

STEFANO SETTI

Giuseppe Pagano e Franco Albini fotografi Duplici sguardi

La ricerca di Stefano Setti su Franco Albini fotografo ha anzitutto il merito di avere acceso i riflettori su un importante patrimonio visivo della cultura italiana ancora da conoscere e da approfondire. Dopo un'attenta e rigorosa ricostruzione dell'ambiente e delle esperienze legate all'uso della fotografia da parte dei grandi architetti italiani dei mitici anni di "Domus" e "Casabella", Setti si è poi dedicato puntualmente all'indagine critica sul fondo fotografico proveniente dall'Archivio dell'architetto. Nello studio della pratica fotografica di Franco Albini, Setti ha certamente cercato di ricostruire il significato e l'uso che l'architetto, come tanti, attribuiva a un mezzo di registrazione fedele del mondo di cui certo era difficile fare a meno. Ma ciò che forse è il merito maggiore del giovane studioso, è che nel fare ciò non ha trascurato anche,

in qualche modo, di restituirci l'anima di un rapporto che spesso trascorrevano dall'arte alla vita, dalle esperienze professionali alle passioni esistenziali senza soluzione di continuità.

In questo senso, attraverso comparazioni iconografiche e intuizioni fatte sfogliando le riviste dell'epoca, la ricerca di Stefano Setti si snoda con precisione compiendo una larga disamina di immagini che, pur potendo essere anche attribuibili a un album di famiglia, sono soprattutto e al contempo documenti storici e "politici". Testimonianze di una storia di sguardi che, appartenendo a un grande architetto, non possono che essere parte anche di un progetto di ricostruzione linguistica del mondo.

Federica Muzzarelli

L'incontro tra Giuseppe Pagano e Franco Albini viene spesso enucleato come uno dei momenti più importanti e decisivi per la formazione del secondo che, in un giro di anni compreso tra il 1932 e il 1944, gode in prima persona della rivoluzione innescata nell'architettura moderna dal carismatico intellettuale istriano. A dire il vero, stando ad alcune interpretazioni critiche, oltre che a testimonianze concretamente realizzate, sembra che Albini si possa considerare l'artefice milanese più "paganiano" degli architetti che gravitavano attorno alla rivista "Casabella". Partendo da questo presupposto tanto si è scritto: *in primis* sulla stretta relazione che legava le due figure, secondariamente sulle affinità elettive che connettevano i due progettisti riguardo al più intimo pensiero sulla disciplina dell'architettura. D'altro canto però le riserve e le puntualizzazioni in merito a questa lineare interpretazione non sono mancate e la critica, in diverse occasioni, ha specificato come dopo gli esordi del giovane Albini a fianco del più anziano maestro, gli scopi dei due architetti divennero per certi versi addirittura opposti: un confronto che gradualmente diventa consapevole differenziazione nonostante l'adesione morale ai medesimi principi.¹ Non è questa l'occasione

per ripercorrere la fortuna critica e il percorso biografico di due personalità così note, bensì quello che si propone in questo breve approfondimento è un confronto tra i due architetti visto attraverso un nuovo e inedito punto di vista; una nuova verifica che, più in generale, consentirà di valutare la produzione artistica di Franco Albini tramite componenti essenziali della sua ispirazione. Infatti, di contro a un aspetto ampiamente riconosciuto di Giuseppe Pagano come fotografo, vorrei ora analizzare un preciso frangente della riscoperta attività fotografica di Franco Albini strettamente collegato alla lezione del primo.² Non è facile tracciare una nuova strada volta a mettere in luce un parallelismo tra Albini e Pagano riflettendo su un aspetto che non riguarda l'eccellenza raggiunta da entrambi nel campo dell'architettura. Si tratta infatti di studiare quelle immagini prodotte dai loro sguardi attraverso l'apparecchio fotografico quali intime riflessioni sul mondo che li circondava: uno sguardo critico che sappiamo per certo influì pesantemente nella formulazione di quella modernità ricercata da entrambi.

