

Another Sicily, tonnare e paesaggio

Un percorso fotografico lungo la costa siciliana occidentale

tesi di laurea magistrale in
Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio

Politecnico di Torino/Collegio di Architettura
Dipartimento di Architettura e Design
A.A. 2017/2018

candidato
Mauro Fontana

relatori
Carla Bartolozzi
Daniele Regis

“Cu nasci tunnu
‘un po’ moriri pisci spata”



Favignana, 1951
© Herbert List / Magnum Photos

0

INTRODUZIONE

1

FOTOGRAFIA ARCHITETTURA PAESAGGIO

2

LA FOTOGRAFIA PER LA TUTELA DEL PAESAGGIO

- 1.1 I pionieri della fotografia: 1826-1851
- 1.2 I Gran Tour e le vedute
- 1.3 La fotografia documentarista
 - La Mission heliographique*
 - Le campagne nel West Americano*
 - Le campagne della Farm Security Administration*
 - La fotografia di architettura e il progetto "Changing New York"*
- 1.4 Pittorialismo ed oggettivismo
- 1.5 Oltre la documentazione: *Neues Sehen*
- 1.6 La ricerca autonoma: i reportages
- 1.7 La fotografia contemporanea: indagare il territorio
 - Paolo Monti e i centri storici dell'Emilia Romagna*
 - La Mission photographique de la DATAR*
 - Luigi Ghirri: "Viaggio in Italia"*
 - L'archivio dello Spazio*
 - Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea*
 - Le committenze della DARC*
 - Collettivo Urban Reports*
 - Arcipelago Italia*
- 2.1 Le origini dei concetti di paesaggio e di bene culturale
 - Dalla concezione estetica alla democratizzazione del paesaggio*
 - Dal monumentum al bene culturale*
- 2.2 La tutela dei beni: governance e aspetti normativi
 - L'UNESCO e il patrimonio mondiale*
 - La governance alla scala europea*
 - Il quadro nazionale*
- 2.3 La fotografia e l'indagine del territorio
 - I primi cento anni della fotografia*
 - Dal dopoguerra agli anni '90*
 - Le esperienze dopo la CEP*
- 2.4 Il MiBACT per la fotografia
- 2.5 Le finalità delle campagne fotografiche
- 2.6 Territorio, fotografia e cartografia

3

LA SICILIA E IL PATRIMONIO DELLE TONNARE

- 3.1 Alle origini della pesca del tonno
- 3.2 Le tonnare di mare
 - La cialoma*
- 3.3 Le tonnare di terra
- 3.4 La prima storiografia sulle tonnare siciliane
 - Le zone di pesca dal "Libro di Ruggero"*
 - Tonnare siciliane identificate nel 1818*
- 3.5 Gli Atti della Commissione Reale
- 3.6 Il reportage fotografico per Domus
- 3.7 Le tonnare nelle province di Trapani e Palermo: un confronto fotografico
 - Tonnara di Torretta Granitola*
 - Tonnara di Favignana*
 - Tonnara di Nubia*
 - Tonnara di San Giuliano*
 - Tonnara di San Cusumano*
 - Tonnara di Bonagia*
 - Tonnara di San Vito Lo Capo*
 - Tonnara di Scopello*
 - Tonnara dell'Orsa*
 - Tonnara di Vergine Maria*
 - Tonnara dell'Arenella*
 - Tonnara di San Nicola L'Arena*
- 3.8 Una nuova lettura interpretativa

4

ANOTHER SICILY POSTCARDS FROM NOWHERE

- 4.1 Il paesaggio contemporaneo
 - Torretta Granitola*
 - Nubia*
 - San Giuliano*
 - San Cusumano*
 - Bonagia*
 - Favignana*
 - San Nicola L'Arena*
 - Arenella*
 - Vergine Maria*
 - San Vito Lo Capo*
 - Scopello*
 - Orsa*

5

BIBLIOGRAFIA RINGRAZIAMENTI

Introduzione



Henri Cartier-Bresson e Ferdinando Scianna, Villa Palagonia, Bagheria, 1986. © Martine Franck /Magnum Photos

“Un paio di settimane fa ha compiuto novant’anni... Alle centinaia di amici, conoscenti, illustri sconosciuti che lo hanno inondato di fax, telegrammi, regali risponde che era troppo giovane per ricordarsi della sua nascita e ricambia gli auguri per i loro compleanni prossimi venturi. L’unica cosa che sa, mi racconta divertito, è che lui è nato esattamente nove mesi dopo che i suoi genitori, in viaggi di nozze, si ristoravano all’Hotel Villa Igea di Palermo, dopo una tempestosa traversata sul postale da Napoli. L’importante, dice, è dove è avvenuto l’atto d’amore con cui sei stato concepito, non dove il caso ti ha fatto atterrare. Quindi, conclude, sono siciliano come te.”

Così si presenta Henri Cartier-Bresson², dialogando con Ferdinando Scianna: un legame profondo con la Sicilia, rafforzato anche dall’amicizia con lo scrittore Leonardo Sciascia, ritratto dal fotografo nelle sue celebri fotografie. E in qualche modo non si può non dar ragione a Cartier-Bresson: chi entra in contatto con la Sicilia, comincia sentirsi un po’ siciliano. Se ci sei nato ancora di più. Uno strano sentimento, una strana sensazione. Riconoscersi in un luogo e sentirsi fisicamente parte della sua storia, dei sapori, dei profumi, delle tradizioni.

Si potrebbe parlare della Sicilia attraverso i romanzi, i racconti, i saggi antropologici, i film. Influenzato però da una passione nata da poco e unendola alle esperienze compiute negli ultimi anni all’interno della scuola di architettura, ho deciso di studiarla e raccontarla per mezzo della fotografia.

La fotografia, infatti, caratterizza il nostro tempo e ci fornisce una nuova grammatica per osservare. Vilém Flusser, nel suo contributo ad una discussione intorno al soggetto “fotografia” in uno spirito filosofico³, ci parla di come “la fotografia [...] fu inventata nel XIX secolo per ridare magia ai testi, ancorché i suoi inventori potessero esserne consapevoli. L’invenzione della fotografia è una svolta storica decisiva proprio come fu l’invenzione della scrittura lineare”.

Questa nuova grammatica, ha permesso lo sviluppo di due concetti fondamentali nel paesaggio contemporaneo. Il primo riguarda il paesaggio intermedio o quotidiano, il cui valore non risiede nella bellezza o nella storia, ma nel fatto di costruire un

1. Tratto da Ferdinando Scianna, *“Obiettivo Ambiguo”*, Rizzoli. Già pubblicato in *Domenica*, supplemento a *Il sole 24 ore*, 16 settembre 1998

2. 1908-2004. Fotografo francese fondatore della Magnum Photos insieme a Robert Capa, George Rodger, David Seymour, e William Vandivert

3. Flusser, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Agor Editore, Torino, 1987

riflesso esatto della vita dei suoi abitanti. Il secondo concetto, vincolato al paesaggio intermedio, riguarda la dinamica del paesaggio, cioè quello la cui essenza si apprezza unicamente attraverso le sue trasformazioni⁴. Tale riflessione, però, porta ad un'altra apparente divisione di metodo, già affrontata da Roberta Valtorta nel 1989⁵: da una parte, la fotografia come strumento “neutro”, trasparente, sincero; dall'altra parte, si parla di nozioni tecniche ed espressive che tentano di rifondare esteticamente il paesaggio “fingendo”. In ogni caso, la fotografia, continua Roberta Valtorta “*deve la sua stessa possibilità di esistere alla fisicità del reale, che essa è in grado di restituire con alto grado di descrittività*”.

Cosa è cambiato, però, nella rappresentazione dell'architettura e del paesaggio dai fotografi dei Gran Tour ottocenteschi ad oggi? Si tratta di un semplice cambio di tecniche o dalla sua invenzione ad oggi è cambiata anche la percezione? Le fotografie degli Alinari e il “Viaggio in Italia” di Luigi Ghirri, per esempio, hanno in comune lo spirito del fotografo-esploratore e l'utilizzo del genere artistico del vedutismo, nonostante gli scopi siano stati differenti. Dagli anni '70 non si viaggia più verso terre lontane né l'oggetto sono i monumenti e le bellezze naturali, ma l'obiettivo si è spostato sulla “comprensione dei microcosmi contemporanei”⁶, sull'infinita ricerca “dell'originale perduto”⁷, indagando le realtà complesse dei centri storici, le periferie, le zone urbane, industrializzate e post-industriali e i segni delle trasformazioni del paesaggio, ponendosi come base per la catalogazione del patrimonio, per la pianificazione e la riprogettazione urbana e paesaggistica.

Da queste considerazioni ha avuto inizio la stesura della tesi, che si è posta l'obiettivo di indagare il tema del patrimonio delle tonnare in Sicilia. Le tonnare, infatti, rappresentano una chiara espressione sintesi tra architettura, paesaggio, storia e società.

La tesi si compone di due parti: la prima di inquadramento storico e teorico sulla fotografia di architettura e paesaggio, la seconda sulla Sicilia delle tonnare e su un racconto contemporaneo della costa.

Il primo capitolo sviluppa sinteticamente il tema della fotografia di architettura e paesaggio, attraverso una dissertazione che racconta la storia dalla sua invenzione alle nuove tendenze, concentrandosi su alcune campagne fotografiche storiche, nazionali ed internazionali, e sui progetti fotografici contemporanei che hanno indagato le trasformazioni del territorio italiano. Il capitolo successivo, invece, ha investigato il rapporto della fotografia rispetto al mutamento dei concetti di paesaggio e di bene culturale, mettendoli in relazione con le governance e gli aspetti normativi che regolano la valorizzazione e la tutela, in relazione anche al Piano strategico per lo sviluppo della fotografia emanato dal MiBACT nel mese di maggio 2018.

La seconda parte prende avvio dalla scoperta di un reportage fotografico datato 1986/87 e pubblicato sulla rivista “Domus” nel 1992 che documenta lo stato del patrimonio delle tonnare negli anni della loro dismissione. In seguito ad alcuni studi storici sulla pesca del tonno in Sicilia, sull'architettura delle tonnare e sul loro funzionamento, si è effettuato un aggiornamento fotografico di alcune delle tonnare presentate sulla rivista, concentrando lo sguardo sulle province di Trapani e Palermo. Durante i sopralluoghi, però, si sono presentati davanti ad i nostri occhi “altri paesaggi”, quasi invisibili, che spesso non si è capaci di narrare. Territori che devono essere riprogettati, paesaggi che devono essere recuperati, reinventati o ricostruiti. Il tema del progetto fotografico, quindi, non è la Sicilia delle tonnare e delle sue tradizioni, ma la costa oggi, i suoi accessi al mare, le sue infrastrutture e l'uso causale di tante frange. Quale paesaggio rimarrà nel tempo per le generazioni future?

4. Bisbal Grandal, Ignacio, *Fotografía y paisaje contemporáneo: conceptos y métodos*, in “Permanencia y alteración”, num. 4, maggio 2011, Universidad de Sevilla

5. Valtorta, Roberta, *Fotografía e committenza pubblica*, in “Casabella”, num. 507, novembre 1984, pp. 40-44

6. Russo, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi Editore, Torino, 2011

7. M. Curati (a cura di), *Luigi Ghirri, fotografo dell'originale perduto*, in “L'Unità”, 25 marzo 1984, ora in P. Costantini, G. Chiaramonte (a cura di), *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole*

Stretto di Messina
2002
© Gabriele Basilico



FOTOGRAFIA
ARCHITETTURA
PAESAGGIO

Sin dalla sua scoperta, la fotografia si è affermata come uno dei mezzi più utilizzati per la rappresentazione e l'indagine dell'architettura e del paesaggio.

In questo primo capitolo si analizzano e si illustrano cronologicamente le tappe più importanti della fotografia di architettura e paesaggio dalle sue origini alle esperienze più recenti, focalizzando l'attenzione su alcune campagne fotografiche, di committenza pubblica e di iniziativa privata, che hanno consolidato questo importante rapporto.

FOTOGRAFIA ARCHITETTURA PAESAGGIO

1.1 I pionieri della fotografia: 1826-1851

Era il 1826 quando **Joseph Nicéphore Niépce** (1765-1833) riuscì, per la prima volta nella storia della fotografia, a fissare in maniera stabile un'immagine ripresa dal vero dopo una esposizione di otto ore in una giornata d'estate, realizzando una "eliografia" su lastra di peltro ricoperta da uno strato di bitume di Giudea (fig. 1). Ed è da qui che ha inizio la storia della fotografia e lo strettissimo legame che questa ha avuto e continua ad avere con l'architettura e il paesaggio: questa prima immagine, infatti, rappresenta uno spazio architettonico, la veduta da una finestra del cortile della casa familiare dello stesso Niépce a

Saint-Loup-de-Varenness.

I primi anni di sperimentazione della fotografia hanno portato a numerose prove, come quelle eseguite da **William Henry Fox Talbot** (1800-1877), che nel 1835 realizza una prima immagine architettonica negativa su carta di una finestra di Lacock Abbey nel Wiltshire (fig. 2). La sua sarà una ricerca continua di un "rapporto fra valori pittorici e valori geometrici, tra valori di luce e valori materici, tra veduta frontale che evidenzia valori bidimensionali a veduta di scorcio che evidenzia valori volumetrici"¹, così come dimostrato dalle numerose immagini che rappresentano, oltre che soggetti

1. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Edizioni Laterza, Bari, 2009, p. 26

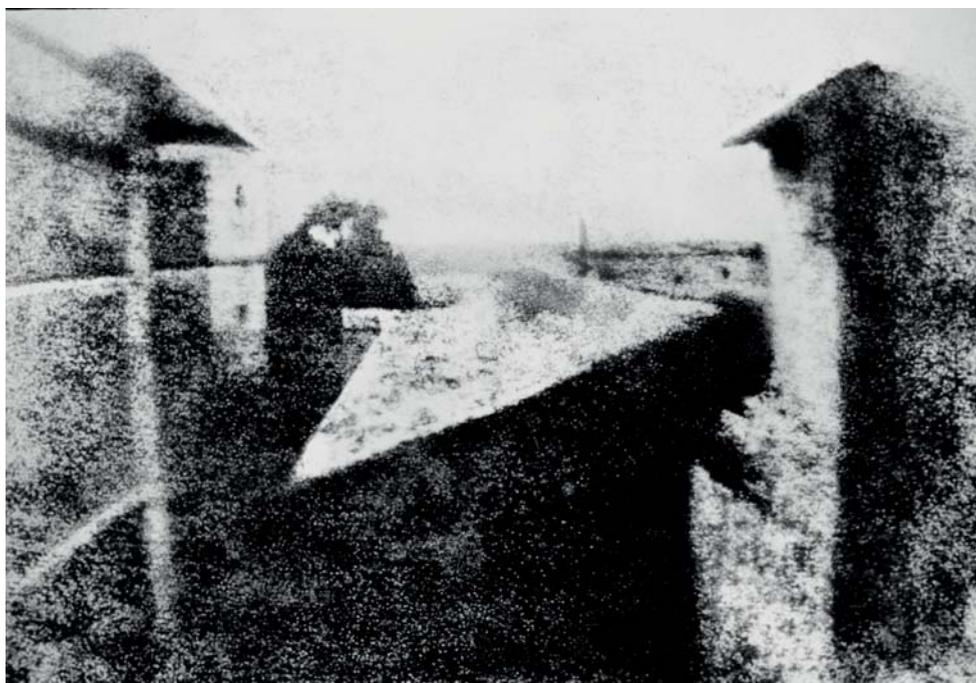


Fig.1: Joseph Nicéphore Niépce, *Veduta dalla finestra della sua casa a Gras (Châlons sur Saône)*, 1826. © Metropolitan Museum of Art, New York

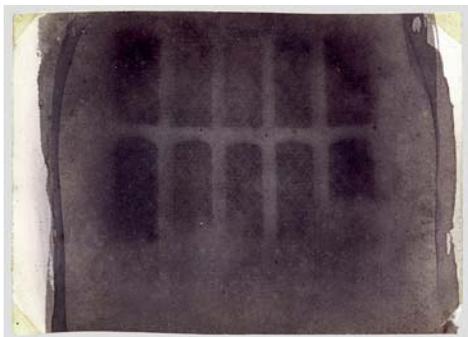


Fig. 2: William Henry Fox Talbot, *The Oriel Window*, South Gallery, Lacock Abbey, 1835. © Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 3: William Henry Fox Talbot, *The Boulevards at Paris*, 1843. © Metropolitan Museum of Art, New York

e nature morte, architetture e vedute di città e paesaggi della Francia e della Gran Bretagna, e che lo porteranno, tra il 1844 e il 1846, a realizzare quella che è considerata la prima pubblicazione illustrata di fotografia (fig. 3). Si tratta di una raccolta di 24 fotografie pubblicate in 6 fascicoli, accompagnate da testi il cui obiettivo non è il semplice commento dei soggetti delle fotografie, ma un racconto di quelle che sono state le sperimentazioni, le scoperte e i gli esperimenti.

C'è da sottolineare che la scelta di rappresentare l'architettura e il pae-

saggio, da parte di coloro i quali per primi sperimentarono queste nuove tecniche, non è del tutto voluta: a causa dei lunghi tempi di esposizione necessari per imprimere l'immagine, era impossibile riuscire a rappresentare dei soggetti in movimento. L'immagine che rappresenta per la prima volta un uomo all'interno di un paesaggio urbano è un dagherrotipo facente parte di un trittico offerto da **Louis-Jaques-Mandé Daguerre** (1787-1851) a Luigi I re di Baviera: una natura morta composta da piccole sculture fra due vedute del Boulevard du Temple di Parigi riprese dall'atelier di Daguerre dallo stesso punto di vista,

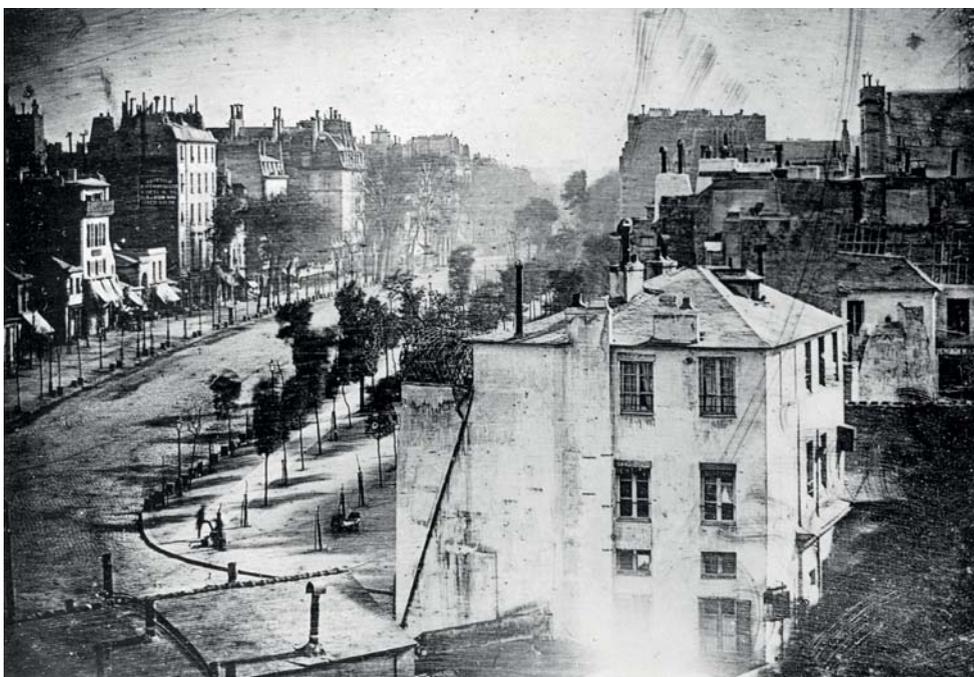


Fig. 4: Louis-Jaques-Mandé Daguerre, *Veduta di Boulevard du Temple a Parigi*, 1839



Fig. 5: Hippolyte Bayard,
*Peristilio della Madeleine di
Parigi, 1945-47*

ma una a mezzogiorno e l'altra alle 8 del mattino (fig. 4). Il grande boulevard ci appare completamente deserto, ma solo nell'immagine delle ore 8 compare un uomo mentre si fa lucidare le scarpe nell'angolo del marciapiede. Nonostante ciò, questo interesse di Daguerre nel rappresentare una stessa vista con una sequenza di immagini in condizioni di luce differenti è strettamente collegato al suo gusto pittorico e alla sua concezione ed esperienza del diorama con luci che cambiavano per rappresentare il passaggio del tempo.²

Immagini prettamente architettoniche e caratterizzate da una composizione calcolata ed equilibrata sono, invece, quelle di **Hippolyte Bayard** (1807-1887), autore di più di seicento immagini conservate nella collezione della Société Française de Photographie. Contrariamente ai fotografi a lui contemporanei, egli predilige il formato verticale, che permette di catturare vedute dinamiche dall'alto verso il basso o viceversa, dimostrando una forte relazione tra sensibilità pittorica e astrattismo geometrico, di cui esempio chiave è la fotografia del lato orientale del peristilio della chiesa della Madeleine a Parigi (fig. 5), scattata probabilmente tra il 1845 e il 1847. Qui, infatti, Bayard non fotografa l'intero edificio, ma un dettaglio che ne rappresenta le geometrie principali e i loro rap-



porti di luce e ombra, dando vita ad una tecnica che nell'ambito della fotografia di architettura sarà molto utilizzata nel corso dei secoli.

Consolidate le scoperte, il 1851 fu un anno cruciale per la fotografia per due motivi di grande rilevanza: mentre a gennaio veniva fondata a Parigi la **Société héliographique**, una delle prime associazioni fotografiche al mondo (preceduta dai Calotype Club fondati nel 1843 e nel 1847 rispettivamente ad Edimburgo e Londra), il cui scopo era la collaborazione e lo scambio di informazioni tra diverse figure: (“il fotografo, il pittore, il letterato, il sapiente, lo scultore, l'architetto, l'ottico e l'incisore possano consultarsi e rendersi mutui servizi”), a Londra si svolgeva la prima esposizione universale, “**The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations**”, che permise per la prima volta di raccontare delle scoperte in ambito fotografico ad un grande pubblico, grazie all'esposizione di centinaia di immagini in varie sezioni nazionali.

Lo stesso Crystal Palace (fig. 6-7), il grande padiglione in ferro e vetro progettato da Joseph Paxton, divenne un oggetto ambito da coloro i quali si dedicarono alla fotografia, grazie ai quali oggi conserviamo un documento e un ricordo preciso di quella che fu la prima grande opera dell'ingegneria del ferro e del vetro ottocentesca.



2. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Edizioni Laterza, Bari, 2009, p. 25

3. “La Luminière”, 9 febbraio 1852, p. 2

Fig. 6: Benjamin Brecknell Turner, *Crystal Palace nave, Hyde Park, 1852*. © Victoria and Albert Museum, London

Fig. 7: Benjamin Brecknell Turner, *Crystal Palace transept, Hyde Park, 1852*. © Victoria and Albert Museum, London

1.2 I Gran Tour e le vedute

Come già scritto nel paragrafo precedente, nelle prime immagini fotografiche vi è una costante presenza di monumenti, architetture e paesaggi che trova la sua spiegazione nella loro immobilità, e quindi nell'essere dei soggetti ottimali per le lunghe esposizioni. Paesaggi e architetture, però, anche con il progresso tecnologico avvenuto nel campo delle fotocamere e delle pellicole, hanno continuato ad essere i soggetti privilegiati. È quindi facile supporre che alla base di questa preferenza, negli anni iniziali della diffusione della fotografia, non ci sia solo l'immobilità, ma che sia collegato, per esempio, alla cultura pit-

torica di quegli anni, che vede in correnti come il vedutismo e l'impressionismo la volontà di rappresentare in maniera oggettiva o in maniera soggettiva ciò che il pittore vedeva davanti ai suoi occhi. E questo grazie agli apparecchi fotografici risultava molto più semplice: "Da oggi la pittura è morta", affermò il pittore francese Paul Delaroche (1797-1856).

A queste due importanti motivazioni, però, se ne aggiunge una terza: per Helmut Gernsheim, infatti, *"più che il ritratto, fu la veduta ad avere delle prospettive commerciali immediate, anche per motivi tecnici ma soprattutto perché costituiva un*



Fig. 8: Fratelli Alinari, *Duomo di Firenze*, 1860. © Archivi Alinari, Firenze

perfezionamento in un genere che era assai richiesto dai numerosi turisti che amavano riportare il ricordo delle località visitate nel corso dei loro *Tour d'Italie*⁴.

Il termine veduta era molto usato nelle riviste fotografiche del tempo, e nelle esposizioni degli anni '60 dell'ottocento veniva utilizzato questo termine per presentare le loro opere, facendolo diventare una categoria descrittiva per i loro lavori al posto del termine "paesaggio". Il termine "veduta" evoca, inoltre, una profondità spettacolare che si rifà alle leggi della prospettiva, e ad una concezione in cui ciò che veniva rappresentato si presentava a chi guardava la fotografia senza la mediazione di un artista, senza nessuna traccia di soggettività, tanto da lasciare la paternità delle fotografie agli editori piuttosto che agli "operatori", termine con cui venivano chiamati in quegli anni i fotografi.⁵

Le vedute fotografiche ottocentesche vanno a sostituire i dipinti e le incisioni, durante i Gran Tour settecenteschi,

venivano acquistate dai viaggiatori per portare con loro come testimonianza del viaggio. Ed è in questo periodo che nasce la "cartolina", alla quale era affidato il compito di rappresentare tutti gli aspetti più interessanti e belli di un paesaggio, sia urbano che naturale, o dei monumenti più importanti delle città. Veniva quindi rappresentata solo ciò che rendeva immediatamente riconoscibile un luogo, per cui "valesse la pena mettersi in viaggio". E nella storia della fotografia di architettura e paesaggio, la cartolina ha avuto un ruolo molto importante. Emblema di questo campo è l'operato dei **fratelli Alinari**, Leopoldo, Giuseppe e Romualdo, che nel 1852 fondano in via Cortina a Firenze la più antica azienda del mondo operante nel campo dell'immagine fotografica. Sin dall'inizio, il loro ambizioso progetto è quello di catalogare e fotografare il patrimonio artistico, in ogni settore, al fine di soddisfare la richiesta sempre più crescente di queste immagini sia da parte degli studiosi che da parte dei turisti

4. Gernsheim, Helmut, *Le origini della fotografia*, Electa, Milano, 1981, p. 151

5. Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 1996



Fig. 9: Fratelli Alinari, *Veduta del porto antemurale di Palermo con il Monte Pellegrino sullo sfondo*, 1880-1890. © Archivi Alinari, Firenze

Fig. 10: Gustave La Gray, *Brigantino*, 1856. © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

sempre in continuo aumento.⁶ All'interno della loro produzione, vengono individuati dei criteri tipici, tanto da far parlare di *"veduta Alinari"* (fig. 8-9): assialità, centralità, punto di vista elevato, l'isolamento dell'edificio dal contesto, luce senza forti contrasti.⁷

Inizia, quindi, il grande periodo dei cataloghi e delle campagne fotografiche, assegnando al fotografo il ruolo sociale di viaggiare, osservare e comporre, attraverso il proprio sguardo, il patrimonio del Paese, raccogliere e repertoriare monumenti, vie, piazze, paesaggi naturali e urbani.⁸

Gli Alinari, in ogni caso, sono solo l'emblema di una corrente e di una generazione di fotografi che, grazie alla tecnica della veduta, affrontano il tema dell'architettura e del paesaggio. Molto spesso, inoltre, sono anche i fotografi stranieri che compiono un "nuovo Gran Tour", dei veri e propri viaggi-campagne fotografiche all'interno del territorio italiano. **Gustave Le Gray** (1820-1882) (fig. 10), ad esempio, uno dei fondatori della Société héliographique e della Société française de photographie, nel

1860 si trovava a Palermo al passaggio dei Mille e documentò la devastazione causata dalle insurrezioni popolari.

Si potrebbero però parlare di numerosi viaggiatori e fotografi, come **Robert Rive**, originario di Bratislava e che nel 1850 si trasferisce a Napoli (fig. 11) e apre un atelier fotografico, di **Georg Sommer**, originario di Francoforte che apre anche una succursale a Palermo del tuo studio, di **Giacomo Brogi**, a cui si deve la famosa fotografia di Torino del 1875 con la Mole Antonelliana in costruzione (fig. 12), o di **Timothy O'Sullivan**, spostandoci nel continente americano, con i suoi paesaggi e le architetture industriali, anticipando l'opera di grandi fotografi contemporanei come i coniugi Becker o Gabriele Basilico (fig. 13).

In questo contesto, si inserisce anche l'importante lavoro di documentazione fotografica effettuato a partire dal 1894 dal **Touring Club Italiano**, le cui finalità più importanti erano la promozione turistica, attraverso la pubblicazione di una rivista periodica, *"Le Vie d'Italia"*, pubblicata dal 1917 al 1968, e da una serie di vere e proprie guide turistiche

6. Zannier, Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Editori Laterza, Bari, 1993, p. 127

7. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009, p. 257

8. Curzel, Vittorio, *Fotografia, territorio, paesaggio: elementi per una strategia della memoria e del progetto*, Provincia Autonoma di Trento, 2015, p. 26



Fig. 11: Robert Rive, *Rovine del Palazzo di Donna Anna a Proscillipo*, Napoli, 1860-1870

Fig. 12: Giacomo Brogi, *Torino, panorama preso dal Monte dei Cappuccini*, 1880 circa

che avevano per tema le regioni italiane, le città o dei temi trasversali dedicate alle tipologie di monumenti.

La veduta ottocentesca assume una importanza ancora più grande se si considera il grande lavoro che questi fotografi hanno svolto nell'ambito della catalogazione e della documentazione del patrimonio, che esso sia di tipo architettonico-monumentale o paesaggistico. Quindi, se da un lato questi fotografi sono spinti da un animo "pittorico", quasi romantico, dall'altro sono spinti da quello che è considerato la seconda anima tradizionale della fotografia di architettura e paesaggio che è quella "documentaria".

Fig. 13: Timothy O'Sullivan, *Gould and Curry Mill in Virginia City, 1868*. © Library of Congress, Washington



1.3 La fotografia documentarista

Sin dalle sue origini, la fotografia assume un ruolo di rilevanza straordinaria per la documentazione, sviluppandosi grazie a campagne di committenza pubblica ed a progetti di iniziativa privata. Si cominciano a documentare architetture, città e paesaggi, si fanno inventari di beni culturali, si testimoniano i processi di realizzazione di opere pubbliche, aventi come fine anche la diffusione delle conoscenze in diversi ambiti disciplinari.⁹

In una lettera indirizzata all'archeologo Charles Fellows¹⁰, nel 1843, Talbot parla di come nessun mezzo, oltre la fotografia, possa rappresentare meglio gli oggetti di ricerca in campo archeologico,

affermando che *“sarebbe molto interessante riprendere una veduta di ogni resto prima di rimuoverlo e mentre è ancora in sito”*. Basti pensare che Winckelmann o Schinkel non avevano mai visto di presenza la Grecia e fu grazie alla fotografia che si aprirono nuove possibilità per la conoscenza delle antiche civiltà lontane.

Sono gli anni in cui **Maxime Du Camp** (1822-1894), grazie ad una campagna archeologica fotografica sovvenzionata dal Ministère de l'instruction publique, pubblica l'opera *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessin photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851* (fig. 14-15), una raccolta di fotografie di for-

9. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009, p. 59

10. Direttore delle campagne archeologiche in Licia per conto del British Museum

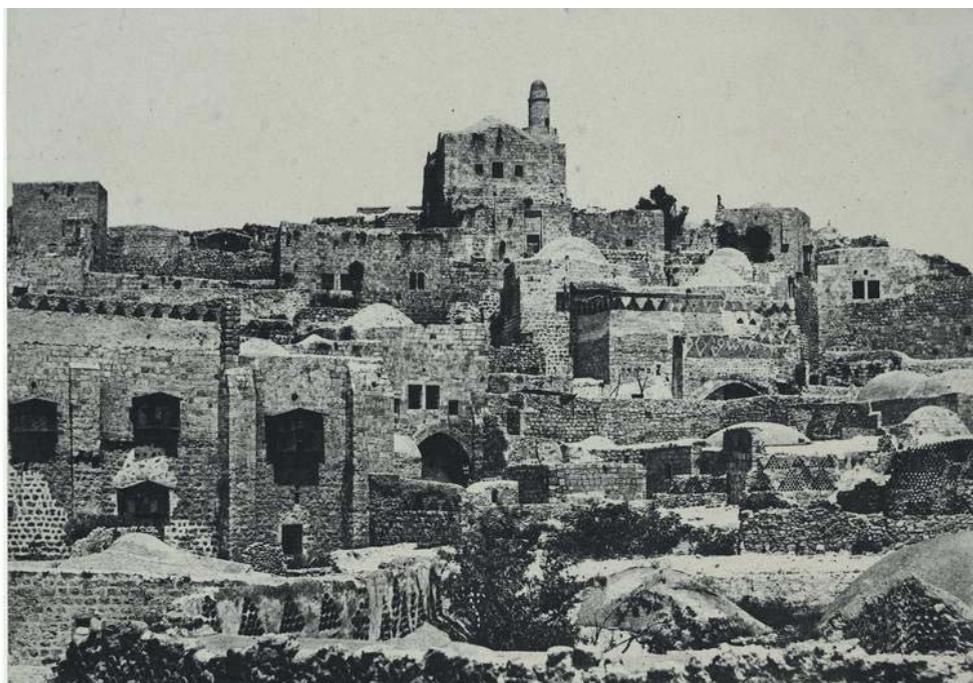


Fig. 14: Maxime Du Camp, Gerusalemme, Palestina, 1852

mato 16x20, con inquadrature prevalentemente frontali. Du Camp raramente fotografava i dettagli, come fece, ad esempio, **Auguste Salzmann** (1824-1872), il quale compì una campagna in Egitto, Siria e Palestina, finanziata anch'essa dal Ministère de l'instruction publique (fig. 16). Nelle istruzioni della campagna impartite dalla Académie des inscriptions et belles-lettres, si criticano le precedenti campagne in quanto non avevano restituito i risultati attesi.¹¹

Contemporaneamente alle campagne di tipo archeologico, vari organismi ed enti pubblici, sia in Europa che nel Nord

America, hanno cominciato a commissionare la realizzazione di campagne fotografiche con gli obiettivi di indagare e documentare il territorio, ma ponendo al centro del dibattito quello che doveva essere il ruolo sociale della fotografia e la risoluzione della contrapposizione tra “fotografia d'arte” e “documento fotografico”.

La prima importante campagna fotografica di committenza pubblica fu quella commissionata in Francia nell'estate del 1861 dalla Commission des Monuments historiques, che incarica a cinque fotografi la documentazione di alcuni monumenti ed edifici da restaurare e

11. *Mémoires de l'Académie des inscriptions...*, t. 20, 1ère partie, seduta del 2 dicembre 1853, pp. 94-95; cit. in Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009, p. 62-63



Fig. 15: Maxime Du Camp, Tomba di Cidi, Egitto, 1850

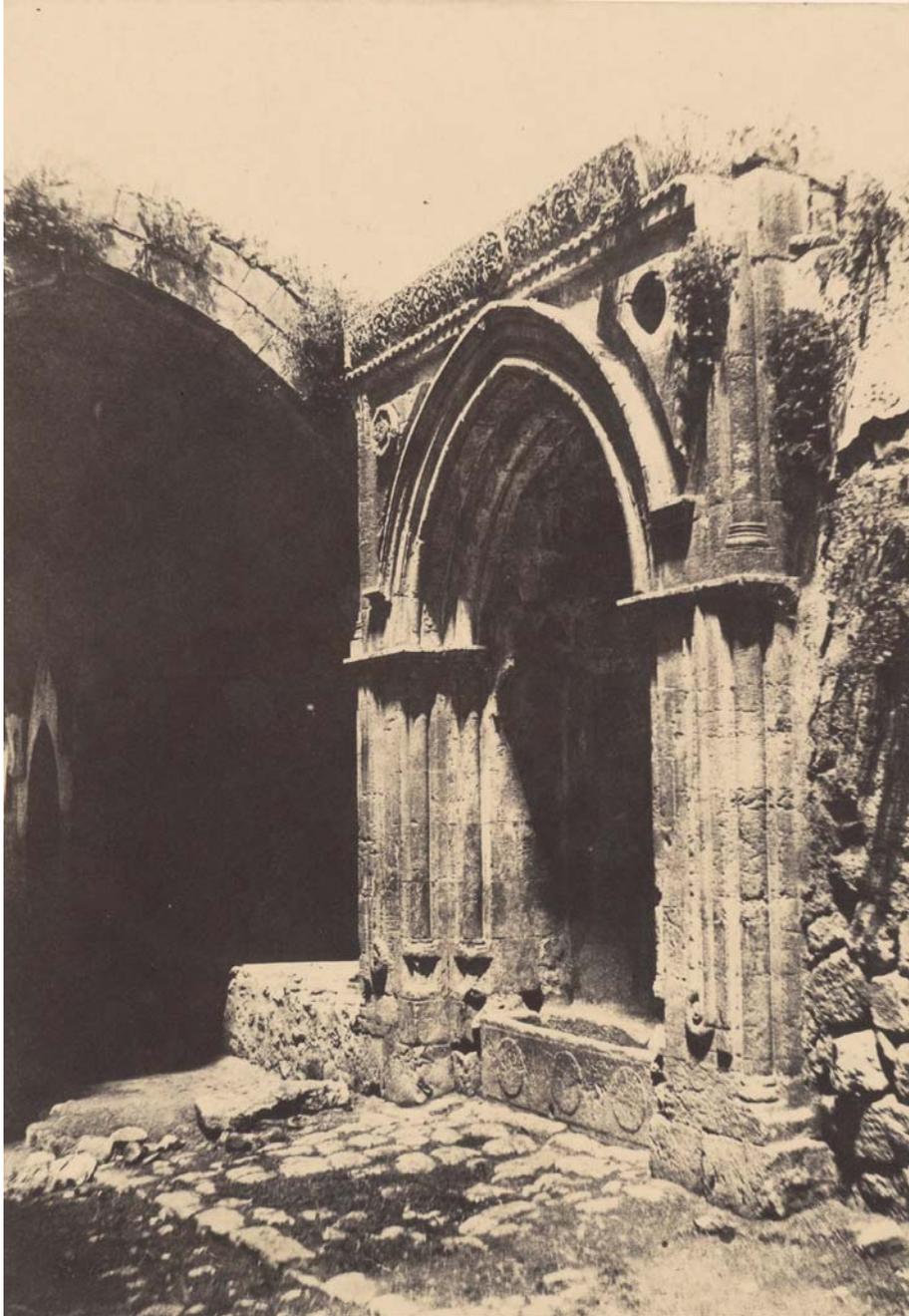


Fig. 16: Auguste Salzmann, Fontana Araba, Gerusalemme, 1856. © The J. Paul Getty Trust. All rights reserved.

che permette la produzione di fotografie in più di centoventi località in quarantasette dipartimenti francesi. Questa, definita come **Mission heliographique**, apre ad una stagione ricca di campagne in tutta Europa e nel nord America: dalle spedizioni fotografiche in Crimea da parte della Gran Bretagna nel 1855 alle campagne fotografiche nei territori del **West americano** tra il 1860 e il 1879.

L'Italia, però, non comprende da subito l'importanza della documentazione fotografica e delle campagne, favorendo però il rapporto tra fotografia e turismo, tra fotografia e archeologia, come dimostrato dalla nascita di numerosi stabilimenti fotografici commerciali. Emblematico di questo notevole ritardo è il caso di **Alessandro Comini**, che chiese invano al governo italiano, quarant'anni dopo le campagne inglesi in Crimea, aiuto economico per documentare le campagne africane. Comini eseguì la documentazione a sue spese, esponendo con successo le fotografie eritree prima nell'Esposizione Coloniale del 1906 a Milano, poi in quella del Cinquantenario dell'Unità d'Italia a Torino nel 1911.

Importante fu invece l'apporto di Vittorio ed Erminio Sella, figli di Giuseppe Venanzio Sella (1823-1876), autore del primo trattato di fotografia pubblicato in Italia, il *Plico del fotografo, ovvero l'arte*

pratica e teorica di disegnare uomini e cose su vetro, carta, metallo, ecc. col mezzo della luce, nel 1856. **Vittorio Sella** (1859-1943) coniuga all'interno del suo lavoro la fotografia con la passione per la montagna, tanto da essere considerato uno dei pionieri della fotografia di alta montagna. Egli realizza importanti campagne che documentano entrambi i versanti delle Alpi, compie viaggi periodici sulla cima dell'Etna, compie viaggi extraeuropei, come nel Caucaso, accompagnando spesso l'esplorazione di grandi alpinisti, a cui si aggiungono molte immagini di vita familiare di viaggi effettuati in Sardegna e in Marocco. Le sue immagini, in ogni caso, vanno oltre la semplice documentazione, lasciando spazio alle influenze romantiche e alla poetica del silenzio della montagna. Vittorio è spesso accompagnato dal fratello **Erminio Sella** (1865-1948), che però intraprende anche una serie di viaggi in Alaska, nelle coste orientali deli USA, raggiungendo l'Oregon e la California. Si spinge anche in sud America – Colombia, Venezuela – e documenta i lavori di costruzione del canale di Panama.

La Mission Héliographique Francia, 1851

La prima campagna fotografica di committenza pubblica nel continente europeo ebbe luogo tra luglio e settembre del 1851 in Francia. L'Administration de Beaux Arts – Commission des Monuments Historiques, fondata quindici anni prima circa dall'allora ispettore generale dei monumenti storici Prosper Mérimée, incaricò cinque fotografi scelti di compiere una campagna fotografica, dando precise istruzioni sull'itinerario da seguire e sugli edifici da fotografare, lasciando però a ognuno di loro la scelta delle modalità e delle tecniche per eseguire il lavoro.

L'obiettivo fu quello di fornire uno strumento di supporto più accurato e preciso rispetto ai disegni architettonici per l'individuazione dei monumenti che, a causa dei danneggiamenti arrecati dal tempo o dai periodi rivoluzionari, necessitavano in maniera più urgente di interventi di restauro. Nonostante l'obiettivo fosse la salvaguardia del patrimonio architettonico e monumentale, sono presenti anche molte immagini di panorami e vedute di città.

L'atto che diede avvio alle campagne fu annunciato nelle pagine di *La Lumière*, il mezzo di comunicazione ufficiale della della Société Héliographique, nel numero del 29 giugno del 1851, pubblicando anche gli itinerari che i cinque fotografi avrebbero compiuto:

- **Edouard Baldus** fu inviato a sud est per fotografare il Palazzo di Fontainebleau, le chiese medievali di Lione e di altre città della valle del Roano e i monumenti romani della Provenza, tra cui il Pont du Gard, l'arco trionfale di Orange, la Maison Carrée a Nimes e l'anfiteatro di Arles (fig. 17);
- **Gustave Le Gray** lavorò nel sud-ovest, nei famosi castelli della Valla della Loira (come Blois, Chambord, Amboise e Chenonceaux), nelle chiese romaniche nelle piccole città lungo i percorsi di pellegrinaggio verso Santiago de Compostela, e in Borgogna (fig. 18);
- **Auguste Mestral** fotografò la città fortificata i Carcassonne (non ancora restaurata da Viollet-le-Duc), Albi, Perpignan, Le Puy, Clermont-Ferrand e altri siti nel centro-sud e centro della Francia (fig. 19);
- **Henri Le Secq** fu inviato a fotografare le grandi cattedrali gotiche nel sud-est, come Reims, Laon, Troyes e Strasburgo (fig. 20);
- **Hippolyte Bayard**, invece, unico ad aver lavorato con li vetro anziché con i negativi di carta, è stato inviato a ovest nelle città della Bretagna e della Normandia, tra cui Caen, Bayeux e Rouen.

Il risultato finale fu la produzione di 258 fra stampe e negativi, che però non furono raccolti in nessuna pubblicazione, non dando quindi ai fotografi partecipanti la visibilità che speravano di ottenere. Per queste motivazioni, la missione fu dimenticata e riscoperta soltanto negli anni '60 del Novecento, quando lo storico Philippe Néagu riscopre i negativi presso gli Archives Photographiques. Oggi, la maggior parte dei negativi originali sono depositati presso il Musée d'Orsay, mentre negli archivi dalla Commissione dei Monumenti Storici sono depositate alcune copie.

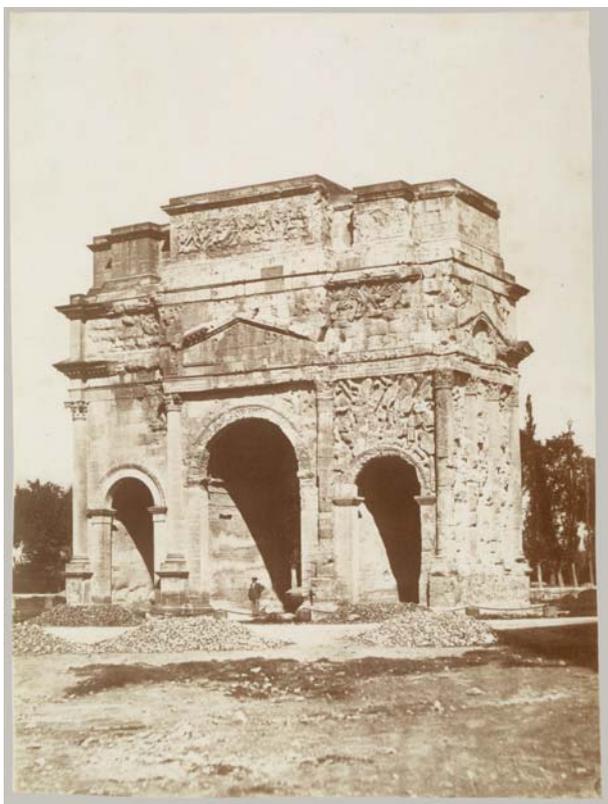


Fig. 17: Édouard Baldus, Arco romano ad Orange, 1851.
© Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 19: Auguste Mestral, I bastioni di Carcassonne, 1851.
© Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 18: Gustave Le Gray, Portail milieu d'Aubeterre, 1851.
© Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 20: Henri Le Secq, Figure della Cattedrale di Chartres, 1851.
© Metropolitan Museum of Art, New York

Le campagne nel West Americano Stati Uniti, 1860-1879

Il governo americano aveva finanziato il rilevamento cartografico del territorio già prima dell'invenzione della fotografia, affiancando, inoltre, alla squadra di ingegneri e scienziati anche degli illustratori, con il compito di raffigurare i paesaggi e le popolazioni native. L'acquisizione di informazioni sulla morfologia e l'orografia dei territori inesplorati erano considerati indispensabili per lo sviluppo economico del paese. Per esempio, nel 1853 il Congresso degli Stati Uniti approvò la Pacific Railroad Survey, al fine di aiutare le ricerche dell'esercito per la costruzione di una ferrovia dal Mississippi all'Oceano.

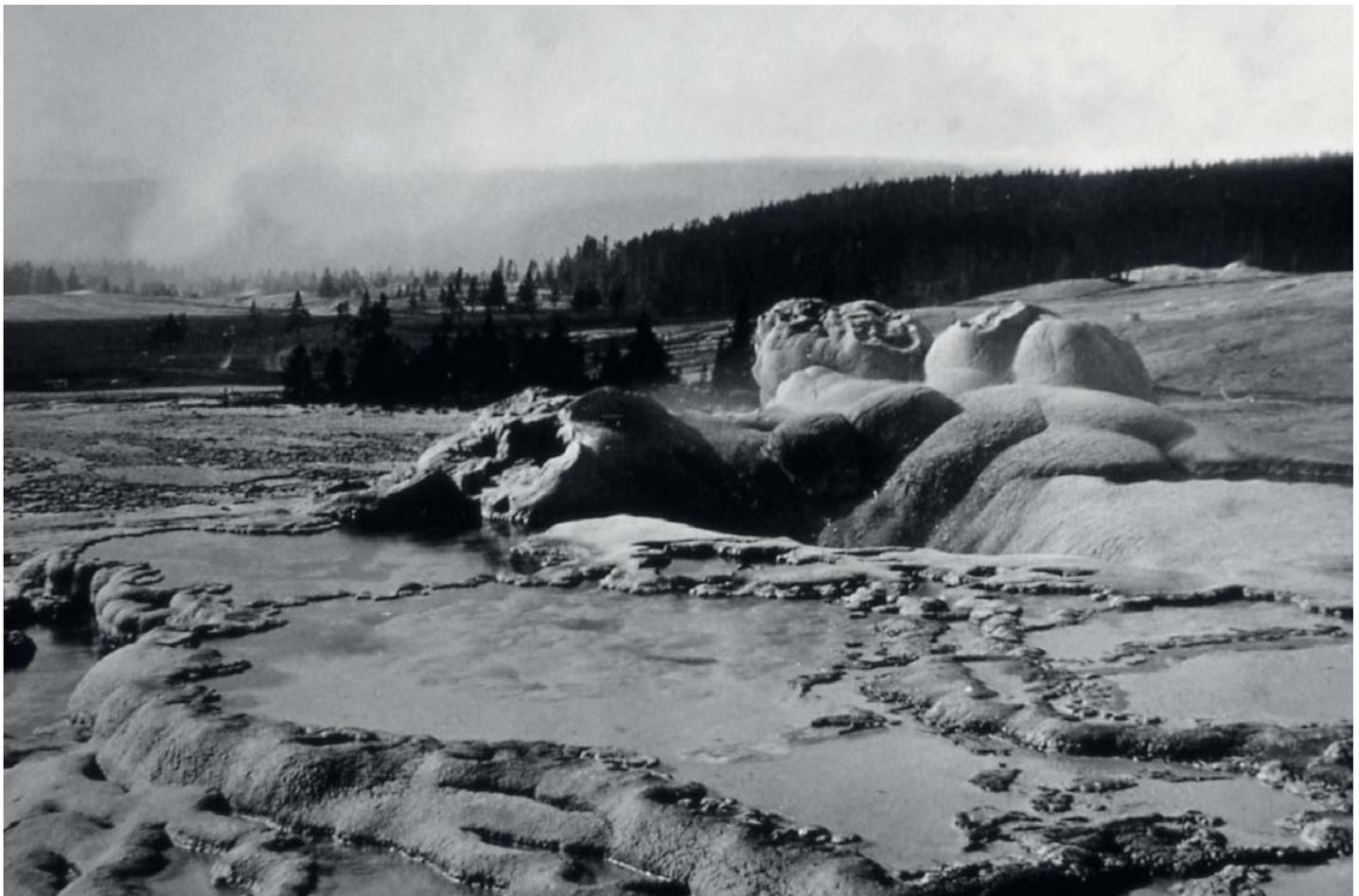
Il governo americano ha dimostrato comprendere l'importanza della fotografia come strumento di indagine, sostenendo l'utilizzo di questa nuova tecnica per un duplice motivo: a una parte, la fotografia aveva un ruolo essenziale come documento, dall'altra suscitava curiosità e interesse nel pubblico, contribuendo alla costruzione del mito del paese.

