Ottanta e che nel 1982 si allargava con la committenza pugliese e la lettura fotografica di Capri, realizzata assieme a Mimmo Jodice, per una pubblicazione sull’isola progettata ancora una volta da Cesare De Seta<sup>30</sup>.

Dopo la mostra *Napoli d’inverno* del 1983, dedicata alla figura di Caio Garrubba e ai suoi quarant’anni di reportage su Napoli<sup>31</sup>, un’ul-

<sup>25</sup> Intervista dell’autore con Guido Guidi cit. Il fotografo specifica che il ricorso al grandangolare nella sua ricerca successiva è quasi assente.

<sup>26</sup> Casare De Seta (a cura di), *Napoli ’82* cit., pp. 17-18; per un’analisi recente della serie di Guidi su Napoli, cfr. Antonello Frongia, *Il luogo e la scena* cit., pp. 162-164.

<sup>27</sup> Gabriele Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, SugarCo, Milano 1981.

<sup>28</sup> Cfr. Gabriele Basilico, *Bord de mer: mission photographique de la DATAR 1984-85*, Art&, Udine 1992.

<sup>29</sup> Una versione di questo progetto è stata pubblicata in Luigi Ghirri, *Paesaggio italiano*, «Quaderni di Lotus», 11, Electa, Milano 1989. Sull’importanza della committenza napoletana nella nascita del progetto di *Paesaggio italiano* cfr. la cronologia curata da Elena Re in Melissa Harris, Paola Ghirri (a cura di), *Bello qui, non è vero?*, Contrasto, Roma 2008.

<sup>30</sup> Cesare De Seta, *Capri*, Eri Edizioni Rai, Torino 1983; con De Seta il fotografo realizzerà anche un altro importante progetto: Id., *Il real palazzo di Caserta*, Guida, Napoli 1991.

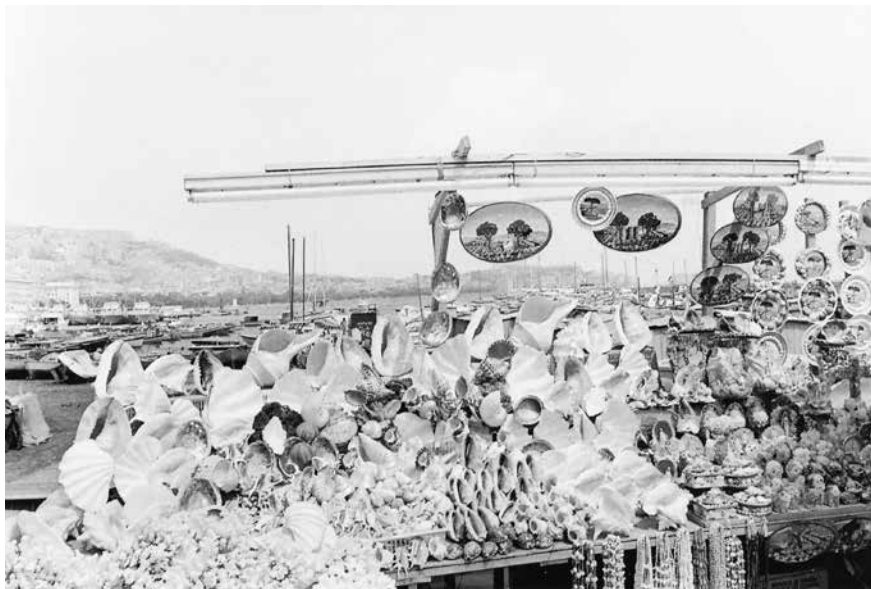
<sup>31</sup> Cesare De Seta (a cura di), *Napoli ’83. Napoli d’inverno: Caio Garrubba 1956-1983*, Electa, Milano 1983; il volume presenta anche un lavoro fotografico di Silvia Imperato sul medesimo tema, con un testo introduttivo di Federica Di Castro.