Procedendo con ordine, prima di addentrarmi nel vivo della questione, conviene indicare (in sintesi) alcuni

punti fermi che hanno indissolubilmente legato i due protagonisti, riassumibili in due circostanze contraddistinte da un sostenuto utilizzo della fotografia. La prima riguarda l'esperienza editoriale della rivista "Casabella" a partire da 1932 circa quando, assieme al caporedattore Edoardo Persico, Pagano propone un orientamento basato sull'immagine fotografica come soluzione intensificata e autonoma per la propaganda dell'architettura moderna, anche in sostituzione della più consueta parola.³ Proprio all'interno di questa virata editoriale inizierà a farsi strada la sua prima attività fotografica i cui esiti, col passare del tempo, compariranno sempre più numerosi anche in altre testate tra cui "Domus".⁴ La seconda circostanza riguarda invece la VI Triennale di Milano del 1936 che, oltre a consacrare Giuseppe Pagano fotografo, sdogana una precisa modalità di indagine e di ricerca. Nel 1938 è lui stesso a presentarsi ufficialmente come «cacciatore di immagini»⁵ sulle pagine della rivista "Cinema" dove propone un testo che racchiude le principali ragioni che l'hanno avvicinato alla fotografia. Per la Triennale del 1936 l'esigenza di studiare la vera tradizione dell'architettura italiana l'aveva spinto a diventare fotografo: «[...] alla fotografia ho dovuto dedicarmi quasi per forza, quando ho iniziato lo studio della casa rurale italiana. Per raccogliere rapidamente molto materiale [...] ho scartato subito ogni sistema di illustrazione a disegno perché troppo lento, soggettivo e non

scientifico. Ho scelto perciò la fotografia per un ordine di necessità superiore».⁶ Per l'occasione Giuseppe Pagano presenta le sue fotografie scattate in giro per l'intera penisola e allestisce, assieme a Werner (Guarniero) Daniel, un'esposizione intitolata "L'architettura rurale nel bacino del mediterraneo"⁷ (fig. 1) dopo che le Soprintendenze gli avevano negato interesse e disponibilità nel fornirgli materiale, inaugurando così una pratica di documentazione che continuerà a utilizzare anche negli anni successivi. Le immagini presentate non avevano intenti di approfondimento storico o di "costume": erano bensì studi di concreta utilità ben lontani da un approccio "turistico", ma funzionali al suo mestiere e confacenti all'operazione dell'architetto anche dal punto di vista della produzione edilizia. Nella pubblicazione che Pagano e Daniel curano come accompagnamento alla mostra, una breve introduzione ribadisce che «questo studio rappresenta il risultato di una indagine sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità»⁸ chiaramente in opposizione allo "sguardo" che il regime riservava esclusivamente alla monumentalità classicheggiante. La mostra del 1936 rappresenterà un giro di boa per la cultura fotografica strettamente collegata alla progettazione e il culmine attorno alle ricerche su quel tema, già affrontate da diversi autori in anni precedenti. Pagano invade la scena artistica e diventa il protagonista non solo di un nuovo modo di guardare, ma anche di un nuovo modo di documentare. Gli architetti italiani rimasero profondamente colpiti da questa ricerca così sincera che presentava una selezione di temi senza seguire, a livello visivo, i canoni della modernità, in precedenza riscontrabili nelle sue fotografie pubblicate su "Casabella" tra ispirazioni russe e Bauhaus.⁹ Molta letteratura ha evidenziato come la ricerca fotografica di Pagano sulla "casa rurale" abbia costituito per Albini un importante punto di riferimento, oltre che inevitabile confronto critico.¹⁰ Queste esperienze sono sempre state considerate fondamentali ispirazioni poi elaborate per le opere in divenire come il Rifugio Pirovano di Cervinia del 1951, metafora del rinnovato dibattito sull'importanza della tradizione postbellica.¹¹ Ma in realtà le fotografie scattate da Albini, oltre a riguardare un periodo anticipato (a cavallo tra gli anni trenta e quaranta), testimoniano un suo coinvolgimento nella documentazione diretta della realtà.