Tra il 1860 e il 1879, il governo commissiona, quindi, quattro spedizioni in una vasta area a ovest del fiume: la *U.S. Geological Exploration of the 40th Parallel*, la *U.S. Geographical Survey West of the 100th Meridian*, la *U.S. Geological and Geographical Survey of the Territories* e la *U.S. Geographical and Geological Survey of the Rocky Mountain Region*. Nate come quattro spedizioni separate, nel 1879 saranno accorpate nella U.S. Geological Survey, agenzia scientifica ancora oggi attiva nello studio del territorio americano.

Furono incaricati importanti fotografi:

- **William Henry Jackson** parteciperà alla campagna che percorse la regione del fiume Yellowstone, ricca di geysir e altri fenomeni geologici, che ebbe un ruolo importante nell'istituzione di un parco nazionale (fig. 21);
- **Timothy O' Sullivan**, fotografo naturalista che partecipò sia alla spedizione sul 40° parallelo che a quella a ovest al 100° meridiano;
- **John K. Hillers**, geologo e docente universitario, imparò sul campo la tecnica della fotografia, realizzando importanti studi antropologici sugli indiani delle praterie.

Fig. 21: William H Jackson,
*Upper Geyser Basin from the
vent of Old Faithful Geyser,*
Yellowstone Park, U.S.A. ©
NPS Photo



Le campagne della Farm Security Administration Stati Uniti, 1933-1942

Le attività della **Farm Security Administration** (FSA), attuate tra il 1933 e il 1942, sono un punto di riferimento imprescindibile nella storia delle campagne fotografiche di committenza pubblica e della fotografia documentaria. C'è da precisare, però, che le campagne della FSA prendono origine dalle necessità propagandistiche e archivistiche di una agenzia governativa durante gli anni del new deal rooseveltiano. Andando però oltre le originarie necessità alla documentazione dell'attività di questo organo, le campagne della FSA hanno prodotto in totale oltre 250.000 negativi con l'obiettivo di *"far conoscere l'America agli americani"* (Strvker, 1988).

Con il progredire degli anni e dell'esperienza delle campagne, quella che era una indagine che aveva come obiettivo raccontare i problemi del mondo rurale, si trasforma in un vero e proprio progetto di documentazione della cultura e della società contadina americana. I temi da trattare, infatti, includevano architettura, interni di abitazioni, esercizi pubblici, strade, cartellonistica, chiese, scuole, stazioni ferroviarie e tutti i luoghi della vita quotidiana, oltre che i risultati degli interventi governativi.

Si può dire, quindi, che l'obiettivo delle campagne che si susseguirono in questi anni oscillava tra la denuncia sociale e la propaganda politica, tra la documentazione e la creazione di stereotipi.

Nel 1942, la FSA cambia il proprio nome in **Office of War Information**, dedicandosi solamente alla propaganda della guerra, tramite l'utilizzo di fotomontaggi: volti di madri sorridenti con bimbo in grembo, campi ben arati, soldati in armi che si rivolgevano al popolo.

Il metodo della FSA, comunque, divenne modello di ogni esperienza successiva e, nel complessivo dibattito sulla funzione sociale della fotografia e dei mezzi di comunicazione di massa, momento interessante per quanto riguarda il delicato tema della propaganda ideologica (Valtorta, 1989).

Fig. 22: Edwin Locke, *Economics and architecture housing near Fogelsville, Pennsylvania*, 1937. © Library of Congress, Washington



Fig. 23: Arthur Rothstein, *Several of the homes at the Bois d'Arc Cooperative farm are located near the dairy farms. While all of the farm is worked cooperatively each home has its own garden plot. Osage Farms, Missouri*, 1939. © Library of Congress, Washington



Fig. 24: Andreas Reininger, *Utah Copper: Bingham Mine. Utah Copper Company, Bingham Canyon, Utah. Looking down Carr Fork Canyon*, 1942. © Library of Congress, Washington



La fotografia di architettura e il progetto "Changing New York" Stati Uniti, 1931-1939

La fotografia di architettura assume un ruolo di notevole rilievo nel contesto culturale che si costruisce nei primi anni del XX secolo. Le città americane, infatti, stavano affrontando la **Grande Depressione**, la crisi che nel 1929 scosse l'economia mondiale, portando il presidente Roosevelt a promuovere un piano di riforme economiche e sociali, il *New Deal*. I cambiamenti della città e la vita degli abitanti diventano quindi i principali soggetti della fotografia americana, con l'obiettivo di indagare, denunciare e documentare. Le due figure di riferimento della fotografia di questi anni, che influiranno sia la storia fotografia americana che europea, sono Walker Evans e Berenice Abbott.

Walker Evans (1903-1975) si dedica alla fotografia di architettura a partire alla primavera del 1931, quando lo storico dell'arte Lincoln Kirstein gli commissiona la documentazione delle case vittoriane a rischio di demolizione nei dintorni di Boston. Evans realizza circa 100 vedute degli esterni delle ville (fig. 25). Nelle sue foto, egli privilegia le vedute di tre quarti, anche se non mancano le viste frontali, e privilegia le ore centrali del giorno per esaltare i dettagli ornamentali degli edifici. Viene ricordato, tra le altre cose, per l'esposizione *Photographs of Nineteenth-Century American Houses by Walker Evans*, che si svolse al MoMA nel 1933 e che fu la prima personale di un fotografo ospitato all'interno del famoso museo newyorkese.

Berenice Abbott (1888-1991) comincia a lavorare al progetto *Changing New York* a partire dal 1931, dedicando a questo solo i mercoledì liberi e grazie al sostegno economico di singoli privati, fondazioni e organizzazioni. Nel 1935, quando Roosevelt lancia il programma federale *Working Progress Administration* (WPA) con lo scopo di rilanciare l'economia attraverso la realizzazione di opere di pubblica utilità, vi include un progetto per fotografare le facciate anteriori e posteriori di tutti gli edifici dei cinque distretti della città di New York, grazie al quale verranno realizzate circa 700.000 immagini. Abbott riesce a ottenere un finanziamento, sottolineando però l'intento artistico e non solamente documentario del proprio progetto, parlando di una "interpretazione documentaria" che comprendesse anche gli aspetti sociali. Riesce così ad ottenere il finanziamento e una squadra di 12 persone. Le fotografie vengono effettuate dalla fotografa, mentre i suoi collaboratori si preoccupano di realizzare un dossier di informazioni per ciascuna immagine. Il progetto finale raccolse circa 302 immagini, in cui venivano fotografate strade e scene di vita, documentando la vita e i cambiamenti della città.



Fig. 25: Walker Evans, *Abandoned Anti-Bellum Plantation House, Vicksburg, Mississippi, 1936.*



Fig. 26: Berenice Abbott, *Lamport Export Company, 507-511 Broadway, Manhattan., 1935.* © The New York Public Library



Fig. 27: Berenice Abbott, *Department of Docks and Police Station, Pier A., North Rivers, Manhattan, 1935.* © The New York Public Library



Fig. 28: Berenice Abbott, *Henry Street, Manhattan, 1935.* © The New York Public Library

1.4 Pittorialismo ed oggettivismo

In un clima di profonda fiducia nel progresso, e con il sostegno della corrente Positivista, nel 1888 George Eastman, un impiegato di banca americano appassionato di fotografia, lancia il **Kodak**, un apparecchio leggero e soprattutto economicamente e tecnicamente alla portata di tutti. Questo porta una rivoluzione senza precedenti nella storia della fotografia: per la prima volta,

quella che prima era una tecnica dedicata a pochi diventava una forma d'arte di largo consumo. Il prezzo della Kodak, infatti, era di solamente un dollaro ed era venduto già carico e con una autonomia di 100 scatti, che venivano impressi su un rullino e poi inviati in fabbrica per lo sviluppo. Da qui, però, nasce un importante dibattito: chi, da un lato, difendeva l'introduzione di apparecchi portatili e la diffusione di massa della fotografia e chi, dall'altro, rivendicava la volontà artistica della fotografia di qualità superiore.¹² In questo dibattito, ad esempio, si inserivano anche personalità importanti nel mondo della letteratura, come ad esempio Charles Baudelaire, il quale criticava fortemente la fotografia, in quanto per lui non era altro che il *rifugio dei pittori senza fantasia*. Nasce, quindi, una nuova tendenza internazionale, il **pittorialismo**, a cui aderisce un gran numero di fotografi che, grazie ad alcune tecniche di ritocco fotografico, cercavano di rendere le fotografie più simili possibili a disegni e pitture. I pionieri di questa corrente si servivano di una rivista, *Camera Work*, fondata da **Alfred Stieglitz** (1864-1946) nel 1903 e pubblicata fino al 1917 (fig. 29).

Il pittorialismo fu poco interessato a soggetti architettonici, privilegiando più le vedute urbane ed i paesaggi, oltre che i ritratti e le nature morte. In ogni caso, era già forte la volontà di raccontare dei cambiamenti di quegli anni: *“Improvvisamente vidi il Flat-Iron come mai l'avevo visto prima. Dal luogo in ci lo osservavo dava*

12. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009, p. 171

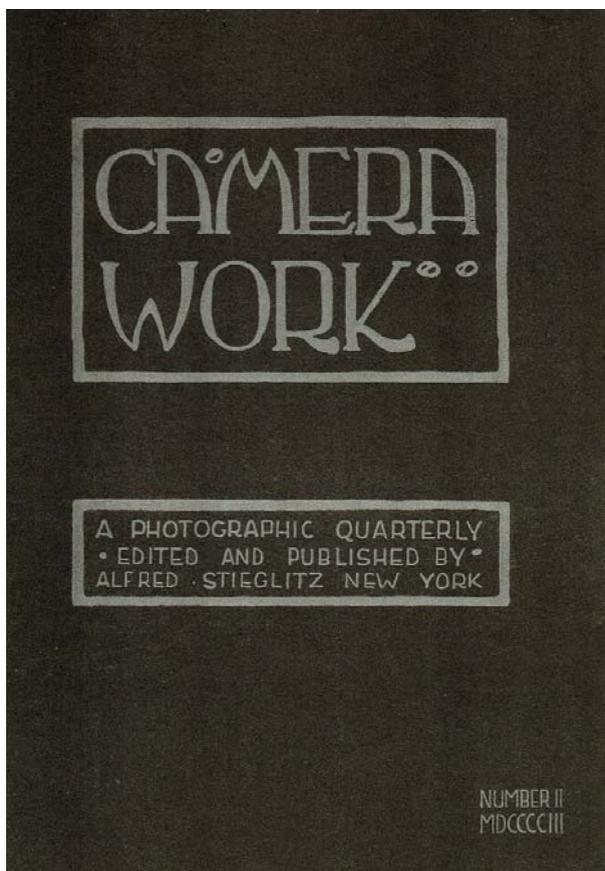


Fig. 29: Copertina della rivista *Camera Work*, n. 2, aprile 1903. Font e copertina ideati da Edward Steichen.



Fig. 30: Alfred Stieglitz, *The Flatiron, New York*, 1903.
© Metropolitan Museum of Art, New York

l'impressione di procedere nella mia direzione, come la prua di un mostruoso transatlantico: era l'immagine della nuova America che si stava costruendo", scrive Stieglitz parlando della sua celebre immagine del Flat-Iron Building di New York (fig. 30). Le sue immagini di New York uniscono al pittorialismo il racconto della città che cambia: cantieri, vedute urbane, stazioni ferroviarie.

A dedicarsi alla ricerca di una "registrazione di emozione" più che di un documento è invece **Frederick H. Evans** (1853-1943), che grazie alle sue atmosfere cariche di effetto luminoso riesce a sintetizzare valori spaziali intrinseci ad alcuni monumenti architettonici.

Il passo decisivo per l'affermazione del pittorialismo, avverrà nel 1910, quando si tiene a Buffalo l'*International Exhibition of Pictorial photography*, la più grande e importante mostra pittorialista orga-

nizzata, che terminerà con la vendita di numerose opere a molte istituzioni museali. Subito dopo l'evento, lo stesso Alfred Stieglitz annuncia che il pittorialismo è ormai morto, avvicinandosi così ad una concezione fotografica molto più contemporanea, che vede nell'istantanea, nel cogliere in maniera fulmineo un attimo la vera essenza della fotografia.

La corrente artistica del cubismo e le sempre più crescenti città americane sono alla base di questo cambio di direzione nella fotografia: dalla ricerca del pittorico alla ricerca di un linguaggio più oggettivo, diretto, minimalista e comunicativo. Mentre il pittorialismo affidava l'atto del cogliere visivamente l'atto delle cose ad una espressività simbolica ottenuta tramite l'accentuazione di alcune condizioni e con l'interpretazione emotiva-sentimentale del foto-



Fig. 31: Charles Sheeler, *Doylstown House – The Stove*, 1917. © The Lane Collection

Fig. 32: Charles Sheeler, *Criss-Crossed Conveyors, River Rouge Plant, Ford Motor Company*, 1927. © The Lane Collection

grafo, l'**oggettivismo** persegue lo stesso obiettivo per condensazione-sublimate dei caratteri strutturali e formali dell'oggetto.¹³

Tra i primi a scoprire e padroneggiare l'oggettività, vi è la figura di **Charles Sheeler** (1883-1965), pittore americano che scopre il Cubismo a Parigi nel 1909. Per guadagnare e permettersi l'attività di pittore, Sheeler si dedica alla fotografia professionale, immortalando le case che venivano costruite tra gli anni dieci e gli anni venti nei sobborghi di Filadelfia. Evidente è anche il rapporto delle sue foto con il cubismo e il linguaggio

filmico, come dimostra già la serie di dodici foto di esterni e interni della sua casa di campagna a Doylestown (fig. 31), scattate tra il 1916 e il 1917, in cui viene indagata la tridimensionalità e la composizione piana di forme rettangolari, contrastate grazie all'utilizzo della luce artificiale. Sheeler studiò anche la città (fig. 32), attraverso una serie di sette immagini di New York del 1920, alcune delle quali ottenute tramite ingrandimenti. Sono caratterizzate dall'eliminazione della linea d'orizzonte e dalle luci contrastate che accentuano l'astrazione (fig. 33).

13. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009, p. 172

Fig. 33: Charles Sheeler, *Golden Gate*, 1955. © Metropolitan Museum of Art, New York



1.5 Oltre la documentazione: *Neues Sehen*

In stretto collegamento con le ricerche che le avanguardie artistiche dei primi anni del Novecento, si sviluppa una ricerca sperimentale della fotografia che si pone come obiettivo la ricerca di nuove esperienze percettive e di nuovi modi di considerare l'architettura come soggetto fotografico, che andasse oltre la pure documentazione, così come era già stato iniziato dai fotografi pittorialisti e oggettivisti.

*“Prendete un giornale. Prendete le forbici. Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che contate di dare al vostro poema. Ritagliate l'articolo. Ritagliate quindi con cura ognuna delle parole che formano questo articolo e mettetelo in un sacco. Agitate piano. Tirate fuori quindi ogni ritaglio uno dopo l'altro nell'ordine in cui hanno lasciato il sacco.”*¹⁴ Con il dadaismo, nasce la tecnica del fotomontaggio, che a sua volta deriva dal collage cubista. Paul Citroen (fig. 34) compone il suo “poema” utilizzando immagini al posto delle parole, pubblicando un mosaico di prospettive fotografiche dal nome “Metropolis” e datato 1923, con il quale suggerisce concetti moralistici di nevrosi, alienazione, caos, distruzione, apocalisse.¹⁵ Si tratta di una visione che sembra voler dar vita alla città del futuro, considerata come un organismo che si replica e si auto genera. Ed è in questo clima di avanguardia che operano i fotografi della *Neues Sehen*. A definire le peculiarità di questa concezione-costruzione fotografica è **Alexandr Rodcenko** (1891-1965):

*“Le contraddizioni della prospettiva. Contrasti di luce. Contrasti della forma. Punti di vista impossibili da ottenere con il disegno o la pittura. Scorci con una forte deformazione degli oggetti. Momenti del tutto nuovo e mai visti [...] composizioni la cui arditezza sorpassa l'immaginazione dei pittori”*¹⁶(fig. 35).

Contemporaneamente, **Franz Roh** pubblicava la rivista *X*, definendo e promulgando le cinque principali tendenze della *Neues Sehen*: la capacità a porsi come espressione artistica al pari della pittura e del disegno; la ricerca di immagini realizzabili senza fare ricorso alla camera oscura, disponendo oggetti sulla carta fotografica sensibile (fotogramma); la possibilità del fotomontaggio; la ricerca di non convenzionalità nella presa di



14. Tzara, “Per fare un poema dadaista”, in “Littérature”, 15 luglio-agosto 1920

15. Zannier, Italo, *Steriotipi della fotografia dell'architettura*, in “Fotografia e immagine dell'architettura”, Comune di Bologna, 1980, p. 54

16. Cit. in G. Karginov, *Rodtchenko*, Paris, 1975

Fig. 34: Paul Citroen, *Metropolis*, 1923. © 2018 Paul Citroen/Artist Rights Society (ARS), New York/Pictoright, Amsterdam



Fig. 35: Alexander Rodchenko, *The Stairs*, 1929. © Estate of Alexander Rodchenko / RAO, Moscow / VAGA, New York

contatto con il reale; le ricerca per una rivoluzione nel campo dell'editoria.¹⁷ La figura di riferimento è quella di **Laszlo Moholy-Nagy** (1895-1946), ungherese di origine che arriva al Bauhaus nel 1923 come docente di fotografia. Per lui, la fotografia, in quanto espressione artistica, era un momento di creazione e non di riproduzione. Nel suo lavoro, infatti, il concetto di "documentarietà" viene messo in crisi costantemente, andando oltre la banalità degli stereotipi della fotografia e suggerendo in ogni scatto una lettura dello spazio inedita, comunicando la sua idea della forma. *"Un tempo era il pittore a imporre la propria prospettiva della sua epoca... Grazie alla fotografia possiamo partecipare a una nuova esperienza dello spazio... Grazie al fotografo l'umanità può vedere, con occhi nuovi, l'ambiente in cui vive e la sua stessa esistenza".*¹⁸ A Moholy-Nagy, Gropius affiderà il

famoso reportage della Bauhaus di Dessau (fig. 36), che però non sarà pubblicato in quanto considerato trasgressivo, come dimostra la celebre foto della curtain-wall ripresa dal basso attraverso l'uso di una prospettiva accentuata e della distorsione delle linee, e che invece la storiografia assumerà come esempio. Una sperimentazione che si distingue molto dalla tendenza di quegli anni della fotografia di architettura, che si dedica soprattutto all'aspetto documentale e professionale. Ideologicamente opposto a Moholy-Nagy, **Renger-Patzsch** (1897-1966), con la sua continua ricerca del dettaglio e della materia negli oggetti e nelle architetture da lui fotografare, sostenendo che la posizione che egli mantiene è quella dell'oggettività, come dimostra il suo rigoroso reportage della Faguswerke ad Alfeld di Gropius (fig. 37).

17. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009, p. 176

18. L. Moholy-Nagy: *"Un nuovo strumento per la visione"* (1932); in *"Pittura, fotografia, film"* (a cura di G. Rondolino), Torino, 1975, p. 130



Fig. 36: Laszlo Moholy-Nagy, *Bauhaus Dessau, workshop building from below*, 1926. © The Museum of Modern Art, New York

Fig. 37: Albert Renger-Patzsch, *Faguswerke, Alfeld, Leine*, 1928. © Albert Renger-Patzsch Archive



1.6 Verso la ricerca autonoma: i reportages

I conflitti mondiali hanno interrotto la ricerca fotografica iniziata dall'avanguardia, gettando però le basi di quella che da ora in poi possiamo definire "fotografia contemporanea". A partire dalla seconda guerra mondiale, infatti, il lavoro dei fotografi si concentra sul reportage d'autore, in cui ad essere protagonisti delle immagini non sono paesaggi o monumenti, il cui compito veniva ancora affidato alle fotografie dei Fratelli Alinari o al Touring Club

Italiano, ma le azioni umane. La guerra aveva visto numerosi fotografi impegnati nelle guerre (Robert Capa, ad esempio, documentò la Guerra civile spagnola e la Seconda guerra mondiale), facendo sì che il fotografo cominciasse ad uscire dalla sfera locale, ampliando lo sguardo verso nuovi scenari.

L'evento più importante per la storia della fotografia del dopoguerra è datato 22 maggio del 1947, quando Robert



Fig. 38: Herbert List, *Man Leading Horse*, Monaco, Germania, 1946. © Herbert List/Magnum Photos

Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Geroge Rodger, Maria Eisner, William Vandivert e Rita Vandivert fondano **Magnum Photos**, che nel corso degli anni diventerà l'agenzia fotografia più importante al mondo. Lo scopo delle agenzie fotografiche era la gestione commerciale degli archivi storici o di quelli dei fotografi, permettendo lo scambio a livello internazionale dei diritti di gestione.

In vari paesi europei, lo sguardo si dedicò a documentare le distruzioni portate dalla guerra. In Germania, ad esempio, **Herbert List** (1903-1975) raccontò le distruzioni a Monaco, attraverso l'uso di immagini in cui architetture e paesaggi urbani sono protagonisti, e caratterizzate da lunghi prospettive e da forti contrasti fra ombre e luci (fig. 38).

Nel mondo dell'architettura e del paesaggio, negli stessi anni, assistiamo ad una profonda spaccatura: da un lato, una generazione di fotografi che interpretano le opere dei grandi architetti (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius) attraverso una lettura disciplinare che ha come obiettivo la pubblicazione dei reportage sulle grandi riviste; dall'altro, una generazione di fotografi che si dedicano alla ricerca autonoma, al limite tra la fotografia descrittiva e quella artistica. È il caso di **Eric de Maré** (1910-2002), che grazie ad un approccio empirico e l'apertura a temi non convenzionali, si interessa alla fotografia dell'archeologia industriale e dell'ingegneria (fig. 39),

pubblicando diversi volumi, fra cui *The Canals of England* (Architectural Press, 1950) e *The Bridges of Britain* (Batsford, 1954). Nell'ultima parte della sua vita, si dedicò molto ai temi della conservazione del patrimonio architettonico, fotografando architettura del periodo vittoriano a rischio demolizione, e sostenne la campagna della Victoria Society, che aveva come obiettivo il contrastare le ostilità contro l'architettura ottocentesca.

Una ricerca che si pone fra documento e arte è quella effettuata dai coniugi **Bernd et Hilla Becher** (1931-2007; 1934-2015), che dopo gli studi di pittura, litografia e tipografia si dedicano allo studio delle architetture senza architetto

Fig. 39: Eric de Maré, *Heywood Canal Bridge, Staffordshire*, 1954. © The National Archives, London

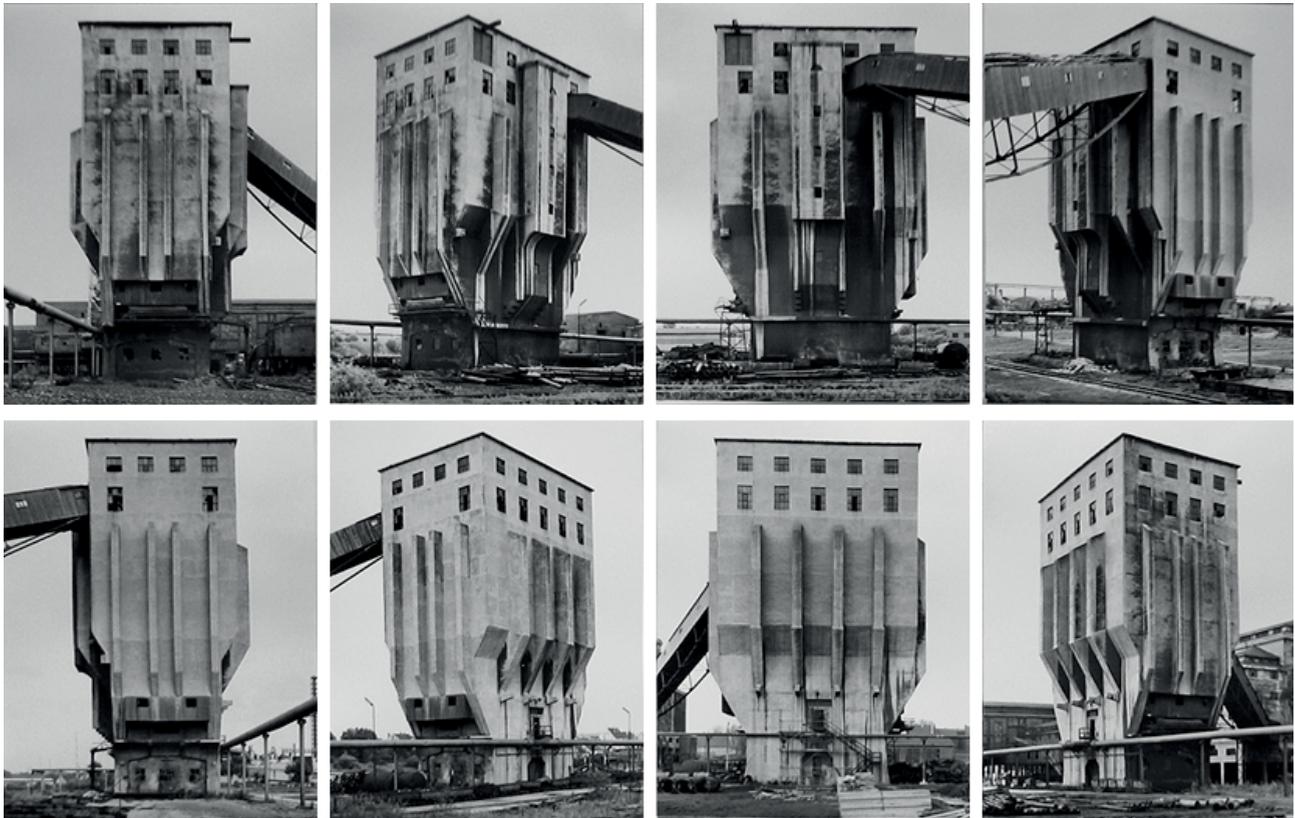


e soprattutto degli edifici e dei paesaggi industriali. Con l'intento di marcare una dicotomia tra identità e differenza, le loro foto singole dell'edificio è sempre alternata da una serie fotografiche, che si propongono come "tipologie". Le loro immagini propongono una tecnica costante: assenza di contrasti fra luce e ombra, cieli uniformi senza nuvole, assenza di persone, effetto della prospettiva ridotto.



Fig. 40: Bernd et Hilla Becher, *Framework Houses*, 1959-73, © 2018 Hilla Becher

Fig. 41: Bernd et Hilla Becher, *Coal bunkers*, 1959-74,
© 2018 Hilla Becher



1.7

La fotografia contemporanea: indagare il territorio

A partire dagli anni Settanta, le ricerche fotografiche ci concentrarono su studi di percezione visiva e di fenomenologia della forma, dando vita a delle riflessioni su come descrivere lo spazio, inteso calvinianamente come “groviglio intricatissimo di segni”.¹⁹

In questi anni lavora la prima generazione di fotografi professionisti che si avvicinano alla fotografia anche a seguito di studi compiuti in Accademie di Belle Arti o in Università. La ricerca di **Guido Guidi** (1941), ad esempio, considerato uno dei pionieri della fotografia di paesaggio contemporanea, indaga la fotografia come “scrittura”, in una costante ricerca che aveva come fine ultimo la rappresentazione, attraverso l'immagine, di sé stesso e del suo stare al mondo. In una sua serie di immagini sull'architettura della sua regione, l'Emilia Romagna,

esse esegue una ricerca visiva di caseggiati, scuole pubbliche, mettendo in evidenza la fragilità e la precarietà che stava invadendo lo spazio quotidiano e i paesaggi che esso forma (fig. 42-45).

In quegli stessi anni, lo sguardo dei fotografi era rivolto anche agli spazi dei centri storici delle città, che stavano subendo delle profonde trasformazioni. Nel 1968, **Paolo Monti** (1908-1982), laureato in Economia e commercio e fotografo autodidatta, si occupa del rilievo fotografico sistematico dei centri storici dell'Emilia Romagna: Bologna (1969-71), Pieve di Cento (1970), Forlì (1971), Cesena (1972), Modena (1973), Ferrara (1975) e altri centri minori. L'intento era dimostrare che all'interno delle nostre città esiste una “quarta dimensione”, il piano di appoggio dell'architettura e il

19. Russo, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana*, Einaudi, Torino, 2011, p. 372

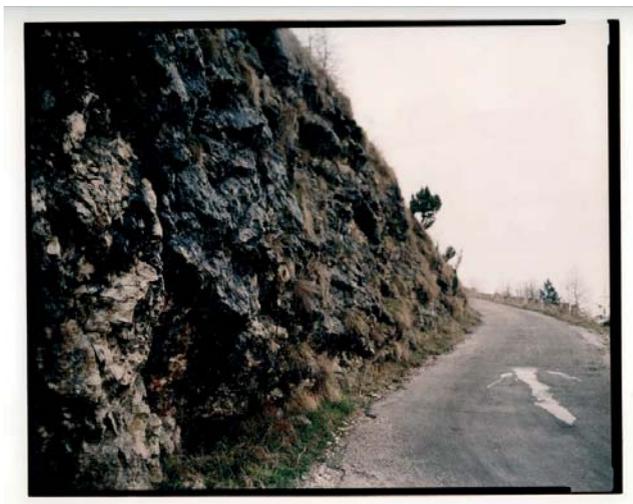
Fig. 42: Guido Guidi, *Bertinoro*, 1984. © Guido Guidi

Fig. 43: Guido Guidi, *vicino a Cittadella*, 1984. © Guido Guidi



Fig. 44: Guido Guidi, *SP 10*, vicino a Monte Palon, Monte Grappa, 1987. © Guido Guidi

Fig. 45: Guido Guidi, *Marghera*, Via Galvani, 1993. © Guido Guidi



suo contiguo ambiente urbano²⁰, scomparsa e sostituita dalle automobili in sosta, dalla circolazione. Le foto di Monti, quindi, risultano essere quasi desolanti, metafisiche e dimostrano come i centri storici abbiano perso la loro bellezza e il loro rapporto con l'uomo. *“Tutto ciò che si scrive sui centri storici senza documenti visivi simili a questi è letteratura perché molti centri storici non esistono più. Perché non si vedono più.”*²¹

Negli stessi anni, **Gabriele Basilico** (1944-2013) lavorava ad uno dei suoi primi reportage, indagando le trasformazioni architettoniche in atto a Glasgow, organizzando una mostra dal titolo *Glasgow. Processo di trasformazione*, inaugurata a Milano il 12 maggio 1970. Frutto della sua formazione da architetto, Basilico indagò tutte le possibili

modificazioni che stavano investendo la cittadina scozzese e che, in generale, potevano modificare la città moderna in generale (fig. 46). Il suo racconto si concentra sulla contrapposizione tra l'immagine della città storica e quella dei nuovi insediamenti, e dai conflitti che questo generale a livello antropologico, con l'obiettivo di denunciare gli effetti delle politiche irresponsabili di rigenerazione urbana potevano provocare. *“Fotografo l'architettura con un'evidente e speciale predilezione per il paesaggio urbano. Da una parte sono fortemente interessato alla forma degli edifici, alle facciate, agli angoli, alle superfici, alla profondità dei volumi, alle differenze di linguaggio dei manufatti, ma anche a tutto quello che sta fuori dal profilo e dalla massa degli edifici, e che contribuisce al disegno urbano dello spazio [...] Penso che lo spazio urbano, sottoposto*

20. Basilico, Gabriele, *Il fotografo come testimone e critico visivo dello spazio*, in *“Fotografia e immagine dell'architettura”*, p. 171

21. Basilico, Gabriele, *Il fotografo come testimone e critico visivo dello spazio*, in *“Fotografia e immagine dell'architettura”*, p. 174

Fig. 46: Gabriele Basilico, Glasgow, 1969. © Gabriele Basilico



*a una trasformazione accelerata nel tempo senza precedenti, si presenti come una vera e propria metafora della società, uno scrigno ricchissimo di indizi sulla vita contemporanea, che merita di essere osservato con grande attenzione”.*²²

La sua ricerca continuò con *Milano ritratti di fabbriche* (1981), pubblicazione che lo porterà ad essere invitato a partecipare, come unico fotografo italiano, alla Mission Photographique de la DATAR. Basilico documenta le tracce visibili del passaggio alla fase postindustriale del capoluogo lombardo e delle sulle ripercussioni sul tessuto urbano (fig. 47). Si tratta di una serie di immagini di edifici industriali ripresi sempre in giorni di sole e festivi, evitando il traffico e la presenza di persone, prediligendo sempre la vista frontale.

*“Per la prima volta ho visto le strade e le facciate delle fabbriche stagliarsi nitide e isolate su un cielo inaspettatamente blu, dove la visione consueta diventava improvvisamente inusuale. [...] Ho visto l'architettura riproporsi, filtrata dalla luce, in modo scenografico e monumentale”.*²³

A quelli di Milano, seguirono gli scatti di Napoli, Palermo, Genova, Trieste, Francoforte, Madrid, Nizza, Modena, Bergamo, Porto.

Fino al termine della sua carriera, Basilico procederà su due livelli nel suo lavoro: da un lato ha continuato nell'indagine e nella documentazione dei territori italiani, mentre all'altro ha indagato lo spazio urbano contemporaneo anche attraverso il confronto tra città diverse tra di loro, pubblicando opere come *Cityscapes* (1999) e *Scattered City* (2005).

La fotografia di architettura e paesaggio, quindi, a partire dagli anni Settanta e attraverso il lavoro di questa generazione di fotografi (a cui andrebbero aggiunti Ugo Mulas, Mario Cresci, Mimmo Jodice, Luigi Ghirri), abbandona l'uso puramente narrativo e documentaristico tipico dei reportage che venivano svolti in quegli anni, spostando l'obiettivo della ricerca verso lo spazio dell'uomo, verso l'ambiente naturale e urbano e le sue continue trasformazioni, dimostrandosi, inoltre, valido strumento per l'indagine e la denuncia.

22. Basilico, Gabriele, *Scattered city*, Dalai Editore, Milano, 2005

23. Basilico, Gabriele, *Milano. Ritratti di fabbriche*, Sugar, Milano, 1981, p. 14

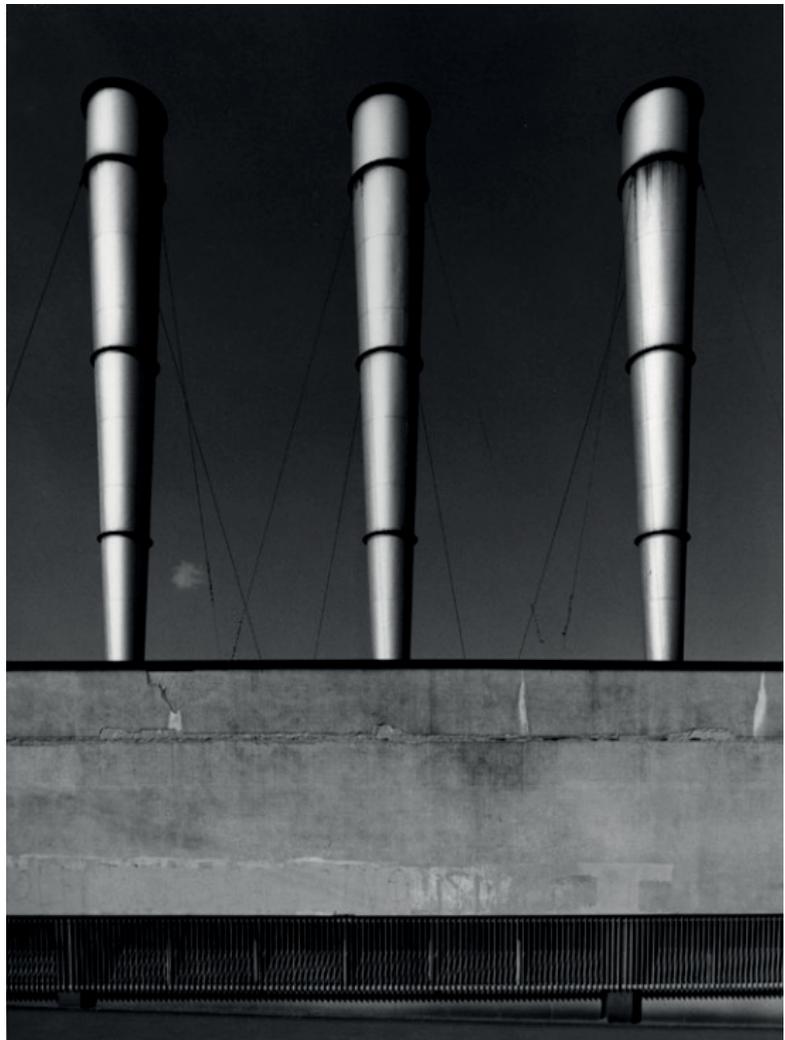


Fig. 47: Gabriele Basilico,
Milano. Ritratti di fabbriche,
1981. © Gabriele Basilico



Fig. 48: Luigi Ghirri, *Verso Lagosanto*, 1987. © Eredi di Luigi Ghirri

Fig. 49: Luigi Ghirri, *Argine Agosta, Comacchio*, 1989. © Eredi di Luigi Ghirri

Riaffiora, in qualche modo, l'antica e ottocentesca figura del fotografo-esploratore dei Gran Tour. Il viaggio, però non avviene più in terre lontane, e l'oggetto non sono più i monumenti e le bellezze naturali, ma le realtà complesse dei centri storici, le zone urbanizzate e industrializzate, le periferie, le provincie, i segni del mutamento.

La svolta decisiva avviene nel 1984, con due progetti con cui viene finalmente riconosciuta al mezzo fotografico la duplice funzione artistica e sociale: da una parte, in Italia, Luigi Ghirri (fig. 48-49) realizza un'opera che è considerato "manifesto di rifondazione dell'immagine del paesaggio italiano", *Viaggio in Italia*; dall'altra, in Francia, inizia la *Mission photographique della DATAR* (Délégation à l'Aménagement u Territoire et à l'Action Régionale), una delle più importanti campagne fotografiche pubbliche contemporanee.

Una fotografia che nasce da uno stato di necessità, da un momento di pausa e di riflessione anziché di esasperata ricerca di un'assordante e gratificante spettacolarità. Alla ricerca di un sintetico punto di riferimento dal quale iniziare a vedere la complessità, non solo visiva, dei nostri

"luoghi naturali", la viscosità del nostro paesaggio quotidiano. Consapevole di essere, anzitutto, come ha scritto una volta Luigi Ghirri, "un linguaggio per vedere e descrivere, e non per occultare o trasformare".²⁴

Terminata la stagione delle grandi campagne fotografiche e delle importanti sperimentazione che questa generazione di fotografi ha compiuto, si assiste all'avvento di quello che gli storici della fotografia hanno definito come "post-fotografico", dovuto all'impatto che il digitale ha avuto: con la sua diffusione a fine secolo, si assiste infatti all'inizio di un processo di archeologizzazione della fotografia, insinuando il dubbio che questa fosse diventata improvvisamente antica senza avere mai conosciuto maturità, che fosse stata museificata senza essere mai stata del tutto storicizzata.²⁵ I musei d'arte contemporanea, infatti, nell'ultimo decennio del Novecento, hanno avviato un importante processo di storicizzazione dell'opera di alcuni fotografi ancora viventi che a partire dalla Seconda Guerra Mondiale si erano affermati.

A partire dagli anni Novanta, quindi, si assiste ad una importante crisi nella rappresentazione del paesaggio. Sia gli

24. Valtorta, Roberta, *Fotografia e committenza pubblica*, in "Casabella", n. 506, settembre 1989, p. 40

25. Russo, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana*, Einaudi, Torino, 2011, p. 400

autori che si erano ormati tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta che i più giovani, infatti, si trovarono di fronte ad un paesaggio molto disarmonico ed ibrido che li porta verso la ricerca di nuove strategie di lettura, di investigazione e di comunicazione.

Il lavoro di **Paola De Pietri** (1960), ad esempio, indaga il territorio riflettendo sull'uomo e il rapporto con lo spazio e lo scorrere del tempo (fig. 50-51). Attenta e precisa osservatrice del paesaggio, sia urbano che naturale, De Pietri si sofferma sull'essere umano e la sua individualità. Nelle sue serie fotografiche, paesaggio ed elemento umano si confrontano, dialogano e fanno emergere rispettivamente l'uno o l'altro.²⁶ Ritorna, quindi, il tema della fotografia

che si avvicina alle cose e alle situazioni, che non rimane distante, che non si limita ad una estetizzazione di quello che sta attorno.

William Guerrieri (1952), ideatore insieme a Guido Guidi e Roberto Margini di Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, dai primi anni Novanta si dedica alla rappresentazione dei processi di trasformazioni del paesaggio e del territorio e degli effetti della globalizzazione sul nostro modo di vivere, e in che modo questo ha trasformato città, economia e cultura. Osserva i luoghi pubblici, principalmente, come “depositi di memoria collettiva”, che cerca di ricostruire attraverso le relazioni tra più immagini, sia personali che d'archivio. Nel 2009, pubblica *Il villaggio/The village*.

26. <http://www.tribune.com/mostre-evento-arte/paola-de-pietri-portraits-at-mal-pensa-airport/>



Fig. 50: Paola De Pietri, *Here, again*, 2003. © Paola De Pietri

Fig. 51: Paola De Pietri, *Senza titolo* dalla serie *Questa pianura*, 2005. © Paola De Pietri

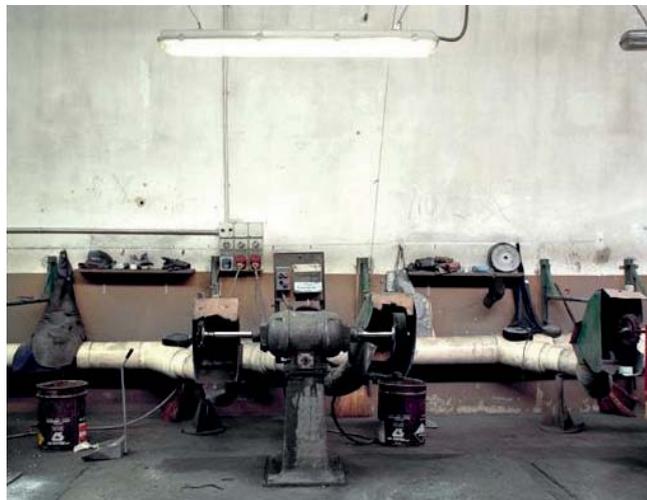


Fig. 52: William Guerrieri, *Ambienti pubblici*, 1992. © William Guerrieri

Fig. 53: William Guerrieri, *Il villaggio*, 2009. © William Guerrieri

Una ricerca fotografica sul villaggio artigiano di Modena Ovest. Non si tratta di un semplice catalogo archeologico e romantico di una città fordista o di una analisi del paesaggio della post-modernità, ma di una riflessione sul ruolo del vedere e delle immagini nella costruzione di un immaginario collettivo (fig. 52-53). Grazie alla chiarezza della tecnica documentaria, infatti, le fotografie restituiscono le fattezze di un luogo generato nel tempo dal costruire e dal decorare, derivato sia dalla tradizione rurale e che da quella urbana. Guerrieri non va alla ricerca di immagini stereotipate e di massa, ma di immagini che siano prodotto antropologico di cultura legata ai luoghi, alla loro storia e alla loro politica, non sempre immediatamente visibili.²⁷ Come ha scritto Eugenio Turri, “ogni ricerca sul

paesaggio può essere una ricerca per disvelare ciò che è mendace, cioè ciò che è invisibile nel visibile, o per dare un senso all’invisibile attraverso il visibile”.²⁸

Ispirato dall’opera di Ghirri e Basilico, **Filippo Romano** (1968) si occupa di progetti di ricerca visuale che vadano oltre la mera documentazione. Nelle sue fotografie, i soggetti sono architettura, paesaggi e abitanti, spinto dall’obiettivo di “raccontare l’atmosfera strana della città”. Uno dei suoi progetti più famosi è quello sulla SS 106 Jonica (fig. 54-59), che fu presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2010. La statale 106 si estende per circa 491 km, da Reggio Calabria a Taranto, passando per la Calabria, la Basilicata e la Puglia. Paesaggi naturali deturpati dall’abusivi-

27. Guerrieri, William, *Il villaggio/The village*, testo di Antonello Frongia, Linea di Confine Editore, Reggio Emilia, 2009, pp. 64-69

28. Turri, Eugenio, *Il visibile e l’invisibile del paesaggio*, Relazione presentata al Convegno organizzato dal prof. Biagio Cillo, Dipartimento di Urbanistica, Università di Napoli, ottobre 1995, p. 11



Fig. 54-59: Filippo Romano, tratte dalla serie *Statale 106*, 2010. © Filippo Romano

smo edilizio, un territorio piano di contraddizioni: paesi devastati dalla spazzatura e scheletri di edifici incompleti che si alternano a paesaggi meravigliosi e resti archeologici greci. Il suo lavoro diventa quasi un racconto che riassume, in generale, le problematiche e i conflitti che affliggono il meridione.²⁹

Diverso è invece l'approccio di fotografi come Vincenzo Castella, Olivo Barbieri e Walter Niedermayr, che attraverso l'uso del colore elaborato in digitale enfatizzano la rappresentazione dell'ambiguità e della precarietà dei luoghi. L'atteggiamento di **Vincenzo Castella** (1962), ad esempio, è profondamente diverso rispetto ai fotografi suoi contemporanei (fig. 60): egli, infatti, non vanta il privilegio dello sguardo, ma quello

dell'azzeramento dell'io narrante. La parte fondante della sua ricerca è il colore, anche se al momento della ripresa le sue scelte non sono guidate da collegamenti cromatici, ma dall'attenzione nei dettagli.³⁰

Le città di **Olivo Barbieri** (1954), invece, sono viste dall'alto di un elicottero (fig. 61), tanto da farle comparire come modelli in scala di realtà re-immaginate, che mettono in discussione la nostra normale percezione: le architetture sembrano dei modellini, il tessuto urbano un grande plastico, mentre le auto e i passanti delle entità microscopiche.³¹ Nei lavori di **Walter Niedermayr** (1952) il filo rosso che lega il suo lavoro è la rimozione di ogni riferimento spaziale attraverso l'utilizzo di una luce fotta e abbagliante (fig. 62) che illumina lo

29. Scali, Chiara, *Dallo spaesamento alla narrazione. La città nelle fotografie di Filippo Romano*, in "Disegnareconf", num. 13, aprile 2014

30. <http://studiolacitta.it/artisti/vincenzo-castella>

31. <https://www.domusweb.it/it/notizie/2012/05/09/site-specific-08-11.html>

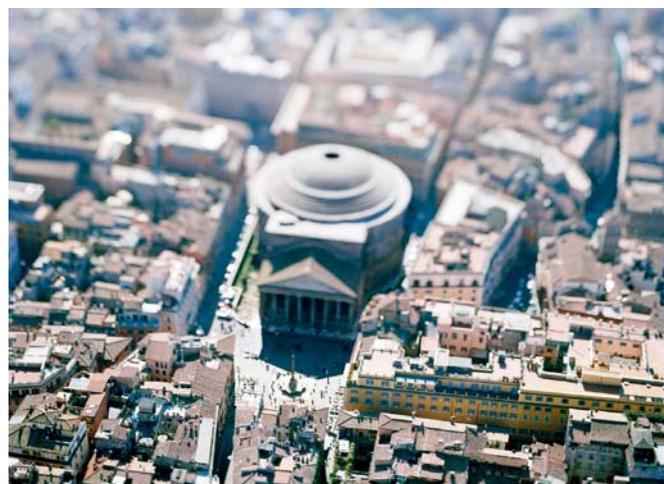


Fig. 60: Vincenzo Castella, *Milano*, 2009. © Vincenzo Castella

Fig. 61: Olivo Barbieri, *Site specific*, Roma, 2004. © Olivo Barbieri



Fig. 62: Walter Niedermayr, *Recollection*, 2010. © Walter Niedermayr

Fig. 63: Ward Roberts, *Courts 01* (2007-2012), © Ward Roberts

Fig. 64: Ward Roberts, *Courts 02* (2011-2016), © Ward Roberts



spazio e annienta il colore, tanto da far sembrare il mondo rallentato: “*Mi piacerebbe rendere visibile quelle cose di cui la maggior parte delle persone non è più consapevole*”.³²

Il giovane fotografo **Ward Robets** (1986), ha fotografato le periferie attraverso gli spazi ricreativi ed i campi da basket, tennis e calcio (fig. 63-64), sottolineando soprattutto l'assenza dell'uomo, indagando sulla chiusura dell'uomo all'interno della propria casa e la mancanza di appropriazione degli spazi pubblici che un tempo erano luoghi di aggregazione e socialità.

Esperienza diversa, invece, quella di **Antonio Ottomanelli** (1982), laureato in architettura e fondatore di IRA-C, una piattaforma pubblica per la ricerca nel campo delle strategie urbane e sociali. Consapevole che la progettazione architettonica non possa essere l'unico strumento unico strumento di conoscenza e progetto del territorio, la sua fotografia non ha la pretesa di essere corretta, ma utile, poiché si fa carico del mantenere viva la memoria.