teriore tappa della committenza viene promossa nel 1984 con la mostra *Napoli '84. Fasti barocchi*, commissionata in concomitanza con la grande esposizione sul Seicento napoletano che si teneva al Museo di Capodimonte. De Seta non aveva imposto una indagine documentaria del patrimonio, si era limitato «a fornire un elenco nutrito di edifici monumentali di fondazione o di ristrutturazione seicentesca»<sup>32</sup> ribadendo che gli autori erano «totalmente liberi di andare alla ricerca dei loro *fasti barocchi*»<sup>33</sup>. La copertina del catalogo di quell'edizione mostra un'immagine di Giovanni Chiaramonte (fig. 4), fotografo e editore che aveva da poco curato il libro *Immagini della fotografia europea contemporanea*<sup>34</sup>, dedicato a quanti stavano esplorando le nuove potenzialità del paesaggio e della veduta urbana: tra questi nel 1984 a Napoli arrivarono Verena von Gagern, Arnaud Claass, Manfred Willmann e Gianni Leone, che quello stesso anno a Bari cura *Viaggio in Italia* con Ghirri. La committenza napoletana accompagnava quel fermento internazionale, se ne «appropriava» per rileggere il barocco, ma De Seta era interessato anche a innestare diversi linguaggi e autori – come il lavoro del reporter olandese John Vink – per ottenere una raffigurazione polifonica della città. Nell'edizione del 1981 un esempio di questa apertura stilistica della committenza era stata l'inserimento del bellissimo servizio di Antonia Mulas sulle Vele ora, in *Fasti barocchi*, l'invito rivolto a Marialba Russo (fig. 6) dava all'intera edizione dell'83 un contributo fondamentale: interprete delle più aggiornate ricerche di antropologia visiva, la fotografa napoletana seppe misurarsi con questa prima esperienza di lettura urbana traducendo fotograficamente i registri dell'arte barocca. L'uso

<sup>32</sup> Cesare De Seta (a cura di), *Napoli '84. Fasti barocchi*, Electa, Napoli 1984, p. 14.

<sup>33</sup> Ivi, p. 15.

<sup>34</sup> Giovanni Chiaramonte, *Immagini della fotografia europea contemporanea*, Jaca Book, Milano 1983. Molti fotografi invitati a lavorare a Napoli avevano esposto anche in occasione della mostra *Luogo ed identità nella fotografia europea contemporanea* organizzata da Giovanni Chiaramonte al Meeting di Rimini in due fasi, tra l'estate del 1982 e quella del 1983; cfr. la sezione «archivio» nel sito del Meeting di Rimini. Più in generale dalla fine degli anni Settanta, con il disinteresse della critica e delle gallerie d'arte contemporanea per la fotografia, si rafforzarono alcune iniziative culturali periferiche, piccole gallerie e case editrici specializzate come la celebre Punto e virgola fondata dallo stesso Ghirri, che animarono un sistema parallelo di mercato e di cultura fotografica molto aperto alla scena internazionale. A Napoli Trisorio è l'unica galleria privata che mantiene un costante interesse per la fotografia. Si veda in proposito la tesi di laurea di Carla Rossetti, *Per una storia della fotografia a Napoli negli anni '70 - '80: Pasquale Trisorio*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Facoltà di Lettere, Napoli, rel. Maria Antonella Fusco, a.a. 2010-2011.



5. Fotografia di Lee Friedlander, in *Napoli '82. Città sul mare con porto*, Electa, Milano 1982



6. Fotografia di Marialba Russo, in *Napoli '84. Fasti barocchi*, Electa, Napoli 1984.



drammatico della luce, la finzione, la trasformazione delle materie non sono descritti – documentati – ma abitati dallo sguardo, si assiste a una vera e propria teatralizzazione dell'architettura che entra in un dialogo teso e potente con un altro grande lavoro ospitato nel catalogo, quello di Joan Fontcuberta<sup>35</sup> (fig. 7).