La fotografia era ampiamente utilizzata dagli architetti e non era un fatto eccezionale il suo impiego. È interes-



Fig. 1. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano 1936

sante però indagare le varie declinazioni che l'immagine fotografica assume in relazione a determinati autori. Albinì, come tanti altri progettisti, fu testimone oculare di quel rinnovamento della visione che dalla fotografia arrivava all'architettura e reagì sensibilmente ai fatti appena descritti assimilando voracemente tutto ciò che poteva apprendere con lo sguardo, rispettando gli stessi canoni e le stesse formule di quella che, in quegli anni (dalla seconda metà degli anni trenta fino al primo dopoguerra), era la peculiare ricerca di architetti "armati" di macchina fotografica.¹² Diversamente però da Giuseppe Pagano, per il quale la fotografia rappresentava una costola della sua organizzazione lavorativa funzionale alla comunicazione, sia in veste di architetto, sia di redattore, Franco Albinì utilizzerà la camera principalmente come svago o resoconto di viaggio, da comune "fotoamatore". Ciò che però colpisce di una parte del suo *corpus* di immagini è una stringente vicinanza alle immagini prodotte da Pagano e divulgate sulle principali testate ed esposizioni (come ricordato poco sopra). Per di più, alla luce di quanto accennato in apertura, non può essere così casuale il desiderio da parte di Albinì di misurarsi (coscientemente o inconscientemente) con lo sguardo del maestro.

Con debita cautela e differenziazioni alla base (le ragioni che mossero l'architetto istriano a documentare una tradizione autoctona dell'architettura italiana sono il frutto di un più ampio progetto declinato in una precisa tipo-

logia di scatti), si può tranquillamente affermare come alcuni soggetti immortalati da Franco Albinì fotografato risultino chiaramente debitori delle ricerche di Pagano che, una volta superata la più calcolata visione (quasi a mo' di schedatura) per l'esperienza della Triennale, si avvicinò «a poco a poco al 'bello fotografico' come a una cosa ben distinta da ogni altra annotazione figurativa».¹³ Albinì in molti casi dichiara una conoscenza ben precisa e un coinvolgimento mirato nel seguire gli "occhi" del più anziano maestro, ma tramite un confronto originale riassumibile nel desiderio di vedere i medesimi soggetti e paesaggi attraverso il suo personale sguardo. In questo senso, prendendo a prestito un concetto cardine della disciplina fotografica, assume un valore aggiunto la scelta (anche se ormai consueta per il tempo) di utilizzare la fotografia che, rispetto al disegno, costringe a una presenza fisica di fronte al soggetto con cui si instaura una relazione diretta. Proprio riguardo a quest'ultima circostanza di coinvolgimento con l'ambiente, sia lo sguardo di Pagano sia quello di Albinì si discostavano completamente dalla contemporanea e canonica ricerca fotografica "di genere" che offriva visioni attentamente calcolate e piuttosto stereotipate come nelle «schede delle soprintendenze o le negative di Alinari».¹⁴ A tal riguardo si possono confrontare



Fig. 2. Giuseppe Pagano, *Procida*



Fig. 3. Franco Albinì, *Senza titolo* (Italia meridionale)

due scatti (uno realizzato a Procida da Pagano, l'altro da Albini in una località del sud non identificabile) dove il contesto architettonico rurale (principale interesse per entrambi) accoglie gruppi di persone del posto che, "in posa", significativamente guardano l'obiettivo del fotografo. Dettagli che meglio di qualsiasi altra descrizione ci restituiscono l'idea del luogo come intima conoscenza del territorio, con abitanti che interagiscono in prima persona, anticipando rappresentazioni di stampo neo-realistico (figg. 2-3).¹⁵ Senza vedere in maniera disgiunta la figura del progettista da quella del fotografo, queste indagini fotografiche assumono particolare interesse se si considera l'impegno e la sensibilità che entrambi hanno dedicato al problema (etico e architettonico) della casa e dell'edilizia popolare, facendolo diventare, a partire dalla metà degli anni trenta, il loro cavallo di battaglia in campo progettuale.¹⁶ In questo senso la fotografia, per entrambi, testimonia senza equivoci come la rivalutazione di dialetti architettonici apparentemente privi di grammatica o l'edilizia minore non fossero argomenti su cui fare facili speculazioni mosse da "romanticismi" latenti, ma vere e proprie indagini di studio.