Ottomanelli, a partire dal 2009, si pone due domande: cosa succede ad un territorio dopo un conflitto? Quali sono le conseguenze teoriche e fisiche della distruzione di un luogo? Elabora, quindi, il progetto *Collateral landscape*, una serie di fotografie scattate in diverse città (fig. 65-70): Gaza, Kabul, Baghdad, Dokan, New York, Herat, Sadr City. Luoghi lontani e che possono sembrare diversi tra di loro, ma che sono stati tutti colpiti da una guerra o da un attentato. “*Questi territori sono molto interessanti per gli architetti perché è proprio qui che avvengono le vere rivoluzioni. È in questi spazi che si costruisce e si concentrano gli investimenti maggiori*”. La rappresentazione è critica, ma non giudicatoria, mentre il conflitto non viene mostrato attraverso i segni fisici dei conflitti ma attraverso immagini di nuove *gated communities* e palazzi del parlamento di recente costruzioni. Egli guarda al tema della costruzione, più che della distruzione, e le relazioni tra gli spazi e popolazione. Denuncia il potere dell'urbanistica come strumento di controllo e non di emancipazione.

32. <https://www.domusweb.it/it/arte/2003/02/07/gli-scatti-senza-tempo-di-walter-niedermayr.html>

Fig. 65-70: Antonio Ottomannelli, *Collateral landscape*.
© Antonio Ottomannelli



Paolo Monti e i centri storici dell'Emilia-Romagna Italia, 1968-1980

Figura centrale nel panorama della fotografia di paesaggio del secondo dopoguerra, **Paolo Monti** (1908-1982) è stato il protagonista, insieme a Pier Luigi Cervellati, di alcune importanti **campagne di rilevamento fotografico** dei centri storici dell'Emilia Romagna, primo fra tutti quello di Bologna (1969-71), a cui ne seguirono altri come Pieve di Cento (1970), Forlì (1971), Cesena (1972), Modena (1973), Ferrara (1975), nonché vaste porzioni di Lugo, Cervia, Bagnacavallo, Medicina, Ravenna, Sant'Arcangelo di Romagna e altri centri minori.

Il progetto di preciso rilevamento fotografico dei beni architettonici e dei valori dal punto di vista urbanistico della città di **Bologna** era stato pensato in vista del Piano Regolatore dedicato al centro storico della città che fu varato nel 1970, e documentato nello stesso anno da un grande mostra negli stessi luoghi che erano protagonisti delle fotografie. Questa operazione risulta ancora più chiara se si considera che nei primi anni settanta si assiste al decentramento regionale, si comincia ad avere una nuova attenzione nei confronti dei beni storici e architettonici e di conseguenza si va alla ricerca di un **nuovo metodo di lettura**, oltre che di un nuovo atteggiamento di responsabilità nei confronti degli oggetti "centro storico" e "spazio urbano".

Per la campagna del centro storico di Bologna, che fu la più grande del territorio emiliano, vennero prodotti circa 8.000 negativi in bianco e nero di formato 24x36, a cui vanno a sommarsi altri negativi su lastra di formato 13x18, oggi conservati nella loro totalità all'interno della Cineteca Comunale.

Le immagini non sono mai contemplative: l'obiettivo, infatti, era quello di lasciare esprimere ad ogni singola immagine i suoi contenuti a seconda dell'intenzione dell'osservatore. Ed è per questo motivo che a Monti viene riconosciuto il ruolo di grande censitore, conoscitore, lettore di forme architettoniche e spazi urbani. I suoi scatti, inoltre, si contraddistinguono per l'assenza totale di oggetti o persone: prima di ogni campagna, infatti, le strade venivano pedonalizzate e sgomberate dalle presenze automobilistiche. Questo permetteva di mettere in evidenza tutti i materiali urbani, di raccogliere la fisionomia complessa della città, attraverso la lettura attenta di materiali e cromie, come delle cortine murarie e delle penetrazioni prospettiche di giardini interni.

Fig. 71: Paolo Monti, *Ex Ospedale dei Bastardini (degli Innocenti), via d'Azeglio 41, Bologna, 1970.* © Paolo Monti



Fig. 72: Paolo Monti, *Palazzo Paolucci-Piazza e Chiesa del Corpus Domini, Piazza Ordelfaffi, Forlì, 1971.* © Paolo Monti



Fig. 73: Paolo Monti, *Castrocaro Terme e Terra del Sole, 1971.* © Paolo Monti



La Mission Photographique de la DATAR Francia, 1984-1988

La DATAR (*Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale*), l'organismo di coordinamento e programmazione delle azioni dello stato francese per la trasformazione del territorio, avvia nel 1984 una "Mission photographique" con l'obiettivo di "dresser un état de la France au début des années 80".

Ad ispirare il direttore responsabile Bernard Latajet e il direttore artistico e tecnico François Hers sono la *Mission Héliographique* e le campagne della *Farm Security Administration*.

Si tratta di una operazione di lettura concreta del territorio della Francia degli anni Ottanta attraverso lo sguardo di ventotto fotografi coinvolti intotale, francesi e stranieri, sia di grande notorietà (Doisneau, Basilico, Hers, Baltz), che giovani (Lafont, Garnell, Despatin e Gobeli), artisti (Drahos, Trulzsch) o reporter (Depardon). La figura del fotografo, però, non è quella di semplice professionista che esegue le richieste della committenza, e nemmeno un artista che produce delle opere rivolte ad un mercato, ma un operatore "totale" che si assume la responsabilità di guardare la realtà per conto della collettività, alla quale dovrà comunque restituire il lavoro (Valtorta, 1989).

La prima parte della missione ha visto l'impegno di dodici fotografi, che hanno sviluppato, sperimentando ognuno un proprio metodo di lavoro, undici temi specifici, che rispecchiano la frammentazione e il disordine del paesaggio contemporaneo:

- "i nuovi paesaggi urbani", R. Doisneau;
- "i ritratti dei francesi", Despatin e Gobeli;
- "i paesaggi e i luoghi di lavoro negli uffici", C. Milvanoff;
- "i paesaggi della costa", G. Basilico;
- "i paesaggi della città: una metropoli regionale, Marsiglia", H. Trulzsch;
- "i paesaggi di notte e i luoghi di lavoro industriali", G. Faste-naekens;
- "i paesaggi della città: gli spazi intermedi e i nuovi spazi urbani", T. Drahos;
- "i paesaggi ferroviari", S. Ristelhuber;
- "Parigi", F. Hers;
- "contraddizioni urbane", R. Depardon;
- "i paesaggi del consumo", A. Giordan;
- "i paesaggi naturali", P. de Fenoyl.

I cinque anni della missione hanno prodotto trentasei studi per un totale di oltre 200.000 scatti, mostre e pubblicazioni. Gli autori hanno selezionato circa 2.000 scatti, le cui stampe originali sono conservate presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

L'aspetto importante dell'esperienza è che la contraddistingue da quelle precedenti, che oscillavano tra quelle con gli obiettivi di conoscenza, documentazione e censimento e quelle che nascevano con scopi di comunicazione e propaganda, è l'aver considerato come soggetto anche il rapporto uomo-spazio abitato.

Inoltre, avendo assunto la consapevolezza che né la cartografia né i sistemi informativi statici consentono una percezione immediata e completa del territorio e delle sue trasformazioni, nel 1989 viene istituito l'*Observatoire photographique du paysage*.

Fig. 74-77: Jean-Louis Garnell, *Espaces urbains, centre et sud-ouest*. © Garnell
Jean-Louis - Mission photographique de la DATAR



Fig. 78-81: Raymond Depardon, *La ferm du garet, dans la plaine de Macon*. © Depardon
Raymond - Mission photographique de la DATAR



Fig. 82-85: Gabriele Basilico, *Bord de mer, littoral de la manche et de la mer du nord*. © Basilico Gabriele - Mission photographique de la DATAR





Luigi Ghirri: “Viaggio in Italia” Italia, 1984

Viaggio in Italia è un progetto nato da un'idea del fotografo **Luigi Ghirri**, con l'aiuto di Gianni Leone ed Enzo Velati, il cui obiettivo era la rilettura fotografica del paesaggio italiano antropizzato. Egli stesso coordinò una mostra inaugurata alla Pinacoteca di Bari nel 1984 e che presentava le opere di venti autori, italiani e internazionali (Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Giannantonio Battistella, Giovanni Chiaramonte, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Grazia, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tulliozi, Fulvio Ventura, Cuchi White).

La mostra mirava a costruire la consapevolezza di tutti quei mutamenti nel paesaggio e nelle città italiane che all'epoca erano ancora impercettibili. Le immagini, spesso enigmatiche e inaspettate, non erano delle vedute mozzafiato e da cartolina, ma mostravano scorci marginali e luoghi periferici non contemplato dai classici itinerari turistici.

Si trattò di un **momento fondante per la fotografia italiana**, che diede avvio ad un articolato dibattito sulla sparizione del paesaggio, insieme a tutti gli altri progetti di committenza pubblica, come l'Archivio dello Spazio e Linea di Confine per la fotografia Contemporanea. L'esperienza fu accolta positivamente anche dalla critica fotografica: la storica Roberta Valtorta affermò che questa esperienza aveva fondato la cosiddetta “*scuola italiana del paesaggio*”, mentre Arturo Quintavalle ribadì come il progetto aveva costituito una nuova filosofia del guardare e di scrivere il mondo trasmessa dal fotografo ad altri autori. In ogni caso, uno degli obiettivi raggiunti dall'esperienza fu quello di far acquisire valore alla fotografia italiana anche al di fuori dei confini nazionali.

Nella cultura fotografica italiana, “Viaggio in Italia” viene ancora considerato come l'unico tentativo che ha cercato di originare in un solo progetto approcci e stili che prima di quel momento agivano in ordine sparso.



Fig. 86: Carlo Garzia, *Trani*, 1982. © Carlo Grazia



Fig. 87: Vittore Fossati, *Viaggio in Italia, Oviglio, Alessandria*, 1981. © Vittore Fossati



Fig. 88: Vittore Fossati, *Viaggio in Italia, Santo Stefano Belbo, Cuneo*, 1983. © Vittore Fossati

L'Archivio dello spazio Italia, 1987-1997

Archivio dello spazio è un progetto che raccoglie una serie di campagne fotografiche effettuate nel decennio 1987-1997 nell'ambito del **“Progetto Beni Architettonici e Ambientali della Provincia di Milano”**. Il progetto assume in sé esperienze e riferimenti culturali diversi, che vanno dalla DATAR al censimento di Paolo Monti, dalle campagne della Farm Security Administration al Viaggio in Italia di Ghirri.

Roberta Valtorta, curatrice delle campagne e Direttore scientifico del Museo di Fotografia Contemporanea (MUFOCO) di Cinisello Balsamo (MI), definisce quell'esperienza sia un punto di arrivo che un punto di partenza: *“Punto di arrivo in quanto il continuo lavoro di sottolineatura, in tutto lo svolgersi del progetto, della necessaria coincidenza tra la qualità del documento fotografico e l'autorialità del lavoro del fotografo ha introdotto modi nuovi e più contemporanei per guardare alla rappresentazione dei beni architettonici non solo presso storici dell'arte, architetti, urbanisti, ma anche amministratori pubblici: dunque nella cultura istituzionale. Punto di arrivo anche per la fotografia italiana contemporanea e in particolare per quell'area di ricerca che privilegia il paesaggio come oggetto di studio che, sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Settanta, ha trovato nel progetto della Provincia di Milano un vasto contenitore nel quale per ben dieci anni si sono prodotte ricerche fotografiche nell'ambito di una feconda committenza pubblica e in collaborazione con più istituzioni ed enti culturali [...]. Punto di partenza per la cultura fotografica italiana tutta poiché, come è noto, in seno al progetto Archivio dello spazio, negli uffici dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano dal 1996 ha preso corpo l'idea di creare, finalmente anche in Italia e a partire dalla vasta collezione di fotografie nata dal lavoro commissionato ai fotografi, un centro stabile dedicato alla conservazione, alla catalogazione, allo studio e alla valorizzazione della fotografia, con attività espositiva, seminariale, educativa, con una biblioteca, con la funzione, anche, di proseguire nel tempo l'attività di committenza ai fotografi contemporanei”*.

In tutti i dieci anni della durata del progetto, vennero incaricati 58 fotografi (ricevendo ciascuno da due a sei incarichi), indagati 187 territori comunali, prodotte 7.465 immagini (conservate presso il MUFOCO), organizzate sei grandi mostre collettive e numerose mostre personali.

Il metodo che venne individuato, viene sintetizzato dalla Valtorta con l'espressione **“libertà condizionata e condivisione”**. Infatti, i fotografi, facendo comunque riferimento alla schedatura analitica realizzata dalle istituzioni sulla base della cartografia storica, avevano la libertà di scegliere quali oggetti fotografare, le modalità con cui raccontarli e come narrare il complesso rapporto storia-ambiente. Non fu prevista nessuna restrizione sul formato o sul tipo di pellicola: l'unico obbligo era la consegna di minimo trenta stampe di formato 30x40, con firma e didascalia, e di una relazione sui metodi di lavoro adottati.

Questa esperienza consolidò l'uso della fotografia come strumento di indagine sulle trasformazioni dei territori e i rapporti tra fotografi ed enti pubblici, oltre che contribuire all'importante dibattito avviato negli anni Settanta sul ruolo sociale della fotografia e a quello sul mutamento del paesaggio/mutamento della fotografia.

Fig. 89: Andrea Abati, *Stabilimento Galbani Meizo*, 1984. © Museo Fotografia Contemporanea



Fig. 90: Giampietro Agostini, *Cascina Catenaccia, Lacchiarella*, 1992. © Museo Fotografia Contemporanea



Fig. 91: Marco Baldassari, *Cascina Pizzabrsa, Pieve Emanuele*, 1991. © Museo Fotografia Contemporanea



Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea Italia, dal 1989

Insieme all'Archivio dello spazio, l'attività di indagine sul territorio e sul paesaggio contemporaneo svolta dall'associazione culturale emiliana Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea è considerata uno dei progetti italiani più importanti. Il progetto nasce da un'idea di **William Guerrieri** e di **Guido Guidi**, ponendosi come obiettivo la documentazione delle trasformazioni del paesaggio nella provincia di Reggio Emilia e la costituzione di un archivio fotografico pubblico, oltre che l'organizzazione di mostre alla pubblicazione di una collana di monografie.

Dalla sua fondazione ad oggi, sono stati invitati oltre quaranta autori italiani e stranieri, mentre le indagini fotografiche, così come sostenute anche dalla stessa associazione, si possono suddividere in tre periodi:

- fra il 1990 e il 2002, le ricerche si sono concentrate sulle **aree "di confine"** (aree industriali dismesse, paesaggi "transitori" tra città e campagna, etc.), sui centri storici e sui luoghi di interesse storico e paesaggistico;
- dal 2000 al 2005, sono state effettuate **campagne su committenza** e su **temi specifici** (merci e consumi, lavoro, ospedali, etc.)
- dal 2000 fino ad oggi, il lavoro dell'associazione è contraddistinto da una sorta di **"auto-committenza"** sul tema delle grandi opere (TAV Bologna Milano, etc.), da una ricerca sul welfare commissionata dai comuni emiliani e da una importante indagine fotografica sul MOSE di Venezia.

Nel 2013, grazie alla mostra *TAV Bologna Milano. Fotografia, ricerca e territorio*, allestita al MAXXI di Roma, si è consolidato il riconoscimento che Linea di Confine si è acquisito nel corso degli anni come specialista nella realizzazione di progetti fotografici di indagine territoriale.

Fig. 92: Stephen Shore, dalla serie *MOSE. A Preliminary Report*, 2003, Collezione Linea di Confine. © Stephen Shore



Fig. 93: John Gossage, Senza titolo, della serie *Tredici modi per perdere un treno*, 2003, Collezione Linea di Confine. © John Gossage



Le committenze della DARC Italia, dal 2003

Il **MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI** secolo accoglie al proprio interno il primo museo dedicato all'architettura moderna e contemporanea, creato con l'obiettivo di documentare, oltre che l'architettura, lo spazio fisico, costruito e non, dell'esistenza umana, i paesaggi e i territori dell'Italia e allo stesso tempo studiare tutti quei processi che ne determinano il continuo divenire.

A partire dal 2003, grazie al contributo del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e della **Direzione generale per l'Architettura e l'Arte contemporanea**, è stato avviato un processo di acquisizione di fotografie di autori contemporanei tramite dei progetti di committenza mirati all'indagine dell'architettura e del paesaggio. La scelta dei progetti di committenza rientra nelle missioni del Museo stesso quale laboratorio di ricerca e di produzione più che di semplice contenitore adibito alla conservazione e all'esposizione.

La selezione dei fotografi non si basa solamente sulla notorietà, ma sulla capacità di leggere e interpretare, per la qualità espressiva delle loro fotografie e per l'attenzione per i temi proposti.

Le prime indagini hanno avuto come settori il paesaggio, il territorio, l'urbanistica e l'architettura italiana, i cui risultati sono riassunti all'interno di tre grandi opere, che in qualche modo aiutano i destinatari a comprendere meglio la contemporaneità:

- **Atlante Italiano** si tratta del primo progetto di committenza, ripetuto in due edizioni (*Atlante italiano*⁰⁰³. *Ritratto dell'Italia che cambia* del 2003 e *Atlante italiano*⁰⁰⁷. *Rischio paesaggio. Ritratto dell'Italia che cambia* del 2007). Il primo nasceva come ricerca sul paesaggio italiano con l'obiettivo di esplorare una nuova estetica del territorio, e metterne in luce le contraddizioni e le potenzialità. Il secondo atlante basò il lavoro sulla scelta di cinque categorie: mercato immobiliare in espansione, paesaggi illegali, paesaggi dell'abbandono, paesaggi del consumo turistico e paesaggi di eccellenza, residui e a rischio.
- **Sguardi contemporanei** è un progetto realizzato nel 2004, il cui titolo è *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana. 10 critici. 10 architettura. 10 fotografi*. A dieci critici venne chiesto di scegliere un'opera architettonica significativa del secondo Novecento che sarebbe stata oggetto di altrettanti incarichi fotografici, il cui obiettivo era dare uno stimolo per un nuovo approccio all'architettura e per affrontare il problema della sua valorizzazione e tutela.
- **Cantiere d'autore** riguarda invece la ricerca fotografica svolta durante i lavori di costruzione del Museo, il cui lavoro fu riassunto nel progetto *Cantiere d'Autore. Architettura e fotografia per il MAXXI in progress*. Ai diversi autori non venne chiesta la pura documentazione dei lavori, ma la capacità di vedere il paesaggio in continua trasformazione del cantiere, visto come luogo di sperimentazione e di lavoro.

La DARC, oggi trasformata in DGAAP - Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane, continua il suo lavoro che ha come obiettivi la valorizzazione dell'arte e dell'architettura contemporanea e la promozione della creatività per la costruzione di un'identità collettiva e per la riqualificazione delle periferie urbane, attraverso la realizzazione di concorsi e committenze, acquisizioni, mostre ed eventi di ricerca.

Fig. 94-96: Andrea Botto, Matteo Girola,
 Andrea Abati, tratte da *Atlante italiano007*.
*Rischio paesaggio. Ritratto dell'Italia che
 cambia*, 2007.



Fig. 97-100: Paola De Pietri, Giovanni Chiar-
 monte, Luca Campigotto, Olivo Barbieri, tratte
 da *Cantiere d'Autore. Architettura e fotografia
 per il MAXXI in progress*, 2005-2007.



Collettivo Urban Reports Europa, dal 2017

Urban Reports è un collettivo di fotografi documentaristi che lavorano sui temi di architettura e paesaggio.

Il collettivo è stato fondato da quattro **fotografi-architetti** che hanno studiato in Italia (Davide Curatola Soprana, Alessandro Guida, Isabella Sassi Farias, Viviana Rubbo) e che oggi vivono tra la Spagna, l'Olanda e l'Italia. Ai fondatori si aggiungono altre figure, come esperti di rigenerazione urbana, pianificatori, urbanisti, curatori di mostre, il cui obiettivo culturale è quello di costruire progetti e metodi di lavoro differenti per individuare una **nuova narrativa del paesaggio**. Urban Reports *“cerca di recuperare un'esperienza di paesaggio più concreta [...] guardando il paesaggio come il vero oggetto di osservazione ed esplorazione, libero da movimento, suoni e caratteri”*.

Il loro metodo di lavoro per osservare e comprendere le dinamiche territoriali ha l'obiettivo di essere un valido supporto di altre discipline grazie alla cooperazione con strumenti di uso comune come dati demografici, socio-economici e GIS.

Il loro **approccio** al reportage si basa su quattro punti precisi:

- realizzare campagne fotografiche “collettive” per produrre materiale uniforme e coerente;
- creare una rete di esperti e professionisti che hanno voce in capitolo su territorio e cambiamenti del paesaggio;
- attivare dibattiti tematici, discussioni pubbliche ed eventi sul paesaggio;
- istituire una piattaforma che riunisca istituzioni culturali, pubbliche e private, città, centri di ricerca e cittadini.

Progetti realizzati:

- **Report from the edge**: un progetto sviluppato in 4 differenti città europee (Rotterdam, Madrid, Torino e Milano) tra il 2016 e il 2017 che esplora i limiti geografici di queste città
- **The waiting city**: un progetto che racconta la città di Cagnano Varano, un piccolo comune della provincia di Foggia, in Puglia, che ha subito una forte decrescita della popolazione, le cui tracce visibili sono un numero considerevole di architetture incompiute
- **Powerscape**: un viaggio sulle creste del subappennino chiamato Daunio in Puglia in cui è stato costruito uno dei parchi eolici più produttivi d'Italia, indagando come queste azioni stanno creando dei nuovi paesaggi produttivi

Fig. 101-103: tratte da *Report from the edge*, Torino, Milano, Rotterdam, 2016-17. © Davide Curatola Soprana - Isabella Sassi Farias - Alessandro Guida



Fig. 104-106: Alessandro Guida, tratte da *The waiting city*, 2017. © Alessandro Guida



Fig. 107-109: Alessandro Guida, tratte da *Powerscapes*, 2017. © Alessandro Guida



Arcipelago Italia Italia, 2018

Inserito all'interno della 16° biennale di architettura di Venezia dal titolo *Freespace*, a cura di Yvonne Farrell e Shelley McNamara, *Arcipelago Italia, Progetti per il futuro dei territori interni del Paese* è il tema del Padiglione Italia, che si pone l'obiettivo di deviare l'attenzione dell'architettura dalle grandi metropoli allo spazio fisico del paese dove le comunità si sono storicamente espresse in un diverso rapporto tra dimensione urbana e territorio, facendo dell'eterogenea identità culturale di queste territorio e della loro diversificazione dei paesaggi un tema di rilancio strategico per l'intero paese.

Al progetto ha lavorato un **collettivo interdisciplinare** composto da architetti, urbanisti, esperti della progettazione partecipata, fotografi, rappresentanti delle università locali ed altri consulenti, tutti con l'obiettivo comune di sviluppare dei progetti sperimentali per le cinque aree strategiche selezionate, che possano diventare strumento di discussione e ausilio per comunità e amministratori locali.

Le cinque aree strategiche individuate sono:

- l'Appennino Tosco-Emiliano con particolare attenzione al Parco delle Foreste Casentinesi;
- il Cratere e Camerino con la zona dell'Italia Centrale colpita dal terremoto del 2016;
- Matera nella sua relazione con la Valle del Basento;
- la Barbagia con la piana di Ottana, nella regione centrale della Sardegna che si estende lungo i fianchi del massiccio del Gennargentu;
- la Valle del Belice con focus su Gibellina, nella Sicilia occidentale in provincia di Trapani.

Un ruolo importante ha avuto nel racconto la fotografia. Il collettivo Urban Reports, infatti, ha avuto l'importante compito di indagare questi territori e di raccontarli attraverso delle immagini, che accompagnano l'esposizione.

Fig. 110: Appennino Tosco-Emiliano: Segheria a Berleta, Forlì. © Urban Reports



Fig. 111: Appennino Tosco-Emiliano: Strada tra Santa Sofia e Campigna. © Urban Reports



Fig. 112: Camerino: Lo spazio pubblico di Piazza Garibaldi. © Urban Reports



Fig. 113: Camerino: una nuova scuola. © Urban Reports



Fig. 114: Collina Materana: i dirupi dei calanchi di Pisticci. © Urban Reports



Fig. 115: Collina Materana: stazione di Ferrandina Scalo. © Urban Reports



Fig. 116: Barbagia: uno dei comparti industriali dismessi di Ottana. © Urban Reports



Fig. 117: Barbagia: percorsi di pietra al Monte Gonare. © Urban Reports



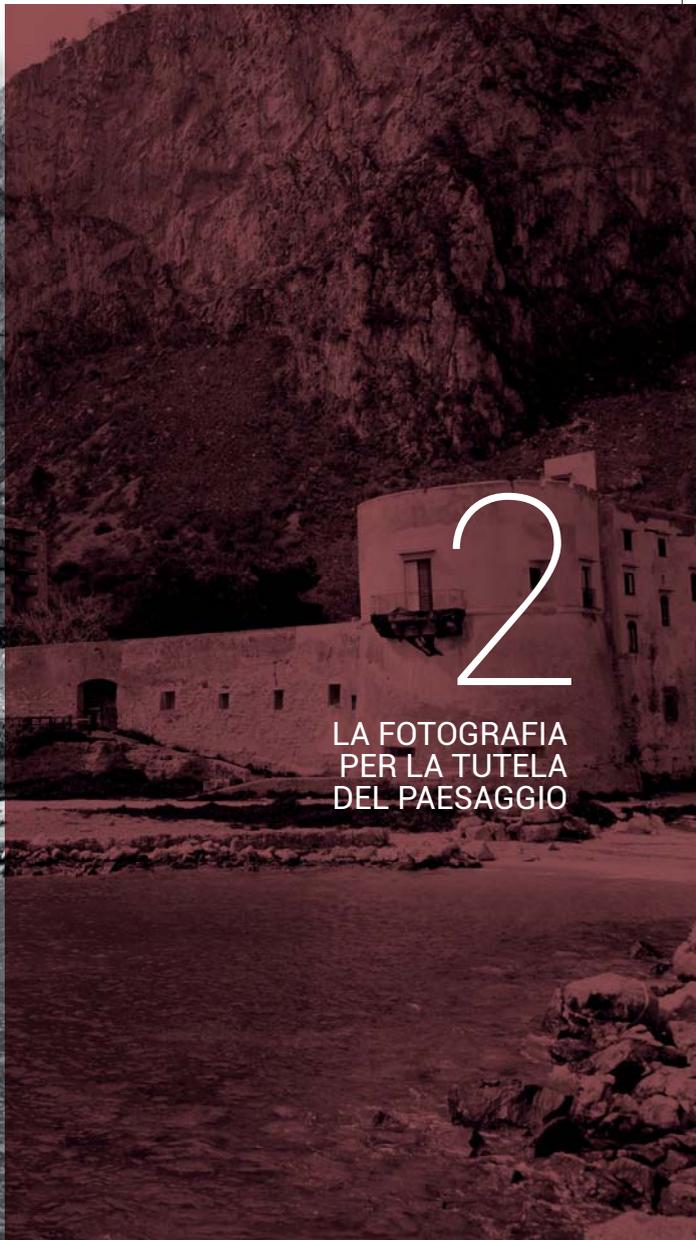
Fig. 118: Belice: il cretto di Burri a Gibellina vecchia. © Urban Reports



Fig. 119: Belice: la spazialità del Teatro di Consagra a Gibellina. © Urban Reports



Vergine Maria, Palermo
2018
© Mauro Fontana



2

LA FOTOGRAFIA PER LA TUTELA DEL PAESAGGIO

Il passaggio dalla concezione estetica alla democratizzazione dell'idea di paesaggio e quello dal concetto di monumentum a quello bene culturale ha generato un cambio di direzione importante nella fotografia. In questo capitolo vengono messi in relazione i concetti, le governance, le normative e le esperienze fotografiche, al fine di stabilire quali sono le finalità delle campagne fotografiche contemporanee, anche in relazione al recente Piano strategico di sviluppo della fotografia emanato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

LA FOTOGRAFIA PER LA TUTELA DEL PAESAGGIO

2.1

Le origini dei concetti di paesaggio e di bene culturale

Dalla concezione estetica alla democratizzazione del paesaggio

Il termine “paesaggio” assume diversi significati a seconda che esso sia trattato da scienziati, paesaggisti, architetti, viaggiatori, residenti, artisti, filosofi, ambientalisti, etc..., ma oggi si è comunque consolidata l'idea che il paesaggio non sia un dato di fatto, ma il prodotto di una serie di fattori, che implica, per la sua visione, il “bisogno di molto più di un occhio che lo scorga, ci vuole anche una riflessione che lo costruisca nella sua diversità dal mero dato sensibile: una teoria appunto”¹.

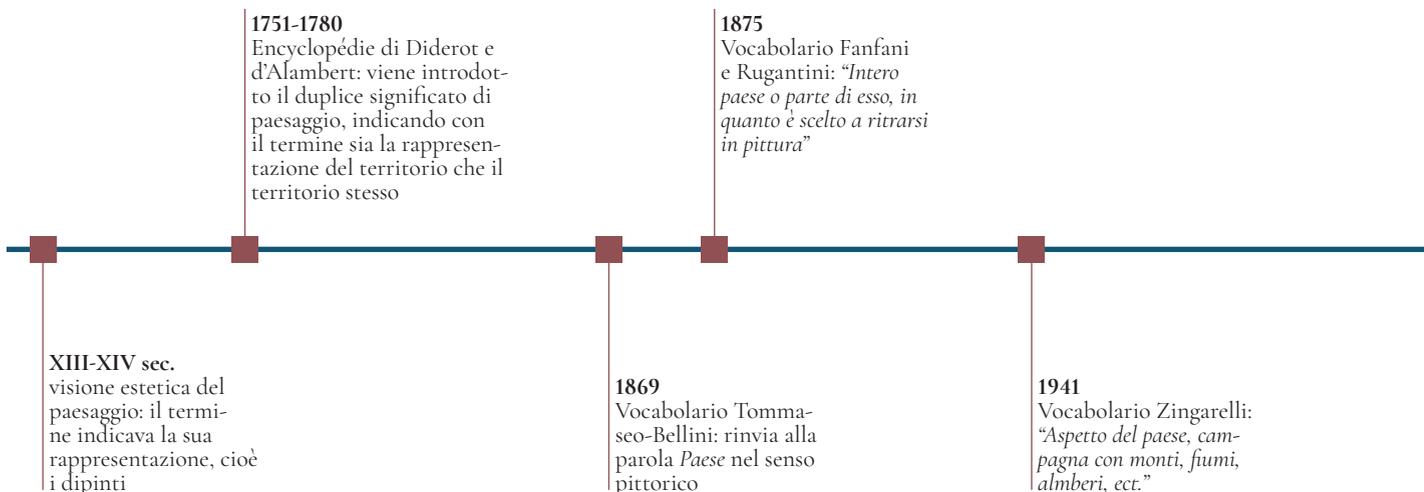
Andando a ritroso, è innegabile il fatto che il concetto di paesaggio sia nato come propriamente **estetico**: dalla sua comparsa, tra la fine del Quattrocento e

l'inizio del Cinquecento, il termine era utilizzato per indicare la sua rappresentazione, i dipinti. È nel periodo dell'Illuminismo che viene introdotto il duplice significato del termine, che si userà per indicare sia la rappresentazione del territorio che il territorio stesso. Chevalier de Jaucourt, infatti, alla voce “paysage” per l'Encyclopédie di Diderot e d'Alambert, scrive che “è un genere di pittura che rappresenta le campagne e gli oggetti che vi s'incontrano. Il paesaggio è nella pittura uno dei soggetti più ricchi, più piacevoli e più fecondi”².

Nel corso del XIX secolo, però, si darà inizio anche ad un **processo di democratizzazione**, innescato in Inghilterra da una serie di eventi, come ad esempio la Rivoluzione industriale, il ruolo che assumo-

1. D'Angelo, Paolo, *Estetica e paesaggio*, Il Mulino Editore, Bologna, 2009, p. 8

2. L. Chevalier de Jaucourt, voce “Paysage” nell'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. XII (1765), P. 212, cit. in C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino Editore, Bologna, 2007, p. 35



no le Esposizioni Universali, lo sviluppo di parchi e giardini. Un ruolo importante lo assume anche la situazione demografica, che porta uno spostamento di massa della popolazione dalle campagne alle città. Questo scatenerà una serie di critiche nei confronti dei paesaggi industriali che portano da un lato alla nascita del turismo verso luoghi naturali, come località di mare e di montagne e stabilimenti termali, ma dall'altro l'apertura di un importante dibattito sul concetto di paesaggio. Lo stesso **John Ruskin** parteciperà, parlando del paesaggio come *"il volto più amato della patria, più questa visione sarà bella, più si amerà la patria di cui è l'immagine"*.

La situazione di arretratezza economica e sociale dell'Italia porta, invece, anche un'arretratezza di tipo culturale rispetto

al valore da dare al paesaggio³. I processi industriali, infatti, saranno introdotti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, anche se in forma ridotta rispetto a paesi come l'Inghilterra. La prima pubblicazione italiana che affronta questi temi, infatti, risale al 1873 a cura dell'abate Antonio Stoppani intitolata ***Il Bel Paese, Conversazioni sulle bellezze naturali***, redatto come testo didattico per coloro che studiavano in città, ma con la speranza che si diffondesse anche nelle campagne al fine di insegnare *"agli abitanti ad apprezzare un po' meglio se stessi e le bellezze e i favori di ogni genere di cui la natura, ministra di Dio, non fu avara alle diverse province d'Italia"*⁴.

Il dibattito, da questo momento in poi, comincia ad interessare anche le decisio-

3. Baldeschi, Paolo, *Paesaggio e territorio*, Le Lettere Editore, Firenze, 2011, pp. 43-45

4. Stoppani, Antonio, *Il Bel Paese, Conversazioni sulle bellezze naturali*, Salani, Firenze, 1873, p. 5

1954

Martin Heidegger: il paesaggio è fortemente segnato dall'abitare dell'uomo

1980

Rosario Assunto: il territorio ha un significato quasi esclusivamente spaziale e può essere delimitato da divisioni geofisiche (monti, fiumi), differenze linguistiche, delimitazioni politico-amministrative

2000

Convenzione Europea del Paesaggio: *"Paesaggio" designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni*

1979

Norberg-Schulz: "genius loci"

1986

Lucio Gambi: non tutto il territorio è paesaggio, ma lo diviene quando i suoi abitanti ne riconoscono l'individualità

PAESAGGIO

ni legislative degli stati, che affrontano il tema della protezione dei valori storici e naturalistici delle “bellezze naturali”. Bisognerà aspettare la fine del secondo conflitto mondiale per presa di coscienza che il paesaggio è un tema complesso non riconducibile alle sole “bellezze” che la legislazione fino a quel momento aveva cercato di tutelare. Nel corso della seconda metà del Novecento, infatti, si comincia a prendere coscienza della complessità del paesaggio nel suo importante **intreccio tra storia e natura**, che trova trattazione negli scritti di Rosario Assunto, secondo cui *“il paesaggio da noi conosciuto come naturale è in realtà stato plasmato dall'uomo: è natura cui la cultura ha impresso le proprie forme, senza però distruggerla in quanto natura”*⁵.

A partire dal secondo dopoguerra, e in particolare gli anni Cinquanta e Sessanta del cosiddetto “boom economico”, processi di industrializzazione e urbanizzazione hanno portato dispersione, disordine e frammentazione all'interno del territorio, rendendo difficile la lettura del paesaggio e portando alla definizione di nuovi concetti. Norberg-Schulz, ad esempio, critica gli atteggiamenti tipici del periodo del “miracolo italiano” che hanno portato alla perdita degli elementi che costituiscono l'**identità** di un luogo, definito da egli stesso con l'espressione latina **genius loci**. All'interno del dibattito, si cominciano ad inserire anche definizioni che in qualche modo inseriscono gli abitanti all'interno della definizione di paesaggio. Lucio Gambi, infatti, afferma che *“non tutto lo spazio è territorio e non tutto*

*il territorio è paesaggio. Il territorio diviene paesaggi o quando i suoi abitanti nel riconoscono l'individualità, e lo trasformano con una cognizione discretamente matura”*⁶.

Il punto di svolta è però rappresentato dalla **Convenzione Europea del Paesaggio**, firmata a Firenze il 20 ottobre del 2000, che designa il paesaggio come *“una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e delle loro interrelazioni”*⁷.

In relazione a tale definizione, quindi, il paesaggio oggi è considerato come elemento chiave per il benessere sia individuale che sociale e diventa quindi importante sia per l'uomo come abitante di un determinato territorio che per i rapporti uomo/spazio.

Dal monumentum al bene culturale

La cultura della tutela si sviluppa, così come noi la intendiamo oggi, a partire dal XIX secolo, quando gli stati europei si cominciano a porre il problema dei monumenti e dell'identità nazionali.

Le grandi trasformazioni del territorio e delle città causate dalla rivoluzione industriale hanno un impatto di notevole rilievo, e non è un caso se le prime leggi di tutela che possiamo considerare moderne sono emanate dalla Francia e dall'Inghilterra, i due paesi all'avanguardia nello sviluppo industriale.

Tali questioni coinvolgevano sia il mondo politico che quello artistico e letterario. Nel 1825, infatti, Victor Hugo nelle pagine della “Reveu des Deux Mondes” lanciava una vera e propria *Guerre aux démolisseurs*, affermando con chiarezza

5. Assunto, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Volume II, Giannini Editore, Napoli, 1973, p. 79

6. Gambi, Lucio, *La costruzione dei Piani Paesistici*, in “Urbanistica”, n. 85, anno 1986

7. In *Convenzione Europea del Paesaggio* (Firenze, 2000), art. 1, comma A

il ruolo del patrimonio come bene della nazione: “*Ci sono due cose in un edificio, il suo uso e la sua bellezza; il suo uso appartiene al proprietario, la sua bellezza appartiene a tutti*”.

Già nel 1830, il governo francese istituì la figura dell'*inspecteur général des monuments historiques*, mentre nel 1834 fu l'istituzione di un primo *Comité Historique des Arts et des Monuments* (trasformato nella *Commission des Monuments Historiques* nel 1837). Il governo inglese, invece, nel 1882 approvò l'*Ancient Monument Protection Act*, mentre nel 1893, sul modello francese, venne creata la carica di *inspector of ancient monument*. A partire da questo periodo, il concetto di monumento comincia ad assumere un ruolo centrale sia nel linguaggio tecnico che giuridico.

Andando a ricercare le origini, il termine latino *monumentum* esprimeva una grande ricchezza di significati, che andavano ben oltre quello più immediato di un oggetto materiale, riferito in genere al sepolcro, alla memoria funeraria. L'etimologia rimanda, a sua volta, al verbo *monere*, “ammonire, far ricordare”, e indica il senso di ammonimento, di richiamo del passato per il presente⁸, così come lo definisce un grammatico latino: *Monumentum non sepulcrum tantum dicitur, sed omnia quidquid memoriam testantur*⁹ (il monumento non si riferisce soltanto al sepolcro, ma a tutto ciò che testimonia una memoria), indicando quindi qualsiasi oggetto in grado di ricordare una persona o un evento passato. Nel Medioevo, invece, questo termine latino era utilizzato per

indicare i resti della civiltà romana e le rovine archeologiche. Ma sarà a partire dal periodo illuminista, per poi consolidarsi nel XIX secolo, che il concetto di monumento assume anche il significato di *documento*, un oggetto del passato in grado di fornire informazioni sulla civiltà che lo ha prodotto¹⁰.

Nell'attuale lessico della tutela, però, viene utilizzata l'espressione “**bene culturale**”. Si tratta di un neologismo il cui riconoscimento internazionale risale al dopoguerra, mentre in campo giuridico viene usato per la prima volta con la Convenzione dell'Aia del 1954, in un periodo storico in cui ci si rende conto che la guerra aveva provocato delle distruzioni e delle ferite nel patrimonio storico-artistico di grave entità e che bisognava garantire un maggiore rispetto per il patrimonio.

Si tratta di un passaggio importante quello dall'idea di monumento a quello di testimonianza: questo, infatti, permette di esprimere meglio complessità del patrimonio, permettendo di includere anche i beni immateriali e di collegare l'idea della tutela da una concezione troppo “monumentale”¹¹.

L'Italia, in questo caso, è il paese dove il sintagma “bene culturale” registra il maggiore successo, e da questo momento va a sostituire termini obsoleti come quello di “cose d'interesse artistico o storico”¹². L'espressione si afferma con la Commissione Franceschini, istituita dal parlamento nel 1964, che dopo due anni pubblicherà la relazione conclusiva con il titolo *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*.

8. Tosco, Carlo, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino Editore, Bologna, 2014, p. 59

9. *Pomponii Porphyronis commentarii* in Q. Horatium Flaccum, I, 2, 15, a cura di G. Meyer, Lipsiae 1874, p. 5 (commento alla prima ode oraziana)

10. Le Goff, Jacques, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1978, vol. V, pp. 38-43

11. Tosco, Carlo, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino Editore, Bologna, 2014, p. 61

12. Legge n. 1089/1939, *Tutela delle cose d'interesse storico e artistico*

11. Tosco, Carlo, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino Editore, Bologna, 2014, p. 61

12. Legge n. 1089/1939, *Tutela delle cose d'interesse storico e artistico*

2.2

La tutela dei beni: governance e aspetti normativi

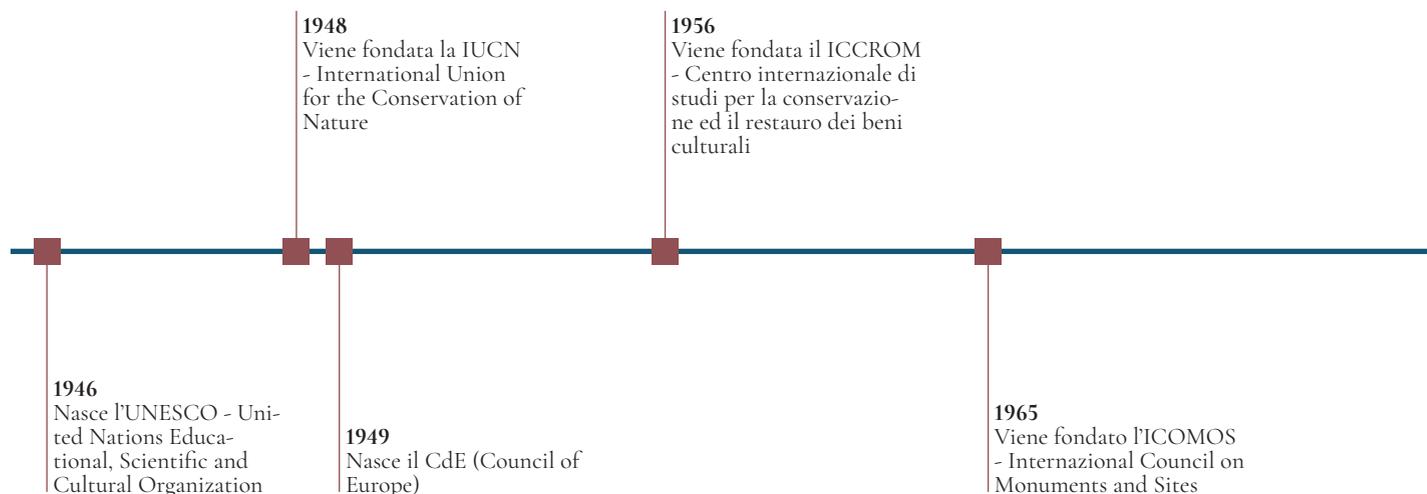
La tutela e la valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici è affidata ad organi amministrativi, internazionali e nazionali, che hanno fatto proprie le discussioni, i dibattiti, le idee e le definizioni intorno ai temi, concretizzando tutto in vari documenti come carte, decreti e convenzioni.

L'UNESCO e il patrimonio mondiale

L'Organizzazione delle Nazioni unite per l'educazione, la scienza e la cultura – UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) viene fondata nel tra il 1945 e il 1946 da 37 stati facenti parte dell'Organizzazione delle Nazioni Unite e conta oggi 195 stati membri. Gli obiettivi che si pone sono quelli della costruzione della pace,

della lotta alla povertà, dello sviluppo sostenibile e del dialogo interculturale, che vengono portati avanti attraverso l'educazione, la scienza, la cultura, la comunicazione e l'informazione.

In materia di recupero di beni culturali e paesaggistici, nel 1972 viene adottata dalla conferenza generale dell'UNESCO la **Convenzione per la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale**. La convenzione mette in evidenza che il patrimonio culturale e il patrimonio naturale sono spesso minacciati sia da cause di degradazione che dall'evoluzione della vita sociale ed economica e che certi beni offrono un interesse eccezionale per l'intera umanità, perché considerati come legame tra il nostro passato, quello che siamo e quello che lasceremo alle generazioni future. Il



ruolo è quello di incoraggiare i paesi alla protezione del loro patrimonio culturale e ambientale, a nominare siti per l'inclusione nella lista del patrimonio dell'umanità, a sviluppare dei sistemi di gestione delle informazioni relative allo stato di conservazione, fornire assistenze per i siti in pericolo, incoraggiare la partecipazione delle comunità locali e la cooperazione internazionale. L'UNESCO interviene anche attraverso tre organizzazioni che coadiuvano il Comitato nelle sue deliberazioni:

- ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), consulente per tutti gli aspetti che riguardano il patrimonio culturale e la sua conservazione e per la valutazione di tutte le nomine nella World Heritage List di beni culturali e misti;
- ICCROM (The International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property), per la conservazione tramite la for-

mazione, l'informazione, la ricerca, la cooperazione e la sensibilizzazione;

- IUCN (International Union for Conservation of Nature), per la conservazione dell'integrità e della diversità della natura e per un utilizzo equo delle risorse naturali.

La governance alla scala europea

Il Consiglio d'Europa è organizzazione internazionale istituita il 5 maggio 1949 e che oggi conta 47 Stati membri. Lo scopo è la promozione della democrazia, dei diritti umani, dell'identità culturale e della ricerca di soluzioni ai problemi sociali in Europa. Il CdE non va però confuso con l'Unione Europea e gli organi che ad essa fanno riferimento, quali il Consiglio dell'Unione Europea, il Consiglio europeo o la Commissione Europea.

Tra i numerosi settori di intervento sono presenti anche quelli legati alla cultura,

1972

Viene adottata la Convenzione UNESCO per la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale

1985

Viene adottata la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa

1975

Viene adottata la Carta Europea del patrimonio architettonico

2000

Viene firmata la Convenzione Europea del paesaggio

QUADRO INTERNAZIONALE

al patrimonio, all'ambiente e all'assetto del territorio. Per il raggiungimento di questi obiettivi, il Consiglio d'Europa, tramite i suoi strumenti, predispone e favorisce la stipulazione di accordi e convenzioni.

Per quanto riguarda il patrimonio architettonico, nel 1975 fu emanata ad Amsterdam la **Carta Europea del patrimonio architettonico**, che riafferma i principi di valorizzazione e tutela e il concetto di patrimonio, rivolgendo lo sguardo anche verso il patrimonio diffuso e minore: *“non formato soltanto dai nostri monumenti più importanti, ma anche dagli insiemi degli edifici che costituiscono le nostre città e i nostri villaggi tradizionali nel loro ambiente naturale o costruito”*¹³. Solamente dieci anni dopo, nel 1985, viene adottata a Granada un altro importante strumento che affronta in maniera più approfondita i temi di tutela e valorizzazione, la **Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa**, ponendosi come obiettivo il *“coordinamento delle politiche di conservazione del patrimonio storico, artistico ed ambientale allo scopo di realizzare unioni più stretta fra i suoi componenti per salvaguardare e promuovere ideali principi di loro comune patrimonio”*¹⁴. Viene inoltre riconosciuto il patrimonio architettonico come *“una espressione irripetibile*

*della ricchezza e della diversità del patrimonio culturale dell'Europa, una testimonianza inestimabile del nostro passato e un bene comune a tutti gli europei”*¹⁵.

Per quanto riguarda il paesaggio, viene adottata nel 2000 a Firenze la **Convenzione europea del paesaggio**, ponendosi come obiettivi principali le autorità pubbliche ad adottare politiche e provvedimenti a livello locale, regionale, nazionale ed internazionale per la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi in Europa¹⁶. Per la prima volta vengono riconosciuti paesaggi sia quelli eccezionali che quelli ordinari della vita quotidiana e quelli degradati. Al fine di garantire forme di collaborazioni istituzionali, per far sì che ogni comunità locale possa riconoscere le proprie responsabilità in materia di paesaggio e per sostenere i vari enti sotto il profilo tecnico e politico, nel 2006 è stata istituita a Strasburgo la RECEP, Rete Europea per l'attuazione della Convenzione Europa del Paesaggio. Si tratta quindi di un'organizzazione liberamente costituita da governi autonomi locali e regionali.

Il quadro nazionale

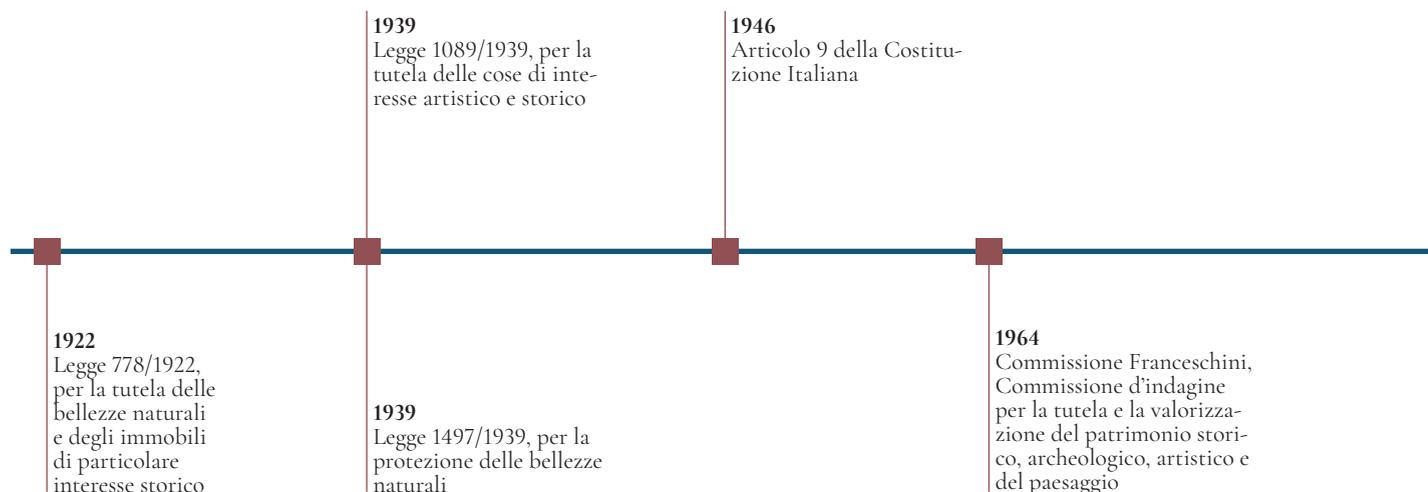
Molti principi e numerose definizioni consolidate dalle convenzioni mondiali ed europee sono stati acquisite all'in-

13. In *Carta Europea del patrimonio architettonico* (Amsterdam, 1975)

14. In *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa* (Granada, 1985)

15. Ibidem

16. <https://www.coe.int/it/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/176>



terno della normativa vigente nazionale italiana, e in particolar modo all'interno del **Codice dei beni culturali e del paesaggio**, in vigore dal 2004.