Il 1985 sarà l'anno dell'ultima edizione della committenza promossa dall'Azienda turistica napoletana. Cesare De Seta sceglie un titolo evocativo, *Cartoline da Napoli*, tornando a un'idea di soggetto aperto. Il testo di De Seta commenta i lavori analizzando i diversi linguaggi che si alternano: le raffinate letture architettoniche di Giovanna Borgese che rivela gli influssi bizantini nella Napoli secentesca, il delicato reportage di Gilles Mora e la classicità delle immagini di Giuseppe Gaeta. Il lavoro di Vincenzo Castella raggiunge un'intensità che emerge sin dalle prime immagini (fig. 8); napoletano di origine, l'autore realizza una delle serie più felici del suo lavoro, vere e proprie icone di una fotografia capace di dosare poeticamente le temperature, il colore e i tempi lunghi. Nella seconda parte del volume, tra le peregrinazioni urbane di Enzo Sellerio ed Eckhard Supp, e la conclusiva figurazione urbana, elegante e consumata, di Sergio Riccio, Fulvio Ventura esplora una chiave meditativa che, in certe immagini di giardini, dialoga con la poesia di Castella.

### *Napoli tra arte e fotografia*

Invocando una comprensione profonda del dopoguerra napoletano, Belfiore ricorda come «ha un senso storico-critico contrapporre in ordinata sequenza le immagini della città a partire dalla Tavola Strozzi e fino ai documenti fotografici degli Alinari con quelle attuali, solo se, al di là della sequenza e di facoltative nostalgie, si individuano le differenti idee di città che hanno guidato tutti i cambiamenti»<sup>36</sup>. L'impresa promossa dall'Azienda del Turismo napoletana ha prodotto una vera e propria

<sup>35</sup> Anche Fontcuberta aveva partecipato alle mostre organizzate da Chiamonte tra il 1982 e il 1983, inoltre tra quelli invitati all'edizione dell'84 era l'unico fotografo in contatto con Marialba Russo, secondo quanto mi ha detto la stessa fotografa in un'intervista fotografica dell'agosto 2017.

<sup>36</sup> Pasquale Belfiore, *Dal dopoguerra ad oggi* cit., pp. 73-74. La *Tavola Strozzi* (dal nome del proprietario, il mercante fiorentino Filippo Strozzi) è il primo documento raffigurante la veduta dal mare di Napoli. Si tratta di una tempera su tavola attribuita a Francesco Rosselli databile tra il 1472 e il 1486 e conservata al Museo della Certosa di San Martino.



7. Fotografia di Joan Fontcuberta, in *Napoli '84. Fasti barocchi*, Electa, Napoli 1984.

Napoli '85

Cartoline da Napoli



Electa Napoli

8. Fotografia di Vincenzo Castella (originale a colori), in *Napoli '85. Cartoline da Napoli*, Electa, Napoli 1985.

iconografia cittadina degli anni Ottanta, misurando la modernità nata dopo la seconda guerra mondiale, frutto di un profondo scollamento tra le ambizioni teoriche e ideologiche e la loro effettiva portata fattuale. Quella modernità post-bellica, con le sue contraddizioni, era l'ultima sottile pellicola di una stratificazione millenaria, una cute nuova in cui si andavano raggrumando tracce e simboli, segni di una topografia ancora da definire. La prospettiva chiesta dall'ideatore della committenza è stata accorta: coralità e autorialità sono le chiavi che gli hanno permesso di superare la retorica del Bel Paese evitando le armi spuntate del reportage militante. Ne è scaturita una misurazione *fuori registro*, non un concreto bilancio, polemico e pignolo, ma una visione che offre la traccia di una stagione urbana, dell'humus che l'ha attraversata, delle sue contraddizioni vitali e dolenti.