La vicinanza di tematiche si può ben valutare accostando anche altre fotografie scattate dai due autori dove si nota un ricorrente ripresentarsi degli stessi modelli, degli stessi soggetti e addirittura, in alcuni casi, la ricerca

delle stesse inquadrature. Immagini che narrano oggetti semplici e comuni visti però con un occhio in grado di cogliere o quella standardizzazione che per Pagano rappresentava la via obbligata e la grande conquista dell'architettura moderna,¹⁷ o l'artigianalità più vicina alla poetica albiniana (figg. 4-6); precise riprese di monumenti storici (figg. 7-8); studi come "moderni" Abbé Laugier¹⁸ sulle forme naturali e primitive delle "architetture" dei pagliai (figg. 9-10) o, in maniera ancora più astratta, ricerche sugli intrecci formati dai rami degli alberi. Rimanendo sulle modalità di visione entrambi testano le riprese dall'alto per indagare l'aspetto urbanistico (figg. 11-12), le cosiddette dinamiche della diagonale, direttamente derivate da influenze provenienti dalle culture d'oltralpe (russe e tedesche) o "il gioco" delle immagini riflesse. Ma il raffronto può farsi ancora più stringente: talvolta le fotografie di Albini sono infatti scattate negli stessi luoghi in cui Pagano aveva scelto di posizionare l'obiettivo. In assenza di sicuri appigli cronologici, procedendo quindi cautamente nello stabilire date certe, sembrerebbe che Albini inizi a usare con costanza l'apparecchio fotografico a partire dalla seconda metà degli anni trenta, in stretta concomitanza al suo "arruolamento" nella squadra di Pagano, per poi continuare nel tempo in maniera piuttosto regolare.¹⁹ La progressiva assimilazione dell'"idioma" avviato da Pagano si

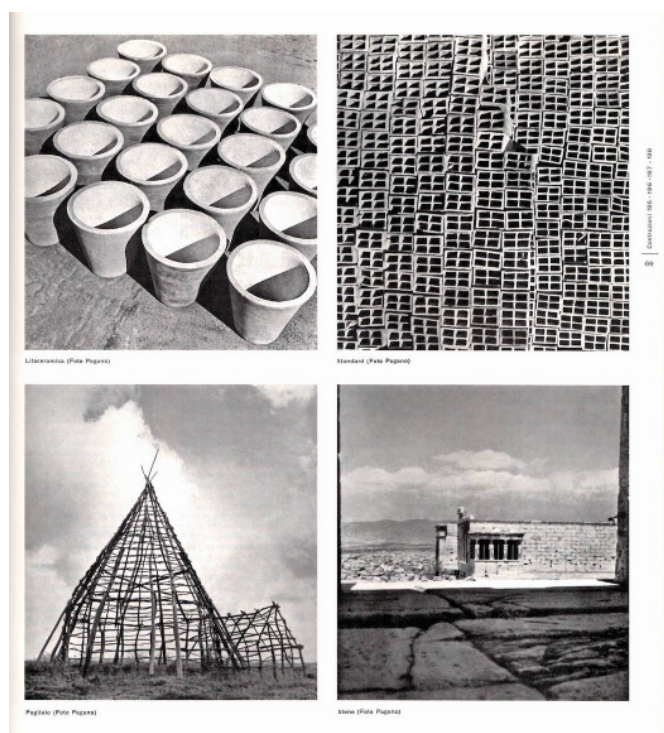


Fig. 4. Pagina dell'articolo di Luigi Comencini, *Le fotografie di Pagano*, in "Costruzioni Casabella", nn. 195-198, 1946