L'Iter giuridico che ha portato all'emanazione di questo codice pone le sue radici nella legge n. 778 del 1992, il primo strumento che aveva già come obiettivo la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico. Pochi anni più tardi, nel 1939, la *protezione delle bellezze naturali* e la *tutela delle cose d'interesse artistico e storico* vennero sdoppiate in due leggi differenti, rispettivamente la 1497 e la 1089, che rimasero in vigore fino all'elaborazione del Testo unico in materia di beni culturali e ambientali del 1999. A sancire però l'importanza del tema della tutela fu anche l'**articolo 9** della Costituzione: *“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio artistico della Nazione”*.

Un tentativo per una nuova legge era stato fatto nel 1964, quando venne istituita la *Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, presieduta dall'onorevole Franceschini. I lavori si conclusero tre anni dopo con un censimento preciso dello stato dei beni culturali in Italia e una chiara

denuncia al degrado, all'abbandono e agli scarsi interventi di valorizzazione del patrimonio culturale del paese, riassunti all'interno degli atti pubblicati dalla commissione¹⁷. Per quanto riguarda la tutela dei beni paesaggistici e ambientali, invece, un importante passo avanti è stato compiuto dalla **Legge Galasso** del 1985, per combattere gli abusi edilizi che in quegli anni stavano ponendo dei segni indelebili sul territorio.

La fine di questo processo è quindi l'attuale codice, che attribuisce al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo le materie di tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale italiano. Il testo, oltre a far propri i principi del dibattito culturale e legislativo italiano, presenta dei chiari riferimenti a definizioni internazionalmente riconosciute, come ad esempio quella di paesaggio, che richiama ai principi della CEP: *“si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni”*.

C'è da precisare, però, che dal per quanto riguarda la tutela e la valorizzazione dei beni culturali il codice impone delle precise disposizioni, per quanto riguarda i beni del paesaggio la funzione viene demandata alle regioni e ai piani paesaggistici territoriali.

17. *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, 3. voll., Colombo, Roma, 1967

1985

Legge 8/1985 Galasso, disposizioni urgenti per la tutela delle zone di particolare interesse ambientale

2004

Legge 42/2004, Codice dei beni culturali e del paesaggio

1999

Legge 490/1999, Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali

QUADRO NAZIONALE

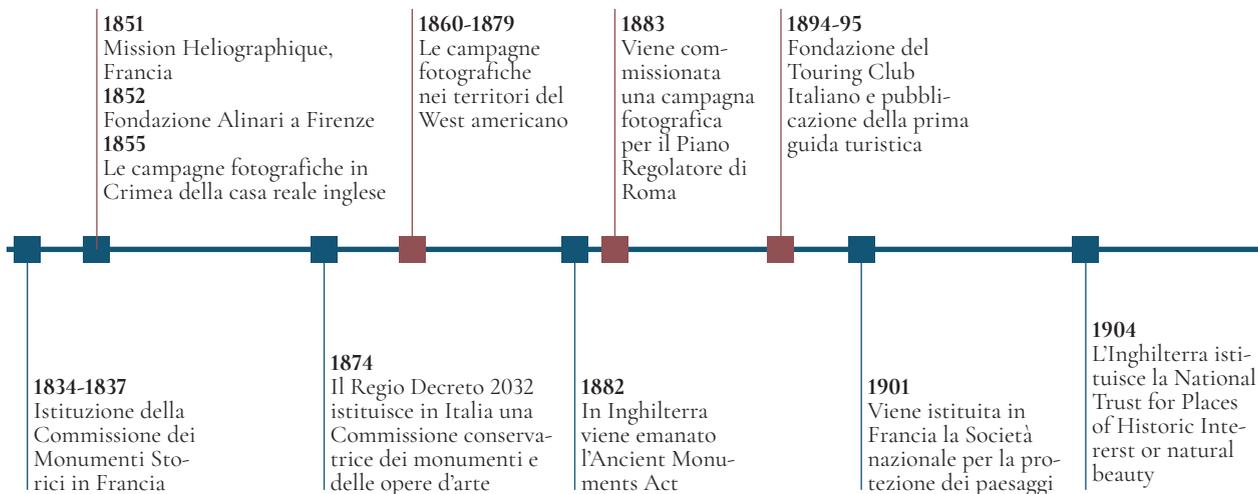
2.3 La fotografia e l'indagine del territorio

L'assunzione di nuovi concetti e nuovi approcci nei confronti dei beni culturali e del paesaggio ha portato la fotografia, così come già accennato nel capitolo precedente, a cambiare il suo punto di vista, in relazione al contesto, alle esigenze ed alle modalità operative. Le esperienze delle campagne fotografiche storiche e contemporanee, siano esse di committenza pubblica o di iniziativa privata, con le diverse motivazioni che hanno portato ad effettuale, rispecchiano in maniera quasi parallela l'evoluzione concettuale e normativa avvenuta dall'invenzione della fotografia ad oggi. Si può anche affermare che il linguaggio della fotografia si è modellato sul linguaggio stesso del paesaggio e dei beni culturali, assumendone i problemi e descrivendone i mutamenti¹⁸.

I primi cento anni della fotografia

Già la prima campagna fotografica della storia, la *Mission Heliographique* del 1851, commissionata dalla Commissione dei Monumenti Storici in Francia, dimostrò il ruolo importante che questo nuovo mezzo espressivo poteva assumere per la rappresentazione dell'architettura, del paesaggio e del territorio. Il fervore culturale legato alle prime azioni di tutela del patrimonio impegnerà molti fotografi europei a immortalare i valori storici ed estetici dei beni culturali e del paesaggio: gli **Alinari** a Firenze, ad esempio, iniziarono la loro attività di documentazione già nel 1852, prima che nel territorio italiano venisse emanata una legge di tutela. La diffusione delle bellezze del territorio

18. Valtorta, Roberta, *Dilatazioni del paesaggio, dilatazioni della fotografia*, in "Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio", Edizioni Angelo Guerini, Milano, 1996, p. 97



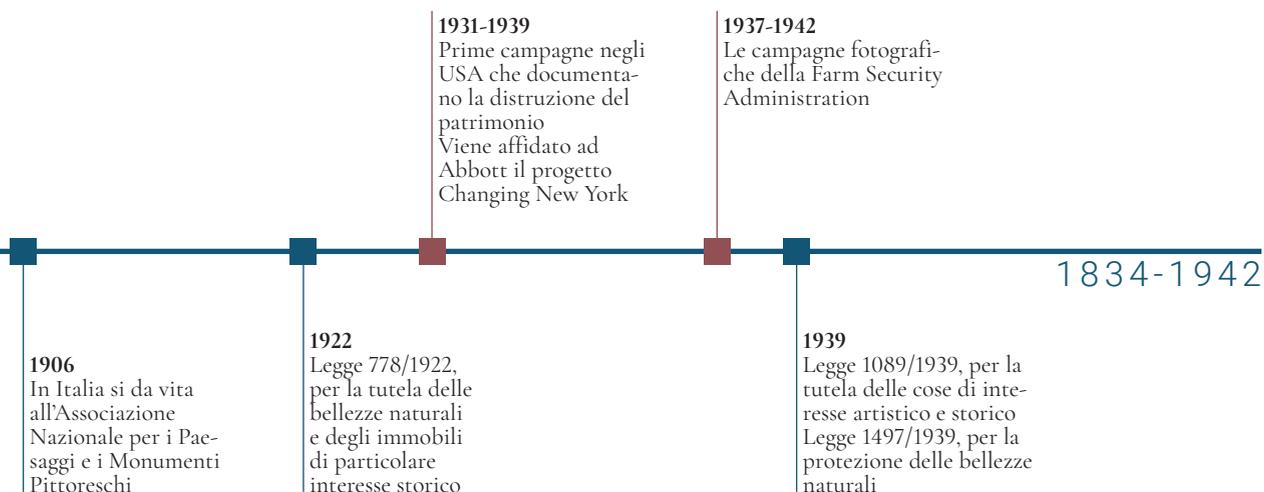
italiano iniziarono però nel 1894 grazie alla fondazione del *Touring Club Italiano*, che portarono anche alla redazione della prima guida turistiche nel 1895.

In quegli stessi anni, anche in Inghilterra la fotografia assunse un ruolo importante: la casa reale inglese, ad esempio, organizzò nel 1855 una campagna fotografica per documentare la guerra in Crimea, al fine di rappresentare i paesaggi di guerra in un paese lontano. Negli Stati Uniti d'America, invece, si cominciarono ad effettuare le prime campagne fotografiche commissionate dal governo nei territori del West per il rilevamento dei territori, che si svilupparono in un periodo di tempo che va dal 1860 al 1879.

Contemporaneamente, a Roma veniva effettuata la prima importante cam-

agna fotografica di committenza pubblica legata ad uno strumento di controllo del territorio: nel 1865, infatti, venne introdotto sul territorio nazionale il Piano Regolatore Generale. Roma si fornì subito di un PRG, e già nel 1883 redasse il secondo piano, al fine di realizzare una serie di interventi strutturali per fare di Roma la Capitale. In questa occasione, durante i primi lavori di trasformazione, si affidò ad un gruppo di fotografi un incarico di cinque anni per documentare i cambiamenti che erano in atto nella città.

Il passaggio epocale, che in qualche modo chiude l'approccio che ha caratterizzato i primi cento anni di storia della fotografia, è l'esperienza della *Farm Security Administration*, una serie di cam-



pagne fotografiche commissionate dal governo americano tra il 1937 e il 1942. Il progetto, che nasce per necessità archivistiche e di propaganda, aveva come obiettivo il consolidamento di un'idea di nazione, attraverso la documentazione e la diffusione di fotografie che rappresentavano i territori e le persone del paese, gli edifici e la vita quotidiana, i grandi interventi infrastrutturali e gli spazi aperti.

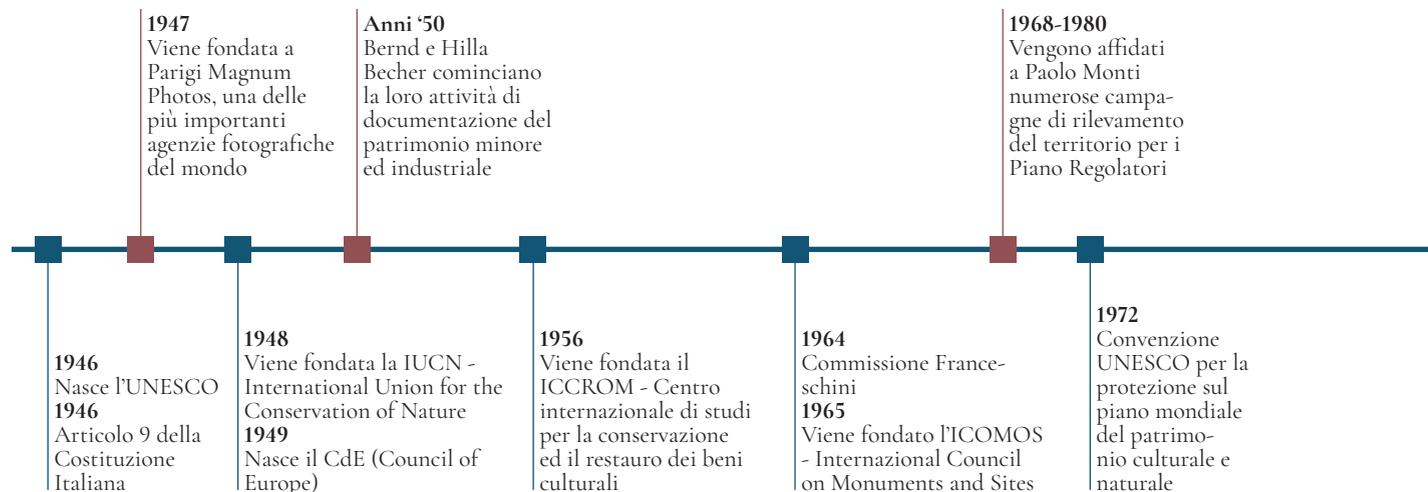
Le prime esperienze, nonostante la varietà degli oggetti delle campagne (monumenti storici, eventi bellici, territori in trasformazione, etc.) perseguono, se pur con accezioni diverse, gli stessi obiettivi, che riguardano la documentazione di territori, paesaggi, città e monumenti, facendo prevalere l'intento di conservare la memoria del passato.

Dal dopoguerra agli anni '90

Gli anni successivi alla Seconda guerra mondiale apriranno alla fotografia nuovi temi: da un lato, in un clima neorealista, si sviluppa l'utilizzo dei reportage per affermare l'impegno sociale della fotografia, dimostrato anche dalla fondazione di **Magnum Photos** nel 1947; dall'altro si comincerà a guardare alla città del

dopoguerra con occhi diversi, indagando gli spazi e i luoghi dell'abbandono, l'archeologia industriale, le tracce della modernità, oltre che i centri storici ed il patrimonio storico e paesaggistico. Negli anni '50, ad esempio, i coniugi Bernd e Hilla Becher cominciano la loro attività di documentazione che ha come oggetto e gli **impianti industriali e le costruzioni minori** (serbatoi idrici, cisterne, torri di raffreddamento, gasometri, silos, etc.), fotografando in serie elementi diversi appartenenti alla stessa tipologia. Il loro lavoro e il loro modo di guardare al territorio si fa anticipatore di una serie di temi che saranno centrali nel dibattito sulla città e sul paesaggio a partire dagli anni '80: il tema, infatti, sarà ripreso, se pur con le dovute differenze, da Gabriele Basilico a partire dal 1978, quando comincia a lavorare a *Milano: ritratti di fabbriche*.

Gli anni che seguono il secondo conflitto bellico sono segnati anche da un'attenzione maggiore nei confronti del patrimonio e del paesaggio, che porterò alla nascita, ad esempio, dell'UNESCO e di una serie di centri ed enti internazionali che si pongono come obiettivo la tutela dei beni e del territorio, che



a causa della crescita demografica e dell'espansione delle città rischiava di far distruggere numerose tracce, lasciando anche tracce indelebili nel paesaggio. L'Italia aumenterà la sua attenzione a partire dal 1964, con l'istituzione della Commissione Franceschini, la quale darà un ruolo importante anche alla documentazione fotografica. Allegate agli atti pubblica, infatti, sono presenti 232 tavole illustrate contenenti 509 fotografie con l'obiettivo di testimoniare *“con l'indiscutibile efficacia dell'evidenza la realtà multiforme delle carenze e dei pericoli in cui versa tanta parte del patrimonio culturale, ed insieme gli sforzi generosi compiuti, o in corso di compimento, per difenderlo e valorizzarlo”*¹⁹.

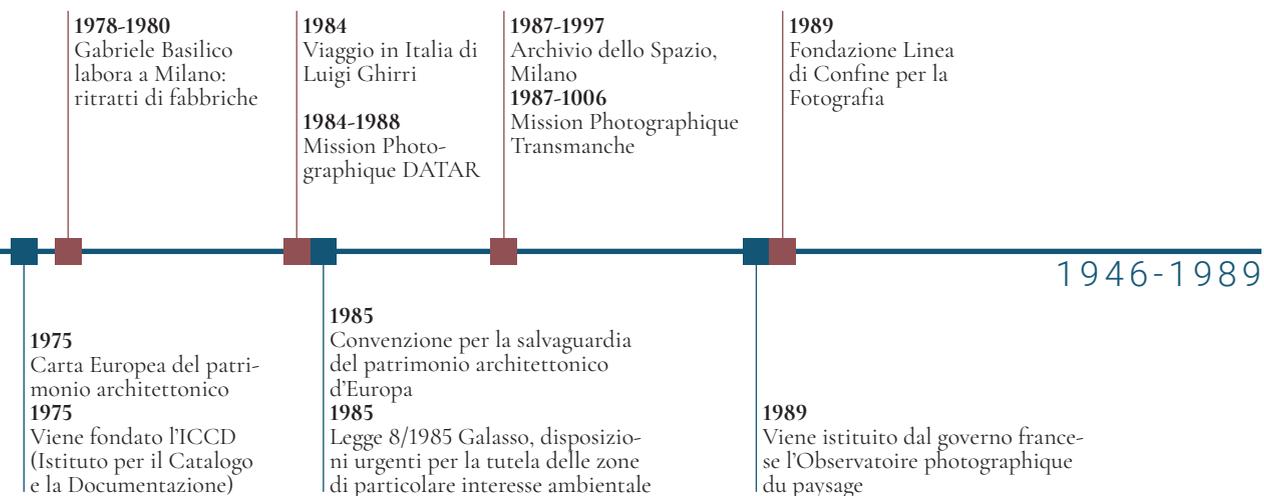
A partire dagli **anni Settanta**, l'utilizzo della fotografia si diffuse anche come mezzo di analisi visiva nei processi di governo del territorio e all'interno degli strumenti di pianificazione. In quel periodo, infatti, la maggior parte dei comuni italiani si stava fornendo di un piano regolatore generale, che avrebbe regolato sia la tutela dei centri storici che le fasi di espansione delle città. Molti comuni si servirono delle campagne fotografiche sia per documentare lo stato delle città prima degli interventi

previsti dal piano che per rilevare i centri storici, con gli obiettivi della conservazione e di una accurata pianificazione. A Paolo Monti, ad esempio, vennero affidate numerose campagne di rilevamento da parte di numerosi comuni dell'Emilia-Romagna, prima fra tutte Bologna a partire dal 1968.

A partire dagli **anni Ottanta**, la fotografia comincia ad unire alla pura documentazione un importante ruolo sociale, legato al senso dei luoghi e alla loro interpretazione come ambiti di vissuto esperienziale. In questa fase, che getta le basi per la fotografia contemporanea, il paesaggio viene rappresentato attraverso delle immagini evocative e concettuali, facendo sì che il paesaggio diventi la proiezione del vissuto dell'autore²⁰. In questa nuova concezione della fotografia si inseriscono numerose campagne fotografiche pubbliche e private. Il punto di svolta nelle campagne fotografiche di iniziativa privata è segnato dal **Viaggio in Italia** di Luigi Ghirri del 1984, che fa emergere un'immagine “altra” del paese, indagando periferie, città deserte, spiagge, giardini e luoghi di provincia. Non fu un'operazione di committenza, ma il modo in cui Ghirri

19. *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Casa Editrice Colombo, Roma, 1967, vol. 3, p. 591

20. Curzel, Vittorio, *Fotografia, territorio, paesaggio: elementi per una strategia della memoria e del progetto*, Provincia Autonomia di Trento, 2015, p. 87



seppe impegnare i venti fotografi su un comune tema di lavoro, sembrava richiamarne i criteri. Il cambio di paradigma nell'ambito delle committenze pubbliche è rappresentante invece dalla *Mission photographique de la DATAR* del 1985, che lascia in eredità l'idea di un paesaggio che non è solamente una realtà obiettiva, ma una rappresentazione culturale e sociale. Tale esperienza, a cui presto si aggiungerò anche l'esperienza ventennale della *Mission Photographique Transmanche*, lascerà in eredità il primo **Osservatorio fotografico nazionale del paesaggio in Francia**, che dal 1989 opera attraverso il metodo della "fotografia ripetuta" al fine di documentare e monitorare le trasformazioni e gli interventi sul territorio.

Le esperienze dopo la CEP

A partire dagli anni Ottanta è stato quindi innescato un processo che ha invertito i luoghi comuni della fotografia di paesaggio dalle immagini stereotipate dei Gran Tour ai complessi e mutevoli paesaggi contemporanei. Quelle esperienze trovano culmine e un nuovo inizio nella Convenzione Europea del Paesaggio la sequenziale attenzione crescente che essa ha prodotto per il

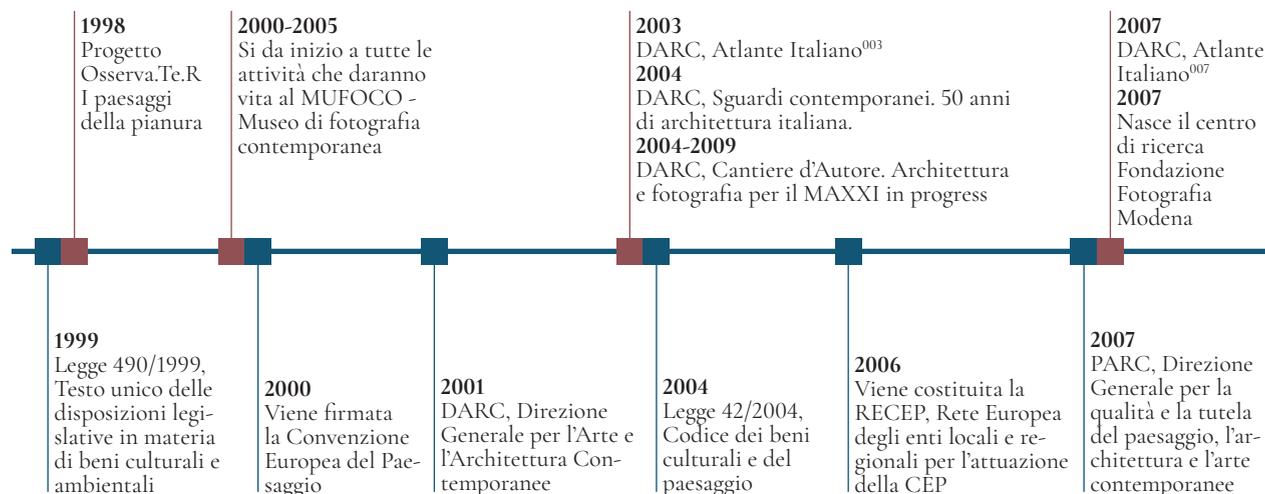
paesaggio e il territorio.

L'aver definito il paesaggio come *“una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”*²¹ e considerarlo come una *“componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità”*²² apre infatti alla possibilità di lavorare a partire dall'interpretazione che la popolazione o il fotografo dà ad un determinato territorio. La fotografia, infatti, in quanto mezzo di rappresentazione, interpretazione e documentazione, diventa uno strumento di indagine di fondamentale importanza per **comprendere il paesaggio, la sua storia e la sua memoria**. L'affermare l'importante ruolo della percezione di un determinato paesaggio pone in stretta relazione anche le fasi di rappresentazione e di pianificazione.

In questo contesto è importante considerare i cambiamenti che sono avvenuti anche nei metodi di lavoro e nei rapporti tra i committenti e i fotografi. Dagli anni Ottanta ad oggi, infatti, siamo passati da un'idea di fotografia come “documentazione” dei luoghi di matrice

21. In *Convenzione Europea del Paesaggio* (Firenze, 2000), art. 1, comma A

22. *Ibidem*, art. 5, comma A



ottocentesca all'idea di "lettura" del territorio compiuta da "autori", a un'idea di fotografia come "progetto concordato" fra autore e committente, fino all'attuale idea che dà al fotografo una totale libertà nel considerare la committenza pubblica come un ambito per l'approfondimento di una personale ricerca già in corso²³.

La DARC (Direzione generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanea)²⁴ in Italia, in collaborazione con il MAXXI di Roma, ad esempio, commissiona a partire dal 2003 una serie di campagne fotografiche, **borse di ricerca e residenze d'artista** per indagare lo stato del territorio, del paesaggio e dell'architettura. Gli esiti di queste campagne vengono diffusi attraverso l'organizzazione di mostre e la pubblicazione di cataloghi.

L'attenzione sempre maggiore per i temi legati alla fotografia ha portato negli ultimi anni all'apertura di centri di ricerca e di sperimentazione per approfondire il racconto della realtà per mezzo di immagini. In questo senso, tra il 2000 e il 2005 si è lavorato all'apertura del **MUFOCO - Museo di Fotografia Contemporanea**, grazie ad una collaborazione con la Regione Lombardia e il

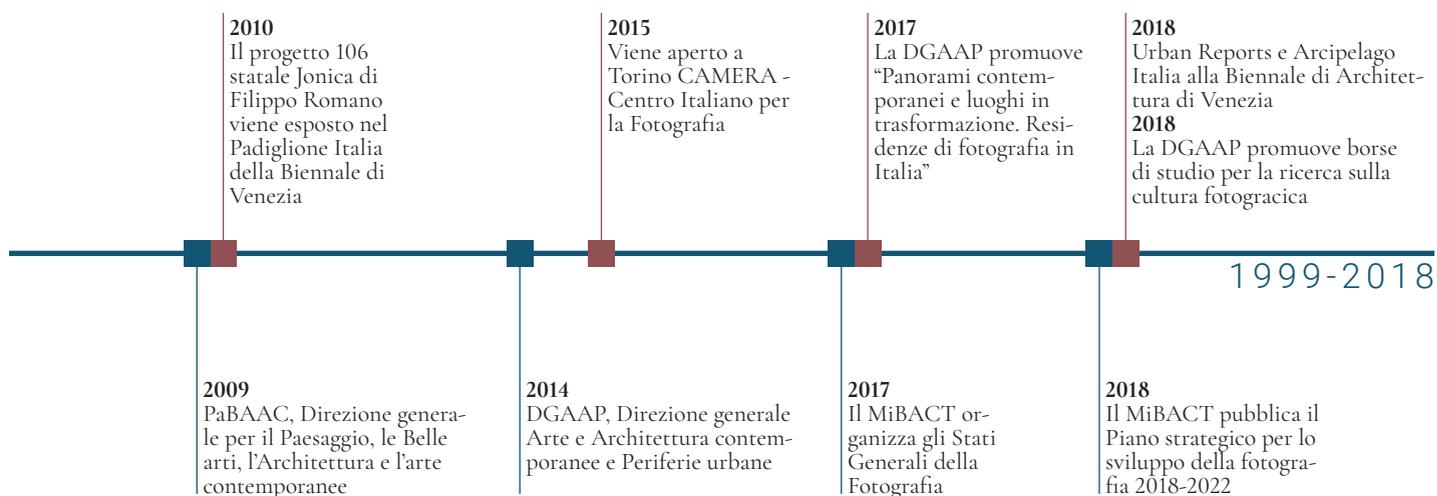
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la cui idea nasceva già all'interno del progetto *Archivio dello Spazio*. Due anni dopo, nel 2007, comincia l'attività della **Fondazione Fotografia Modena**, un centro di ricerca nato per iniziativa della Fondazione Cassa di risparmio di Modena, mentre nel 2015 viene inaugurato a Torino **Camera - Centro Italiano per la Fotografia**, uno spazio espositivo e un centro studi, ricerca e comunicazione ad un pubblico ampio ed eterogeneo delle potenzialità della fotografia.

La fotografia ha assunto ormai anche un ruolo centrale all'interno di importanti manifestazioni culturali legati ai temi dell'architettura e del paesaggio, come ad esempio la **Biennale di Venezia**. Sempre con maggiore frequenza, infatti, i collettivi incaricati dello sviluppo dei temi all'interno dei padiglioni affidano a fotografi o gruppi di fotografi dei racconti tramite immagini dei temi affrontanti.

Viene quindi consolidato, a partire dagli anni Duemila, l'uso della fotografia come mezzo di analisi da integrarsi con gli strumenti classici del disegno e della rappresentazione cartografica.

23. Valtorta, Roberta, *Fotografia paesaggio istituzioni*, in "Atlante007. Rischio paesaggio", Mondadori Electa, 2007, pp. 30-33

24. Oggi DGAAP, Direzione generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane



2.4 Il MiBACT per la fotografia

Il Ministero dei Beni e della attività culturali e del turismo, prendendo atto della rinnovata e crescente attenzione nei confronti del linguaggio fotografico avvenuta negli ultimi anni e analizzando un sistema che appariva come frammentato ed eterogeneo per competenze, responsabilità e programmazione, si è posto l'obiettivo di definire un piano di sviluppo strategico nazionale.

Le parole chiave su cui si incentra il progetto sono “**memoria, identità, futuro**”, essendo la fotografia patrimonio storico e linguaggio contemporaneo, strumento di memoria ma anche di espressione e comprensione della realtà.

Sulla base di queste brevi considerazioni, sono stati organizzati gli **Stati Generali della Fotografia**, due giornate di convegno a cui hanno partecipato operatori,

addetti ai lavori e ospiti internazionali. I due incontri, che si sono tenuti il 6 aprile e il 5 maggio 2017 rispettivamente a Roma e a Reggio Emilia, hanno avuto lo scopo di formalizzare l'impegno del Ministero nel settore, tramite discussioni intorno a sei tavole rotonde tematiche:

- Conservazione e valorizzazione del patrimonio. Memoria, Identità, Futuro
- Nuovi orizzonti per la fotografia professionale
- Strategie di governance per la fotografia
- Presentazione delle linee guida del piano di sviluppo strategico
- Fotografia, informazione, post verità: rivoluzione digitale e social media
- Immagini, corpo e immaginario tra reale e virtuale.

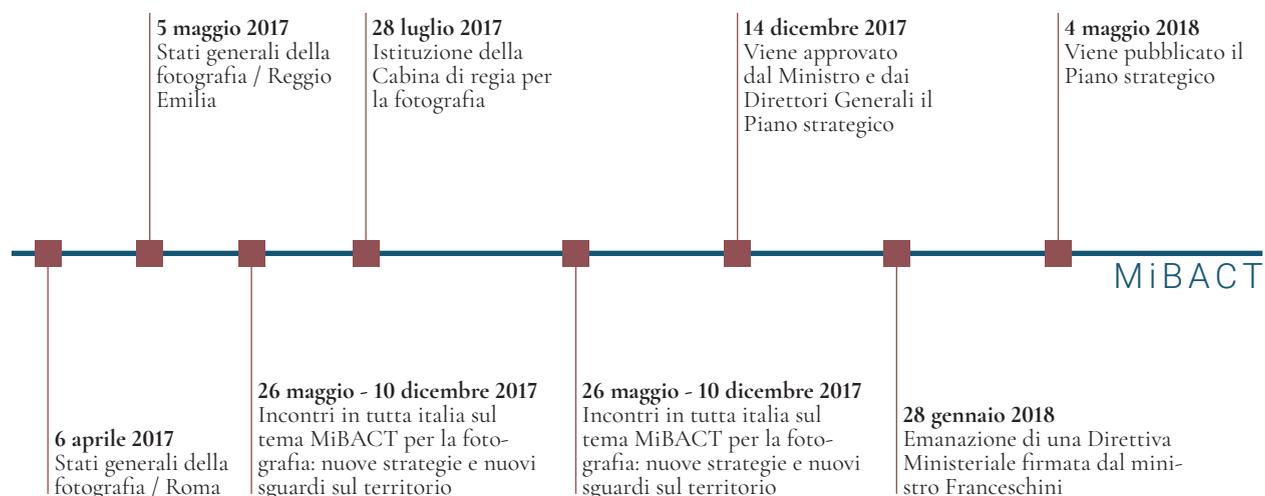




Fig. 1: Stati Generali della Fotografia, Roma. © MIBACT - <http://www.beniculturali.it>

Dopo queste due giornate, è stato avviato un programma di incontri su scala nazionale, “**MiBACT per la fotografia: nuove strategie e nuovi sguardi sul territorio**”: diciannove incontri pubblici di approfondimento organizzati su iniziativa di enti locali e in collaborazione con realtà pubbliche e private, per dare vore alle specificità delle realtà locali e dibattere di ambiti diversi della fotografia. I temi affrontanti, infatti, sono stati vari, come conservazione e valorizzazione degli archivi, committenze pubbliche, musei, internazionalizzazione, collezionismo, educazione all’immagine, alta formazione, etc.

Contemporaneamente, il 28 luglio 2017 presso il Gabinetto del Ministero, viene istituita una **Cabina di regia per la fotografia**, al fine di “pianificare e coordinare le attività del Ministero per valorizzare e diffondere la fotografia in Italia”. La Cabina di regia, presieduta dal Segretario generale, si compone di un componente per ognuna delle sette Direzioni Generali che a vario titolo si occupano di fotografia (Archeologia,

belle arti e paesaggio, Cinema, Archivi, Arti e architettura contemporanee e periferie urbane, Biblioteche e istituti culturali, Educazione e ricerca, Musei) e di Lorenza Bravetta (Consigliere del Ministro per la valorizzazione del patrimonio fotografico nazionale).

I lavori della Cabina di regia hanno portato all’approvazione, nel mese di dicembre di un documento di indirizzo strategico, il “**Piano strategico di sviluppo della fotografia in Italia. 2018-2022**”. Il piano, primo in questo senso in Europa, ha una durata quinquennale e che necessita della partecipazione attiva sia del mondo politico che degli operatori del settore. È stato scritto ponendosi come obiettivo principale la determinazione di nuove prospettive e opportunità sia a livello nazionale che internazionale. Le linee strategiche su cui si basa il piano riguardano tre ambiti:

- **patrimonio**: raccolte, archivi, collezioni;
- **creazione contemporanea**: committenze, sostegno alla produzione artistica, al potenziamento del sistema

MiBACT per la fotografia:
nuove strategie e nuovi
sguardi sul territorio

#1 – **Palermo.** La fotografia, l'antropologia, la Sicilia: patrimoni ed esperienze.

#2 – **Milano.** Fotografia e società: documento o espressione artistica?

#3 – **Senigallia.** Terra di fotografia l'influenza marchigiana sulla fotografia in Italia dal secondo dopoguerra.

#4 – **Torino.** Carte fotografiche. Il censimento delle raccolte e degli archivi fotografici in Italia.

#5 – **Treviso.** Cosa guardi? La cultura delle immagini.

#6 – **Cortona.** Una tribù che scatta. Instagram come alfabeto delle immagini.

#7 – **Savigliano.** Punctum – fotografia e sistema festival – proposte e obiettivi.

#8 – **Bibbiena.** Ridefinire la fotografia amatoriale.

#9 – **Parma.** Arte e Fotografia: la prospettiva di istituzioni e mercato.

#10 – **Matera.** Paesaggio materiale o immateriale: campagne fotografiche e nuovi territori dello sguardo.

#11 – **Lodi.** Fotografia come strumento del cambiamento. La comunicazione per immagini, dal fotogiornalismo alle ONG.

#12 – **Firenze.** La fotografia e i musei: conservazione, restauro e valorizzazione

#13 – **Bolzano.** Professione fotografia. Un'analisi sull'evoluzione della fotografia professionale.

#14 – **Sarno.** Gli archivi fotografici locali: testimonianze di impegno e tutela.

#15 – **Urbino.** Ripensare la Formazione. Sulla Fotografia.

#16 – **Crotone.** Fotografare i territori: comunicare identità e valori per promuovere attrattività.

#17 – **Cagliari.** Identità. Fotografia e fotografie.

#18 – **Napoli.** Napoli, la fotografia e le arti.

#19 – **Lucca.** La parola ai fotografi.

dell'offerta, alle attività di valorizzazione e ai processi di internazionalizzazione;

- **educazione e formazione:** educazione all'immagine nelle scuole dell'infanzia e di istruzione di primo e secondo grado, formazione universitaria e accademica, borse di studio e di ricerca e residenze.

Le azioni da intraprendere, derivate da un'attenta analisi dalle proposte raccolte durante gli incontri sul territorio nazionale, vengono divise a seconda del tempo di realizzazione: breve, medio e lungo termine.

Le **azioni a breve termine** riguardano le politiche di sostegno dirette e le facilitazioni che sono attuabili nel primo anno di sviluppo (2018). Una dei primi progetti intrapresi è il **Censimento** avviato nel giugno 2017 in collaborazione con l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Fondazione Famera – Centro italiano per la fotografia e la Direzione Generale Architettura, Arti Contemporanee e Periferie urbane, con l'obiettivo di unificare all'interno di un unico portale (www.censimento.fotografia.italia.it) il patrimonio fotografico esistente, dislocato in luoghi con vocazioni diverse (Istituti, Musei, Archivi, Biblioteche, Fondazioni, etc.).

Tra le attività a breve termine sono anche previste attività formative per i funzionari e i tecnici del ministero, l'attuazione di **committenze fotografiche per la documentazione del paesaggio e della società** e l'introduzione di attività

educative e formative nelle scuole di ogni ordine e grado tramite dei progetti pilota di educazione all'immagine da intraprendere in collaborazione con il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

Nel **medio** (tre anni) e **nel lungo** (cinque anni) **termine**, invece, oltre al potenziamento delle azioni a breve termine, il Piano propone una messa a regime delle attività educative e formativo e lo stanziamento di importanti risorse economiche necessarie a finanziare le azioni previste.

Il piano affida allo sviluppo di campagne di committenza pubblica un ruolo che ha un duplice valore di importanza: da un lato l'incremento del patrimonio fotografico conservato all'interno delle collezioni pubbliche, dall'altro il ribadire l'importante e fondamentale ruolo delle indagini fotografiche per la lettura e la comprensione delle trasformazioni paesaggistiche, culturali, sociali ed economiche in atto all'interno del Paese.

Fig. 2: Logo del portale nazionale del MiBACT per la fotografia.



2.5 Le finalità delle campagne fotografiche

Le misure intraprese negli ultimi anni nei confronti della fotografia hanno definitivamente consolidato il suo essere uno strumento per indagare la **realtà sempre più complessa** e per fornire in maniera immediata delle immagini chiare e sintetiche leggibili da tutti. Inoltre, se nelle prime campagne veniva esplicitamente chiesto ai fotografi cosa e come fotografare, oggi la situazione è completamente ribaltata: quando viene promossa una campagna fotografica, infatti, viene chiesto **se e come** è possibile documentare un paesaggio o un fenomeno che ancora risulta poco chiaro. Inoltre, in questo senso, i differenti linguaggi e modelli di visione degli autori diventano ancora più importanti, motivo per cui spesso ad una stessa campagna lavorano più fotografi, facendo sì che i risultati siano un catalogo di guardi e visioni differenti.

Le motivazioni che portano un'amministrazione pubblica o un privato ad intraprendere una campagna fotografica possono essere molteplici. Nonostante i mezzi possano essere differenti (la documentazione, l'analisi spaziale e visuale, l'osservazione e il racconto di un terri-

torio), secondo Vittorio Curzel queste azioni possono però essere riferite a **sei macro-ambiti di attività**:

- tutela dei beni architettonici e del paesaggio;
- pianificazione alla scala vasta, territoriale e urbanistica;
- promozione sociale e culturale dei territori;
- educazione alla cultura del paesaggio e promozione dell'identità paesaggistica;
- promozione delle potenzialità locali nel campo della creatività artistica e della fotografia;
- promozione della conoscenza dei luoghi e marketing territoriale.

La raffigurazione fotografica svolge la duplice funzione di indagine e conoscenza, rendendo visibili i valori e le identità dei luoghi, interpretando talvolta anche il rapporto che si genera tra gli abitanti e gli spazi che li circondano.

Le campagne fotografiche, quindi, sono ancora oggi indispensabili per raccontare la complessità del paesaggio e dell'architettura e per fornire uno strumento e un contributo importante per lavorare sul futuro dei territori.

2.6 Territorio, fotografia e cartografia

L'architetto settecentesco Filippo Juvarra sosteneva che *“la progettazione è educazione alla visione”*. Per raccontare il territorio, le discipline dell'architettura, dell'urbanistica e della pianificazione si servono spesso esclusivamente della cartografia, fornendo quindi una visione zenitale e distaccate dello spazio. Negli ultimi trenta anni, però, si è assunta la consapevolezza che spesso erano necessari altri strumenti interpretativi e nuove procedure d'indagine. La fotografia, grazie alla sua capacità descrittiva, diventa quindi lo strumento migliore, da affiancare alle rappresentazioni tradizionali, per guardare, raffigurare e scoprire la realtà.

La percezione del paesaggio, la sua organizzazione spaziale e la sua rappresentazione è stata oggetto di studi importanti che hanno cercato di mettere a punto dei metodi di analisi spaziale e visiva dei territori: da **Kevin Lynch** negli Stati Uniti a **Daniel Gauthier** con la rappresentazione delle Alpi. Un interessante esempio contemporaneo sono gli esperimenti del fotografo giapponese **Sohei Nishino**, famoso per le sue “Dioramamap”, delle mappe di città e luoghi da lui visitati evocative, ricostruite tramite frammenti di foto che scatta durante i suoi viaggi (fig. 3-4).

Sia la rappresentazione fotografica che quella cartografica, però, sono una pura interpretazione: sia il disegno delle mappe che l'inquadratura del fotografo,

infatti, orientano lo sguardo verso gli aspetti che si vogliono rappresentare, escludendo ciò che non interessa o non è utile all'analisi o al progetto. In entrambi i casi, però, viene assicurato il controllo dello spazio e la sua immagine.

Fig. 3: Dioramamap, San Francisco, maggio-settembre 2016. Particolare.
© Sohei Nishino



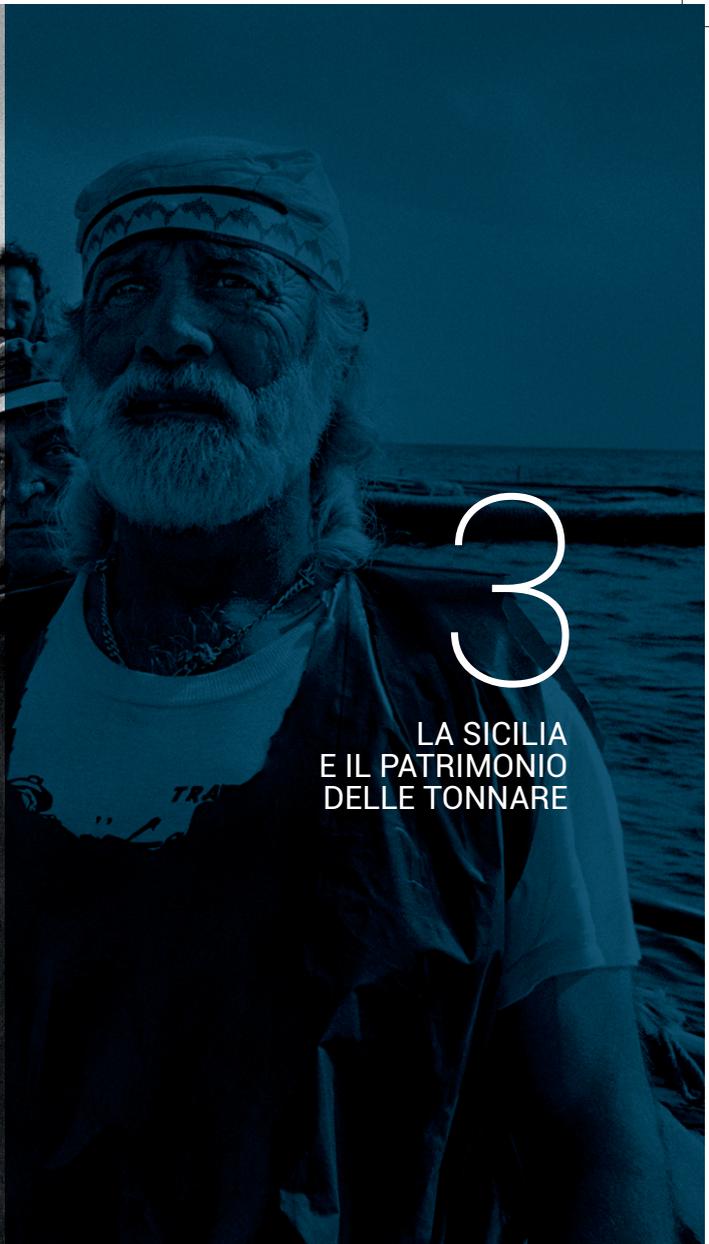




Fig. 4: Dioramamap, San Francisco, maggio-settembre 2016. © Sohei Nishino



Gli equipaggi, condotti dal rais, si radunano all'alba
per dare inizio alla mattanza. Trapani, 1991
© Sebastião Salgado / Amazonas Images



3

LA SICILIA E IL PATRIMONIO DELLE TONNARE

Il punto di partenza di questo capitolo è il reportage fotografico delle tonnare della costa occidentale della Sicilia effettuato da Ernesto Scevoli nel 1987 e pubblicato sulla rivista Domus.

Le tonnare, importanti sistema di edifici lungo le coste, sono il simbolo di una economia e di una cultura che per secoli ha attivato l'economia dell'isola.

La fotografia viene qui utilizzata come strumento di analisi e di confronto, per raccontare lo stato attuale degli edifici.

LA SICILIA E IL PATRIMONIO DELLE TONNARE

3.1 Alle origini della pesca del tonno

Per i suoi 1.637 km di costa e per la sua posizione geografica strategica rispetto al bacino del Mar Mediterraneo, la Sicilia possiede una naturale propensione verso le attività legate al mare e alla pesca, tanto da essere la prima regione italiana per numero di porti, flotta peschereccia e prodotto pescato.

La pesca del tonno, la sua vendita e il suo consumo, in particolare, porta con sé storie che affondano le loro origini in un tempo molto lontano e che nel corso dei secoli hanno influito notevolmente sullo sviluppo di tradizioni e caratteri sacrali, tramite persone e società che su una pratica così umile e semplice ne hanno costruito la loro identità, la cui espressione fisica sono le tonnare.

Già in epoca preistorica, come testimoniato da alcuni graffiti presenti nella **Grotta del Genovese** sull'Isola di Levanzo (fig. 1), nell'arcipelago delle Egadi, il tonno veniva propiziatoriamente dipinto sulle pareti. Anche nel mondo greco, il tonno e la lotta per catturarlo sono conosciuti, tanto che anche **Omero** nell'*Odissea*, nello scrivere similitudini coi pesci nella strage dei Proci, sembra alludere ai tonni. Ed Eschilo, che amava e frequentava la Sicilia, ne *I persiani* fa una similitudine tra una mattanza e il massacro della battaglia di Salamina:

*E con pezzi di remo e di rottami
quelli davano colpi e li infilzavano
come fossero tonni o una retata
di pesci. E l'acqua era tutta un lamento.¹*

1. Eschilo, *I persiani* (traduzione di F. M. Pontani), Firenze, 1970

Fig. 1: Graffiti del periodo neolitico all'interno della grotta del Genovese sull'isola di Levanzo, 2000 a.C.



Sulla pesca del tonno, però, si sono soffermati numerosi poeti, filosofi e storiografi del mondo classico, come Aristotele, Orazio, Plinio, e la sua rappresentazione è molto comune nell'iconografia, nella ceramistica (fig. 2) e nelle monetazioni. In qualche modo, la civiltà mediterranea è strettamente legata al commercio del tonno, così come lo è per quello di porpore, grani, oli, formaggi e a tutti gli altri scambi. Già i fenici, infatti, a partire dal XII secolo a.C., pescavano e commerciavano il pesce conservato in tutto il Mediterraneo.

Il thunnus, all'inizio della primavera, migra dall'oceano verso le acque più tiepide del mar Mediterraneo, rendendo favorevole la loro pesca all'interno dei labirinti di reti che venivano costruiti in prossimità delle coste. In Sicilia, grazie alla sua posizione geografica, furono numerose le corse, i passaggi delle mandre di tonni. Si ritiene che siano stati i musulmani (arabi, berberi, persiani, spagnoli), sotto il comando di **Asad ibn al-Furàt**, il generale che si occupò dello sbarco in Sicilia per conto degli Aghlabidi, a portare la cultura quasi industriale della pesca del tonno, implementandone il commercio e migliorandone le tecnologie. Facendo riferimento agli ideali di libertà, giustizia e tolleranza degli insegnamenti di Maometto, la tonnara veniva gestita in maniera collettiva, come se fosse una comproprietà, con l'assenza di un unico detentore del capitale e con una pari distribuzione del reddito. Inoltre, la terminologia che ancora oggi definisce gli

aspetti e i protagonisti della mattanza è spesso di origine araba.

Con l'avvento dei **Normanni** e l'introduzione del sistema feudale, la storia economica e sociale cambia radicalmente: le tonnare infatti, di proprietà regia, venivano date in concessione a baroni, vescovi, abazie, chiese e conventi

Fig. 2: Ceramografo siciliano (IV sec. a.C.), *Cratere del "Venditore di Tonno"*, Museo Mandralisca-Cefalù, inv. n. 2





Fig. 3: Antonino Leto, La mattanza a Favignana (La pesca del tonno), 1887, olio su tela, 188x96 cm. Museo di Villa Zito, Palermo

ed erano sottoposte a pesanti tributi e prestazioni. Con l'organizzazione che si instaura durante il Medioevo, i tonnaretti perdono la propria libertà e autonomia e diventano dei semplici "operai" ai quali viene corrisposto un compenso monetario.

Il primo importante ragguaglio sulle concessioni e sulla situazione delle tonnare siciliane è il *Quaternus continens pisces sive tunnus debitos et exhiberi consuetos per cabellotos seu patronos et exercitores Tonnariarum Regiarum Felicis Urbis Panormi annis singulis in perpetuum reverendissimo Archiepiscopo Panormitano, pro ecclesiis et iuribus suis ac pro honorantiis eorum et iure patronatus*² del 1399 e pubblicato da Marco Serio nel 1652. Tutti i grandi scrittori, storici, giuristi ed economisti che hanno poi trattato il

tema della pesca del tonno, da Leanti a Cesare Gaetani, da Villabianca a Francesco Carlo D'Amico, hanno attinto da tale registro, con l'obiettivo di mettere ordine riguardo al tema delle concessioni, delle appropriazioni, delle cessioni e delle prestazioni delle tonnare, oltre che per dare un loro personale contributo al dibattito che si era aperta riguardo al tema della libertà per chiunque di installare tonnare e di pescare e sulle distanze minime da mantenere tra una tonnara e l'altra. Segno, comunque, che l'industria delle tonnare nelle coste siciliane era notevolmente sviluppata ed in forte crescita.