Un'ultima considerazione riguarda il doppio binario che si disegnava alla fine degli anni Ottanta tra fotografia e arte contemporanea, dettato da una diversa valutazione di mercato, quando l'affermazione della scuola di Düsseldorf sorprese molti fotografi. Proprio a Napoli la gallerista Lia Rumma invitava giovani artisti per la mostra *Paesaggio* del 1990<sup>37</sup>. Thomas Struth e Andreas Gursky, agli esordi della loro carriera internazionale, realizzarono celebri serie di immagini sulla città, lavori che di fatto ripercorrevano le tracce ancora fresche lasciate dalle committenze di De Seta. Ricompaiono i temi della città vuota, di una lettura documentaria e muta, dell'opera d'arte come ricettacolo di sedimentazioni temporali, del museo come metafora dell'arte: sono tutti temi che trovano la loro origine nelle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta e che avevano la loro traduzione già matura nelle campagne promosse da De Seta. Lo stesso immaginario, presentato in formati diversi, trovava una eco più forte nel sistema dell'arte contemporanea, senza esser passato attraverso l'esperienza del territorio e della committenza, di un'idea pubblica di patrimonio e di comunità che caratterizza tanta fotografia italiana ed europea. Il caso napoletano è paradigmatico, nell'arco di un decennio *fotografi-artisti* e *artisti-fotografi* hanno rappresentato la stessa città, istituzioni e mercato hanno glorificato ciascuno a suo modo delle ricerche capaci di leggere un territorio con occhi nuovi: non resta che

<sup>37</sup> Oltre ai lavori di Gursky e di Struth, la mostra presentò opere di Clegg & Guttmann, John Davies, Jean-Louis Garnell. Per un'analisi della scena artistica napoletana degli anni Ottanta si veda: Angela Tecce (a cura di), *Rewind, arte a Napoli 1980-1990*, Arte'm, Napoli 2014.

accostare questi risultati e valutare la potenza poetica e linguistica delle singole ricerche nella prospettiva lunga della storia dell'arte, per giudicare il contributo delle campagne napoletane alla stagione fotografica degli anni Ottanta<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Un primo accostamento in questo senso è stato realizzato in occasione della mostra *Blow-Up. Fotografia a Napoli 1980-1990*, a cura di Denise Maria Pagano e Giuliano Sergio, Villa Pignatelli dicembre 2014 - febbraio 2015 (catalogo della mostra, Arte'm, Napoli 2014). Nelle sale di villa Pignatelli le fotografie dell'Azienda Autonoma – stampe spesso inferiori ai 30 × 40 cm, esposte all'epoca con i semplici passe-partout – erano presentate accanto ai grandi formati degli artisti internazionali. Riunire nello stesso spazio lavori così lontani per concezione e per il pubblico cui allora erano destinate è stata un'occasione importante di confronto, per constatare come spesso le opere rivelino una identica tensione dell'immagine. D'altronde potremmo pensare alla Napoli degli anni Ottanta senza le immagini del porto scattate da Basilico? Senza i restauratori immortalati da Thomas Struth? Senza la poetica erma che Ghirri fotografa al Museo Archeologico? La mostra ha permesso una prima ricognizione sulla fotografia che è stata esposta in città nel decennio. In quegli anni la scena fotografica napoletana non guarda solo al paesaggio: nel 1986 Nan Goldin lavora a Napoli, Lucio Amelio invita Robert Mapplethorpe a partecipare a *Terrae Motus*, mentre Lia Rumma nel 1987 accoglie Clegg & Guttman che immortalano la classe finanziaria e l'alta società partenopea davanti a fondali posticci e inquietanti. Le opere di Helmut Newton, Cindy Sherman, Thomas Ruff, indagano la rappresentazione del singolo, del corpo, del ritratto per una riflessione sull'uomo. È il segno di una percezione dell'identità che non trova il conforto della propria rappresentazione nel contesto urbano. Negli anni Ottanta città e individuo sembrano inconciliabili, dopo la grande tradizione umanista del reportage l'uomo contempla le tracce di quanto ha costruito senza riuscire ad abitarle, senza poter rappresentare la propria identità al di fuori della spazio virtuale della fotografia.