Fig. 5. Franco Albini, *Senza titolo*



Fig. 6. Franco Albini, *Senza titolo*

verifica nelle primissime fotografie, scattate verosimilmente in un intervallo di tempo compreso tra il 1936 e il 1939, dove si riconoscono luoghi già “battuti” dal primo e ora rivisti e reinterpretati dal secondo molto probabilmente durante le vacanze estive con la famiglia (figg. 13-14). Tra i tanti scatti particolare attenzione è dedicata a luoghi paradigmatici, già riconosciuti come incunaboli della “modernità”, che Albinì sceglie di visitare per registrare a modo suo quanto aveva immagazzinato prendendo parte ai numerosi dibattiti sull’importanza della tradizione.²⁰ In una precisa selezione delle immagini conservate nell’Archivio della Fondazione Franco Albinì, le più vicine a quelle di Pagano riguardano il paesaggio mediterraneo con particolare attenzione alla zona vesuviana, percorsa in lungo e in largo, tra centri storici, Pompei ed Ercolano, fino alla ricerca di precisi dettagli costruttivi in alcuni casi analoghi a quelli presenti nella suddivisione per argomenti della mostra del 1936²¹ come le cosiddette coperture a cupola estradosata registrate tra Amalfi e le isole di Ischia e Procida (figg. 15-20).²² Quest’ultimo aspetto potrebbe aprire a singolari considerazioni riguardo a una ricerca più mirata a evidenziare caratteristiche sinuose, leggermente in anticipo alla “propaganda” di Zevi per un’architettura organica che tuttavia, in quegli anni, puntava l’attenzio-

ne su fatti strettamente contemporanei piuttosto che legati a tendenze “provincialiste” che «[...] ricadevano poi subito nell’ancor più squallida stanchezza dell’arbitrarietà romantica».²³ Eppure, solo successivamente, lo stesso autore riconoscerà questa operazione “atierica”, soffermandosi, in uno dei suoi ultimi interventi, proprio sulla fotografia di Pagano che descrive l’ormai celebre tipologia costruttiva visibile sulla costa di Amalfi così «stupefacente per organicità [...] un capolavoro vernacolare, degno di essere avvicinato alla cupola di Brunelleschi o all’abside michelangiolesca di San Pietro».²⁴ Solo nel 1972 Albinì rese invece nota la sua posizione riguardo alle tematiche zeviane attestando di non credere a un’antitesi netta tra l’impostazione razionalista e quella organica che, dal suo punto di vista, contribuiva a «un arricchimento del linguaggio e una esigenza di libertà» estranei ai canoni europei.²⁵

Ritornando ai confronti, per quanto riguarda Albinì, poco o niente (in generale nel suo intero *corpus* fotografico) è invece riservato all’architettura contemporanea o alla cosiddetta “architettura fotogenica”. Peculiarità che ha il sapore di una ben precisa scelta, piuttosto che leggera trascuratezza, nonostante alcune importanti riflessioni sulle opere di Alvar Aalto realizzate durante il suo soggiorno in Finlandia del 1953; cronologia piuttosto avanzata rispetto ai temi ora esaminati, che però mi piace ricordare dal momento che anche Pagano nel 1939 dedica un corposo reportage fotografico proprio ad Aalto durante il suo tour in Scandinavia, selezionando fotograficamente alcuni progetti su cui, a distanza di una quindicina di anni, ritornerà precisamente lo sguardo di Albinì.²⁶

Appare chiaro come si siano stabiliti dei modelli: uno



Fidenza (Foto Pagano)

Fig. 7. Pagina dell’articolo di Luigi Comencini, *Le fotografie di Pagano*, in “Costruzioni Casabella”, nn. 195-198, 1946



Fig. 8. Franco Albinì, *Senza titolo* (Basilica di San Zeno, Verona)

spiccato interesse nel documentare il lavoro e l'artigianato minore, specifiche architetture diventate vere e proprie icone oltre a immancabili città d'arte, tappe fisse per chiunque avesse avuto intenzione di prendere parte a questa funzionale (ri)scoperta, come sempre accade nella storia dell'arte non appena vengono individuati dei modelli. Allo stesso modo, allargando il panorama di indagine, è stato notato come sia possibile seguire le radici di certe iconografie che non solo identificano un preciso luogo, ma che invitano a guardarlo in un determinato modo. Così, a esempio, sembra accadere per alcune fotografie scattate da Pagano a Pisa (città a sua volta fotografata anche da Albinì) dove capita di poter riconoscere una natura iconografica ben precisa direttamente collegabile a fotografie scattate da Le Corbusier nella stessa città nell'ottobre del 1911 e pubblicate in "Vers une architecture" nel 1923: fortunatissimo libro già ai tempi.²⁷ Tuttavia, al termine di questi veloci ragionamenti, per non enfatizzare fuori misura i passaggi indicati, ritengo sia doveroso tenere alla mente quanto scriveva De Seta proprio riguardo al ritorno di medesime iconografie, specificando che: «questa coincidenza di interessi, questa comune propensione del gusto verso taluni aspetti dell'architettura, selezionati tra un enorme patrimonio di soggetti possibili, induce a pensare piuttosto che quando un architetto del movimento moderno studia l'architettura del passato rivolge il suo interesse – quasi per naturale affinità – agli stessi edifici»,²⁸ attraverso un tramandarsi di modelli che giunge

fino ai giorni nostri e che trova particolare fortuna in determinati momenti storici.