A partire dal XVII secolo, infatti, cominciarono a ridursi le minacce dei pirati barbareschi fino alla definitiva scomparsa nel 1830, grazie alla conqui-

2. [Registro contenente l'elenco dei pesci, ovvero dei tonni, che sono dovuti e che per consuetudine si offrono da parte dei gabellotti o gestori delle tonnare regie della felice città di Palermo anno per anno, in perpetuum, al reverendissimo arcivescovo di Palermo, a favore delle chiese e dei suoi proventi e dell'incremento di quelle e per il diritto di patronato]

Fig. 4: Tonnara volante: i tonni catturati vengono trasferiti all'interno di gabbie galleggianti che vengono trainate in prossimità della costa. © Greenpeace



sta di Algeri da parte dei francesi. Nella seconda metà dell'Ottocento si assiste ad una importante crescita nel commercio e nel consumo del tonno, grazie agli effetti di alcune innovazioni tecnologiche, come la conservazione sott'olio e la lavorazione di tipo industriale. Alla fine del XIX secolo le tonnare ancora attive, censite dalla Regia Commissione istituita nel 1883, sono le stesse che ritroviamo attive fino all'inizio degli anni '50 del secolo scorso, momento in cui l'attività viene quasi completamente abbandonata. Le motivazioni vanno cercate sia nelle difficoltà del processo produttivo arcaico che nella concorrenza dei moderni sistemi di pesca praticati da pescherecci con le cosiddette "tonnare volanti" (fig. 4), che catturano i branchi di tonni in alto mare, prima del loro avvicinamento alla costa. Le tonnare

che rimasero attive fino agli anni '90 si trasformarono quindi in stabilimenti di sola lavorazione, acquisendo la materia prima già pescata a prezzi più bassi.

La pratica della pesca del tonno, però, è riuscita a lasciare una eredità sia di tipo materiale che immateriale: da una parte, architetture, attrezzature e reperti di **archeologia industriale**, dall'altra l'importante **realtà sociale** che tale pratica rappresentava, l'idea che i suoi caratteri quasi sacrali hanno lasciato nell'immaginario collettivo, storie di popoli che attorno a delle tradizioni hanno costruito la loro identità.

3.2 Le tonnare di mare

Il termine “tonnara” indicava il sistema di attrezzature e reti che erano necessarie per la pesca, che in particolari periodi dell’anno venivano montati in punti strategici delle coste. Infatti, le cosiddette “**tonnare di mare**” non sono altro che un sistema architettonico subacqueo di reti ancorate al fondale, che formano una serie di stanze comunicanti tra loro (fig. 5). L’ultima stanza era detta “*camera della morte*” e consentiva, tramite il sollevamento della rete di fondo, la cattura dei tonni che affioravano in superficie. La prima fase del lavoro, che dava inizio alla stagione della pesca, era la fase della “*cruciata*” della tonnara, cioè la scelta e l’indicazione del punto esatto nel quale si sarebbero dovute calare le reti. Iniziavano quindi i lavori di apparecchiatura del *cruciatu*, che erano determinanti per la buona riuscita dell’intera stagione. Terminati i lavori di apparecchio, la ciurma si inginocchiava sulla spiaggia:

*“Umirmenti umiliati
A Santa Cruci semu arrivati;
Umirmenti umiliati
Santa Cruci, nn’ajutati;
Gesù e Vergini Maria,
Aviti vui cura di mia!”*

I tonni venivano fatti entrare mediante il “*pedale*”, una rete perpendicolare alla riva che si estendeva anche per un chilometro e necessaria per intrappolare i pesci e portarli verso la prima camera, detta “*faratico*” e opportunamente guidati finivano nell’ultima, la cui rete di

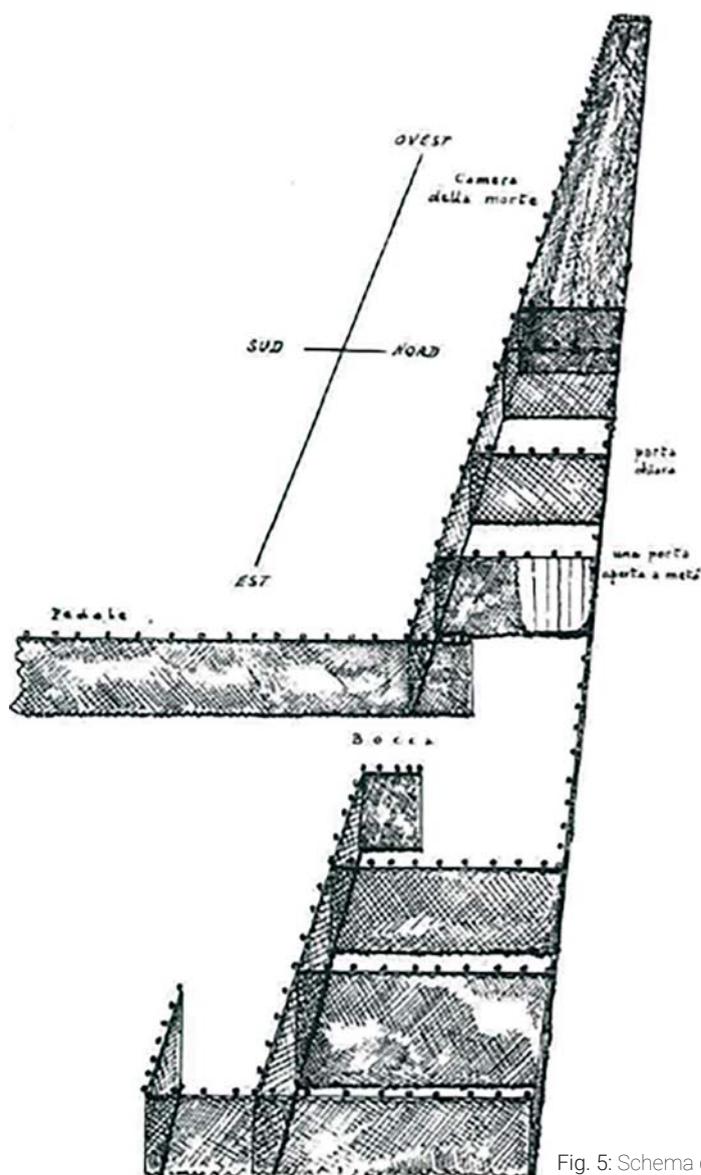


Fig. 5: Schema di una tonnara tradizionale siciliana

fondo veniva alzata fino al livello delle “muciare” (dallo spagnolo *mochó*, barca piatta da tonnara) dote i tonnaroti, al preciso ordine del “rais”, eseguivano la “mattanza” (dallo spagnolo *matar*, uccidere), arpionando i pesci con i “crocchi”. La mattanza veniva quasi vissuta come una festa. I marinari (*faratici, musciari e lancieri*), mentre tiravano i cavi con la forza delle braccia, intonavano la *cialoma*, una ritmica melopea che scandiva tutto il rito.

È possibile distinguere vari tipi di tonnare tramite tre diverse categorizzazioni: la prima riguarda il ciclo di vita dei tonni, e la suddivisione in *tonnare di corsa* o di andata e in *tonnare di ritorno*; la seconda la dimensione della tonnara, e la distinzione in *tonnara di posta* e in *tonnara a monte e leva*; la terza la posizione della tonnara, e la distinzione in *tonnara di golfo e di punta*.

Le **tonnare di “andata o di corsa”** sono quelle che pescavano il tonno nel periodo riproduttivo (maggio-giugno), e che catturavano i tonni più grassi che si muovevano da ovest verso est; le **tonnare “di ritorno”**, invece, catturavano i tonni smagriti nella loro fase post-riproduttiva (luglio-agosto) che si muovevano da est verso ovest, nel loro viaggio di ritorno verso l'Oceano Atlantico (fig. 6).

La seconda categorizzazione si basa sul numero di camere e di reti che compongono l'intero sistema di pesca e permette una distinzione in *tonnare di posta e tonnare di monte e leva*: le prime erano le

più grandi, formate solitamente da otto o nove camere, dove i tonni venivano trattenuti e in periodi stabiliti avviati, tramite un sistema di apertura e chiusura di porte, vero la *camera della morte* per la mattanza; le tonnare a monte e leva, erano più piccole e formate da non più di quattro camere, e la rete veniva “levata” più volte al giorno per catturare e più tonni possibili.

Un terzo tipo di impianto è la *tonnarella*, più piccolo e utilizzato come appoggio a quelle più grandi, o dove il pescato era più misero. È simile alle tonnare più grandi di andata, ma le camere non superano il numero di cinque.

La terza suddivisione in **tonnara di golfo e di punta** riguarda la posizione della tonnara in relazione alla costa, a seconda che si trovino all'interno di un'insenatura o all'estremità di un promontorio.

Fig. 6: Schema passaggio dei tonni lungo le coste siciliane



La cialoma

tratta da Pitrè, Giuseppe, "La tonnara e la mattanza", in *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1980

Uno di loro, il primo intuona la cialoma o celuma o celesma: e per essa tutti sono animati a raddoppiar di forza per trarre su le reti. Il lettore stia a sentire:

*Aimola! Aimola!
Aimola e jamuninni!
Aimola e Gesù vinni!
Aimola e Gesù biatu
Delli berri ben surdatu;
Delli verri cumannaturi,
Li rosi cu li ciuri;
Li pinni di culuri,
Uomini beddi, viva l'amuri
E lu santu Sarvaturi!*

E gli altri rispondono a coro:

Aimola! Aimola!

Ed il primo:

*Aimola e jemuninni!
La tonnara fora mia
Antri cosi cci farrìa.
Lu patruni è gran signuri,
Lu rais camannaturi,
Li marinari valintuni,
Lu cappillanu gran santuni,
Lu fortica arrobba lattuni,
Lu guardiannu gran spiuni.*

Ed il coro:

Aimola! Amola!

ottenendo con la cadenza della canzone simultaneità di movimenti. Ed il primo prosegue:

*Aimola, e tira tira,
Vota, bedda Caterina,
Lu 'nfernù fu ruvina,
Lu 'nfernù e autri mari
Stu Ddiu nn'havi a jutari
Mannannu 'n salvamentu
Arburi, mari, 'n puppa lu ventu,
Bon portu suttaventu.*

La rete diviene più pesante, e colui che fa da primo cambia il tono della canzone; ed il coro:

*Gnianzò, gnianzò!
Gnianzò, gnianzò!*

La cialoma continua quasi incaldanzo i pesci a raccogliersi ed a venir su.

Fig. 7: Ferdinando Scianna,
La Mattanza, Isola di Favignana, 1981. © Ferdinando
Scianna/Magnum Photos



3.3 Le tonnare di terra

Con il termine *tonnara* si indica ormai indistintamente sia l'impianto di reti che l'insieme delle costruzioni a terra che erano adibite al **deposito delle attrezzature e alla lavorazione del pescato**. Nonostante le funzioni delle costruzioni erano le stesse in tutto il territorio dell'isola, per trattare dell'architettura delle tonnare è necessaria una lettura puntuale dei diversi complessi, che si sviluppano con modalità e tempi differenti. Le condizioni che permettevano uno sviluppo più o meno ampio dell'impianto a terra sono da ricercare in diversi fattori: la disponibilità della materia prima, le innovazioni tecniche, la morfologia della costa, i luoghi in cui era più opportuno

calare le reti. L'impianto a terra, quindi, per tipologia e dimensioni, dipendeva principalmente dalla potenzialità dell'impianto a mare.

Il sistema delle architetture delle tonnare si intreccia, inoltre, con il sistema delle **torri di avvistamento** e di controllo del territorio. L'impianto a terra, infatti, era dotato di una torre che aveva la duplice funzione di avvistamento dei tonni e degli attacchi pirati. Questo fa sì che l'impianto assuma una conformazione di tipo fortificata, riconducibile a quella del *baglio* di campagna: uno schema planimetrico a corte chiusa diffuso nell'economia agricola dell'entroterra siciliano,

3. R. Sarà, *Dal mito all'aliscafo*, Arti Grafiche Siciliane, Palermo, 1998, p. 114

4. C. Sposito (a cura di), *Le tonnare. Storie e architettura*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2007, p. 29



Fig. 8: Forni e ciminiere dello stabilimento della Tonnara di Favignana, 2018. © Mauro Fontana

dotato di una cinta muraria a difesa di eventuali incursioni.

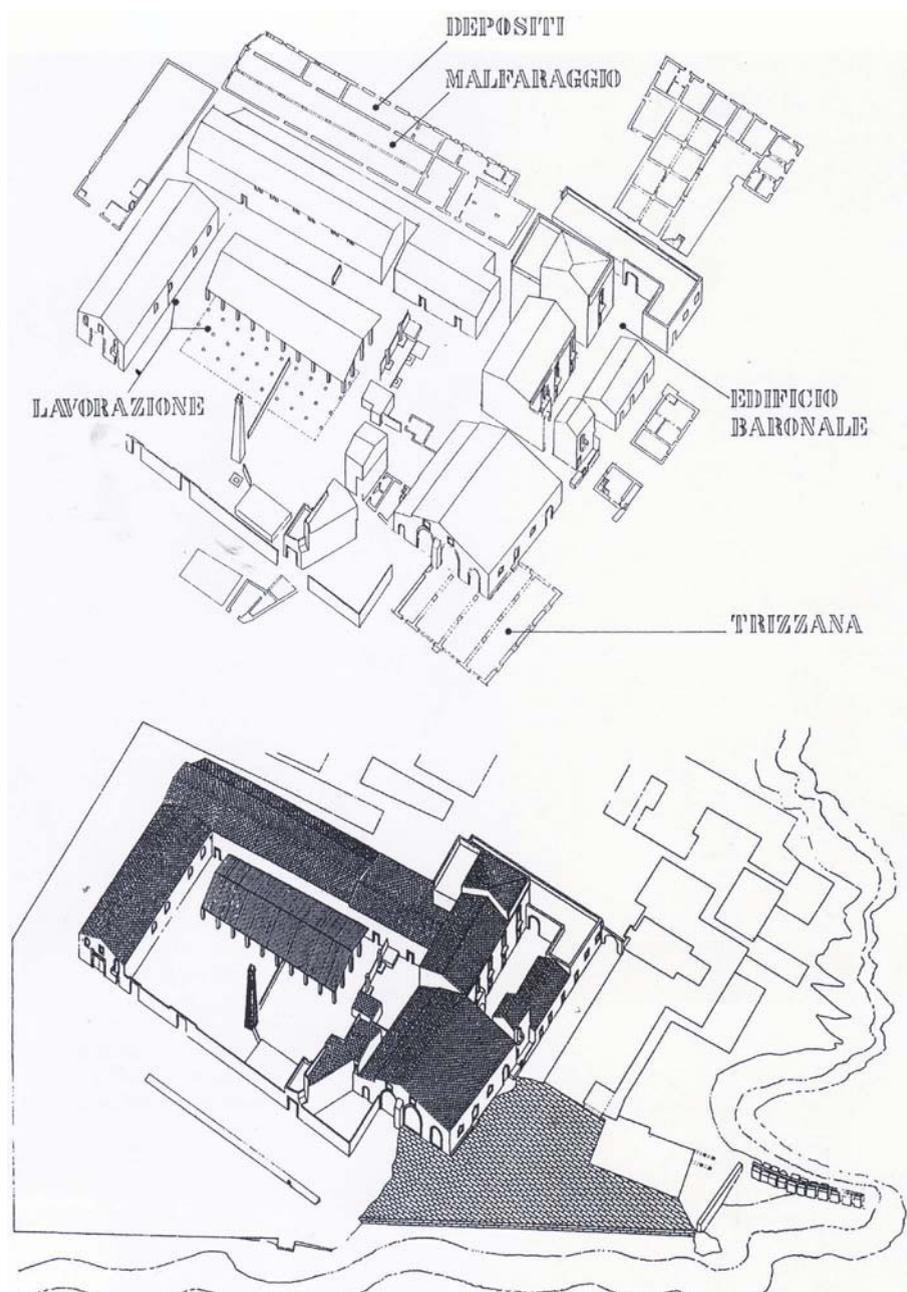
Lo stabilimento prende il nome di *“marfaraggio”*, *“termine di chiarissima origine araba che sta ad indicare il complesso degli immobili della tonnara, adibiti a magazzini, a deposito, a officine, a dormitori, etc.”*³, ed è il luogo cardine della comunità dei tonnaroti: all'interno di tali edifici, infatti, venivano depositate le barche, le reti, le ancora e gli attrezzi nei mesi in cui la tonnara non veniva installata, si svolgono sia tutte le mansioni importanti e necessarie alla lavorazione e alla conservazione del tonno, e spesso diventavano i luoghi dove i pescatori vivevano durante i mesi di calo delle reti.

Esistono, però, due tipi di marfaraggi: la prima tipologia comprende quelli di dimensioni modeste, la cui funzione è solamente quella di magazzino, custodia e riparazione di tutti gli oggetti necessari alla pesca, quali reti, barche, ancore, arpioni, etc.; la seconda, invece, include i marfaraggi più grandi che comprendevano fabbricati e capannoni per la lavorazione del tonno pescato e per la sua conservazione sotto sale o sott'olio.

La stagionalità della pesca del tonno impone spesso un differente uso degli ambienti, che altrimenti rimarrebbero improduttivi per buona parte dell'anno; tali destinazioni, però, non rispondono a regole predeterminate, ma variano in funzione della conformazione interna delle singole unità edilizie presenti in una tonnara piuttosto che in un'altra⁴.

All'interno del marfaraggio sono presenti ambienti con destinazioni differenti.

Fig. 9: Schema funzionale e assonometria del baglio. Tratto da G. Ginex, *Luoghi della Memoria*, Jason Editore, Reggio Calabria, 1997, p. 103



Gli spazi principali che ritroviamo in tutte le tonnare sono la *camparia*, la *trizzana* e l'*appennituri*:

- la *camparia*, dalla voce siciliana “cam-pari” che sta per vivere, alimentarsi, sostenersi, erano i locali destinati a deposito delle grandi e fitte reti che costituivano le varie camere della tonnara; al fine di garantire una sufficiente e continua ventilazione per la conservazione nei mesi in cui non veniva utilizzate, venivano posizionate sollevate da terra e distanziate dalle pareti;

- la *trizzana* era l'ambiente destinato alla costruzione e al ricovero delle barche. Si trattava di spazi sufficientemente grandi per contenere i vascelli e i paliscarmi, grandi tra i quindici e i venti metri ciascuno, ed erano collocati in adiacenza ai magazzini, anch'essi di dimensioni sufficienti per il ricovero degli alberi delle imbarcazioni, e ai depositi, per la conservazione dei cavi e dei galleggianti;

- l'*appennituri* erano gli spazi dove i tonni decapitati venivano sventrati e appesi per 24 ore a dissanguare.

Attorno a questi ambienti si sviluppavano gli altri locali che servivano da depositi per il sale e per la cottura e la lavorazione, per le tonnare che si occupavano anche della conservazione. In epoca più recente, invece, e solo in alcune tonnare più grandi, sono presenti anche gli ambienti per la bollitura e per l'inscatolamento dei tranci di tonno, il cui simbolo diventa la ciminiera.

I vari addetti della tonnara, spesso, durante i mesi in cui si calavano le reti, vivevano all'interno del complesso. Per

questo motivo, agli spazi propriamente di magazzini e deposito, si aggiungono gli spazi adibiti ad alloggi, sia per i tonnaroti che per i proprietari, e tutti quei servizi per le comuni esigenze di vita, compresi quelli religiosi: troviamo quindi una chiesa o una cappella, l'alloggio per il custode, i locali dell'amministrazione, i magazzini del bottaio e del falegname, le cucine e la mensa, le lavanderie, etc.

I vari edifici, sia per tipologia che per tecniche costruttive, dipendevano molto dalle culture locali e dal lessico architettonico del periodo: così troviamo tonnare con edifici a volte a botte o con coperture piane, con archi a sesto acuto o a tutto sesto, in stile neogotico o in stile razionalista. Anche i materiali impiegati variano da tonnara a tonnara, in relazione al fatto che risultava più economico sfruttare ciò che era reperibile in loco.

Per tutte queste motivazioni, ogni marfaraggio rappresenta, in quanto insediamento difficilmente riconducibile a tipi predeterminati, un patrimonio storico e architettonico, ma anche culturale e antropologico, di notevole pregio e interesse, la cui lettura è spesso complessa⁵. Le tonnare, inoltre, sono sempre localizzate in luoghi di estrema valenza paesaggistica, caratterizzati da condizioni fisiche precise, in situazioni in cui il rapporto tra mare e antropizzazione della costa ha assunto caratteristiche particolari e valenze forti⁶.

5. C. Sposito (a cura di), *Le tonnare. Storie e architettura*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2007, p. 31

6. M. Lo Curzio, *Architettura delle tonnare*, Edas, Messina, 1991, p. 24

Fig. 10: Baglio della Tonnara di Bonagia, 2018. © Mauro Fontana



3.4 La prima storiografia sulle tonnare siciliane

Le prime notizie certe sulle tonnare siciliane vengono dal “**Kitab Rujar**” (il libro di Ruggero) di Muhhammad ibn Abd Allah ibn al Idrisi, più noto come **Edrisi**. Nel 1139, infatti, questo viaggiatore e geografo arabo arrivò a Palermo presso la corte di re Ruggero II, dove ci rimase fino al 1161. Nel suo testo, egli fa riferimento a sei zone di pesca del tonno, non definite topograficamente, ma riferibili probabilmente a sei luoghi dove si calavano le tonnare⁷.

La prima importante opera che cercherà di ripercorrere in maniera analitica la storia delle tonnare fisse siciliane, però, arriverà alcuni secoli più tardi, grazie al lavoro di **Francesco Maria Emanuele Gaetani, Marchese di Villabianca** (1720-1820). Grande appassionato e cultore della storia dell'isola, fu autori di diversi manoscritti raccolti in 25 volumi, denominati *Diarri palermitani* (1743-1802), dove racconta la storia di Palermo dal 1743 al 1802, e di 48 volumi chiamati “*Opuscoli palermitani*”. In quest'ultima raccolta, che risale agli ultimi decenni del XVIII secolo, il marchese dedi-

ca un'opera alle tonnare siciliane, dal titolo *Delle tonnare in generale dell'isola* (vol. XXI, t.1), poiché considerava tale pratica una delle più importanti attività economiche dell'isola, tanto da iniziare in questo modo il testo: “*La pescagione dei tonni che si fa nei mari della Sicilia presta alla medema non poca fama e distinzione di nome nei paesi più colti dell'Europa e anche può dirsi del mondo tutto, ai quali perciò è d'invidia l'isola nostra, perché quelli ne son di sensa*”⁸. Nella prima parte del testo viene ricostruita la storia delle tonnare siciliane dalle loro origini, facendo riferimento a testi classici, letterari, poetici, sia della cultura greca che della cultura latina. La parte più ricca, però, è la seconda, nella quale viene stilato un elenco delle tonnare attive sull'isola alla fine del XVIII secolo (circa 70), dando sia indicazioni di tipo geografiche che notizie sul loro funzionamento, oltre che alle informazioni relative alle proprietà e alla loro storia. Nonostante il lavoro era povero di informazioni su alcune epoche e si presentava al pubblico con un linguaggio troppo aulico, fu un importante contributo sull'argomento, tanto da

7. G. Basile, *Tonnare indietro nel tempo*, Editore, Luogo, Data, p. 23

8. G. Marrone (a cura di), *Le tonnare della Sicilia/Villabianca*, Edizioni Giada, Palermo, 1992, p.39

Le zone di pesca dal "Libro di Ruggero"

tratta da Basile, Gaetano, *Tonnare indietro nel tempo*, D. Flaccovio Editore, Palermo, 2012, pp. 23-25

1. Trabia che cala una tonnara con lunghissimo "pedale", a cui segue quella di Sahrat al hadid (Campofelice di Roccella di oggi) e l'altra di Gafludi (Cefalù).
2. Tonnara tra Flafudi as-sugra, cioè la piccola Cefalù per indicare Capo d'Orlando di oggi e Tusa da cui iniziava il Vallo di Dimnas, cioè il Val Demone. Quindi si trova la tonnara del Margio in terra di Motta d'Affermo indicata come as Dargat al-wasta, che sta per la scala di mezzo.
3. Olivieri oderna con Libiri, Calderà e Salicà da un lato e San Giorgio dall'altro
4. Milazzo con la sua Tonnara Grande del Porto, la Gaggia (gabbia perché i tonni vi si infilano come in una gabbia), quella di Capo Bianco e il Toro "che parecchie pescherie di tonno grande" precisa Edrisi.
5. **Trapani** e precisamente cita **Nubia** "tonnara celebre per la storia sicula", quindi quella di **San Giuliano** di Palazzo e l'altra di **San Cusumano**, abbreviativo di San Cosimo e Damiano a **Bonagia**. Un appunto circa la citazione di una tonnara all'imboccatura dello Stagnone: è difficile capire da dove entrassero i tonni a meno che non si ammetta una risalita dalla secca del Toro che allora aveva scogli affioranti e un fondale che oggi non supera gli otto metri. Finalmente cita Marsala, la più antica di tutte, giacché risulta già in una concessione normanna: la Scibiliana o Scibillina o ancora Sibillina. Il nome fu cambiato nel corso dei secoli: Tonnara di Capo Boco, della Sibilla, di Punta Sibillina, del Cannizzo, di Monzella, di Santa Maria La Nova e pure dei Cannizzati.
6. Castellammare con la tonnara del **Secco**, quella del Guzzo, oggi nella riserva dello Zingaro, quella di **Scopello** e quella di Magazzinazzi. E per finire la tonnara della Sicciara nella baia di levante del Golfo che chiude con Capo Rama.



Tonnare siciliane identificate nel 1818

carta nautica della Sicilia dell'IGMM con il posizionamento delle tonnare secondo la catalogazione del D'Amico del 1818, tratto da asile, Gaetano, *Tonnare indietro nel tempo*, D. Flaccovio Editore, Palermo, 2012, pp. 36-37

1. T. S. Sava, o sia Castania
2. T. detta Tonnarazza
3. T. di Malpetitto
4. T. del porto di Milazzo
5. T. del Silipo oggi Vaccarella
6. T. del Capo Bianco, o sia Pepe
7. T. nel Capo di Milazzo
8. T. del Tono di Milazzo
9. T. di Calderà
10. T. di Salicà
11. T. di Oliveri
12. T. di Rocca Bianca
13. T. di S. Giorgio
14. T. di Zappardini
15. T. di Capo D'Orlando
16. T. di Caronia
17. T. di Tusa
18. T. di Cefalù
19. T. della Lupa
20. T. di Trabia
- 21. T. di S. Nicolò**
22. T. di Solanto
23. T. di S. Elia
24. T. di S. Giorgio di Palermo
- 25. T. dell'Arenella**
- 26. T. di Vergine Maria**
27. T. di Mondello
28. T. dell'Isola delle Femmine
29. T. di Sicciana
- 30. T. dell'Ursa**
31. T. delli Magazenazzi
32. T. di Carini
- 33. T. di Castell'ammare di Trapani**
- 34. T. di Scopello**
- 35. T. di S. Vito**
- 36. T. di Bonagia**
37. T. di Cofano
- 38. T. di S. Giuliano**
- 39. T. di Formica e Favignana**
40. T. di Tono di Sciacca
41. T. di Capo Passero
42. T. di Mazzarelli
43. T. di Mazzamemi
44. T. di Fiume di Noto
45. T. di Fontane bianche
46. T. di Torremuzza
47. T. di S. Panagia
48. T. di Magnisi
49. T. delli Melilli
50. T. di S. Calogero, di Blanco
51. T. di Aci Reale



essere citato da tutti coloro che successivamente cercheranno di ripercorrere tale storia in maniera più sistematica.

Nel 1805, qualche anno dopo rispetto all'opera del Marchese di Villabianca, l'avvocato e giureconsulto siracusano **Francesco Di Paola Avolio** (1763-1838), già autore di molte opere sulle antichità siciliane, pubblicò un'opera dal titolo *Delle leggi siciliane intorno alla pesca opera dell'avvocato Francesco Di Paola Avolio*. L'obiettivo principale della prima parte dell'opera è quello di dimostrare che le norme che regolano gli obblighi di distanza minima di tre miglia tra una tonnara e un'altra si basano su una credenza errata – cioè che una distanza inferiore possa interferire sul cammino dei tonni – e che queste scelte risultano dannose, poiché ostacolano l'espansione delle attività di pesca in Sicilia: *“Stando in questi termini le cose, non si meravigli alcuno, se dalle enunciate cagioni ne sia quindi nato il poco numero delle tonnare, la penuria del pesce, l'esorbitante del prezzo di esso, il languore, e l'avvilimento degli sperimentatori”*⁹.

Nel 1816, **Francesco Carlo D'Amico Duca d'Ossada** pubblica a messina un'opera dal titolo *Osservazioni pratiche intorno alla pesca, corso e cammino de' tonni in opposizione a quanto scrisse su tal soggetto l'avvocato Dr. Don Francesco Paola Avolio ... con delle istruzioni che riguardano detta pesca pel buon regolamento delle tonnare, con una relazione di tutte quelle di di corso, e di ritorno in questo regno e delli proprietari attuali*, opponendosi alle tesi sostenute sia dal Di Paola Avolio che dal Villabianca e a difesa delle legge che stabiliva una distanza minima tra una tonnara e un'altra. Anche il D'Amico esegue una importante catalogazione di 51 tonnare, per ognuna delle quali fornisce notizie relative alla loro storia e a coloro che le hanno gestite.

9. F. Di Paola Avolio, *Delle leggi siciliane intorno alla pesca opera dell'avvocato Francesco Di Paola Avolio*, Reale Stamperia, Palermo, 1805, pp. 72-73

3.5 Gli Atti della Commissione Reale

La pesca del tonno, durante il XIX secolo, fu oggetto di una importante discussione presso la **Camera dei deputati del Regno d'Italia**, a seguito di un alto numero di istanze che già a partire dal 1879 erano state inviate ai vari ministeri del governo italiano da parte di proprietari delle tonnare, tramite le quali si lamentavano del prezzo troppo basso sul mercato del tonno sott'olio rispetto ai prodotti provenienti da stati esteri, come la Spagna, il Portogallo e la Tunisia.

Venne così istituita, a partire dal 1883, una apposita **Commissione parlamentare** incaricata di “accertare le condizioni dell'industria delle tonnare italiane e indicare se e quali provvedimenti doganali o di altra natura occorrono per tutelare l'industria stessa e promuoverne lo sviluppo”. La commissione fu composta da diversi senatori e da Pietro Pavesi, professore della Regia Università di Pavia e diede inizio ai lavori chiedendo ai proprietari delle tonnare attive una relazione relativa alle attività degli ultimi cinque anni (1879-1883) e qualsiasi altro atto in possesso e richiedendo a tutte le autorità marittime dei porti del Regno qualsiasi documento in loro possesso relativo sia a tonnare attive che dismesse. I lavori della commissione si conclusero con la redazione della relazione finale del 1887 e con la pubblicazione sotto forma di libro nel 1889.

Tale pubblicazione appare oggi come una fotografia chiara e definita di quella che era l'attività della pesca del tonno

alla fine del XIX secolo, grazie anche alla precisa mappatura delle tonnare attive di quelle dismesse in tutto il bacino del mediterraneo. Emerge, inoltre, come la Sicilia sia la porzione di terra con la più alta concentrazione di tonnare e che quelle ancora attive erano posizionate nelle attuali province di Trapani e Palermo.

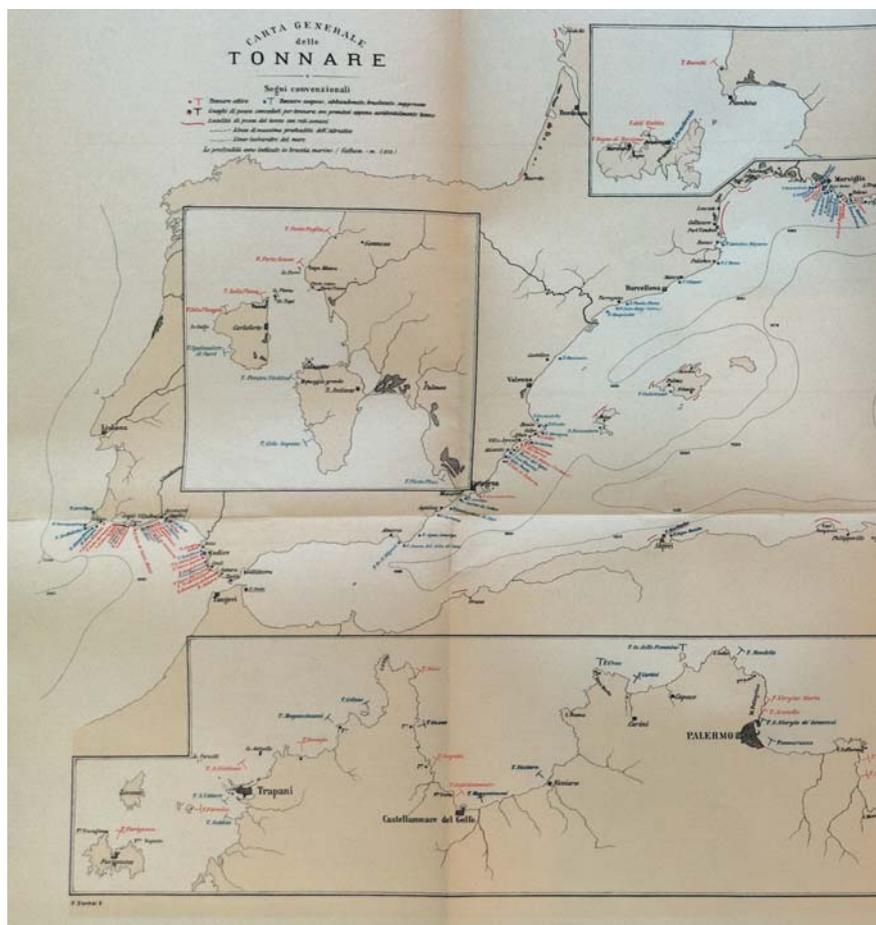
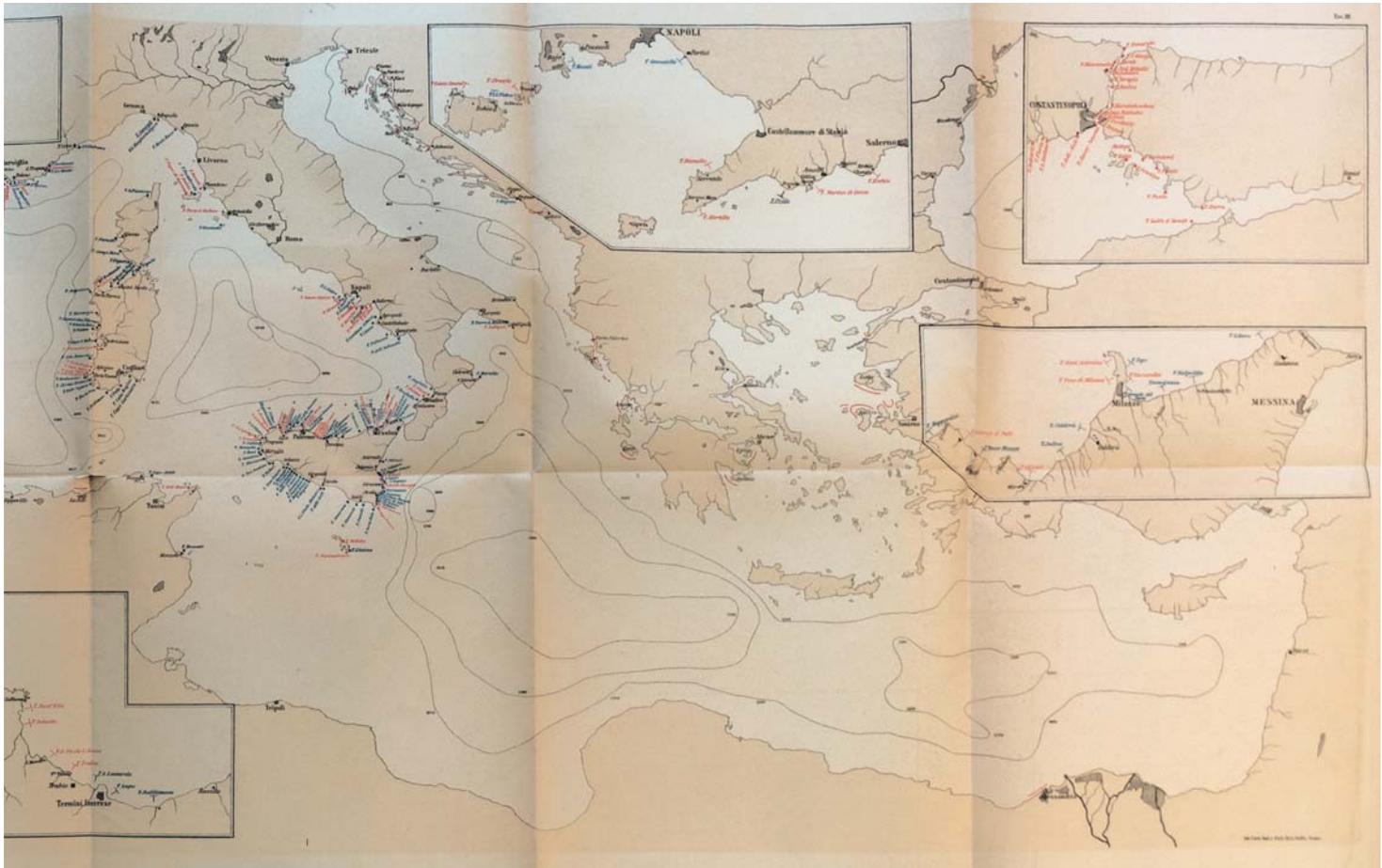


Fig. 11: Carta generale delle tonnare, tratta da *Atti della Commissione Reale per le tonnare*. Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino.



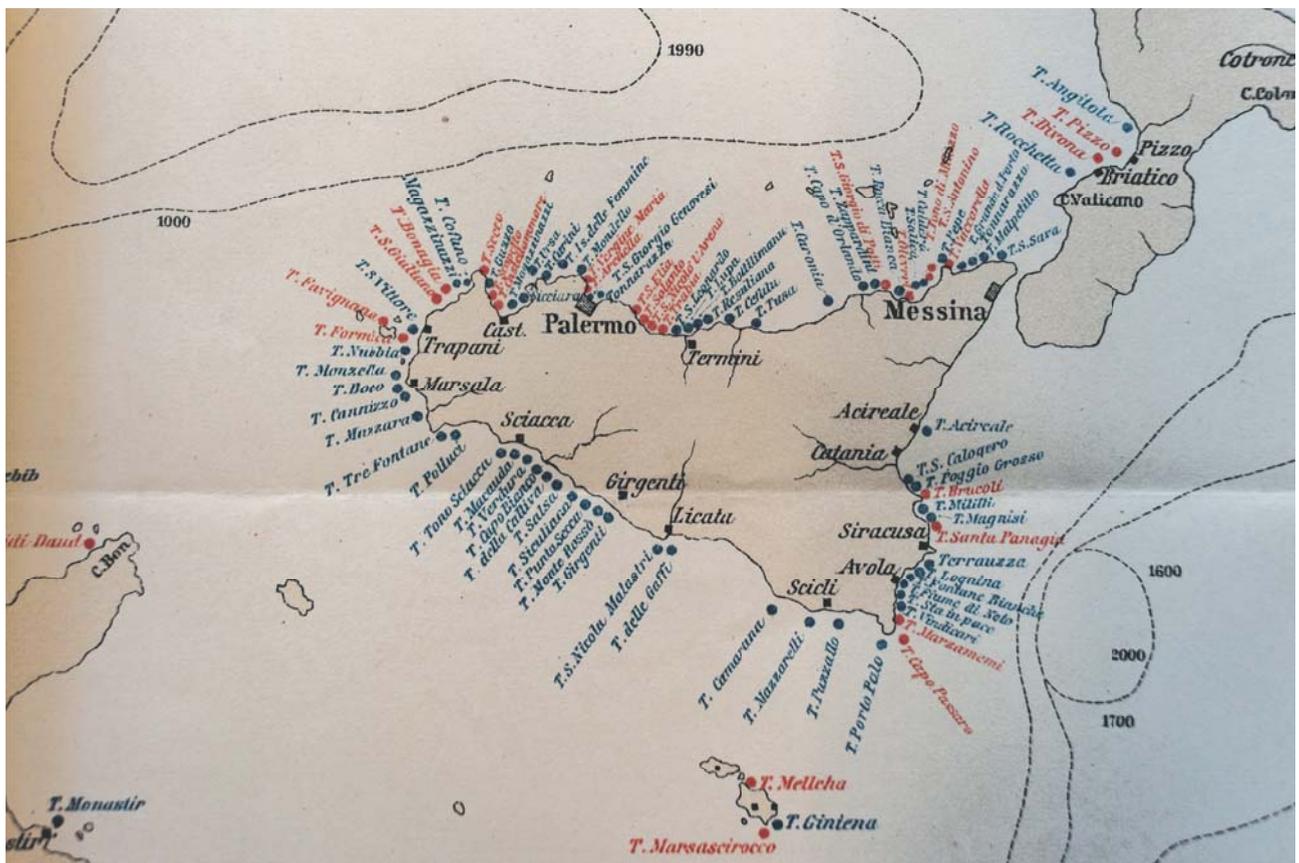


Fig. 12: Estratto della "Carta generale delle tonnare", tratta da *Atti della Commissione Reale per le tonnare*. Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino.

Tonnare censite negli Atti della Commissione Reale

1. T. S. Sava, o sia Castania
2. T. Acireale
3. T. S. Calogero
4. T. Poggio Grosso
5. T. Brucoli
6. T. Militti
7. T. Magnisi
8. T. Santa Panagia
9. T. Terrauzza
10. T. Lognina
11. T. Fontane Bianche
12. T. Fiume di Noto
13. T. Sta in pace
14. T. Vindicari
15. T. Marzamemi
16. T. Capo Passero
17. T. Porto Palo
18. T. Puzzallo
19. T. Mazzarelli
20. T. Camarana
21. T. delle Gaffi
22. T. Girgenti
23. T. Monte Rosso
24. T. Punta Secca
25. T. Siculiana
26. T. Salsa
27. T. della Cattiva
28. T. Capo Bianco
29. T. Verdura
30. T. Macauda
31. T. Tono Sciacca
32. T. Polluci
- 33. T. Tre Fontane**
34. T. Mazzara
35. T. Cannizzo
36. T. Boco
37. T. Manzella
- 38. T. Nubbia**
39. T. Formica
- 40. T. Favignana**
41. T. S. Vittore
- 42. T. S. Giuliano**
- 43. T. Bonagia**
44. T. Magazzinazzi
45. T. Cofano
- 46. T. Secco**
47. T. Guzzo
- 48. T. Scopello**
49. T. Castellammare
50. T. Magazzinazzi
51. T. Sicciara
- 52. T. Ursa**
53. T. Carini
54. T. Is. delle Femmine
55. T. Mondello
- 56. T. Vergine Maria**
- 57. T. Arenella**
58. T. S. Giorgio Genovesi
59. Tonnarazza
60. T. S. Elia
61. T. Solanto
- 62. T. S. Nicola l'Arena**
63. T. Trabia
64. T. S. Leonardo
65. T. Lupa
66. T. Battilimanu
67. T. Resuliana
68. T. Cefalu
69. T. Tusa
70. T. Caronia
71. T. Capo d'Orlando
72. T. Zappardini
73. T. S. Giorgio di Patti
74. T. Rocca Bianca
75. T. Oliveri
76. T. Salica
77. T. Culidera
78. T. Tono di Milazzo
79. T. S. Antonino
80. T. Pepe
81. T. Vaccarella
82. T. Grande di Porto
83. Tonnarazza
84. T. Malpetitto



Tonnare attive nel 1889

3.6 Il reportage fotografico per Domus

Nel 1992, sul numero 735 della rivista Domus, viene pubblicato un itinerario che affronta, anche se sinteticamente, l'argomento delle Tonnare in Sicilia, presentando nelle sei pagine che compongono l'articolo diciotto tonnare, di cui quindici nelle province di Trapani e Palermo e tre nella provincia di Ragusa:

- Tonnara di Favignana
- Tonnara di Torretta Granitola
- Tonnara di Nubia
- Tonnara di San Cusumano
- Tonnara di Bonagia
- Tonnara di San Vito Lo Capo
- Tonnara di Scopello
- Tonnara di Magazzinazzi
- Tonnara dell'Orsa
- Tonnara di Vergine Maria
- Tonnara dell'Arenella
- Tonnara di Sant'Elia
- Tonnara di Solanto
- Tonnara di San Nicola L'Arena
- Tonnara di Trabia
- Tonnara di Santa Panagia
- Tonnara di Marzamemi
- Tonnara di Portopalo

Di ogni tonnara, vengono brevemente citati alcuni cenni storici, ai quali si affiancano alcune fotografie tratte da un reportage effettuato negli anni 1986-1987 dal fotografo palermitano Ernesto Scevoli.

Domus numero 735 / Febbraio 1992
Le Tonnare in Sicilia
Itinerario n. 76

Testo: Gaetano Ginex
Servizio fotografico: Ernesto Scevoli
Collaboratori: architetto M. Fazio, ingegner D. Buffa, signora A. Nastasi, architetto S. Hafdi

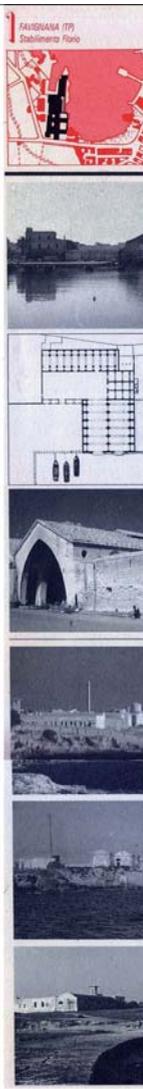


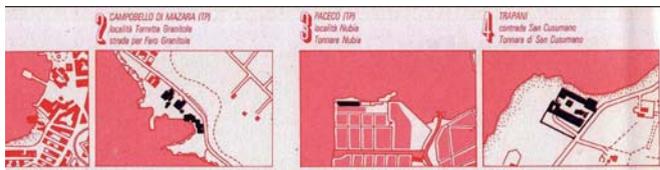
La tonnara rappresenta l'espressione più chiara di una evoluzione architettonica che passa attraverso millenni di lotta. È costituita come una piccola società organica, la cui importanza si percepisce analizzando attentamente il dimensionamento degli spazi e la struttura del costruito. Le tonnare in Sicilia sono ormai quasi tutte abbandonate e nella loro struttura architettonica risulta evidente la testimonianza di un rapporto quasi religioso che attraversò il tempo e il tempo stesso nel rapporto con l'ambiente. La tonnara viene progettata e costruita da un sistema di reti che hanno la forma di un edificio con dei percorsi obbligati e con pareti verticali fatte dalle reti stesse. Le reti sono organizzate in modo tale da essere ancorate in diversi spazi «camere» per intrappolare i tonni. Questi, passando da una camera all'altra, giungono nella cosiddetta camera delle morie in cui avviene l'uccisione. Il passaggio determina l'entrata nel laboratorio della camera che vi si vengono chiusi. La tonnara come sistema di reti generalmente è costituita da due parti: il «pedale» o «curva» e l'«isola». Il pedale è la parete di reti che si stacca dalla costa quasi ortogonalmente ed essa ed ha la funzione di convogliare i tonni provenienti dalla costa verso l'«isola». Questa invece il fascio delle reti di forma quasi rettangolare divide in spazi, «le camere», il cui numero è variabile da tonnara a tonnara. Esiste poi l'«impianto» e terra costituita da tutti quegli edifici adatti non solo ad abitazione ma per il deposito degli attrezzi e per la lavorazione del pescato. Non tutte le tonnare sono uguali poiché possono esistere delle piccole varianti che fanno sì che, sia il fabbricato (il baglio) che la impostazione delle reti rendano unica ognuna di esse. Esiste inoltre una base di ancore o corse dei tonni ed una di ritorno.

Da Punta Priolo a Capo Sivero sono tonnare di andalo e da Trapani a Marsina sono tonnare di ritorno. Pur essendo oggi, sotto il profilo dell'attività commerciale quasi tutte cadute in disuso, le tonnare in Sicilia hanno rappresentato per secoli il metodo tradizionale di cattura dei tonni ed hanno dato origine in tempi passati ad importanti concessioni e privilegi feudali in tutte la costa siciliana.

GAETANO GINEX

Biografia anonima. S. Costanzo e G. Sacco. La pesca del tonno in Sicilia. Industria Grafica Nazionale. Palermo. E. Saggio. D. Paganò. La tonnara. Napoli. Rizzoli. Edizione. Giardini. Atti della Commissione Reale per le tonnare. Roma, 1889. Vincenzo Conzatti. La pesca del tonno in Sicilia. Edizione. Palermo, 1988. M.A.V. Inventario. Organizzazione anagrafica. Quaderni del Centro Studi Sicilia. Strada 1000 viale di T. Tommaso. La lotta al tonno nel mare di C. Conzatti. La tonnara del tonno in Sicilia. Edizione. Palermo, 1911. M.A.V. Memorie e promemoria di cultura agraria nell'archivio del Museo del Mare. S. F. Facciano. Edizione. Palermo, 1988. 14-15. «Pesa in mare». 8. settembre 1987. Edizione. La fotografia 148 è di G. Sacco. Ha partecipato alla ricerca e alla catalogazione del materiale Architetto M. Fazio. Il contenuto della rubrica è della collaborazione di Ernesto Scevoli. La ricerca è di Ernesto Scevoli. Facciano. C. Sacco.





1. 1840
TONNARA DI FAVIGNANA
Tonnara di corsa. È la tonnara più grande della Sicilia. Nel 1847 fu acquistata dai Florio sotto i quali subì una modernizzazione tale da adeguarsi ai cambiamenti dell'economia isolana. Il progetto di ristrutturazione eseguito da Damiani Almeyda trasformò l'impianto a terra in un edificio a corte i cui bracci riproponevano funzioni differenziate nelle singole parti. Nel progetto viene mantenuta la tradizione locale dei duegghi. Nell'impianto a mare si distinguono tre parti strutturalmente indipendenti e funzionalmente complete: la corte e il piazzale solo in questa tonnara. È una parete di reti che viene calata dove non esiste una costa naturale che protegga i tonni verso la tonnara stessa; le scorie e i gongoli; i ricicli.

V. Cassio, La pesca del tonno in Sicilia, Sellerio Editore, Palermo. Atti della Commissione Reale per le tonnare, Roma, 1989.

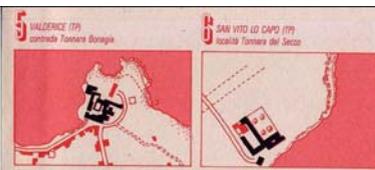
3. sec. XV
TONNARA DI NUBIA
Tonnara di corsa. Situata sulle coste spagnole fu abbandonata nel 1700. Fu parte della zona delle saline di Trapani inserita nel territorio di una grande fabbrica naturale di sale. Mare, terra e vento sono gli elementi che caratterizzano il luogo in cui la tonnara viene a posto come una struttura figurativa imponente. Si erge tra i cumuli di sale, le torri di avvistamento e alcune case costruite e si sviluppa in lunghezza in una rigola di terra che si innalza tra i canali e il mare. La presenza del mulino come volume posto a segnare il paesaggio in maniera rimarcata fa di questo complesso una struttura edilizia tipica del complesso delle saline. Le rilevanti attività passate e il fatto non dissociabile dell'importanza e della funzionalità del casaggio porto di Trapani.

Atti della Commissione Reale per le tonnare, Roma, 1989.

2. sec. XVI
TONNARA DI TONNETTA GRAMTOLO
Tonnara di zona e di ritorno. Situata nel territorio di Campobello di Mazara (TP). È una delle più grandi e più imponenti tonnare siciliane. Attiva per tutto il diciannovesimo e abbandonata ai primi dell'Ottocento, l'impianto a terra di notevoli dimensioni è organizzato come una piccola città. Attualmente esistono solo pochi resti di fabbriche antiche ma l'insieme, e tutta la struttura architettonica, è ancora visibile nella sua complessa morfologia. Si sviluppa in lunghezza lungo la costa con un skyline che richiama l'immagine dell'impianto industriale. Non esiste un edificio principale, ma è tutto l'insieme che si costituisce come unitario. Gli edifici per il deposito e per la lavorazione del tonno si sviluppano in lunghezza verso l'interno e si affacciano verso il mare dal lato più corto, creando un paesaggio di volte e barche che danno al visitatore che giunge dal mare una visione tipica del Paese mediterraneo.

Atti della Commissione Reale per le tonnare, Roma, 1989.

4. datazione incerta
TONNARA DI SAN CUSUMANO
Tonnara di corsa. Disposta a nord-est di Trapani tra le due vicine tonnare di Bonagia e di San Giuliano. L'impianto a terra ha la struttura di un edificio con la corte interna, dove si organizzano le attività, dove il soggiorno di attesa avviene in attesa di lavorazione che di relazione. Il complesso architettonico è caratterizzato da un corpo principale, in via, con una torre di avvistamento e da corpi minori che costituiscono oltre che i depositi anche le abitazioni dei lavoratori. Tutto ruota attorno alla corte e il sistema costruito genera un recinto apparentemente inestricabile dall'esterno. Risultava molto pertinente per la lavorazione del pesce nel periodo in cui si svolgeva la marcia, ed anche per anche la struttura architettonica risulta molto articolata, poiché è costituita, da ambienti e spazi con funzioni differenti e specifiche.



5. 1638
TONNARA DI BONAGIA
Tonnara di corsa. Atti del San Giuliano e vice anche a San Cusumano. Dopo un periodo di abbandono fu rimessa in funzione nel 1638. L'impianto è costituito da due corti e da una torre situata nella parte di accesso principale. La torre è l'elemento più importante di tutto il sistema e costituisce un punto di osservazione verso il mare oltre che un sistema di difesa. Lungo il muro bastionato si sviluppano i corpi di fabbrica e il palazzo nobiliare che è in continuità con gli altri corpi affacciati al mare di cui il palazzo però si differenzia da questi per un diverso carattere architettonico che lo contrappone alla mole delle tonne creando un unico organismo con il mare stesso.

6. XIX sec.
TONNARA DI SAN VITO LO CAPO O DEL SECCO
Tonnara di corsa. Calata le sue reti nei mari di Capo San Vito e nella Cala di San Giuliano. Attiva fino al 1960 come stabilimento per la lavorazione del pesce. La sua struttura architettonica non è molto articolata, contiene una corte principale dove sono collocati gli stabilimenti di lavorazione e lavorazione del tonno. Si affaccia verso il mare con i depositi delle barche. Tutto il resto della struttura si sviluppa in forma disgiunta lungo la costa. Parti della struttura abitative sono collocate in una zona poco distante dal sistema principale e staccate da esso.

Atti della Commissione Reale per le tonnare, Roma, 1989.



7. XVII sec.
TONNARA DI SCOPELLO
Tonnara di corsa. Una delle più antiche situate nel golfo di Castellammare sotto la torre di Scopello e a km dalla tonnara di San Vito. Rimase attiva fino a pochi anni fa. Fu progettata dal Florio. È forse la più suggestiva tonnara del territorio trapanese. La struttura architettonica è quella tipica del "doppio scoglio" ed è situata in un ambiente di grande valore paesaggistico. Vi si accede attraverso un forte dall'alto e da un percorso che scende verso il mare ed è costituito da un intero nucleo fortemente compatto. L'intero volume è come una moltitudine di più elementi differenziati, e il rapporto tra questi è direttamente funzionale. Direttamente sul mare si affaccia la villa padronale che appartiene alla struttura edilizia della tonnara. I volumi edifici segnano il paesaggio in maniera ritmica, scandendo la presenza di elementi architettonici (le torri) e da masse naturali (le montagne e i faraglioni), in cui il ruolo della tonnara diventa un elemento del paesaggio in una magica composizione di acque e forme architettoniche argentine.

8. 1630
TONNARA DI MASCALAZZATI
Tonnara di corsa. Esisteva già nel 1630. È costituita da un unico organismo che nel suo complesso ha la struttura simile ad un edificio nobiliare. L'intero edificio sembra diviso in due parti per la presenza di una torre al centro che rompe l'andamento unitario del consono e la partitura molto regolare della facciata. Non costituisce una corte ma lo spazio attorno all'edificio appaiono nella parte posteriore recintato venne utilizzato come spazio riservato all'uso degli armatori e alla manutenzione delle imbarcazioni. Si affaccia direttamente sul mare di Castellammare del Golfo e la pacatura dell'intero edificio è di forme sobrie.

9 PALERMO
località Punta Raisi
Torre dell'Orsa



10 PALERMO
località Vergine Maria



11 PALERMO
località Arenella

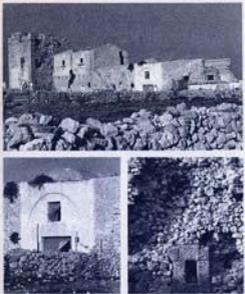


12 SANTA FLAVIA (PA)
località Sant'Elia



9. 1343
TONNARA DELL'ORSA

Tonnara di corsa. È dislocata presso Punta Raisi. Fu abbandonata all'inizio dell'800, ebbe sempre poco profitto per le trappe vicinissime alla tonnara di Carini. Apparteneva al monastero di San Martino delle Scale di Palermo. Oggi non resta quasi niente dell'impianto originario. Solo i resti delle torri di avvistamento e del nocivo abitato. Sono scomparsi del tutto i magazzini e i depositi delle barche.



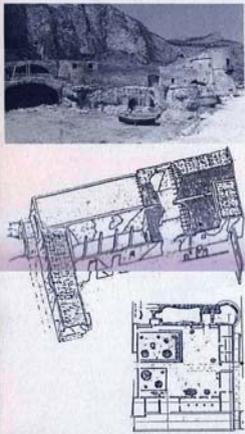
11. XIV sec.
TONNARA DELL'ARENELLA

Tonnara di corsa. Trappe vicine a quelle di Vergine Maria, con le quali fu dovuto costruirsi per tutta la durata della sua attività. Alla fine dell'800 fu proprietà dei Florio. È ancora chiaramente visibile l'intero complesso dell'impianto a terra. Attualmente è un luogo molto suggestivo e ben conservato. L'impianto architettonico, caratterizzato da una torre conica, è impreziosito da un corpo di stile liberty, progettato nel 1944 dall'architetto Carlo Giachery come salone di rappresentanza della famiglia Florio che abita l'intero complesso della tonnara.



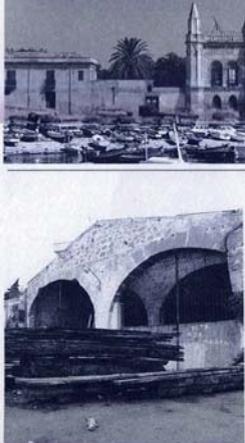
10. 1800
TONNARA DI VERGINE MARIA

Tonnara di corsa. Vicina alle tonnare di Mondello e dell'Arenella. Fu una delle più importanti del golfo di Palermo, in essa vi è un grande maffiaggio, un vasto arsenale ed una torre. Nell'800 fu gestita dai Florio. Dal 1827 si venne costituendo attorno ad essa una borgata, Vergine Maria, e di questa fa come parte integrante. La massa architettonica più importante è la torre circolare d'angolo che rappresenta il punto focale dell'intero sistema. Il complesso architettonico è situato lungo il litorale dell'Addaura e viene a costituire nel paesaggio come una massa bianca simile alla spoglia di un castello fortificato. Le relazioni funzionali tra le diverse parti del sistema sono organizzate in modo tale che le diverse operazioni compiute all'interno della tonnara vengono svolte nella corte centrale, dove i luoghi fisici posti in continuità ed in comunicazione tra loro consentono i passaggi successivi delle fasi di organizzazione, manutenzione e conservazione del pescato.




12. XIII sec.
TONNARA DI SANT'ELIA

Tonnara di corsa. Era strettamente collegata alla vicina tonnara di Solanto, per questa vicinanza e per aumentare la capacità lavorativa e produttiva calavano insieme le reti sotto il Capo Zafferano, presso la torre del Lanciatore, per fare un'unica tonnara. L'impianto è mare su molto grande. Le sue origini sono feudali e fece parte della baronia di Solanto.



14 TRABA (PA)

località San Nicola l'arena



15 TRABA (PA)

località Trabara



16 SIRACUSA

località Capo Santa Piegola

capo della tonnara



12. 1392

TONNARA DI SOLIANTO

Tonnara di corsa. La più importante tra quelle della costa palermitana. Sorta probabilmente nel 1392 e abbandonata alla metà degli anni '80. Fu in questo periodo molto attiva.

La struttura dell'impianto a terra si articola in locali con diversificate funzioni e in grandi magazzini per la lavorazione del pescato. Il maffieraggio di notevoli dimensioni costituiva un unico organismo staccato dal resto della struttura. Il massimo splendore l'ebbe sotto Ferdinando IV di Borbone. Fu questo il momento in cui nascevano i figli, a Solanto ne è un chiaro esempio. In questo periodo divenne un importante centro di interesse economico su cui gravitava tutta la zona. Ben presto, infatti, attorno alla tonnara di Solanto si costituì un vero e proprio borgo marinaro. La tonnara di Solanto lavorava in coppia con la tonnara di Sant'Elia. V. Consolo, La pesca del tonno in Sicilia, Sellerio Editore, Palermo.



15. 1375

TONNARA DI TRABA

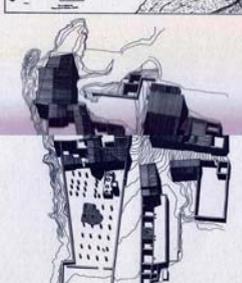
Tonnara di corsa. Ha una lunga storia. Le sue attività durò fino al 1971. Posta nel ibroale di Termini, distante 4 km da quella di San Nicola. La sua concessione risale al 1375. Aveva un grande maffieraggio con laboratorio per salare il tonno.



16. 1650

TONNARA DI SANTA PANAGIA

Tonnara di corsa e di ritorno. Fu molto attiva dal sec. XVII al 1960. Posta nei pressi di Siracusa. La sua struttura architettonica è molto complessa. La sua importanza è un fatto non dissociabile dall'importanza della contigua Siracusa. La notevole dimensione dà la chiara visione di quanto fosse produttiva e di quanto manodopera si fosse impiegata. L'impianto a mare era disposto con bocca dell'istile a mezzogiorno. È costituita da nuclei architettonici separati, il principale dei quali contiene anche il maffieraggio che affacciava direttamente verso il mare, oggi quasi totalmente distrutto. In questi ortogonali, angoli ed angoli nuclei separati, costituisce una graduale e al tempo stesso specifica concentrazione organizzata. Ciò fa sì che la distribuzione del lavoro risultasse suddivisa per competenze, che costituivano il sistema architettonico dei segni materiali di quell'universo che è la struttura della tonnara.



14. 1367

TONNARA DI SAN NICOLA L'ARENA

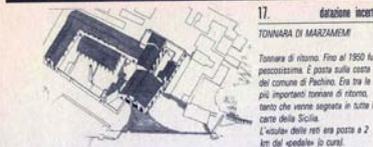
Tonnara di corsa. Forse è la tonnara siciliana con la più antica concessione oggi del 1367, emanata in attività fino al 1380. È situata nel mare del lato di San Nicola. È posta ad 8 km dalla tonnara di Solanto, con la quale fu in forte contrasto finché cessò la sua attività. È tonnara di costa. È caratterizzata dalla presenza di tre torri: una torre di guardia di notevoli dimensioni e altre due più piccole, situate sul lato maggiore. Tutto il sistema gioca su un basamento industriale che venne successivamente fortificato. L'organizzazione è tipica del castello fortificato ed è l'espressione, anche operativa, di un impianto architettonico non semplice, volto ad ottenere una organizzazione ottimale sia dal punto di vista della conformazione strutturale, sia da quello della distribuzione spaziale.

Atti della Commissione Reale per la tonnara, Roma, 1889.



17. FACHINO (SR)

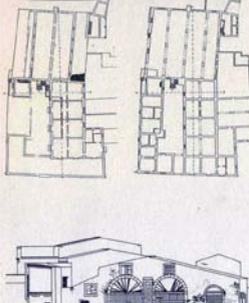
località Marzamemi



17. datazione incerta

TONNARA DI MARZAMEMI

Tonnara di ritorno. Fino al 1950 fu peccosissima. È posta sulla costa del comune di Pachino. È tra le più importanti tonnare di ritorno, tanto che venne segnata in tutte le carte della Sicilia. L'istile della rete era posta a 2 km dal spicchio di corali. L'impianto a terra è articolato in modo da creare zone diverse destinate a funzioni differenziate. Un'area, le "piazze ortogonali", come andrebbe, dove su due livelli si trovano i locali del palazzetto. Attraverso gli ambienti del maffieraggio si può accedere al grande cortile semicircolare da un camino centrale la cui funzione principale era quella di raccolta e di smaltimento dei farti prodotti dalla lavorazione. Da sempre la tonnara di Marzamemi ha rappresentato sia da un punto di vista organizzativo che produttivo, un riferimento per altri agglomerati. La tonnara di Marzamemi rappresenta per la sua particolare architettura e compatti un esempio unico di grande centro produttivo entro le mura del quale si svolgevano tutte le fasi di lavorazione e conservazione del tonno, comprendendo anche in esse le fasi di salatura.



18. PORTOPALO DI CAPO PASSERO (GR)

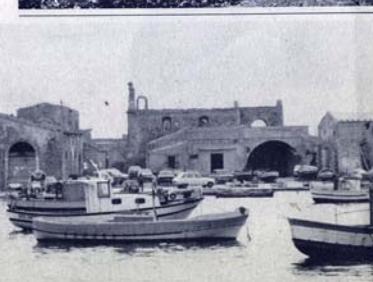
località Tonnara



18. circa 17

TONNARA DI PORTOPALO

Tonnara di ritorno. Probabilmente abbandonata alla fine del '700 a causa delle forti correnti e delle troppe esplosioni ai venti. Ancor in questo caso la struttura architettonica dell'impianto organico è molto articolata e complessa. L'insieme è costituito da molti o edifici, ognuno con funzioni differenziate. È da notare che la tonnara di Porto Palo il complesso delle abitazioni ha un peso funzione di questo, la morfologia dell'insieme ha l'aspetto di un piccolo borgo di pescatori. Attualmente il quasi intero centro è distrutto, anche se sono ancora visibili quasi tutti i corpi di fabbrica.



3.7

Le tonnare nelle province di Trapani e Palermo: un confronto fotografico

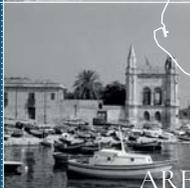
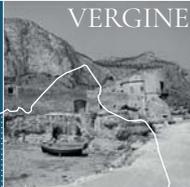
Il lavoro di analisi del reportage fotografico pubblicato su Domus ha portato ad una selezione di 12 tonnare, rispetto alle 18 pubblicate, individuando la costa delle province di Trapani e Palermo come area di indagine:

- Tonnara di Torretta Granitola
- Tonnara di Favignana
- Tonnara di Nubia
- Tonnara di San Giuliano
- Tonnara di San Cusumano
- Tonnara di Bonagia
- Tonnara di San Vito Lo Capo
- Tonnara di Scopello
- Tonnara dell'Orsa
- Tonnara di Vergine Maria
- Tonnara dell'Arenella
- Tonnara di San Nicola L'Arena

Questa scelta è dovuta alla numerosità di tonnare presenti, oltre che a ragioni storiche che individuano quegli stabilimenti come i più importanti e i più produttivi dell'intera isola.

Sono state effettuate delle ricerche che sono riassunte nelle schede che seguono, nelle quali sono indicate delle informazioni di base per ogni tonnara. Ogni scheda è accompagnata dal confronto fotografico tra le fotografie scattate nel 1987 e quelle scattate da me nel mese di marzo 2018.





ORSA

VERGINE MARIA

SCOPELLO

ARENELLA

SAN NICOLA LARENA



luogo

Campobello di Mazza
località Torretta Granitola
strada per Faro Granitola

datazione

sec. XVI

consistenza fisica

ottimo stato, il complesso è stato restaurato nel 2010

vincoli

dichiarazione di notevole interesse pubblico paesaggistico, ai sensi dell'art. 1 della legge 29 giugno 1939, n. 1497, tramite decreto 105 del 12 febbraio 1981, della fascia costiera con le frazioni di Torretta Granitola e Tre Fontane

funzione attuale

proprietà della Regione Siciliana Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto per l'ambiente marino costiero: attività di Ricerca, Formazione, Potenzamento e Diffusione della Cultura Scientifica nel campo dell'Oceanografia Interdisciplinare, dell'Ecologia e Biologia della Pesca, con particolare attenzione alle attività nell'Acustica marina applicata e nell'Ecologia e Bioacustica dei cetacei

Centro internazionale di studi e ricerche disciplinari sui BB.CC.AA. costieri e del mare.

TONNARA DI TORRETTA GRANITOLA detta anche "Tre Fontane"

La tonnara di Torretta Granitola è stata una delle più grandi in Sicilia. Fu attiva per tutto il Settecento, dismessa nei primi anni dell'Ottocento, per poi ricominciare la sua attività negli ultimi anni dello stesso secolo, quando il barone Adragna di Trapani ottenne una concessione, per mezzo di un decreto del Ministero della Marina, per la pesca in una porzione di mare e di un tratto di costa per il "marfaraggio".

Gli ampliamenti importanti, però si devono all'imprenditore trapanese Attilio Amodeo, che a seguito dello sbarco degli alleati nel 1944, investì al fine di trasformare l'impianto in un vero e proprio stabilimento industriale, facendo costruire edifici deputati ad accogliere operai, custodire barcarecci e attrezzature da pesca, ospitare spazi per la lavorazione e la conservazione del tonno sott'olio.

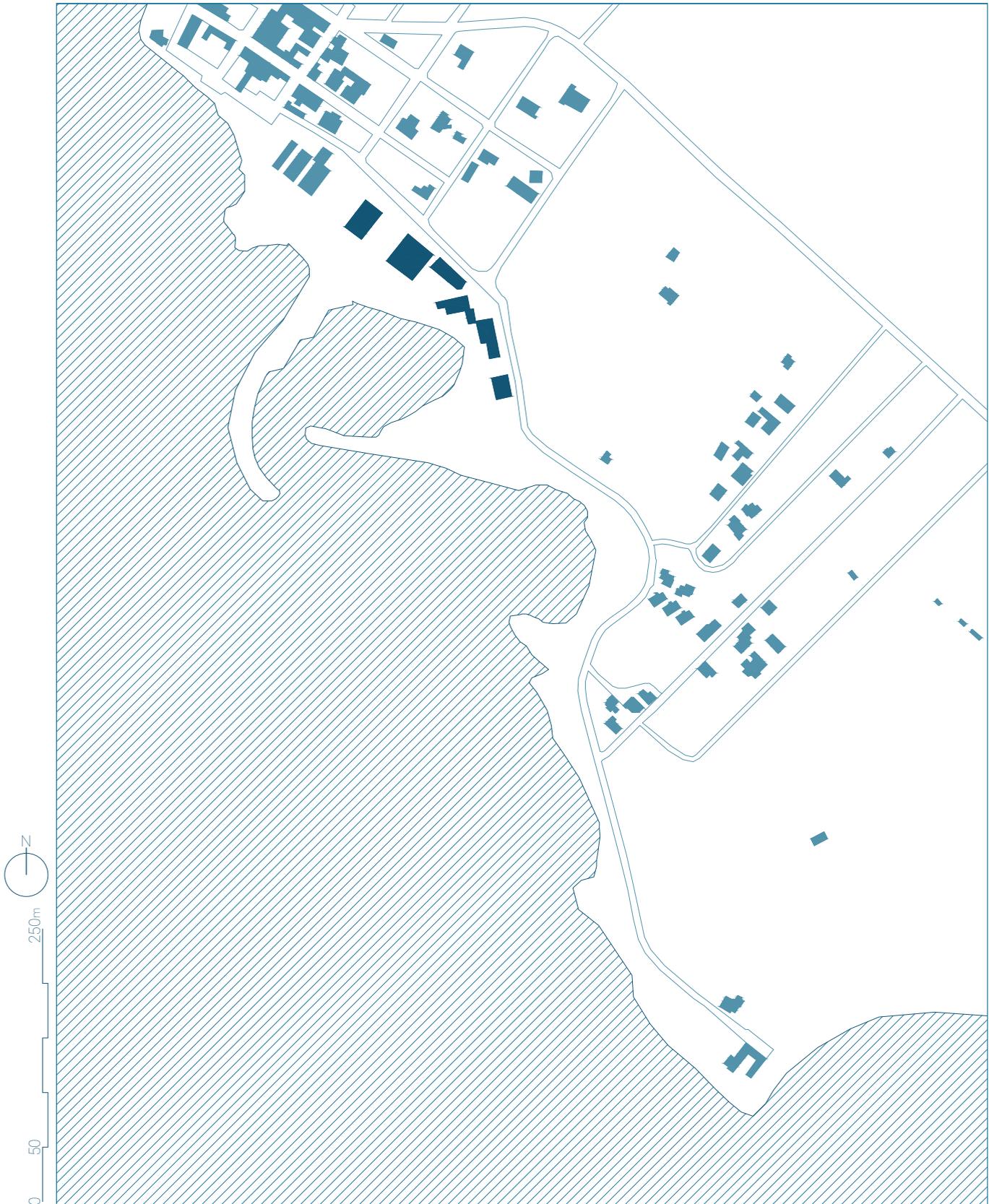
La tonnara Amodeo fu attiva per 28 anni, fino al 1972, anno in cui avvennero le ultime attività.

L'impianto a terra, che si estende lungo la costa con gli edifici perpendicolari ad essa, era articolato in tre gruppi di fabbricati:

- ad ovest erano presenti i tre blocchi di alloggi, "le barracche", destinati per gli operai, la casa del rais, "la casina russa", da cui svetta la torre di avvistamento, e il capannone destinato al riparo delle reti usate, "la camperia"

- al centro l'hangar, "la trizzana", adibito a cantiere nautico per le barche della tonnara, costituito da una successione di campate voltate a botte

ad est, la palazzina dei proprietari, le stanze dei ragionieri e tutti gli ambienti che ospitavano al loro interno le diverse fasi della lavorazione e della conservazione del tonno.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



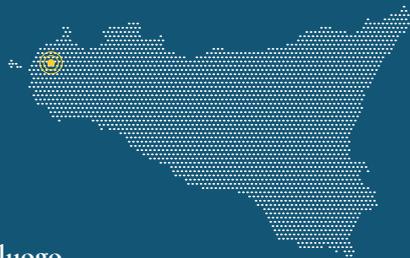
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



luogo

isola di Favignana
stabilimento Florio
via Amendola

datazione

1640

consistenza fisica

ottimo stato, i lavori di restauro si sono effettuati tra il 2003 e il 2008

vincoli

- dichiarazione di interesse culturale ai sensi degli art. 1,2,3 della L. 1089/1939, tramite D.A. 2254 del 13/09/1985, del complesso architettonico prospiciente Piazza Marina (tonnara)
- dichiarazione di notevole interesse pubblico paesaggistico, ai sensi dell'art. 1 della L. 1497/1939, tramite D.A. 2677 del 10/08/1991, dell'arcipelago delle Egadi e degli interi territori comunali

funzione attuale

proprietà della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Soprintendenza per i Beni culturali ed Ambientali di Trapani
A seguito di un importante intervento di restauro da parte della soprintendenza di Trapani, lo stabilimento ospita al proprio interno cinque distinti spazi museali, che comprendono tre video-installazioni, una mostra permanente fotografica e l'esposizione delle collezioni di archeologia delle Isole Egadi.

TONNARA DI FAVIGNANA

Stabilimento Florio

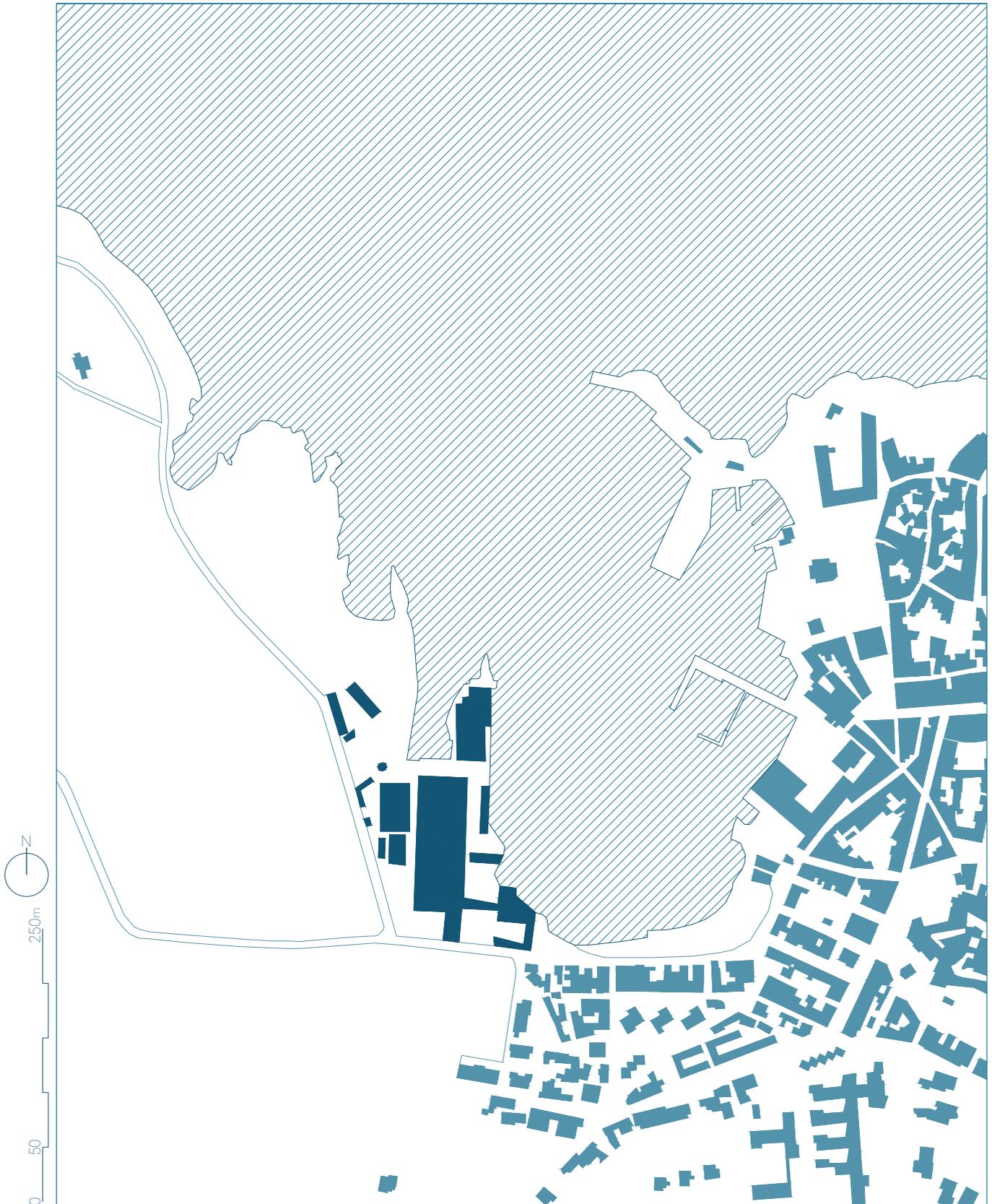
Dopo secoli di proprietà della famiglia genovese dei Pallavicini, che aveva acquisito le isole di Favignana e Formica nel 1637, il complesso viene affittato dalla famiglia Florio nel 1841, che ne otterrà la proprietà nel 1874. Grazie al genio imprenditoriale di tale famiglia, la tonnara subì una importante modernizzazione che permise di adeguarsi ai cambiamenti dell'economia dell'isola.

Lo Stabilimento, nonostante il fallimento della dinastia imprenditoriale della famiglia Florio, sopravvisse passando la proprietà, alla fine degli anni trenta, prima all'I.R.I (Istituto per la Ricostruzione Industriale, ente pubblico istituito nel 1933), poi alla famiglia degli industriali genovesi Parodi e da questi, nel 1991, alla Regione Siciliana. Dopo anni di abbandono, tra il 2003 e il 2009 è stato realizzato un progetto di restauro di quasi tutta l'architettura del complesso grazie al contributo dei fondi europei del POR.

Il primo grande ampliamento si ebbe nel 1860, le cui intenzioni erano quelle di trasferire le attività, che diventavano sempre più industriali, in un'area più staccata dal centro abitato, con la costruzione del cosiddetto edificio "Torino", sul versante opposto rispetto a quello dove si erano insediati gli antichi edifici adibiti al "marfarraggio".

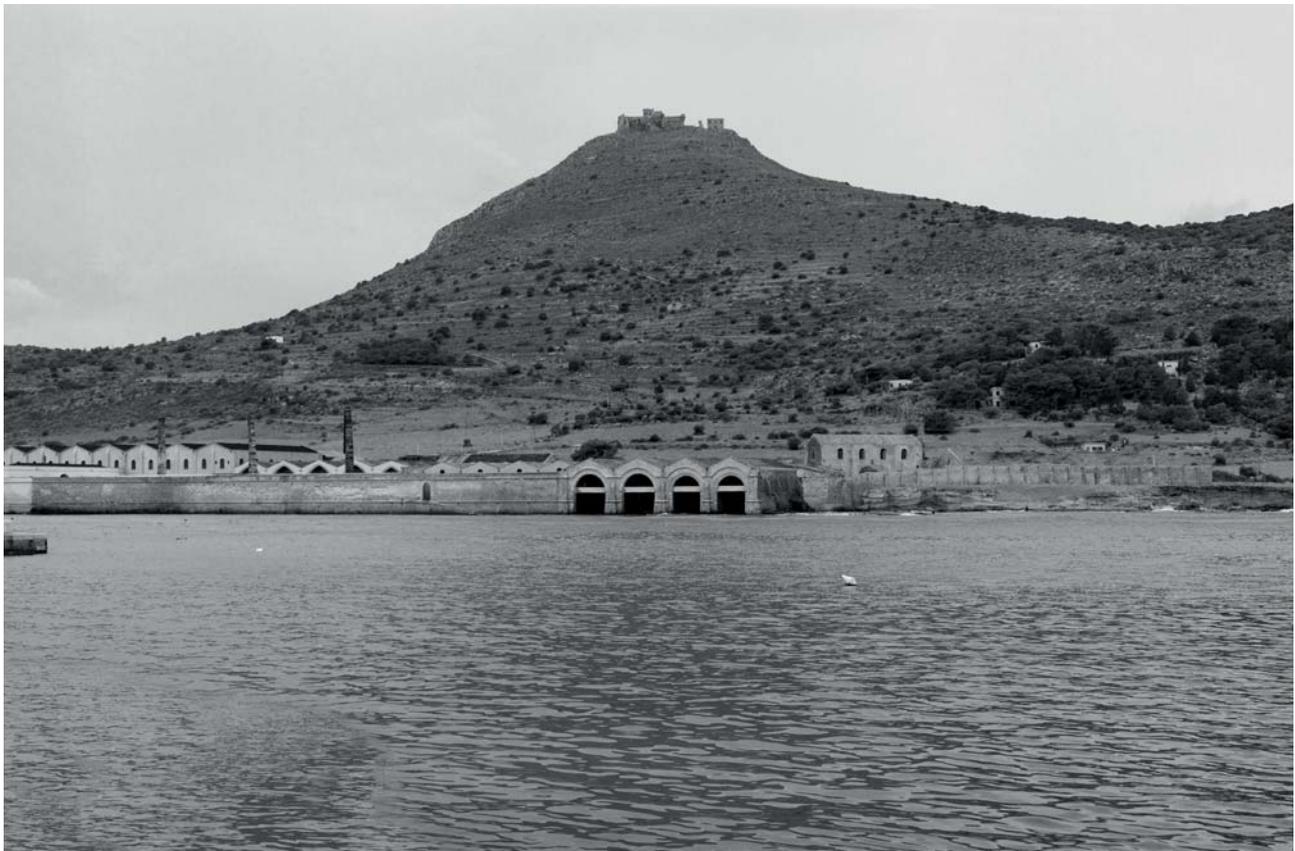
Il progetto di ristrutturazione più importante fu avviata nel 1874 e fu eseguita inizialmente dall'architetto Giuseppe Damiani Almeyda (conosciuto principalmente per il progetto del Teatro Politeama di Palermo) e successivamente dall'ingegnere Filippo La Porta, le cui tavole di progetto acquarellate furono esibite nel 1891 all'Esposizione Nazionale di Palermo, al fine di raccontare il legame tra tipologia architettonica e modello industriale, oltre che struttura, funzioni e dimensioni degli ambienti della tonnara.

Lo stabilimento oggi si estende per circa 32.000 mq, che si articolano in spazi coperti e non, e che ospitavano all'interno le diverse funzioni: uffici, magazzini, falegnamerie, officine, spogliatoi, stive, sale macchine, locali a servizio della batteria di forni. Gli importanti lavori di restauro hanno riguardato una superficie di intervento di 19.848 mq.

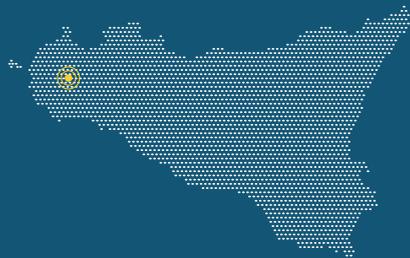




© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DI NUBIA

Saline di Paceco

luogo

Paceco
località Nubia
saline di Nubia

datazione

XV secolo

consistenza fisica

stato di abbandono

vincoli

dichiarazione di notevole interesse pubblico paesaggistico, ai sensi dell'art. 1 della L. 1497/1939, tramite D.A. 2167 del 07/10/1978 e D.A. 727 del 21/03/1979 e ampliamento del vincolo con D.A. 6193 del 21/06/1993, delle saline ricadenti rispettivamente nei comuni di Trapani e Paceco

proprietà e destinazione d'uso

proprietà privata
in attesa di un intervento di restauro e rifunionalizzazione, in alcuni periodi dell'anno vengono organizzate delle visite guidate

La tonnara di Nubia apparteneva alla Famiglia Fardella, la cui azienda fu molto importante per lo sviluppo della pesca del tonno nella provincia di Trapani. Le fonti certe sulla data di inizio del funzionamento della tonnara non si evince dagli Atti del Senato di Trapani, che però certificano che nel XVI secolo esisteva ed era denominata di "Raisi Debbi". Dato certo è il fatto che nel 1557 la famiglia Fardella chiese al Senato di Trapani una autorizzazione per calare la tonnara, che viene concessa nel 1560, con notevole ritardo causato dalla preoccupazione, da parte dei senatori, dei possibili danni che avrebbe potuto provocare alla navigazione e al vicino porto di Trapani. Tuttavia, la tonnara di Nubia venne calata con certezza anche negli anni 1564, 1566, 1582 e 1597.

Nel Settecento, la Tonnara risultava già dimessa, così come ci testimonia il Marchese di Villabianca nel suo opuscolo: *"Tonnara celebre per storia sicula appartenente al litorale di Trapani e che ebbe il nome di Nubbia perché un dì faceva sua pescagione ne' mari della lunga spiaggia di detto litorale appellata Nubbia. A' nostri tempi viene abolita."*

Oggi la tonnara si trova all'interno del territorio della Riserva naturale orientata delle Saline di Trapani e Paceco, istituita nel 1995.

Diversamente dalla tradizione costruttiva della tonnara di terra, quella di Nubia non si sviluppa intorno ad un baglio, longitudinalmente e parallelamente rispetto alla costa. Si erge per un piano fuori terra per tutti i suoi ambienti, fatta eccezione per la casa padronale, a due piani fuori terra, situata approssimativamente al centro della struttura. Inoltre, ingloba anche due mulini a vento, che probabilmente erano necessari per la macinazione del sommacco da cui si estraeva il tannino, il cui commercio in Sicilia era abbastanza diffuso.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



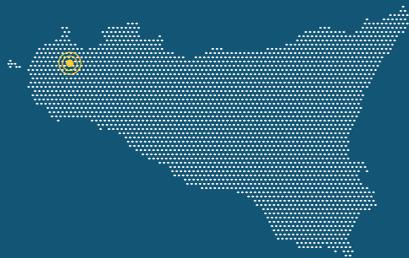
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DI SAN GIULIANO detta anche “di Punta Tipa”

luogo

Trapani
località Punta Tipa
lungomare Dante Alighieri

datazione

XVII secolo

consistenza fisica

rudere

vincoli

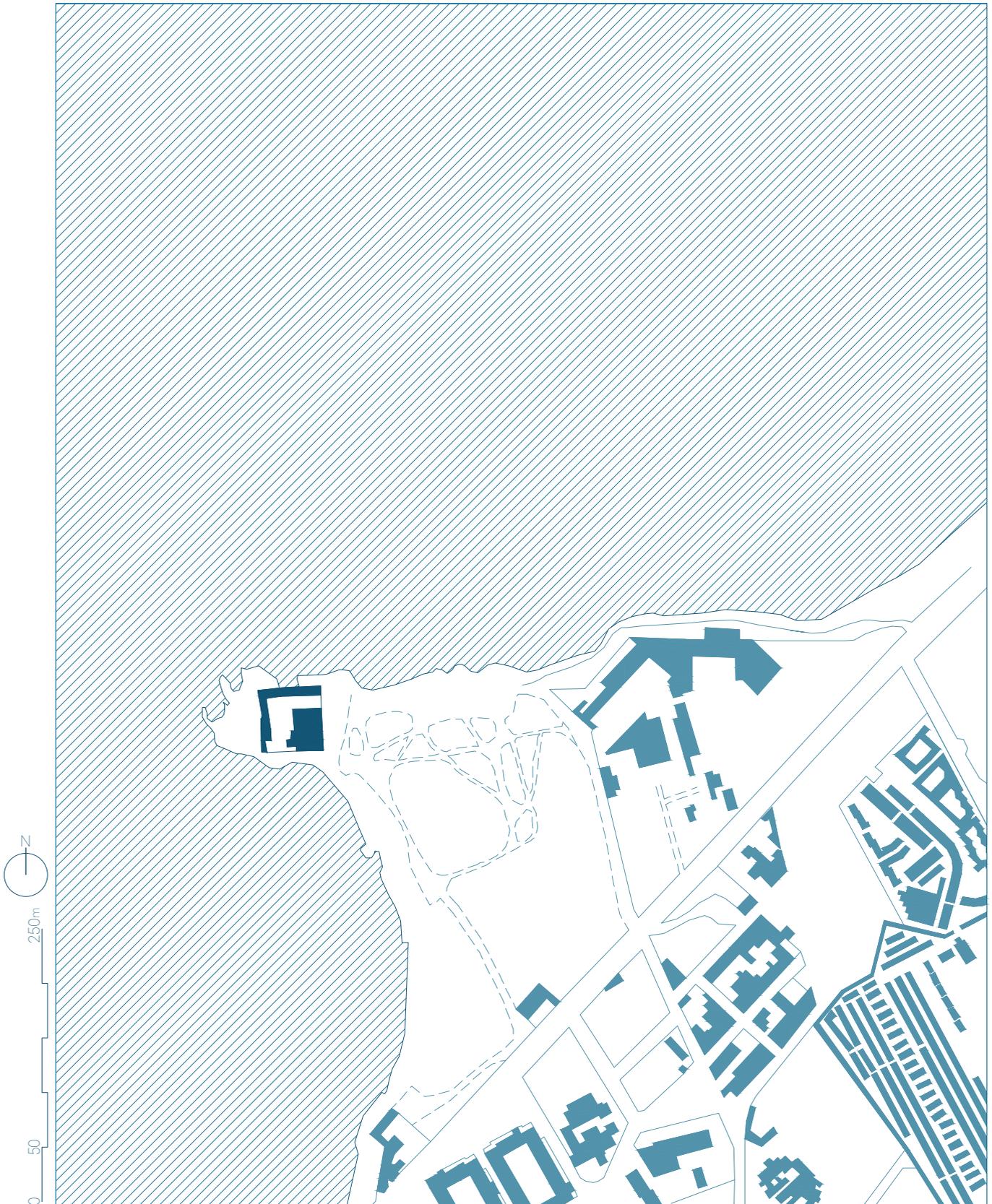
in attesa di verifica di interesse culturale ai sensi dell'art. 12 del D.Lgs. 42/2004

funzione attuale

tonnara di proprietà privata, ruderrizzata e recintata, inserita all'interno di un parco urbano

Considerata la più antica tonnara della Sicilia occidentale, il primo nucleo della tonnara di Punta Tipa risale al XVII secolo. Fu concessa da re Alfonso a Giacomo Plaia con privilegio del 10 novembre 1452 e fu edificata dal Signor Gaspare Fardella. Dopo gli anni di proprietà della famiglia Fardella, la tonnara passò più volte in mani differenti: dalla Famiglia dei Borghese di Roma a quella dei Serraino, proprietari di molte tonnare a Tunisi, fino alla proprietà dell'industriale Vito Tipa, che la trasformò in conservificio di prodotti ittici. Venne chiusa definitivamente nel 1961

Posta su una punta bassa, l'accesso avviene attraverso il lungomare nord della città di Trapani, attraverso il passaggio all'interno di un parco urbano. Si presenta come un rudere, in stato di completo abbandono, ma nonostante questo è ancora leggibile la struttura architettonica originaria. Si sviluppava, infatti, attorno ad un baglio chiuso, sul quale si aprivano i magazzini e gli spazi di lavoro al piano terra, mentre al piano primo si affacciavano gli alloggi dei dipendenti e delle ciurme. Si evidenzia, inoltre, la presenza della “Chiesetta di San Giuliano”, posta all'angolo nord-est del complesso, e la presenza di una piccola torre di avvistamento a pianta quadrata, che esauriva la funzione di difesa degli spazi della tonnara.

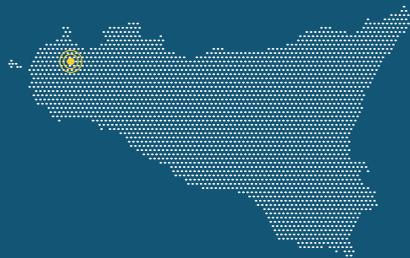




© Mauro Fontana
2018



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DI SAN CUSUMANO

Stabilimento Castiglione

luogo

Trapani
contrada San Cusumano
strada provinciale 20

datazione

datazione incerta

stato della consistenza

ottimo stato di conservazione

vincoli

in attesa di verifica di interesse culturale ai sensi dell'art. 12 del D.Lgs. 42/2004

funzione attuale

privata, stabilimento dell'azienda Nino Castiglione s.r.l., industria che si occupa di trasformazione del pescato e che ancora oggi produce tonno in scatola

La tonnara di San Cusumano sostituì, agli inizi del '900, la ormai vecchia tonnara di San Giuliano, che deteneva i diritti di pesca nel mare a nord di Trapani. Questa, insieme alle tonnare di San Giuliano e di Bonagia), consegnavano il tonno alle piccole aziende locali, che si occupavano della lavorazione.

Dagli anni '70, la tonnara entrò in crisi, fino a calare le reti per l'ultima mattanza nel 1979. Dopo tale anno, si consorziò con la tonnara di Bonagia, e l'ultima mattanza avvenne nel 2003.

Nel frattempo, nel 1975 le tonnare erano state acquistate dall'imprenditore Nino Castiglione (1907-1986), che possedeva a Trapani un'azienda conserviera. Gli stabilimenti, quindi, si trasformarono da semplice luogo di pesca ad essere adibiti alla conservazione e alla distribuzione dei prodotti.

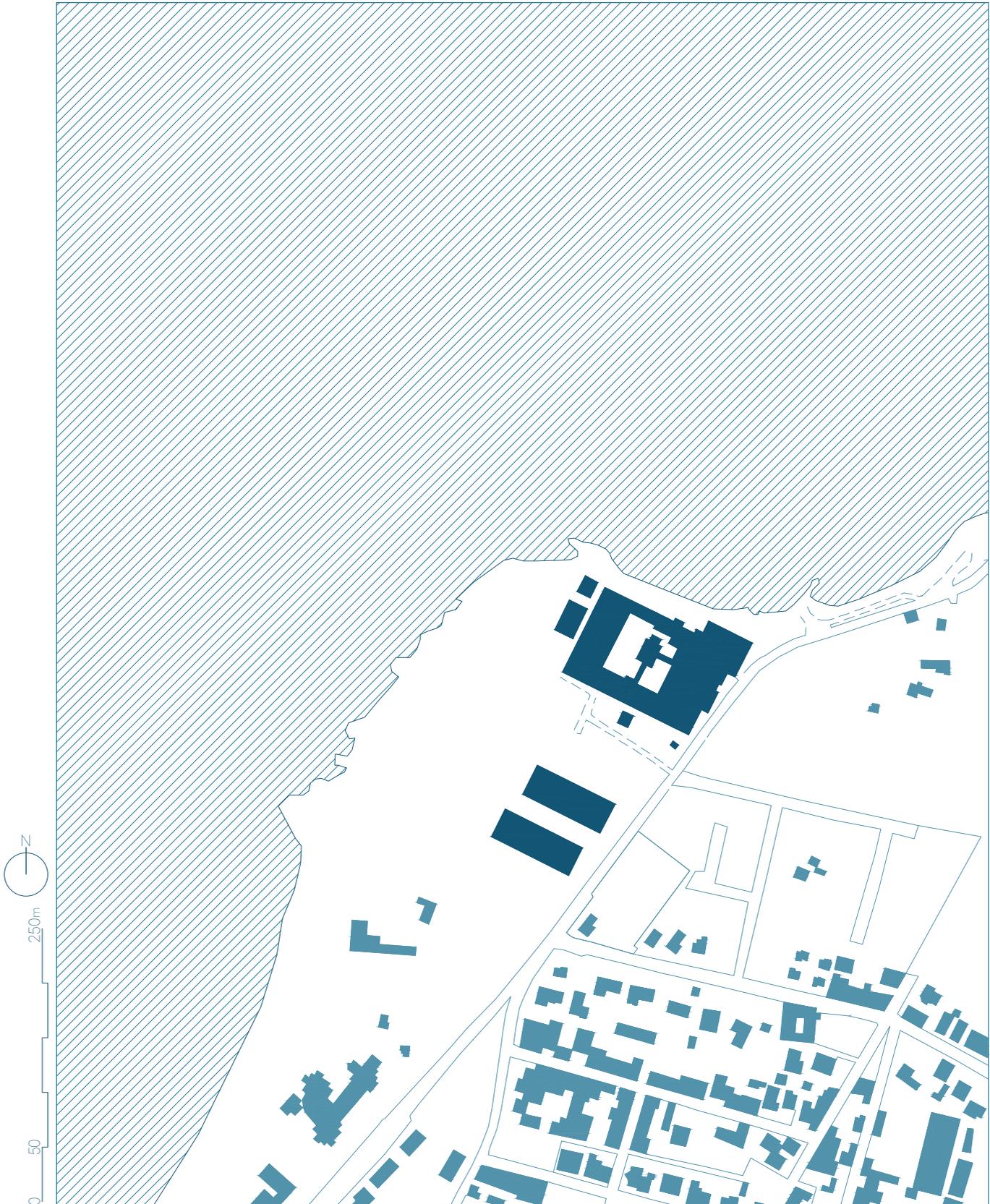
L'azienda, ancora oggi, è una industria di trasformazione del pescato, producendo, tra gli altri prodotti, il tonno San Cusumano e il Tonno Auriga,

Disposta a nord-est di Trapani, in posizione baricentrica rispetto alle tonnare di San Giuliano e di Bonagia, l'impianto originario a terra presenta la tipica tipologia del "baglio", con una corte interna in cui si svolgevano le attività sia di lavorazione che di relazioni sociali.

Il complesso è caratterizzato da un corpo principale, "la villa", che si eleva anche in una torre di avvistamento

A questa si connettono perpendicolarmente due corpi longitudinali a doppia capriata verso est e verso nord, che ospitavano al loro interno sia i magazzini a servizio della tonnara che gli alloggi per i lavoratori e le ciurme. Altri corpi minori si sviluppavano lungo il perimetro del baglio e che ne permettevano la chiusura.

La struttura originaria di San Cusumano è stata restaurata ed è ancora visibile l'impianto originale. Nel 2007, accanto ai corpi originari, sono stati realizzati due capannoni industriali adibiti a magazzino.