È fuor di dubbio il fatto che Pagano avesse «aperto una nuova via alla riflessione e all'ispirazione degli architetti italiani»²⁹ non solo dal punto di vista della realtà costruita, ma anche nei confronti dell'immagine fotografica. È però doveroso sottolineare come lo sguardo di Albinì si muova autonomamente, in una dimostrazione di padronanza del mezzo e della filosofia fotografica, senza mai rischiare di diventare una sorta di *alter* Pagano. Anzi, non sarebbe così azzardato ipotizzare che la ricerca di Albinì, una volta appreso il nuovo vocabolario visivo, si muova contemporaneamente a quella di Pagano senza per forza ricorrere a una sua continua emulazione. A testimoniare questo suo interesse per l'immagine fotografica è la presenza all'interno della sua libreria (i cui volumi sono tutt'oggi conservati in Fondazione) di riviste che trattano specificatamente argomenti fotografici come la testata francese "Verve"³⁰ oltre che il fortunato volumetto fotografico "occhio quadrato" di Aberto Lattuada, pubblicato nel 1941 per le edizioni Corrente e ritenuto l'apripista di quello che noi oggi definiamo linguaggio neorealista, ai tempi in totale antitesi (come per le ricerche dei due architetti) dall'immaginario imposto dal regime.³¹ Più interessante ancora per sottolineare il legame tra i nostri due interpreti, è la presenza, sempre nella libreria di Albinì, di storiche riviste come l'italiana "Architettura e arti decorative" e la tedesca "Moderne Bauformen" contrassegnate rispettivamente, in alcune pagine, dalla firma a biro "Arch. Giuseppe Pagano Pogatschnig" e dall'*ex libris* col medesimo nome, acquistate presso una libreria d'arte di Torino come indicato su piccole etichette applicate nelle medesime pagine.³² Pare assai ragionevole supporre che queste riviste sia-



Fig. 9. Giuseppe Pagano, Terni



Fig. 10. Franco Albinì, Senza titolo

no arrivate in studio grazie alle assidue frequentazione che Albinì e Giancarlo Palanti (suo socio dal 1931 e, allo stesso tempo collaboratore di “Casabella” sotto la direzione Persico-Pagano) tenevano con la redazione della rivista, nonostante entrambe le testate appena citate propagandassero (anche per posizioni politiche) tematiche considerate “antimoderne”, offrendo scenari più rassicuranti rispetto agli intenti di “Casabella”.³³ Per sostenere questa riflessione conviene infatti ricordare come i riconoscimenti tra i due architetti furono tanti, a cominciare dalla loro collaborazione sul piano strettamente progettuale (“Casa a struttura d’acciaio”, 1933 e progetto “Milano Verde, 1938) passando per i sinceri apprezzamenti che Pagano dedica alle opere di Albinì di fine anni trenta proprio sulle pagine di “Casabella”,³⁴ fino all’ultimo e straziante saluto d’addio inviato da Mauthausen a Milano nel 1945, ricordando al destinatario Zanetto di dare «saluti affettuosissimi»,³⁵ tra gli altri, anche ad Albinì, che l’anno precedente l’aveva ospitato per dieci giorni a casa sua dopo la fuga dal carcere di Brescia.³⁶ Viceversa, Albinì e Palanti, a partire dal 1946 a loro volta direttori di “Costruzioni Casabella”, aprono l’editoriale del primo numero con un appassionato ricordo dell’amico Pagano, perché «la sua opera non è ancora finita»,³⁷ decidendo di dedicargli, in seguito, un fascicolo speciale ancora oggi punto imprescindibile di partenza per lo studio sull’architetto.³⁸ In questo breve *excursus* si è primariamente introdotto