© Mauro Fontana
2018



© Mauro Fontana
2018



luogo

Valderice
contrada Tonnara Bonagia
largo Tonnara

datazione

1638

consistenza fisica

ottimo stato di conservazione

vincoli

- dichiarazione di interesse culturale ai sensi degli articoli 1,2,3 della L. 1089/1939, tramite D.A. 572 del 10/03/1986, della Tonnara di Bonagia

funzione attuale

La torre ospita al suo interno il Museo delle attività marinare, dove sono conservati ed esposti, oltre che reperti archeologici rinvenuti in mare, strumenti di lavoro della tonnara e un modello in scala che riproduce una tonnara con le reti per la cattura e la camera della morta. All'esterno, invece, è possibile ancora vedere ancora e imbarcazioni che erano utilizzate per la pesca e la mattanza, a memoria di una tradizione ormai perduta. All'interno della tonnara, invece, è ospitato un resort e un punto vendita di prodotti tipici "di Tonnara".

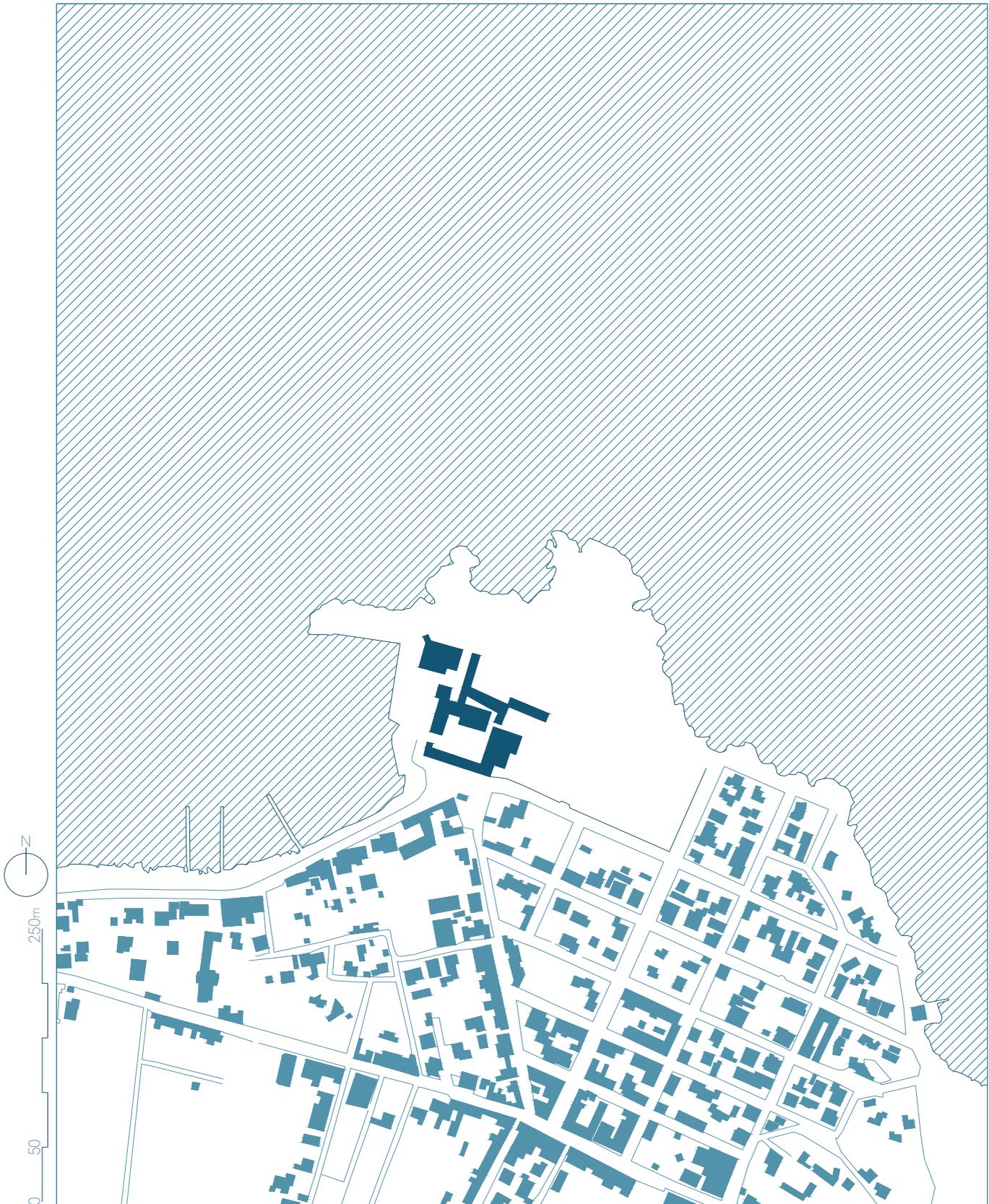
TONNARA DI BONAGIA

Valderice

La tonnara, che probabilmente esisteva già in epoca normanna, sin dalle sue origini era di proprietà reale, ma venne venduta ufficialmente nel 1638 a donna Caterina Stella dei duchi di Casteldimirto, che ne dettennero la proprietà fino al XIX secolo. Il figlio Antonio, quindi, ottenne il titolo di barone della tonnara di Bonagia. Nel 1840, con l'estinzione del ramo ducale, la tonnara passò alle suore di S. Chiara di Palermo, a seguito di un lascito testamentario. A seguito della Legge Siccardi del 1866, che sancì l'abolizione delle corporazioni religiose, il demanio dello stato ottenne la proprietà. Dopo anni di abbandono, nel 1876 fu riattivata da Pace, Cernigliaro e Fardella, che la gestirono fino al 1893. L'ultimo passaggio di proprietà avvenne intorno agli anni '80, quando venne venduta ad una società che la trasformò in albergo e residence.

Alla storia della Tonnara, va affiancata quella della seicentesca torre di avvistamento di Bonagia, adibita a difesa della tonnara e della cala, posta all'angolo sud-est dei muri che perimetravano l'impianto. L'antica torre venne espugnata e bruciata dai pirati barbari l'11 giugno 1624, e in soli due anni fu costruita l'attuale torre, la cui data di completamento è riportata sull'architrave della porta d'ingresso.

La tonnara si presentava, nella sua forma originaria, come una tipologia a baglio, con una grande corte centrale, dove all'interno si trovavano vari edifici come una chiesetta, i magazzini, le stalle, la cucina e il forno. Al centro del baglio si trovava, invece, un'alta ciminiera, necessaria per la cottura e l'inscatolamento del tonno. Si sviluppava su più elevazioni: al piano terra vi era posizionata la cisterna a sezione circolare. Alla sinistra dell'ingresso, all'interno di alcuni locali rustici, vi erano gli alloggi destinati alle ciurme, mentre nella parte destra si trovava la "trizzana", la tetteria per la custodia delle barche. Al primo piano, invece, vi erano gli alloggi del rais, del gabellotto e del cappellano.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DI SAN VITO LO CAPO detta anche "del Secco"

luogo

San Vito Lo Capo
località Tonnara del Secco
via del Secco

datazione

XIX sec.

consistenza fisica

stato di abbandono, rischio ruderizzazione

vincoli

dichiarazione di interesse culturale ai sensi degli art. 1,2,3 della L. 1089/1939, tramite D.A. 5254 del 19/02/1994, della Tonnara del Secco decreto di rettifica D.D.G. 5069 del 06/02/2006

funzione attuale

proprietà privata
sotto tutela dell'Amministrazione Giudiziaria controllata
in attesa di un acquirente tramite asta

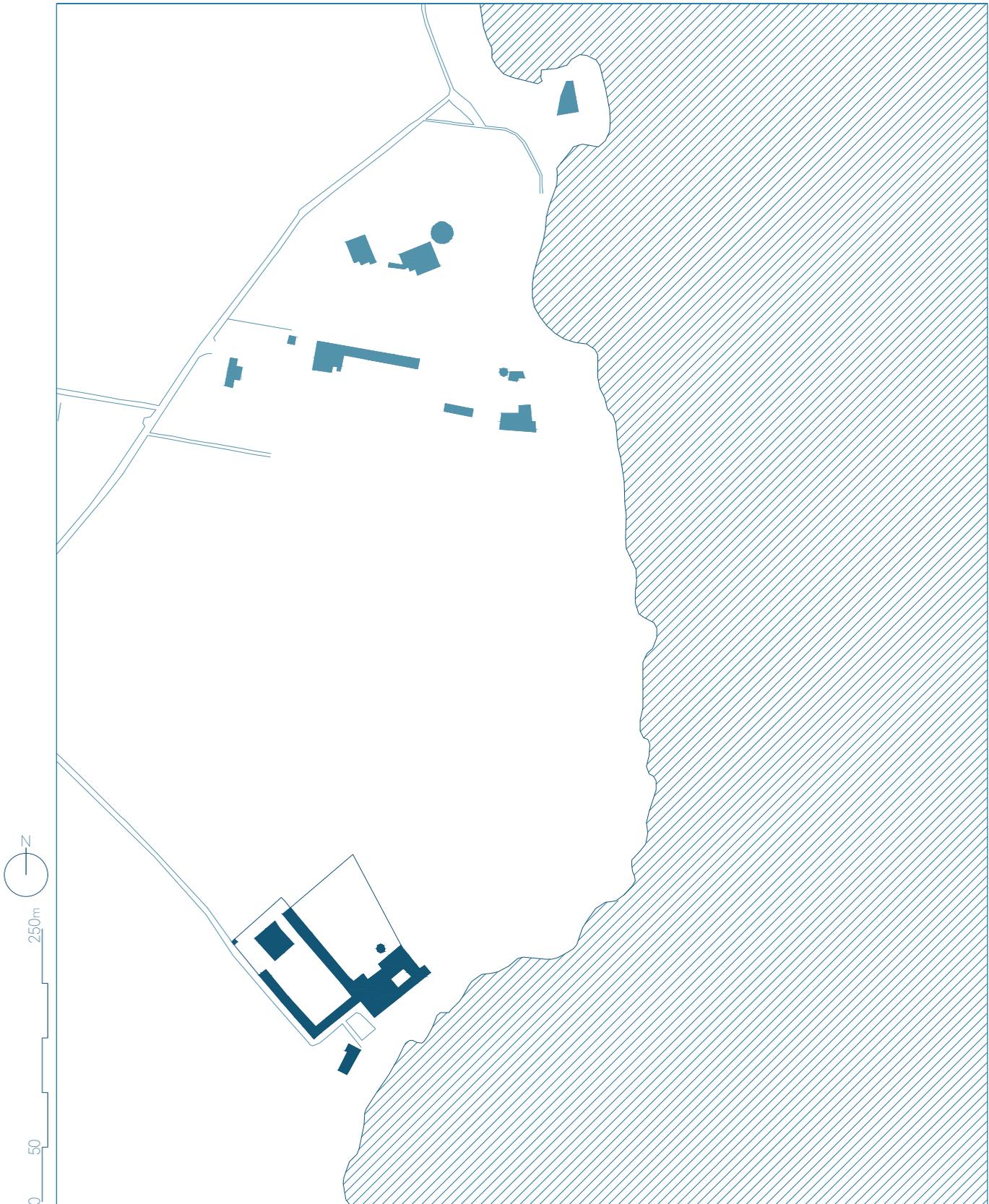
Nota come Tonnara del Secco poiché sorge in prossimità di una zona marina dal fondale basso, la tonnara di San Vito Lo Capo entra in funzione nel 1412, a seguito dell'autorizzazione alla pesca del tonno nel mare Sanvitese da parte di Ferdinando di Borbone. La sua storia, però, è molto più lunga: davanti all'edificio principale, infatti, ci sono i resti di almeno quattro vasche "cetariae" di epoca romano-imperiale.

Nel 1860 vengono espropriati i beni religiosi, e la tonnara fu messa in vendita nel 1865, per essere acquistata nel 1872 dal Cavaliere Vito Foderà, che era già proprietario della Tonnara Magazzinazzi di Castellammare. Iniziò quindi l'ampliamento dello stabilimento, che portò la produzione del tonno all'apice della storia della tonnara. Dopo la morte del Cavaliere Foderà, la proprietà passò nelle mani del figlio e del fratello, vivendo un periodo di declino. Dopo un susseguirsi di affittuari, viene acquistata dai fratelli Giovanni e Giuseppe Plaja nel 1929, che però la chiusero nel 1965 dopo alcune mattanze negative.

Nel 1999 la tonnara viene definitivamente venduta al gruppo Valtur, il quale presenta un progetto per la realizzazione di un resort da circa trecento stanze nel 2006. Il progetto, però, non fu approvato perché ritenuto troppo invasivo.

La struttura architettonica non è molto articolata e presenta la tipologia tipica del baglio. Presenta, infatti, una corte principale, con al centro posta la ciminiera, attorno a cui sono sistemati gli stabilimenti di conservazione e lavorazione del tonno: uffici, magazzini, laboratori. In una struttura collegata al baglio, invece, trova sistemazione la residenza padronale.

Si sviluppano lungo la costa e affacciandosi verso il mare, in forma discontinua le strutture adibite ad alloggi per i tonnaroti e le ciurme, la casa del Rais, i depositi per le imbarcazioni e una piccola cappella.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



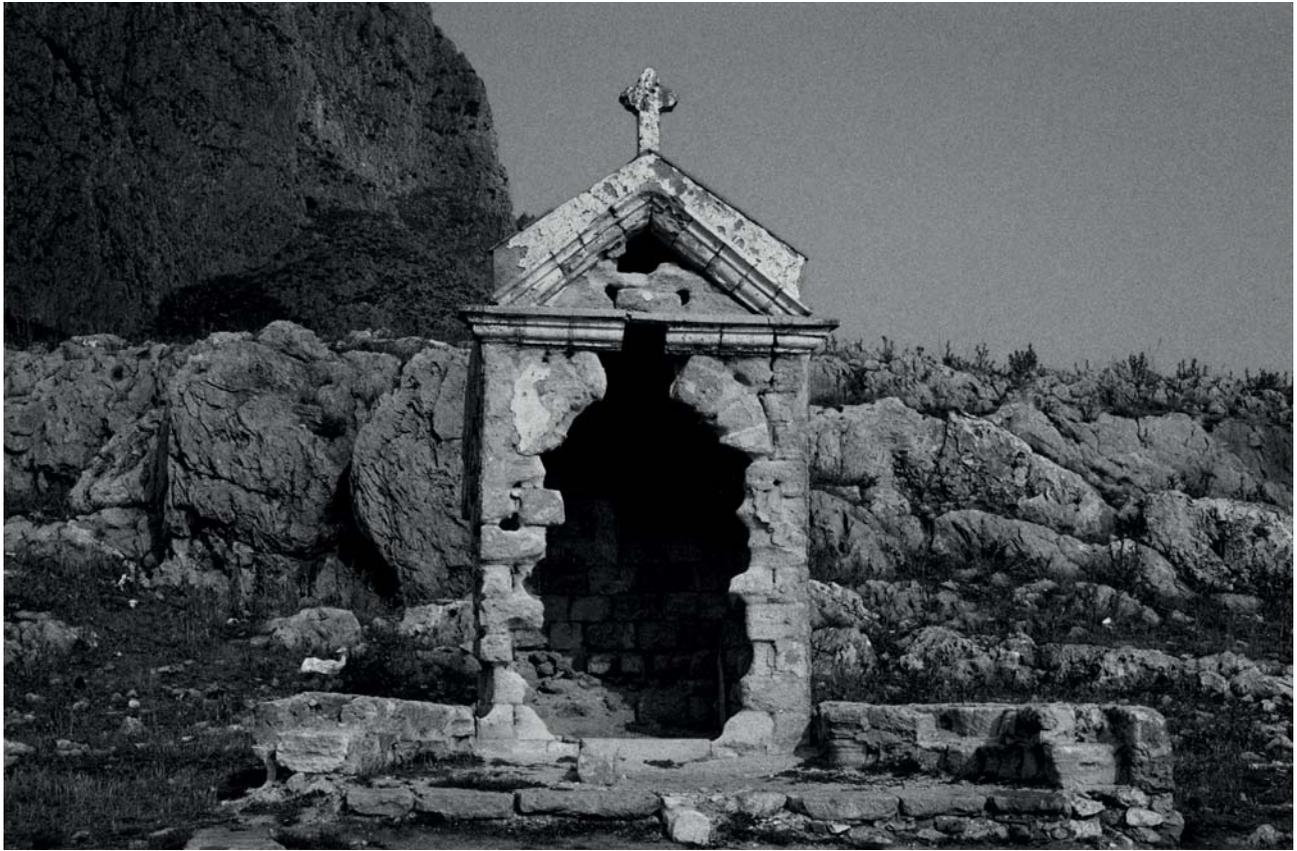
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



luogo

Castellammare del Golfo
contrada Scopello
località Tonnara

datazione

XVI sec.

consistenza fisica

discrete condizioni di conservazione,
necessità di manutenzione e restauro

vincoli

dichiarazione di interesse culturale ai sensi degli art. 1,2,3 della L. 1089/1939, tramite D.A. 2850 del 13/11/1984, della Tonnara di Scopello

dichiarazione di notevole interesse paesaggistico, ai sensi dell'art. 1 della L. 1497/1939, tramite D.A. 729 del 21/03/1979, del centro abitato di Castellammare del Golfo e parte del territorio compresa fascia costiera e Scopello

funzione attuale

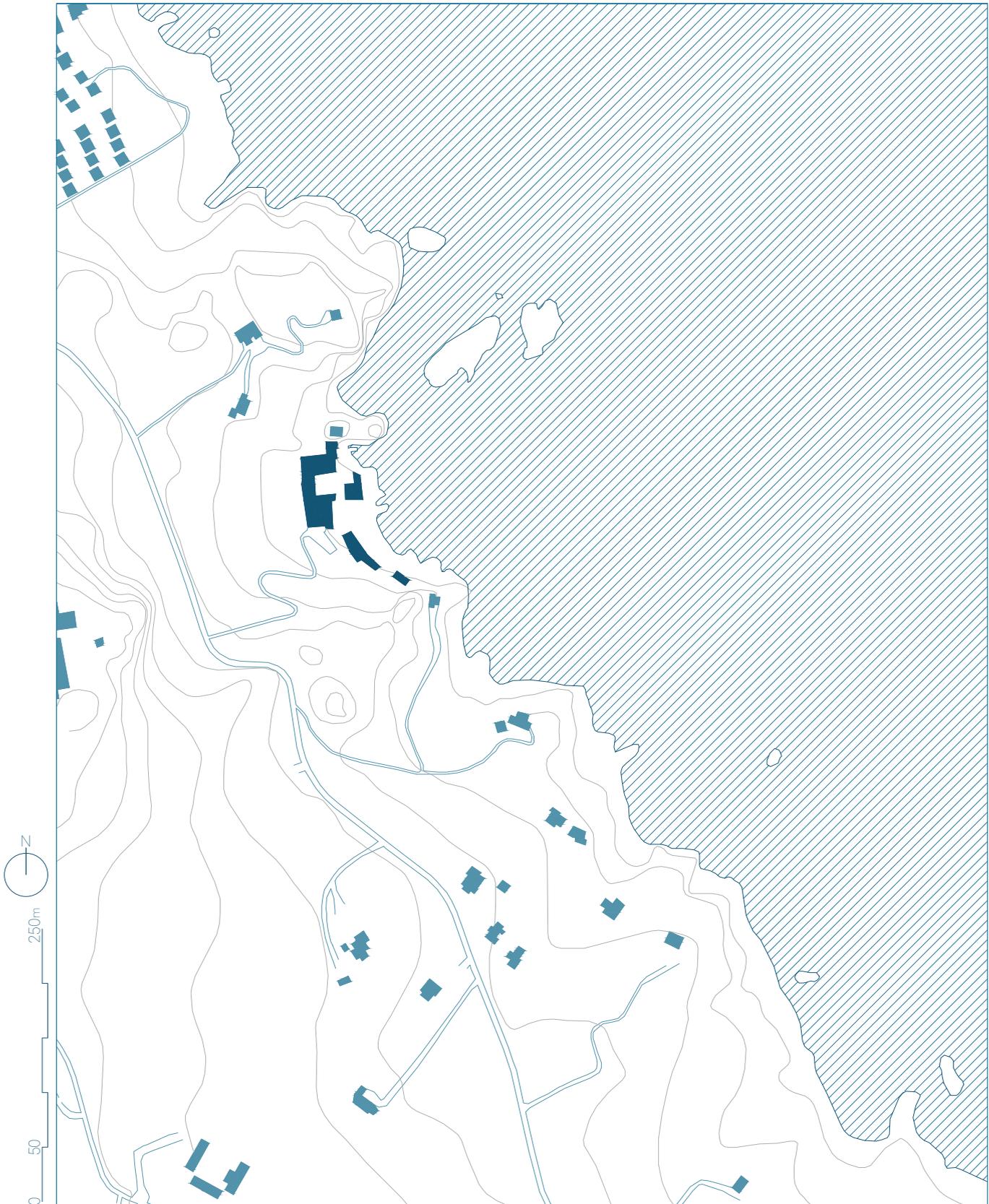
proprietà privata (parcellizzata)
zona balneare e museo con l'acquisto di un biglietto e affitto appartamenti per vacanze

TONNARA DI SCOPELLO

Castellammare del Golfo

Possedimento demaniale fino al 1442, viene concessa a marzo a Simone La Mammina. Alla sua morte, il possesso passò alla figlia, che grazie all'aiuto del marito Giovanni Sanclemente riuscì ad ampliare e rendere più efficiente il complesso. Dopo vari passaggi di proprietà all'interno della stessa famiglia, nel 1597 due terzi della tonnara viene assegnata al Collegio dei Gesuiti ed un terzo al Monastero della Beata Vergine Maria del Santissimo Rosario di Trapani. Quando, però, nel 1767 Ferdinando III di Borbone sopprime la Compagnia di Gesù, la loro quota passa nuovamente al demanio, per poi essere venduta a Baldassare Naselli, principe di Aragona. Nel 1805 i Gesuiti rientrarono in possesso della loro quota, che dovettero nuovamente cedere al demanio dello Stato nel 1860, quando un decreto garibaldino scioglieva nuovamente la Compagnia. Nel 1866, anche la quota del monastero trapanese fu ceduta al demanio. Nel 1874, la tonnara fu messa all'asta dall'intendenza di finanza di Trapani e acquistata per i 2/8 dalla famiglia Florio, mentre gli altri ne entravano in possesso per 1/8 ciascuno.

Inserita all'interno di un paesaggio caratterizzato dalla presenza delle torri e delle montagne dei faraglioni, la tonnara presenta la tipologia architettonica tipica del "baglio" siciliano. Il primo nucleo della struttura si fa risalire massimo al XIII secolo, grazie allo studio di alcune tipologie dell'epoca, come ad esempio la volta a piccoli conci che ricopre degli ambienti del "marfaraggu". Gli ampliamenti più importanti furono quelli realizzati dopo il 1468 da Sanclemente: furono realizzati tutti i corpi di fabbrica che formano il baglio della tonnara: la casa del custode, i vari magazzini, la falegnameria, la loggia dove venivano appesi i tonni. Un altro importante ampliamento si ebbe sotto la proprietà dei Gesuiti e del monastero del SS. Rosario. Oltre alla costruzione di una piccola chiesa barocca, furono costruiti il forno e la taverna dove si distribuivano pane e vino ai tonnaroti, l'abitazione del rais, gli alloggi, le cucine, i gabinetti e le "trizzane". L'ultimo ampliamento si ebbe dopo il 1874, quando si realizzò la sopraelevazione di un corpo del baglio per ricavarne locali destinati all'amministrazione.

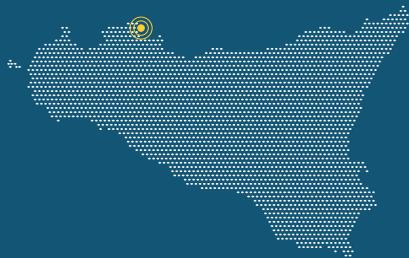




© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DELL'ORSA detta anche "dell'Ursa"

luogo

Cinisi
località Punta Raisi
via della Tonnara

datazione

1344

consistenza fisica

ottimo stato di conservazione,
restaurata

vincoli

in attesa di verifica di interesse culturale ai sensi dell'art. 12 del D.Lgs. 42/2004

funzione attuale

proprietà pubblica comunale
in concessione temporanea ed
utilizzata come centro culturale,
di intrattenimento e ristorazione
ispirato alla tradizione marinare,
con organizzazione di visite guidate,
serate, eventi e cerimonie

Chiamata spesso con le varianti "Ursa" e "Orso", la tonnara sorse a seguito di una concessione datata 19 marzo 1344 da parte di re Ludovico al monastero di San Martino delle Scale di Palermo. Nel 1491, la Tonnara fu data in affitto a un palermitano, certo Mattheo de la Chimia per un canone di 10 onze.

Nel 1569, per disposizione dell'Abbazia di San Martino, venne costruita la torre, che permise di trasformare la tonnara in un piccolo baglio fortificato. Nel 1584, la Deputazione del Regno di Sicilia incluse la torre tra quelle che essa amministrava, al fine di garantire una migliore gestione militare.

Nel 1808, la tonnara risultava concessa ad un certo Faro Saputo, mentre il controllo militare era esercitato ancora dalla Deputazione del Regno di Sicilia.

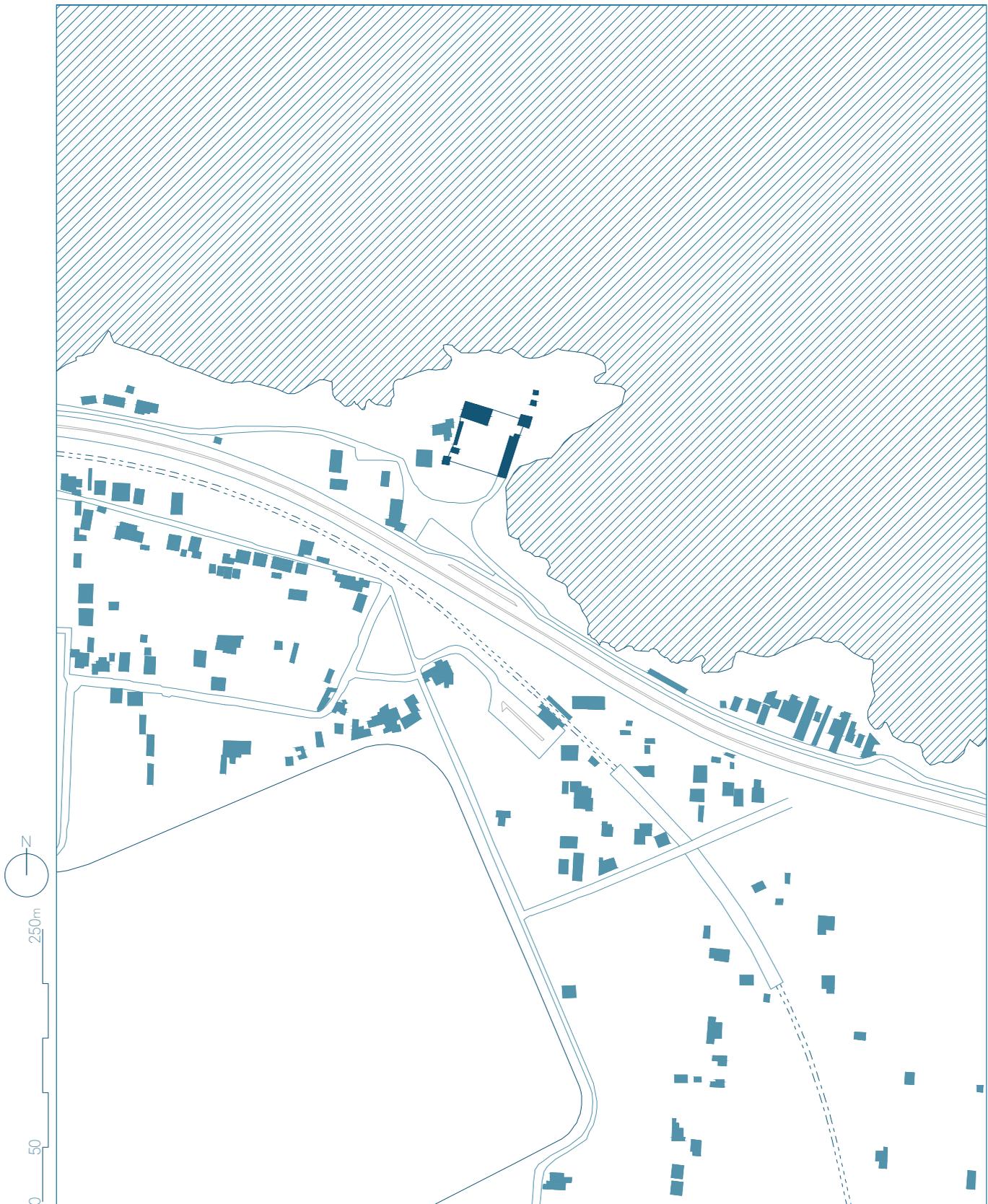
Nel 1860, la tonnara passò sotto la proprietà del Comune di Cinisi, mentre la torre al demanio militare, che la dismette nel 1867.

Nonostante la tonnara non fosse più utilizzata, nel 1902 fu concessa a Giuseppe Serughetti, mentre nel 1907 a certi Marsano e Tabi. Il complesso cominciò così un lungo periodo di abbandono e rovina. Fu ripristinata solamente durante gli anni della Seconda guerra mondiale, così come testimoniano scritte di incitamento al "Duce fondatore dell'Impero", per esigenze di difesa costiera e antiaerea, trasformando l'edificio della tonnara in una piccola caserma.

Grazie al contributo della Soprintendenza di Palermo e all'opera dell'architetto Pietro Giannola da Cinisi, la tonnara fu restaurata tra il 1990 e il 1992, senza però trovare una precisa funzione. Dopo diverse iniziative fallite, come un polo tecnico per lo studio dell'ambiente marino e un museo delle Torri Costiere della Sicilia, il comune di Cinisi la concede in affitto temporaneo.

Non rimane quasi nulla dell'impianto originario della tonnara, che si presentava nella tipica tipologia a baglio. È tuttavia visibile il nucleo abitativo, mentre sono del tutto andati perduti i magazzini e i depositi delle barche.

Perfettamente identificabile, invece, la torre di avvistamento, che si presenta come una costruzione massiccia priva di scarpa, a pianta quadrata, con i costoloni angolari squadrati in tufo e interrotti da una striscia marcapiano al libello della terrazza. L'accesso avveniva tramite un ingresso posta all'interno del baglio, mentre la porta che da sull'esterno era utilizzata solo in caso di necessità.

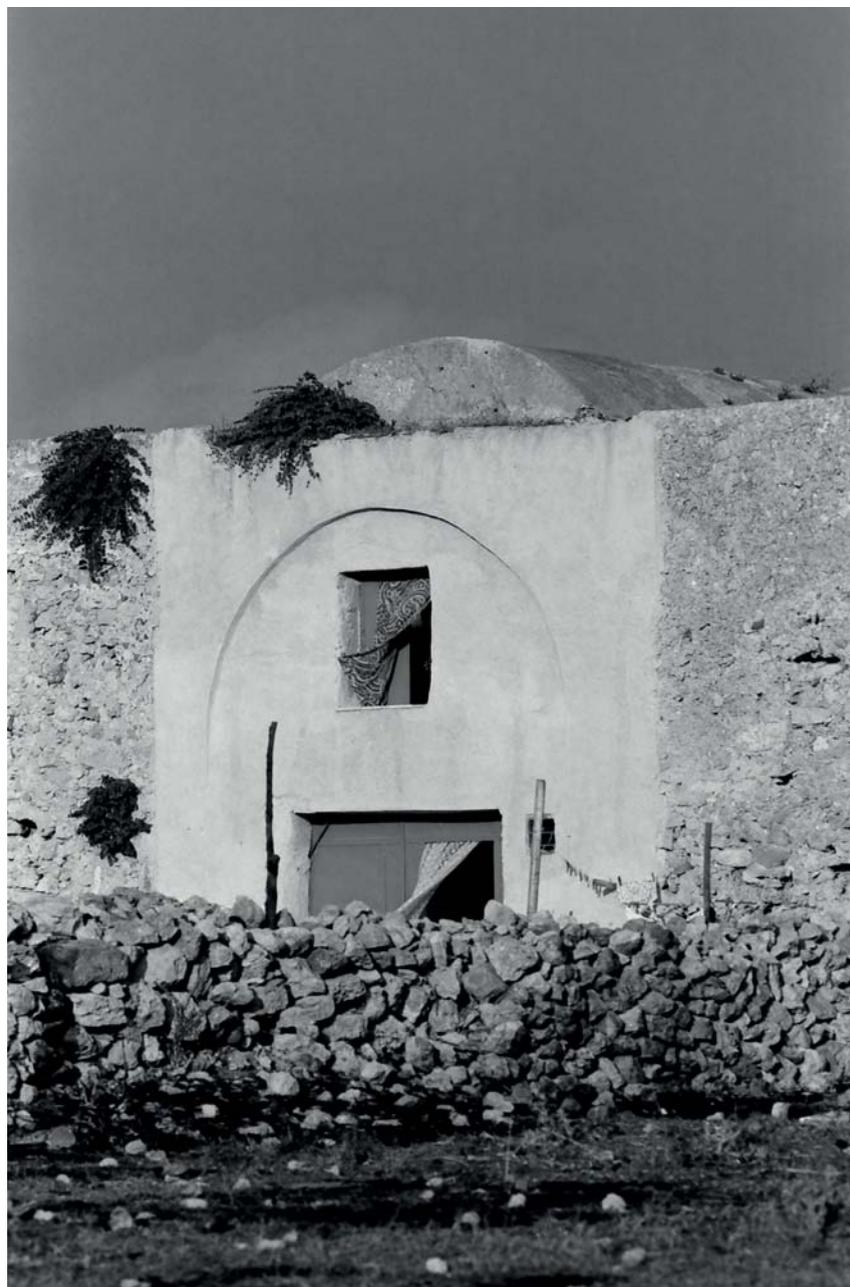




© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



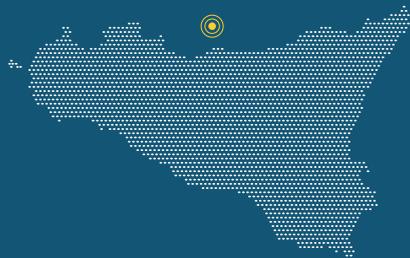
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018

**luogo**

Palermo
località Vergine Maria
via Bordonaro

datazione

XV secolo

consistenza fisica

stato di conservazione precario

vincoli

dichiarazione di interesse culturale ai sensi degli art. 1,2,3 della L. 1089/1939, tramite D.A. 6210 del 25/08/1992, della Tonnara Bordonaro

funzione attuale

proprietà privata, attualmente in attesa di una nuova funzione
2006-2014: Kursaal Tonnara, centro polifunzionale finanziato nell'ambito del progetto Urban della Comunità Europea e dal Comune di Palermo, presenta al suo interno funzioni di bar e ristorazione, e vengono organizzati spettacoli teatrali, concerti, proiezioni cinematografiche

TONNARA DI VERGINE MARIA

detta anche "Bordonaro"

Le origini della tonnara di Vergine Maria si fanno risalire agli anni 1455-1456, provata dalla presenza di una Concessione Reale emessa per conto del re Alfonso, attraverso la quale si assegna l'uso a Federico di Bonomia. Insieme alle tonnare di Mondello e dell'Arenella, poiché altrimenti non avrebbe rispettato la distanza minima di tre miglia prevista tra diverse tonnare. Grazie alla presenza di una torre, la tonnara entra a far parte del sistema di difesa delle coste siciliane, ma già nel 1578 l'ingegnere militare Tiburzio Spannocchi ne denunciava il degrado, mentre nel 1583 Camillo Camilliani, architetto e ingegnere esperto in opere militari, ne descrive fattezze e collocazione.

Nel 1837, cominciò inoltre a nascere, intorno allo stabilimento, il piccolo borgo di Vergine Maria.

Nel corso dei secoli, furono diversi i proprietari della tonnara: la famiglia Oneto di Sperlinga, la famiglia Florio, che lo trasformò in uno stabilimento per la conservazione sott'olio, il barone Chiaromonte Bordonaro, uno dei più importanti commercianti della Sicilia, mentre nel dopoguerra la proprietà fu della famiglia Caputo La Vecchia.

Nel periodo anteriore alla Seconda guerra mondiale, diventa una postazione difensiva, testimoniata dalla presenza di una piattaforma di cemento sulla copertura della torre e dalle numerose feritoie presenti nella parte basamentale.

Perde definitivamente la sua funzione intorno al 1950. Durante le riprese del film "Il Gattopardo", fu abitata dal regista Luchino Visconti e da alcuni attori.

Il complesso è situato lungo il litorale dell'Addura e si inserisce nel paesaggio come un elemento chiuso e fortificato. L'elemento architettonico più importante è la torre circolare d'angolo, che rappresenta il punto focale da cui si sviluppa tutto il complesso. La tonnara era organizzata attorno ad un cortile centrale, dove si aprivano tutti gli spazi fisici, in comunicazione tra loro in modo da consentire, in sequenza, le diverse fasi di organizzazione, manutenzione e conservazione del pescato.

Nel 1986, a causa di una violenta mareggiata, crolla quasi del tutto la volta del malfaraggio, in cui sono ancora visibili alcune barche usate per la mattanza. Diversi crolli successivi, fecero perdere la scala esterna e parte del corpo residenziale.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



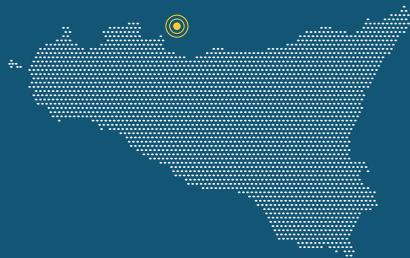
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DELL'ARENELLA detta anche "Florio"

luogo

Palermo

località Arenella

discesa Tonnara

datazione

XIV sec.

consistenza fisica

buono stato di conservazione

vincoli

dichiarazione di interesse culturale ai sensi degli art. 1,2,3 della L. 1089/1939, tramite D.A. 6966 del 11/10/1993, della Tonnara Florio

funzione attuale

proprietà privata

club nautico nella parte prospiciente

al mare

ristorante e sala ricevimenti nei

locali interni

apertura per visite guidate nei week-end "Le vie dei tesori"

La prima notizie storiche di questa tonnara risalgono al 1320, a seguito di una Reale Concessione da parte di re Federico a Giovanni de Calvellis in cambio di 200 onze annue. Nel '400, viene concessa da parte di re Filippo III alla famiglia Valguarnera.

Nel 1830, la tonnara viene definitivamente acquistata da Vincenzo Florio, che commissiona, nel 1844, un progetto di ammodernamento all'architetto Carlo Giachery, il quale si occuperà anche della progettazione delle sale di rappresentanza della famiglia, che abitava all'interno di quel complesso.

Nel 1845, lo zar di Russia Nicola I visita la casa Florio insieme alla zarina Alessandra e alla figlia granduchessa Olga e ne rimane così affasciato tanto da fare riprodurre fedelmente l'edificio dei "quattro pizzi" a Snemenka, vicino San Pietroburgo, nel parco della sua residenza estiva e che, in memoria del viaggio a Palermo, chiamò "Renella", la quale è tuttora esistente.

L'impianto architettonico a terra è ancora visibile in tutte le sue stratificazioni, soprattutto per quanto riguarda i due interventi commissionati nel 1844 e nel 1852 all'amico e architetto Carlo Giachery, che si andarono ad aggiungere al preesistente stabilimento a baglio.

Florio, infatti, commissionò per primo l'edificio denominato "i quattro pizzi", una piccola palazzina quadrangolare in stile neogotico, che si presenta molto chiuso al livello del piano terra, mentre al piano superiore si aprono delle grandi finestre con arco a sesto acuto.

Il secondo grande intervento riguarda, nel 1852, la costruzione di un mulino a vento, utilizzato nel processo industriale di lavorazione del tonno. Giachery si servì di tecniche e maestranze olandesi per questo progetto, che si presenta con una forma tronco-conica, ricoperta da un intonaco di colore rosso e una balconata continua ai due terzi dell'altezza.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



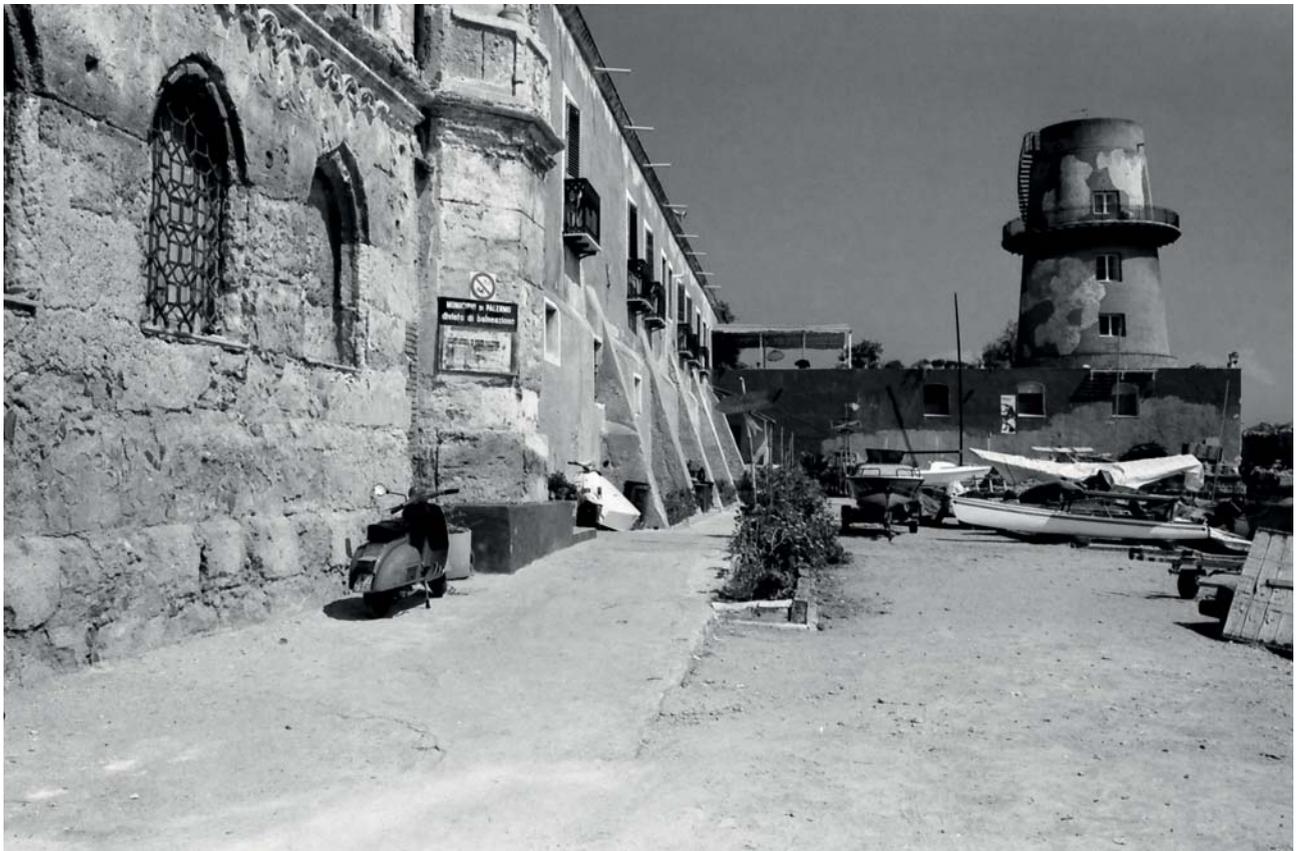
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



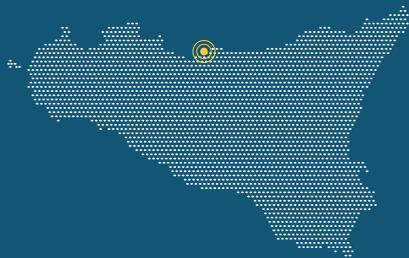
© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



TONNARA DI SAN NICOLA L'ARENA

Trabia

luogo

Trabia
San Nicola l'Arena
via Castello

datazione

1367

consistenza fisica

discreto stato di conservazione

vincoli

in attesa di verifica di interesse culturale ai sensi dell'art. 12 del D.Lgs. 42/2004

funzione attuale

proprietà privata
la tonnara ospita matrimoni, serate ed eventi

La tonnara di San Nicola L'Arena è probabilmente quella con la più antica concessione regia, risalente al 1367. Rimasta in attività per quasi sei secoli, fu abbandonata nel 1935 per scarso rendimento. Il castello, edificato nel XIV secolo, si sviluppò attorno alla torre di avvistamento di epoca normanna che era già presente in loco e deve il suo sviluppo al piccolo borgo marinaro adiacente, la cui attività principale era la pesca del tonno.

Nonostante le trasformazioni subite nel corso dei secoli, il castello è costituito da un unico corpo a corte da cui si eleva l'importante torre di guardia principale, mentre altre due torri più piccole fuoriescono dalla cinta muraria.

La proprietà attuale continua ad essere di tipo nobiliare. Il castello, infatti, appartiene ai Principi Vanni Calvello di San Vincenzo.





© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018



© Ernesto Scevoli / Studio Camera
1987



© Mauro Fontana
2018

3.8 Una nuova lettura interpretativa

La rilettura oggi del senso e dell'importanza del patrimonio delle tonnare è una cosa complessa, nonostante la sua importanza. Se dal punto di vista storico e fino agli anni della loro dismissione si poteva parlare di un “**sistema**”, in cui le funzioni stesse della pesca e della lavorazione del tonno tenevano uniti i vari complessi, oggi appare evidente una situazione frammentata, come se si trattasse di semplici “**punti**” lungo le coste, e in quanto punti in ogni tonnara è successo qualcosa di diverso. Ci si trova, infatti, di fronte ad una serie di usi differenti e all'apparenza non connessi tra di loro: dalle strutture residenziali stagionali a locali legati agli eventi e agli

intrattenimenti, dai centri di ricerca ai musei, dalla tonnara ruderizzata a quella in attesa di una nuova funzione.

Il reportage di Ernesto Scevoli del 1987 nasceva con l'obiettivo di essere pubblicato sulla rivista Domus, dando così all'argomento una visibilità sia nazionale che internazionale, che purtroppo non ha prodotto importanti interventi in materia di *preservation* e di *valorizzazione*. Attraverso il metodo del confronto fotografico applicato, infatti, e attraverso l'utilizzo di foto retoriche con uno sguardo quasi romantico e nostalgico, appare chiaro il passaggio avvenuto in questi ultimi trenta anni dalla fase di



Fig. 13: Mauro Fontana, Pescatori, Isola di Favignana, 2018. © Mauro Fontana



Fig. 14: Mauro Fontana, *U zi' Peppi*, pescatore della Tonnara di Bonagia, Sicilia, 2018. © Mauro Fontana

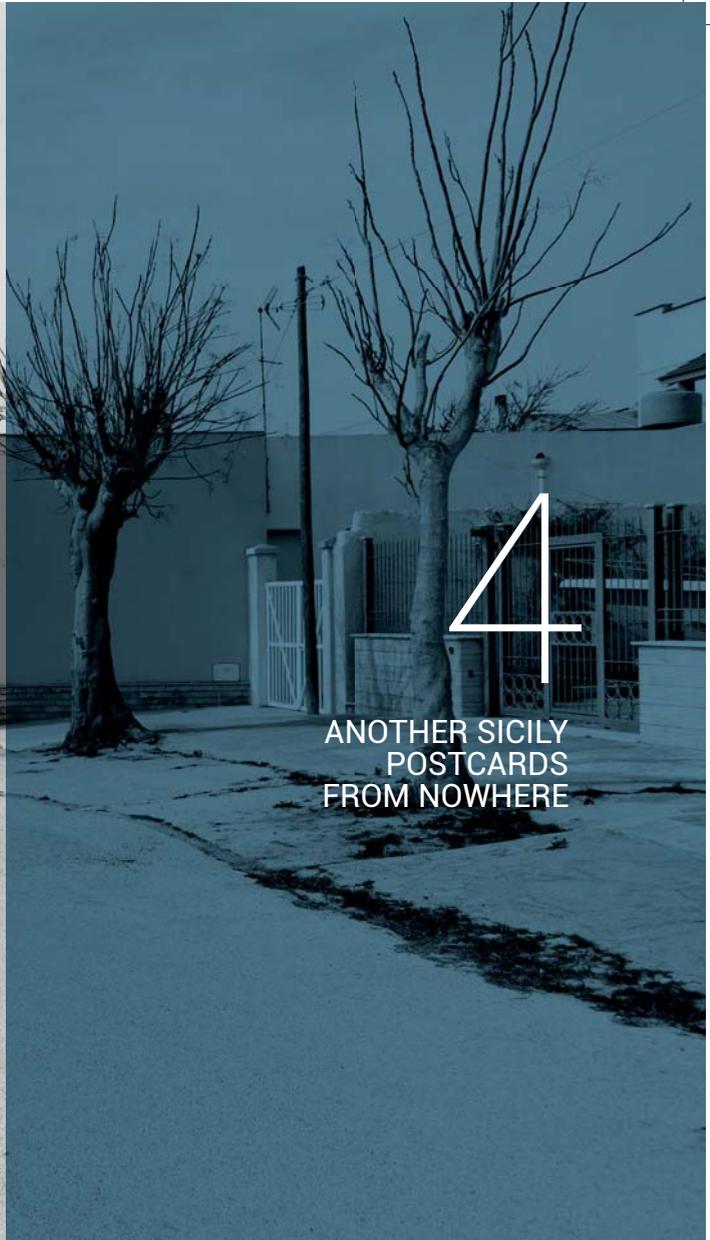
dismissione alla fase di riutilizzo, li dove avvenuta. Nelle immagini di oggi, infatti, non troviamo più i segni della pesca (ancore, reti, etc.), ma spazi diversi, che non sempre hanno trovato una giusta funzione all'interno del tessuto in cui si inseriscono. Risultano evidenti in alcuni casi, inoltre, gli interventi legati alla rifunzionalizzazione dell'architettura, mentre in altri casi sono evidenti solamente i segni del degrado e dell'incuria. Una situazione strana, se vista in relazione al fatto che in questi ultimi anni sull'argomento si siano organizzati convegni pubblicati libri e articoli, create intorno associazioni cittadine che vedono nella tonnara ancora una parte della loro identità.