un discorso su un aspetto di Franco Albinì finora sconosciuto e basato sullo studio di fonti di prima mano: un’importante raccolta di immagini che d’ora in avanti potranno dialogare con le poche testimonianze da lui scritte circa i temi qui abbozzati, consapevoli della difficoltà nello stabilire, o anche ipotizzare, l’intimo significato che l’architetto poteva demandare alla fotografia, ora indagata in stretta relazione al suo mestiere. Secondariamente si è cercato di contestualizzare un preciso momento della fotografia di Albinì attraverso una riscoperta intesa e un dialogo ideale con l’amico e maestro Giuseppe Pagano, che contribuisce ad arricchire le riflessioni sulle radici della modernità e sulle sue molteplici sfaccettature, nella speranza che un domani si possa raccogliere e riunire il materiale fotografico di tutti quegli architetti che in viaggio, ma non solo, ci hanno restituito un’importante allegoria del loro sguardo. Tutti questi ragionamenti sarebbero potuti iniziare da una testimonianza di Franca Helg, socia di Franco Albinì a partire dal 1951, che in un articolo scritto nel 1979 esprime le sue meravigliate osservazioni dopo aver visitato la mostra di “Giuseppe Pagano fotografo” allestita a Bologna presso la Galleria d’Arte Moderna. In conclusione propongo quindi le sue parole che sintetizzano magistralmente quanto si è qui provato ad argomentare:

Rivedendo in questi giorni a Bologna le immagini che Cesare De Seta ha raccolto per l’esposizione ‘Giuseppe Paga-



Fig. 11. Giuseppe Pagano, *Gandino*



Fig. 12. Franco Albinì, *Senza titolo*

no fotografo' mi si è chiarito ancor più il valore del legame che esisteva tra Albini e Pagano, malgrado il divario tra le due personalità. Le fotografie fatte da Albini (e il suo modo di insegnarmi a fotografare) rivelano le stesse attenzioni, gli stessi interessi di quelle fatte da Pagano. Tuttavia Albini parlava poco dei suoi rapporti di lavoro con lui. Dava per nota e scontata la grande, chiara influenza che Giuseppe Pagano aveva avuto sui colleghi più giovani e sull'evoluzione dell'architettura moderna in Italia; tanto evidente questa influenza che neanche valeva la pena di ripeterlo.³⁹

Note

* Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza la disponibilità e l'interesse della Fondazione Franco Albini a Milano, soprattutto nelle figure di Marco Albini, Paola Albini ed Elena Albricci, che hanno consentito la pubblicazione del materiale iconografico finora inedito, a loro un sentito ringraziamento. La stessa gratitudine rivolgo anche a Roberto Dulio per i preziosi suggerimenti. Questo breve approfondimento nasce da un più ampio studio dedicato all'attività fotografica di Franco Albini da me affrontato per la tesi di Specializzazione all'Università di Bologna (Lo sguardo dell'architetto. Franco Albini fotografo, tesi di specializzazione aa. 2014/2015 relatrice Prof.ssa Federica Muzzarelli, correlatrice Prof.ssa Anna Rosellini).

Avvertenza alle immagini: i riferimenti alle fotografie di Pagano (con rispettive didascalie) nascono da un confronto con le immagini pubblicate nella bibliografia indicata in nota perché le stampe originali sono conservate in archivi privati. Le fotografie di Albini (© Fondazione Franco Albini, Milano) nella maggior parte dei casi sono prive di indicazioni topografiche, date, e altre informazioni. Pertanto i riferimenti cronologici sono ipotizzati all'interno del testo, mentre specifiche segnalazioni di luoghi o soggetti compaiono, anche in didascalia tra parentesi, solo ove si è potuto riconoscerli con sicurezza.