La fotografia, però, sceglie sempre cosa mostrare, forzando talvolta alcune viste e preferendole rispetto ad altre. Se nel 1987 era giusto che lo sguardo si concentrasse solo sulla dismissione in atto, oggi bisogna dare alla fotografia un ruolo diverso, attraverso un taglio più esaustivo, attraverso un racconto contemporaneo.

La fotografia deve diventare un linguaggio per scoprire, conoscere, rappresentare e capire la complessità della realtà senza vincoli e ossessioni estetico-formali, senza nascondere o rimuovere alcune parti. Il lavoro di documentazione, nonostante prevedesse di concentrarsi sul tema delle tonnare, è andato oltre, cercando di instaurare un rapporto con il territorio e il paesaggio.

La Sicilia oggi non è più quella delle tonnare, i cui segni sono ancora forti nella memoria collettiva e le cui tracce assumono una importanza architettonica e paesaggistica notevole. La Sicilia che bisogna raccontare oggi non è neanche quella che ci viene narrata attraverso i suoi monumenti importanti e le sue spiagge più cristalline, ma la Sicilia delle sue coste meno conosciute. Per questo motivo è stata necessaria una **lettura interpretativa di un contesto più ampio** che riguarda il territorio e il paesaggio, cercando di individuare gli ambiti che raccontano un mondo familiare e invisibile, vicino a tutti e rimosso dallo sguardo comune.

Torretta Granitola (TP)
2018
© Mauro Fontana



4
ANOTHER SICILY
POSTCARDS
FROM NOWHERE

“Another Sicily” nasce dalla necessità di una nuova lettura interpretativa e critica dei paesaggi dell'immediato intorno delle tonnare lungo la costa siciliana occidentale. La fotografia qui non racconta della Sicilia delle tonnare e delle sue tradizioni, ma lo stato della costa oggi, i suoi accessi al mare, le sue infrastrutture, l'uso casuale di tante frange, l'architettura di scarsa qualità che invade i territori e la lontananza dai servizi essenziali.

ANOTHER SICILY POSTCARDS FROM NOWHERE

4.1 Il paesaggio contemporaneo

Espressione delle identità culturali e storiche, il paesaggio è un diritto inalienabile dell'uomo e delle comunità. Spesso, però, si presentano davanti ad i nostri occhi "altri paesaggi", quasi invisibili, che spesso non siamo capaci di narrare. Territori che devono essere riprogettati, paesaggi che devono essere recuperati, reinventati o ricostruiti.

Il paesaggio siciliano si compone di frammenti mutevoli, che non solo cambia ma si danneggia a causa di fenomeni fisici e sociali, prodotti sia da comportamenti individuali che dalla mancanza di progettazione e manutenzione da parte delle istituzioni. L'industria edilizia nel secolo scorso, infatti, ha attraversato una fase di sviluppo principalmente quantitativo, occupando aree e territori sensibili con architetture e spazi di scarsa qualità. E questa architettura minore è quella che incide sull'aspetto dei territori e dei paesaggi più remoti.

Italo Calvino, sulla città, diceva che "[...] per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano ad ingombrarci il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale di chi guarda, e collegare i frammenti sparsi

*in un disegno analitico e insieme unitario [...]*¹. In questo senso, la fotografia ha il ruolo determinante di individuare nuovi ambiti per una nuova progettualità, cercando di analizzare tutti quei territori familiari ma invisibili, vicini ma rimossi dallo sguardo comune. Parlare di paesaggio, però, non vuol dire ingrandire il campo di osservazione fino ad abbracciare porzioni di territorio sempre più ampie e vaste², ma deve solamente essere un modo diverso di guardare alle stesse cose. Bisogna inoltre assumere la consapevolezza che il paesaggio contemporaneo è un "paesaggio ibrido", eterogeneo, generato dal contrasto e dall'accostamento di elementi diversi tra di loro.

"Another Sicily" nasce dalla necessità di una nuova lettura interpretativa e critica dei paesaggi dell'immediato intorno delle tonnare lungo la costa siciliana occidentale. La fotografia qui non racconta della Sicilia delle tonnare e delle sue tradizioni, ma lo stato della costa oggi, i suoi accessi al mare, le sue infrastrutture, l'uso casuale di tante frange, l'architettura di scarsa qualità che invade i territori e la lontananza dai servizi essenziali. L'editoria è piena di libri fotografici sulla Sicilia che svolgono perfettamente il loro dovere di illustrazione turistica e informativa, ma questo progetto narra storie che raramente vengono raccon-

1. Calvino, Italo, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995

2. Zardini, Mirko, *Per il ritorno del pittoresco*, in "Paesaggi ibridi. Un viaggio nella città contemporanea", Skira Editore, Milano, 1996, p. 22

3. Battista Maria Falcone, Giovanni, *Dalla Sicilia a Malta*, Electa, 1997, Milano, p. 14

tate. Si tratta di cartoline contemporanee che rendono visibile la fragilità del territorio, in maniera distaccata da ogni condizionamento del bello, in uno zapping continuo luoghi/non luoghi.

La fotografia si fa allora strumento per scoprire, conoscere, rappresentare e capire la realtà, in un continuo dialogo tra paesaggio e tracce dell'uomo, tra natura e costruito, per stimolare a guardare i luoghi sotto un'altra luce, rendendo visibile il disequilibrio che a volte si genera tra il bene culturale, che spesso incrementa il suo valore indipendentemente dal contesto, e il paesaggio circostante. Lo scopo è quello di offrire la possibilità di cogliere aspetti e valori che permettano di conoscere i luoghi che possono essere o che saranno oggetto di trasformazione e di progetto.

La campagna fotografica, che si è sviluppata in circa 300 km di costa per 13 giorni di viaggio, è stata quindi l'occasione per assumere la consapevolezza di quanto poco fosse stato prodotto in materia di *preservation* e di valorizzazione di quella bellezza diffusa del paesaggio siciliano, già inserito all'interno del patrimonio UNESCO con 7 siti presenti sul tutto il territorio dell'isola.

In questo percorso, in questo "gran tour contemporaneo", le tonnare sono state

solo una piccola parte del viaggio, dei punti sparsi sul territorio. E il progetto riportato nelle pagine seguenti racconta dei territori prossimi ad esse, territori di passaggio, le zone di mezzo tra il patrimonio e la natura, tra il territorio e il costruito. I paesaggi tra le tonnare sono inglobati nelle forme e nelle strutture di spazi non progettati, caotici, vuoti, asettici.

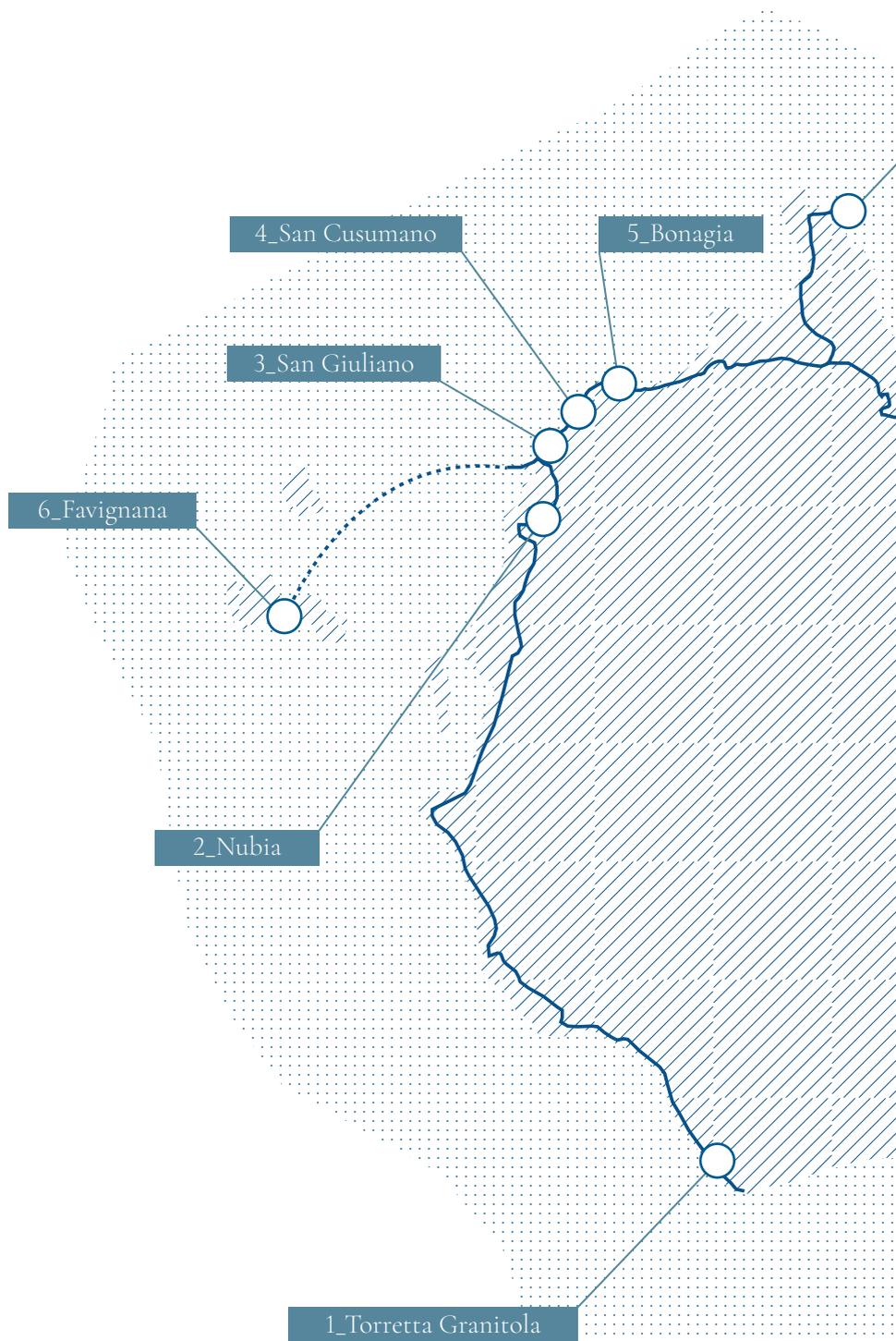
Le fotografie sono concrete e solide, anche se lasciano spazio ad una vena di lirismo e di emozione. La scelta di fotografare senza persone è stato un elemento importante per riuscire a rappresentare la vera immagine del territorio che a sua volta è l'immagine di chi ha costruito quei luoghi³.

Quale paesaggio
rimarrà nel tempo,
per le generazioni future?

13 giorni

2778 scatti

giorno 1 Torretta Granitola	415
giorno 2 Nubia	270
giorno 3 San Giuliano	204
giorno 4 San Cusumano	162
giorno 5 Bonagia	210
giorno 6 Favignana	386
giorno 7 San Nicola L'Arena	284
giorno 8 Arenella	221
giorno 9 Vergine Maria	247
giorno 10 Pausa	
giorno 11 San Vito Lo Capo	210
giorno 12 Scopello	52
giorno 13 Orsa	117



317 Km

9 h

10_San Vito Lo Capo

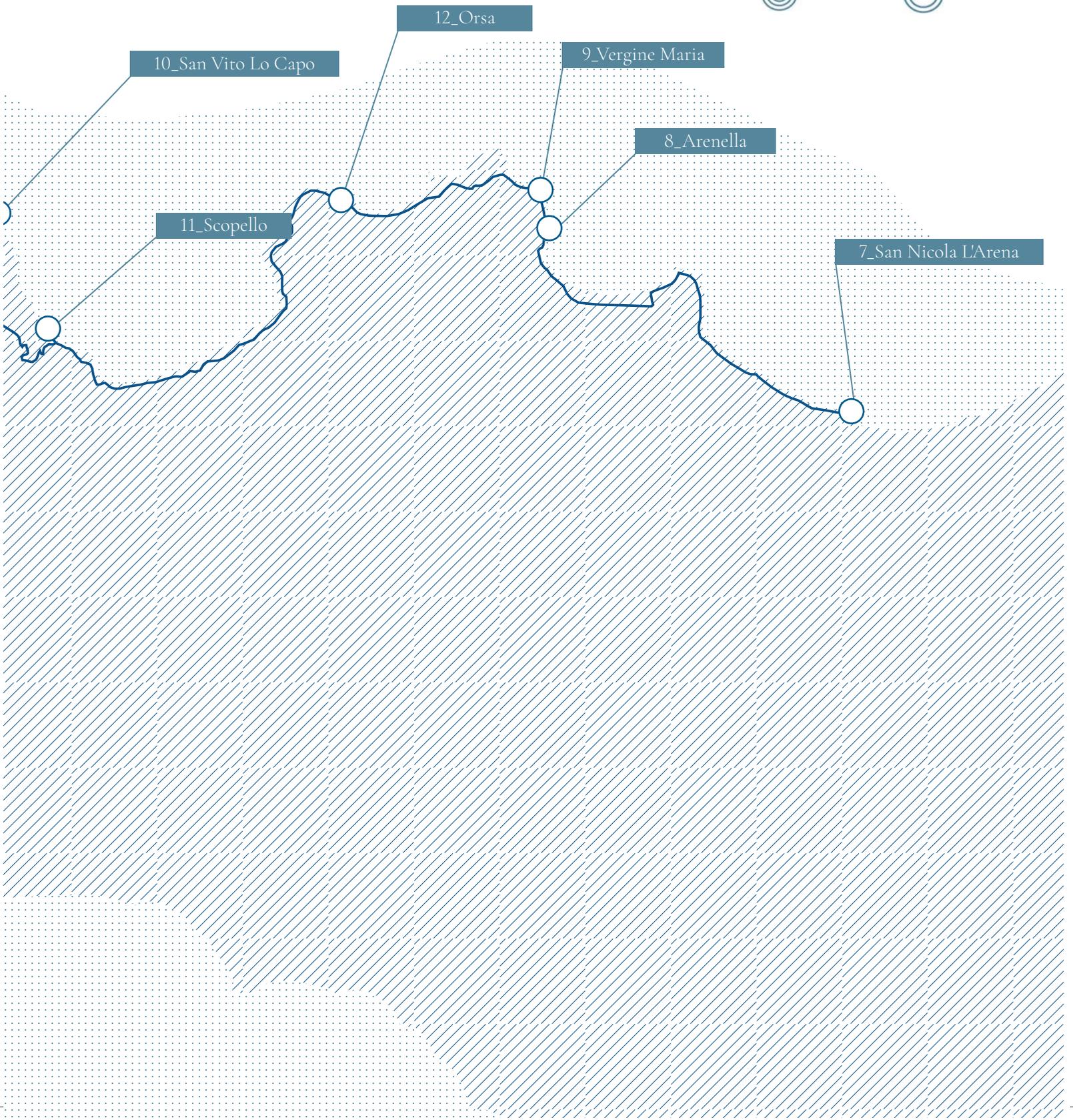
12_Orsa

9_Vergine Maria

8_Arenella

11_Scopello

7_San Nicola L'Arena





Torretta Granitola

Campobello di Mazara

Trapani

Torretta Granitola, piccolo centro abitato di circa 130 abitanti del comune di Campobello di Mazara, prende il nome dalle due piccole torri di avvistamento e di difesa presenti sul territorio.

Il faro della Marina Militare, il golfo del "puzziteddu", ricercato per la pratica del surf, e la presenza della vecchia tonnara sono i tre principali attrattori turistici durante il periodo estivo.

Osservando gli spazi, il costruito e le infrastrutture per mezzo della fotografia ci si rende conto della mancanza di progettazione degli spazi, della totale assenza di una visione infrastrutturale turistica e sostenibile.

Via del Faro
37.566006, 12.662159



SP51dir
37.586382, 12.644517



SP51dir
37.586274, 12.644580



unnamed road
37.576604, 12.650964





Via del Faro
37.570170, 12.661157





Via Torricelli
37.573891, 12.657284



Via Torricelli
37.573891, 12.657284



Via Torricelli
37.573891, 12.657284



Via Salvatore Cuttone
37.574770, 12.656311



Via Salvatore Cuttone
37.574770, 12.656311





Via Salvatore Cuttone
37.574770, 12.656311



Nubia
Paceco
Trapani

Nubia è una piccola frazione del comune di Paceco che si estende lungo il confine della Riserva naturale orientata Saline di Trapani e Paceco, istituita nel 1995 e affidata in gestione al WWF Italia. All'interno del territorio è presente il Museo del Sale, allestito all'interno di un antico mulino a vento. Nonostante l'importante contesto in cui si inserisce, sono facilmente riconoscibili i paesaggi dell'abusivismo e dell'abbandono, le architetture minori, diffuse e di scarsa qualità, che incidono in maniera importante sull'aspetto del territorio e sulla vita dei cittadini, e la mancanza di infrastrutture adeguate.

Saline
37.991443, 12.509275



Via Garibaldi angolo Via Verdi
37.982729, 12.524278



Via Giuseppe Verdi
37.982616, 12.516354



Via della vecchia chiesa
37.9799549, 12.516480





Via Giuseppe Garibaldi
37.9799270, 12.515349





Via Libertà
37.978548, 12.511825



Via Libertà
37.978042, 12.511989



Chiesa cattolica
37.978724, 12.512090



Oratorio
37.978643, 12.512375



Piazza
37.977882, 12.513510



San Giuliano

Lungomare Dante Alighieri

Trapani

L'asse del Lungomare Dante Alighieri si estende per 1,8 km a nord della città, dalla storica Piazza del Mercato del Pesce alla tonnara San Cusumano. Lungo il percorso intercetta, oltre alle spiagge e i lidi estivi, alcune funzioni importanti della città, come il Municipio e la Soprintendenza (che lo vedono come un "retro"), un centro sportivo, un parco urbano, i ruderi della vecchia tonnara San Giuliano, il cimitero e l'università. Quello che potrebbe essere un progetto per cucire la città con il mare, in realtà è un susseguirsi di edifici dismessi, spazi inconclusi, di infrastrutture pedonali e ciclabili deboli, di grandi parcheggi.

Tonnara
38.028514, 12.527536



Hotel
38.028514, 12.527536





Lungomare
38.026247, 12.525533





Via Tunisi
38.026819, 12.526320



Via Benedetto Valenza
38.026849, 12.526965



Via della Pace
38.028565, 12.527725





Parco Urbano
38.031046, 12.529903



Pista ciclabile
38.034682, 12.534519



Pista ciclabile
38.034682, 12.534519





Università
38.034466, 12.534414



San Cusumano
Località Casa Santa
Trapani

La tonnara di San Cusumano è una delle poche in Sicilia che ancora oggi si occupa della lavorazione del pescato e della sua conservazione. Allo stabilimento storico si sono unite nel corso degli anni e delle nuove necessità superfetazioni che hanno modificato l'impianto originale. Paesaggio e nuova industria si uniscono in un paesaggio nuovo ed interessante, nonostante l'uso causale nuovo degli spazi (vedi il "parcheggio vista mare"). Le vie di accesso e spazi esterni allo stabilimento si presentano invece non progettati in cui risulta evidente l'assenza di percorsi ciclo-pedonali.

Stabilimento
38.044374, 12.544370



Parcheggio vista mare
38.044475, 12.543409



Retro
38.044639, 12.546022



Retro
38.044639, 12.546022



SP20
38.044666, 12.546520



Via San Cusumano
38.042152, 12.543868



Tonnara di Bonagia
Valderice
Trapani

Bonagia è una frazione del comune di Valderice, divenuta famosa per l'importante presenza della tonnara, una delle più antiche della Sicilia. Grazie alla presenza di alcuni residence e case vacanze e al piccolo porticciolo ha assunto una vocazione prettamente turistica, il cui culmine è il "Tuna Fish Fest" che si svolge nel mese di luglio.

Il ruolo di spazio pubblico, però, è affidato solamente ad una grande piazza pavimentata in adiacenza della tonnara e al lungomare, che si presenta indefinito, non progettato e privo di infrastrutture ciclabili e pedonali.

Golfo
38.068673, 12.596749



Barche di Tonnara
38.068496, 12.595204



Largo Tonnara
38.067194, 12.595262



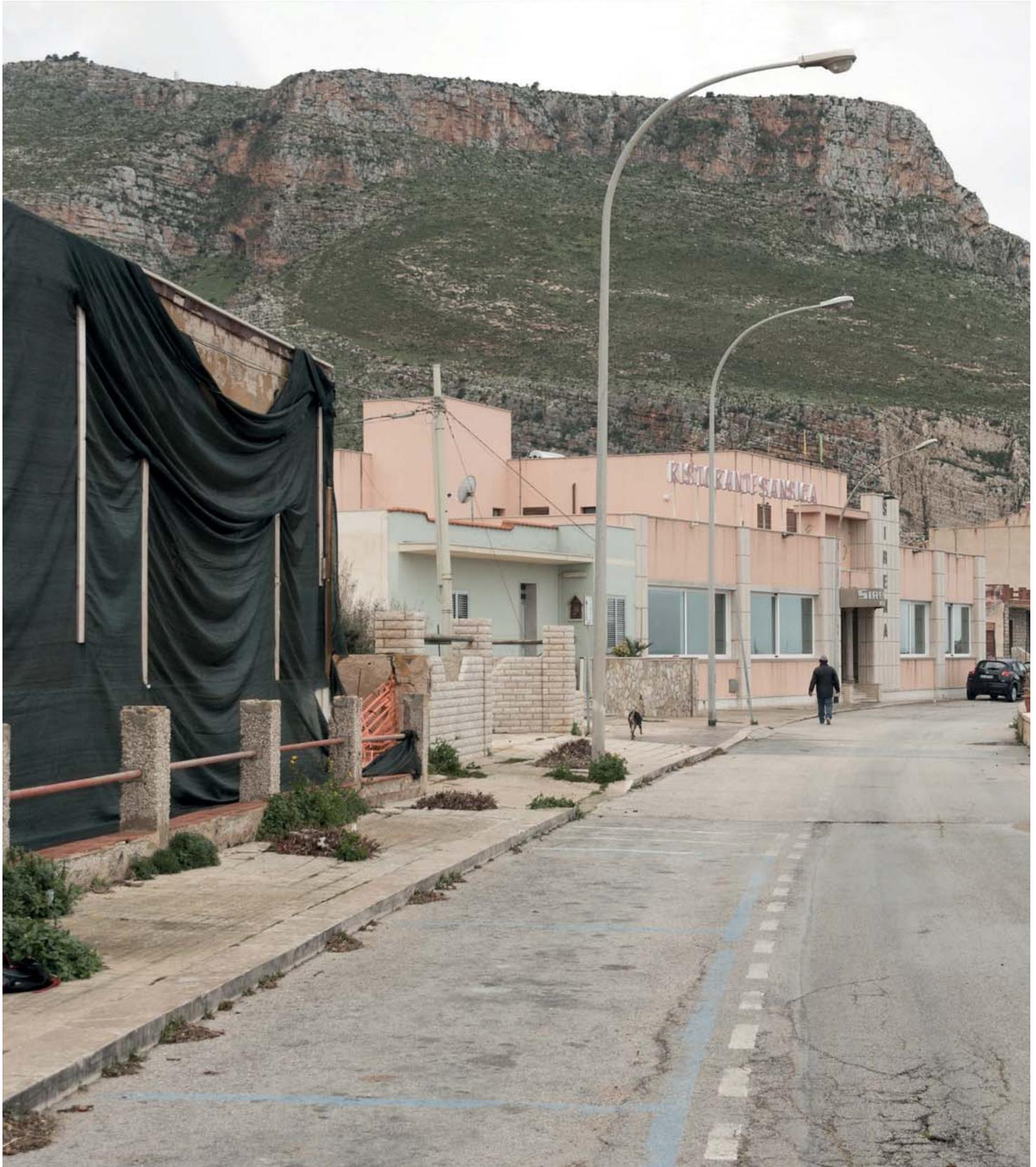
Largo Tonnara
38.067194, 12.595262



Guardia Costiera
38.067194, 12.595262



Via Lungomare
38.066471, 12.593346





Via Lungomare
38.066471, 12.593346



Favignana
Isole Egadi
Trapani

L'isola di Favignana, ambita meta turistica estiva, è caratterizzata dalle sue architetture tradizionali mediterranee di intonaco bianco. L'intero territorio, inoltre, è stato tutelato a livello paesaggistico a seguito di una dichiarazione di notevole interesse pubblico, che ha portato all'istituzione della Riserva naturale marina Isole Egadi nel 1991.

Visitare l'isola in mesi non estivi, svuotata dalle persone, permette di percepire con facilità gli errori nella progettazione, le infrastrutture deboli e gli spazi non progettati. Una panchina e una fermata del bus bastano per creare un paesaggio?

Tonnara
37.930176, 12.318808



Via Amendola
37.929252, 12.320290



Spiaggia Prata
37.929299, 12.325966



Marcos Bar
37.929299, 12.325966



Lungomare Duilio
37.933657, 12.328018



Lungomare Duilio
37.933657, 12.328018



Lungomare Duilio
37.933657, 12.328018



Lungomare Duilio
37.933657, 12.328018





Lungomare Duilio
37.933657, 12.328018



San Nicola L'Arena

Trabia

Palermo

Biccolo borgo marinaro, frazione del comune di Trabia, è un paesino le cui attività principali sono legate alla pesca e all'agricoltura. Il suo legame con la pesca è rappresentato dall'antica tonnara, che dava anche il nome al borgo (Santa Nicuola l'Arena Tonnara). Negli ultimi anni, al fine di potenziare la vocazione turistica, è stato attrezzato un porto turistico.

Nonostante l'importante presenza del Castello-Tonnara e dei suoi piccoli golfi rocciosi, i paesaggi inconclusi, i divieti di balneazione e l'incuria e la sporcizia assumono il ruolo di limiti non fisici tra il costruito e il mare.

SS113
38.026002, 13.598968



Lungomare
38.017288, 13.612961





No swimming
38.017175, 13.613135



Lungomare
38.017288, 13.612961



Lungomare Tommaso Crispo
38.016965, 13.613364



Via Scalo Marittimo
38.016222, 13.614154



Via Scalo Marittimo
38.016222, 13.614154



Arenella

VII Circoscrizione

Palermo

Il quartiere dell'Arenella di Palermo nasceva come un piccolo borgo di pescatori che si era sviluppato attorno all'Tonnara Florio durante l'Ottocento. Le fasi espansionistiche della città del secolo scorso hanno inglobato il piccolo borgo all'interno del tessuto, le cui tracce però sono ancora visibili. La fase quantitativa delle espansioni, però, ha lasciato alcune tracce importanti all'interno del paesaggio, edifici alti che impattano e contrastano con la presenza della tonnara e del piccolo borgo, oltre che il degrado e l'incuria della piccola spiaggia adiacente all'edificio.

Tonnara
38.149066, 13.375802



Discesa Tonnara
38.151021, 13.374434



Discesa Tonnara
38.151187, 13.374262



Piazza Tonnara
38.151476, 13.373849



Scalo dell'Arenella
38.150549, 13.373577



Accesso
38.151323, 13.373356



Via S. Vincenzo Dè Paoli
38.152445, 13.374702



Spiaggia
38.152697, 13.375000



Vergine Maria
VII Circoscrizione
Palermo

Il quartiere di Vergine Maria si sviluppa attorno alla Tonnara Bordonaro, edificata nel XIV secolo. Come nel caso dell'Arenella, l'espansione della città di Palermo verso nord ha lasciato delle tracce riconoscibili, il cui simbolo sono i due edifici residenziali che si innestano tra la vecchia tonnara e le pendici del Monte Pellegrino.

La mancanza di progettazione degli spazi è evidenziata dagli accessi al mare e dal rapporto tra la tonnara e l'adiacente strada statale.

Belvedere Vergine Maria
38.168903, 13.366900



Tonnara
38.166384, 13.369665



SS 113
38.164843, 13.369315



SS 113
38.164904, 13.369279





Lungomare Cristoforo Colombo
38.165043, 13.369659



Lungomare Cristoforo Colombo - SS 113
38.167906, 13.366326



Via Nostra Donna del Rotolo
38.169106, 13.366724





Accesso
38.167894, 13.366741



San Vito Lo Capo
Località Secco
Trapani

Rinomata località estiva, San Vito Lo Capo è famosa per la sua spiaggia bianca e per i festival che durante le stagioni primaverili ed estive attirano numerosi turisti (tra i più importanti, il Festival degli Aquiloni nel mese di maggio, il SiciliAmbiente Documentary Film Festival nel mese di luglio e il Cous Cous Fest nel mese di settembre).

Via Litoranea Lungomare
38.177172, 12.734624



Via del Secco
38.171082, 12.761911



Via del Secco
38.171082, 12.761911



Tonnara
38.168861, 12.766363



Scopello

Castellammare del Golfo

Trapani

Frazione del comune di Castellammare del Golfo, Scopello è divenuta una famosa meta turistica per la sua tonnara ed il piccolo golfo su cui si affaccia, caratterizzato da due imponenti faraglioni. Nonostante si tratti di una meta rinomata, le vie d'accesso e il territorio circostante non è mai stato oggetto di progetto.

Faraglioni
38.070525, 12.821184



SP 63
38.071177, 12.819904



Attraversamento SP 63
38.070511, 12.820170



SP 63
38.057739, 12.838673





SP 63
38.057612, 12.838883



Orsa
Punta Raisi - Cinisi
Palermo

Il territorio e il paesaggio intorno alla tonnara di Cinisi è stato compromesso, durante il secolo scorso, dalla costruzione dell'autostrada e dell'aeroporto di Palermo. Nonostante la presenza importante dell'edificio, non è stata posta nessuna attenzione ad una progettazione integrata di infrastrutture e paesaggio. Il risultato è uno spazio inconcluso e indefinito, a cui va sommata la mancanza di manutenzione.

Tonnara
38.189963, 13.123469



Via della Tonnara
38.189898, 13.123074



Via della Tonnara
38.190175, 13.122925



Via della Tonnara
38.190401, 13.122352



Barriere
38.189627, 13.123722



Barriere
38.189627, 13.123722



Passaggi
38.189744, 13.123242



Passaggi
38.189744, 13.123242

Credo che la fotografia, con il suo potere di fissazione del reale, permetta di evocare la storia, di usare la memoria come strumento attivo e sensibile per rimettere in circolo energie trattenute o nascoste dietro le forme dell'apparenza.

E se la fotografia alla fine non può certo cambiare il **destino della città** e non può tanto meno influenzare in modo determinante le **scelte progettuali e politiche**, ciò che sempre importa è la possibilità di poter creare una nuova sensibilità.

Una **nuova sensibilità** per poter interpretare il mondo conformato, caotico e indecifrabile che ci sta dinnanzi.

Gabriele Basilico, *Architetture, città, visioni*

Bibliografia

Capitolo 1: **Fotografia, architettura, paesaggio**
Capitolo 2: **La fotografia per la tutela del paesaggio**

AA.VV., *"Il disegno del paesaggio italiano"*, in Casabella, num. 575-576, 1991

AA.VV., *Lotus 129 - Photographs*, Editoriale Lotus, ottobre 2006

AA.VV., *Luoghi come paesaggi: fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Linea di Confine, Rubiera, 2000

AA.VV., *Atlante007. Rischio Paesaggio*, Mondadori Electa, 2007

AA.VV., *Fotografia e immagine dell'architettura*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1980

Abate Antonella, Gaigher Myrna, *Il paesaggio ritrovato: ripartire dalla percezione per progettare forme immaginabili*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2014

Assunto, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini Editore, Napoli, 1973

Baldeschi, Paolo, *Paesaggio e territorio*, Le Lettere Editore, Firenze, 2011

Basilico, Gabriele, *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2012

Basilico, Gabriele, *Milano Ritratti di fabbriche*, SugarCo, Milano, 1981

Basilico, Gabriele, *Scattered city*, Dalai Editore, Milano, 2005

Basilico, Gabriele, Scianna, Ferdinando, Basilico, *Palermo andata e ritorno. Gabriele Basilico in conversazione con Ferdinando Scianna*, a cura di Elisa Fulco, Edizioni di Passaggio, Palermo, 2007

Bisbal Grandal, Ignacio, *El estudio del paisaje por medio de la fotografía*, Tesi di dottorato, Universidad Politecnica de Madrid, 2016

Cantarella, Laura, *Il ruolo della fotografia nella comunicazione ipermediale dell'architettura e del territori:...tra rilevare e rivelare...*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, 1998

Cillis, Marco, *Oltre il realismo ingenuo. Temi della contemporanea fotografia di paesaggio in Italia*, in "Ri-Vista ricerche per la progettazione del paesaggio", Firenze University Press, luglio-dicembre 2008

Croset, Pierre-Alain, "Per una nuova cultura del paesaggio. La "Mission photographique" della DATAR", in "Casabella", num. 507, novembre 1984, pp. 32-33

Croset, Pierre-Alain, *Fotografia e paesaggio: conversazione con Gabriele Basilico e Mimmo Jodice*, in "Casabella", num. 560, settembre 1989

Curzel, Vittorio, Toffolon, Beppo, *Fotografia territorio paesaggio*, Provincia Autonoma di Trento, Assessorato alla coesione territoriale, urbanistica, enti locali ed edilizia abitativa, Trento, 2015

D'Angelo, Paolo, *Estetica e paesaggio*, Il Mulino Editore, Bologna, 2009

D'Autilia, Gabriele, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 ad oggi*, Einaudi, Torino, 2012

De Leonardis, Silvia, *Bernd e Hilla Becher e l'analogia. Una lettura della fotografia industriale*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2014

De Martin, Stefano, a cura di, *Il racconto del nostro presente*, testi di: Giuliano Scabia, Giorgio Van Straten, Gianni Celati, Fotografie di: Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, George Tatge, Alinari, Firenze, 1989

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Edizioni Laterza, Bari, 2009

Flusser, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Agor Editore, Torino, 1987

Gagliardi, Maria Letizia, a cura di, *La misura dello spazio: fotografia e architettura. Conversazione con i protagonisti*, Contrasto, Roma, 2010

Galbiati, Marisa, Pozzi, Piero, Signorini, Roberto, *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, Guerini e

Associati, Milano, 1996

Gambi, Lucio, *La costruzione dei Piani paesistici*, in "Urbanistica, n. 85, ano 1986

Garro, Valentina, *Architettura e fotografia*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, 2010

Gauthier, Daniel, *Analisi spaziale e visuale del paesaggio*, in "Le Alpi: storia e prospettiva di un territorio di frontiera", Celid, Torino, 1997

Ghirri, Luigi, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010

Ghirri, Luigi, *L'obiettivo della visione*, in "Lotus international", num. 52, 1986, pp. 128-144

Ghirri, Paola, *Luigi Ghirri: Polaroid. L'opera completa, 1979-1983*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998

Gilardi, Ando, *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2000

Guerrieri William, *Il villaggio/The village*, testo di Antonello Frongia, Linea di Confine, Reggio Emilia, 2009

Guerrieri, William, *Il pittoresco come stereotipo visivo nella fotografia italiana di paesaggio degli anni Ottanta e Novanta*, in "Parametro", num. 264-265, luglio-ottobre 2006, pp. 168-171

Jolivet, Vincent, *Memorie del Grand Tour nelle fotografie delle collezioni Alinari*, Alinari, Firenze, 2006

Longhi, Andrea, Romeo, Emanuele, *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-2014)*, Ermes Edizioni Scientifiche, 2017

Malavenda, Teodora, *Il concetto del paesaggio nella fotografia: da Luigi Ghirri ad Antonio Ottomanelli*, in "Disegnarecon", num. 13, aprile 2014

Malavolta, Irena, *Un progetto di paesaggio: il restauro territoriale dei luoghi della battaglia del 1702. Riva di Suzzara*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2012

Meneses, Juan Pablo, *El paisaje alterado como estrategia. Hacia una aproximacion del paisaje intervenido y documentado a traves*

de la fotografía y tecnologías multimedia, Tesi di laurea, Universidad Politecnica de Valencia, 2009

Mirasola, Vincenzo, Di Dio, Michele, *Sicilia Ottocento. Fotografi e Grand Tour*, Edizioni Gente di Fotografia, Palermo, 2002

Mirasola, Vincenzo, Vanzella, Giuseppe, *Sicilia mitica Arcadia: von Gloeden e la "Scuola" di Taronina*, Gente di Fotografia, Palermo, 2004

Moholy-Nagy, Lazlo, *Un nuovo strumento per la visione*, in "Pittura, fotografia, film" (a cura di G. Rondolino), Torino, 1975

Mollà Ruiz-Gòomez, Manuel, *Eduardo Hernandez-Pacheco y el papel de fotografía en sus representaciones del paisaje*, in "Cuadernos Geograficos", num. 51, 2012, pp. 53-77

Morello, Paolo, *Gli Incorpora 1860-1940*, Istituto superiore per la storia della fotografia, Palermo, 2000

Mussini, Massimo, *Luighi Ghirri*, Federico Motta Editore, Milano, 2001

Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, 3. voll, Colombo, Roma, 1967

Pitrolo, Daniele, *Sputi sulla fotografia, lingua della modernità: conversazione con Ferdinando Scianna* (prima parte), in "Altra modernità", num. 1, marzo 2009

Pitrolo, Daniele, *Sputi sulla fotografia, lingua della modernità: conversazione con Ferdinando Scianna* (seconda parte), in "Altra modernità", num. 2, ottobre 2009

Russo, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana*, Einaudi, Torino, 2011

Scali, Chiara, *Dallo spaesamento alla narrazione. La città nelle fotografie di Filippo Romano*, in "Disegnarecon", num. 13, aprile 2014

Soressi Vittoria, Tani Barbara, *Le case cantoniere nel paesaggio italiano. Tutela e valorizzazione di un Bene Culturale inespreso*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2009

Stoppiani, Antonio, *Il Bel Paese, conversazioni sulle bellezze naturali*, Salani, Firenze, 1873

Tosco, Carlo, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino Editore, Bologna, 2014

Tosco, Carlo, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino Editore, Bologna, 2007

Turri, Eugenio, *Il visibile e l'invisibile del paesaggio*, Relazione presentata al Convegno organizzato dal prof. Biagio Cillo, Dipartimento di Urbanistica, Università di Napoli, ottobre 1995

Valtorta, Roberta (a cura di), *Fotografia e committenza pubblica: esperienze storiche e contemporanee*, Lupetti Editore, Milano, 2009

Valtorta, Roberta, *Paolo Monti*, in "History of Photography", num. 3, autunno 2000

Valtorta, Roberta, *Gabriele Basilico: l'esperienza dei luoghi. Fotografie 1978-1993*, Art&, Tavagnacco (UD), 1997

Valtorta, Roberta, *Volte della fotografia. Scritti sulle trasformazioni di un'arte contemporanea*, Skira, Milano, 2005

Valtorta, Roberta; Costantini, Paolo; Jodice, Mimmo; Basilico, Gabriele; Bertelli, Carlo; *Fotografia e paesaggio*, in "Casabella", num. 560, settembre 1989, pp. 38-58

Zannier, Italo, *70 anni di fotografia in Italia*, Punto e Virgola, Modena, 1978

Zannier, Italo, *Architettura e fotografia*, Laterza, Bari, 1991

Zannier, Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Editori Laterza, Bari, 1993

Sitografia (data ultima consultazione: giugno 2018)

<http://www.arcipelagoitalia.it/>

<http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20documento%20del%20patrimonio.html>

<http://www.artribune.com/mostre-evento-arte/paola-de-pietri-por->

traits-at-malpensa-airport/

<http://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2018/05/fotografia-piano-strategico-mibact/>

<http://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2018/05/intervista-lorenza-bravetta-piano-strategico-fotografia/>

<http://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2017/12/intervista-lorenza-bravetta/>

<http://www.artwort.com/2014/06/18/fotografia/courts-i-campi-vuoti-di-ward-roberts/>

<https://www.collater.al/ward-roberts-courts/>

<https://www.domusweb.it/it/arte/2003/02/07/gli-scatti-senza-tempo-di-walter-niedermayr.html>

<https://www.domusweb.it/it/notizie/2012/05/09/site-specific-08-11.html>

https://www.domusweb.it/it/portfolio/2013/05/14/collateral_landscape.html

https://www.domusweb.it/it/notizie/2013/05/10/collateral_landscape.html

<http://www.doppiozero.com/materiali/clic/paola-de-pietri-face>

<https://elblogdefarina.blogspot.com/2012/02/la-fotografia-en-la-creacion-del.html>

<http://fondazioneSella.org/archivio/schede-biografiche/persone/sella-vittorio/>

<http://fondazioneSella.org/archivio/schede-biografiche/persone/sella-erminio/>

<https://www.fotoartearchitettura.it/si-parla-di/campagne-fotografiche.html>

<http://www.fotografia.italia.it/>

<http://www.fotopadova.org/post/111004191058>

<http://franzmagazine.com/2012/05/18/william-guerrieri-la-fotografia-per-raccontare-luoghi-e-non-luoghi/>

<http://www.lineadiconfine.org/>

https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/heli/hd_heli.htm

<http://missionphoto.datar.gouv.fr/>

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/05/03/fotografia-geografia-morro-alba/>

<http://studiolacitta.it/artisti/vincenzo-castella>

<http://www.urbanreports.org/>

Capitolo 3: Il patrimonio delle tonnare in Sicilia

Capitolo 4: Another Sicily, Postcards from Nowhere

AA.VV, *Atti della Commissione reale per le tonnare*, Ministero di Agricoltura, industria e commercio – Divisione industrie, commerci e credito, Tipografia Eredi Botta, Roma, 1889

AA.VV, *L'industria delle tonnare in Italia*, Stab. Pellas, Genova, 1880

AA.VV, *La cultura materiale in Sicilia*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Palermo, 1980

AA.VV, *Tempo di tonni: Favignana, lo Stabilimento Florio. Burri, Freded, List, Salgado, Scianna*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, 2009

AA.VV, *Tratti e Ritratti di Sicilia. Evoluzione del paesaggio siciliano tra '800 e '900*, Touring Club Italiano, 1997

AA.VV., *Matrici e permanenze di cultura egemoni nell'architettura del bacino del Mediterraneo*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo, 1989

Avarino, Maria Luisa, *Tonnara di Marzamemi: luogo di memoria da tutelare e riqualificare*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, 2013

Basile, Gaetano, *Tonnare indietro nel tempo*, D. Flaccovio, Palermo, 2012

Battista Maria Falcone, Giovanni, *Dalla Sicilia a Malta*, Electa, 1997, Milano

Bianco, Giulio, Di Rosa, Gianmarco, *La fornace del Pisciotto: un progetto per rivalutare la fascia costiera siciliana tra Modica e Scicli*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, 2015

Carcasio, Maria, *Archeologia industriale e storia del lavoro in Sicilia*, Ministero Beni culturali e Ambientali – Regione Sicilia, Assessorato dei beni Culturali e ambientali, Palermo, 1996

Carcasio, Maria, *Sicilia*, Aipai Sicilia

Consolo, Vincenzo, *La pesca del tonno in Sicilia*, Sellerio, Palermo, 1987

Dall'Occa Dell'Orso Arianna, Farina Laura, *Suspended Lines Rotte fra terra e mare. Musealizzazione della tonnara di Vendicari e insediamento sull'isola Bafuto*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2014

Danzuso, Giuseppe Lazzaro, Zinna, Eugenio, *La mattanza: il ritorno di Ulisse*, G. Maimone Editore, Catania, 1987

De Cristofaro, Silvio, *Le tonnare italiane: la evoluzione tecnologica ed ubicazionale, le prospettive*, Industria grafica nazionale S. Consentino, Palermo, 1970

Drago, Domenico, *Tonnare*, Società editrice L'Epos, Palermo, 1999

Epifanio, Luigi, *L'architettura rustica in Sicilia*, G.B. Palumbo, Palermo, 1939

Fresina Adriana, Maurici Ferdinando, Militello Fabio, *Le torri nei paesaggi costieri siciliani: secoli 13-19*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali, ambientali e dell'educazione permanente, Palermo, 2008

Galante, Nicolò, *La tonnara di Scopello: da luogo di lavoro a luogo di vacanza*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, 2000

Galimberti, Maurizio, *Paesaggio Italia*, Marsilio, Venezia, 2013

Ginex, Gaetano, *Domus itinerario n. 76: le tonnare in Sicilia*, in "Domus", 735, febbraio 1992

Guerrieri William, Guidi Guido, Nappi Maria Rosaria, *Luoghi come paesaggi*, Edizioni Comune di Rubiera - Linea di Confine, 2000

La Mantia, Vito, *Le tonnare in Sicilia*, Stab. Tip. A. Giannitrapani, Palermo, 1901

Lacagnina, Davide, *Attraverso il paesaggio: l'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, Kalos, Palermo, 2010

Lo Curzio, Massimo, *L'architettura delle tonnare*, EDAS, Messina, 1991

Manzi, Siracusa, Farina, Dispenza, *Tonnare di Sicilia: indagine storico-geografica*, Università, Facoltà di Magistero, Istituto di scienze geografiche, Palermo, 1986

Maurici, Ferdinando, Vergara, Francesco, *Per una storia delle tonnare siciliane. La tonnara dell'Ursa*, Accademia nazionale di scienze, lettere e arti di Palermo, 1991

Mazza, Eloisa, *È mattanza*, Tesi di laurea, Università degli studi di Firenze, 2013

Mazzarella, Salvatore, Renato, Zanca, *Il libro delle torri. Le torri costiere di Sicilia nei secoli XVI-XX*, Sellerio editore, Palermo, 1985

Nastasi, Tommaso, *REtun: riqualificazione della tonnara di Avola e potenziamento del settore turistico ed enogastronomico*, Tesi di laurea, Università degli studi di Ferrara, 2016

Pitrè, Giuseppe, *La tonnara e la mattanza*, in "La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano", Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1980

Salerno, Fabio, *Uomini, tonni e tonnare di Sicilia*, Marrone Editore, Siracusa, 2009

Sarà, Raimondo, *Tonni e tonnare. Una civiltà, una cultura*, dipinti e disegni di Gianbecchina, Libera università di Trapani, 1983

Sposito, Cesare (a cura di), *Le tonnare: storia e architettura*, D. Flaccovio, Palermo, 2007

Sposito, Cesare, *Le Tonnare. Architettura del paesaggio tra mare e terra*, in "Territori contesi: campi del sapere, identità locali, istituzioni progettualità paesaggistica", Istituto di Geografia – Università di

Urbino "Carlo Bo", Pollenza (MC), 2009

Tarantino, Salvatore, *La pesca nella Sicilia della prima metà dell'Ottocento. Dalla storiografia alle carte dell'Archivio di Stato di Palermo*, Tesi di laurea, Università degli studi di Palermo, 2015

Terranova, Filippo, *La città disegnata dal mare*, in "La pesca del tonno in Sicilia", Sellerio, Palermo, 1987

Villabianca, *Le tonnare della Sicilia*, ristampa a cura di Giovanni Marone, Edizioni Giada, Palermo, 1986

Vittorio, Ugo, *Dimensioni teoriche dell'architettura del paesaggio*, in "L'architettura rurale nelle trasformazioni del territorio in Italia", F.lli Laterza, Bari, 1989

Zardini, Mirko, *Paesaggi ibridi. Un viaggio nella città contemporanea*, Skira Editore, Milano, 1996

Sitografia (data ultima consultazione: giugno 2018)

https://archeologiaindustriale.net/2433_ex-stabilimento-florio-delle-tonnare-di-favignana-e-formica-in-sicilia/
<http://www.arkeomania.com/tonnara.html>

<http://www.capogranitola.it/>

<https://osservatorioturistico.sicilia.it/geoportale/index.php/2015/02/23/tonnare-e-saline-di-sicilia/>

<https://proloconostradonnadelrotolo.weebly.com/la-tonnara.html>

http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR_PORTALE/PIR_LaStrutturaRegionale/PIR_Assessoratoregionale delle Risorse Agricole e Alimentari/PIR_DipPesca/PIR_RegistroIdentitarioPesca e Borghi/PIR_Tonnare

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/07/06/la-seconda-vita-delle-tonnare.html>

http://www.trapaninostra.it/libri/Libera_Universita/Tonni_e_Tonnare/Tonni_e_Tonnare.htm

Ringraziamenti

Ringraziare qualcuno per questi sei anni percorsi è difficile (troppo, giuro!), potrei anche non ricordami di tutti

A mamma, papà, Alice e Giorgio, per esserci sempre nonostante ogni difficoltà e ogni contrasto (forse troppi, scusate). Non ve l'ho mai detto, ma vi sarò sempre grato per quello che mi avete dato, per come mi avete cresciuto (certo, qualche kg in meno non sarebbe dispiaciuto, però capisco fosse difficile non farmi magnare), per quello che sono e per quello che sarò.

Ad Alessandra, Carola, Giuseppe, Laura, Marzia e Simona, perché ci stiamo so(u)pportando da 11 anni, u-n-d-i-c-i.

A Valeria, perché stai sempre lì pronta a cazziarmi e a mettermi in riga (o almeno ci provi), per esserci stata sempre e a qualsiasi condizione. E a Giulia, e alle sue risate con il singhiozzo.

A Liborio, grazie di tutto, anche per la vodka alla nocciola e per le tante serate infinite che passeremo ancora insieme.

A Chiara, grazie per esserci, per tutte le suole di scarpe che abbiamo consumato e per quelle che consumeremo ancora per vedere albe meravigliose, con la promessa di 453847393 aperitivi.

Ad Irene, grazie per avermi fatto conoscere la ridente Alessandria (e come l'ho conosciuta la dimenticherò eh).

A Giuseppe, per essere uno splendido archi-Friend (ok, e per il suo letto a Milano che mi ospita tutte le volte che voglio, lo ammetto).

A tutti i compagni di università, le persone con cui ho vissuto al Borsellino ed a Stemmi ed a tutti gli amici che non sto qui a nominare, grazie per aver reso tutto più facile (più o meno).

A tutti i compagni dell'Erasmus a Madrid, non dimenticherò mai ognuno di voi (o almeno ci provo).

Ad Emanuele e Mauro, le new entry, amici e perfetti topi da biblioteca.

Ad Alberto, perché nonostante tutto i tuoi pipponi, i tuoi cazziatoni e la tua calma sono importanti.

Ai fantastici relatori Carla Bartolozzi e Daniele Regis, perché non basta un grazie per esprimere la mia soddisfazione per aver lavorato con voi, per la passione che mi avete trasmesso e per aver creduto in me e nella mia passione.

Ed infine a tutte le persone che per me sono state importanti e che per vari motivi non sono più presenti nella mia vita. Vi sono comunque riconoscente per quello che mi avete dato.

P.S. Grazie ad Antonio per lo spumante (e non solo).