1. Sul rapporto tra Albini e Pagano esiste una bibliografia molto vasta che mi consente di rinviare alle diverse monografie sui due architetti. Per questioni di spazio segnalo solo: G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in «Zodiac», n. 3, novembre 1958, pp. 83-115; C. De Seta (a cura di), *Introduzione*, in G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1976; C. De Seta, *Franco Albini architetto, fra razionalismo e 'tecnologia'*, in *Franco Albini 1930 - 70*, catalogo della mostra (Milano), Centro Di, Firenze 1979, pp. 14-26, in part. p. 16; C. Melograni, *Rettitudine di Albini*, in «Rassegna di architettura e urbanistica» (Ricordo di Franco Albini), nn. 123-125, settembre 2007 - agosto 2008, pp. 41-44 (tutti i saggi raccolti nel volume sono importanti); A. Piva, V. Prina, *Franco Albini. 1905-1977*, Electa, Milano 1998; G. Bosoni, "L'architettura è come la coscienza". *L'opera di Franco Albini attraverso una storia di "incontri"*, in G. Bosoni, M. Albini (a cura di) *Franco Albini. La sostanza della forma*, catalogo della mostra (Parigi), Istituto Italiano di Cultura 2016, pp. 10-21.
2. Un primo affondo su Pagano fotografo in L. Comencini, *Le fotografie di Pagano*, in «Costruzioni Casabella. Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano», nn. 195-198 (numero curato anche da Albini), 1946 (ripubblicato in forma anastatica nel 2007), p. 67; G. Veronesi, *Istantanee di un artista. Fotografie di G. Pagano Pogatschnig*, in «Le vie d'Italia», T.C.I, n. 3, marzo 1950, pp. 305-312; Basilare la monografia a cura di C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra (Roma-Bologna), Electa, Milano 1979; dello stesso autore *Giuseppe Pagano, fotografo di architettura*, in *Fotografia e architettura*, a cura di C. Cresti, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2004, pp. 36-41; recentemente G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, tesi di dottorato inedita, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tutor C. De Seta, 2007 poi in G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, in *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento* in «Quaderni di Storia dell'architettura», Pisa 2008, pp. 217-268; D. De Seta (a cura di), Giuseppe Pagano, *Vocabolario de*



Fig. 13. Giuseppe Pagano, Procida



Fig. 14. Franco Albini, Senza titolo (Procida)

imágenes / Images alphabet, Lampreave & Millàn, Valencia 2008.

3. Edoardo Persico fu, a sua volta, figura determinante per il giovane Albini. Cfr.: Testimonianza di Franco Albini in R. Baldini, *L'architetto Franco Albini alla scoperta dell'Europa*, intervista in «Settimo giorno», n. 552, 21 maggio 1959, p. 53. Più in generale sulle vicende della rivista: C. De Seta, *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a "Casabella"*, in «Casabella», nn. 440-441 (numero monografico Casabella cinquant'anni, dedicato all'anniversario della rivista milanese), ottobre-novembre 1978; E. Gentili Tedeschi, *La scuola di Pagano*, in *Giuseppe Pagano. Architettura tra guerre e polemiche*, Alinea Editrice, Firenze 1991, pp. 65-72; F. Tentori, *Edoardo Persico. Grafico e architetto*, Clean Edizioni, Napoli 2006, in part. pp. 66-76.

4. F. Di Castro, *Fotografia e tipografia: immagini di "Casabella"*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, cit., pp. 22-31; Cfr. anche nota precedente. L'attività fotografica di Pagano troverà ampio spazio in altre testate in voga in quegli anni come «Fotografia», «Natura», «Tempo Illustrato», «Cinema» e «Domus».

5. G. Pagano, *Un cacciatore di immagini*, in «Cinema», dicembre 1938, pp. 401-403, ripubblicato in «Costruzioni Casabella», 1946 (2007), cit., pp. 67-68. Più che lui stesso (che rimase sempre e in maniera convinta dedito all'architettura), fu la critica a riconoscerlo fotografo a pieno titolo. A prova di questo, oltre alle numerose riviste in cui compaiono suoi scatti, ricordo che nel 1938 Pagano fu incaricato da Pietro Toesca di fotografare la Pietà di Palestrina temporaneamente esposta nel Padiglione dell'arte nella «Mostra autarchica del Minerale Italiano» anche per avvalorarne l'attribuzione a Michelangelo. Le fotografie vennero pubblicate in P. Toesca, *Un capolavoro di Michelangelo "La Pietà di Palestrina"*, in «Le Arti», I, 1938-1939, pp. 105-110. Sull'argomento cfr.: L. Lorizzo, *Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Skira, Milano 2009, pp. 103-125,

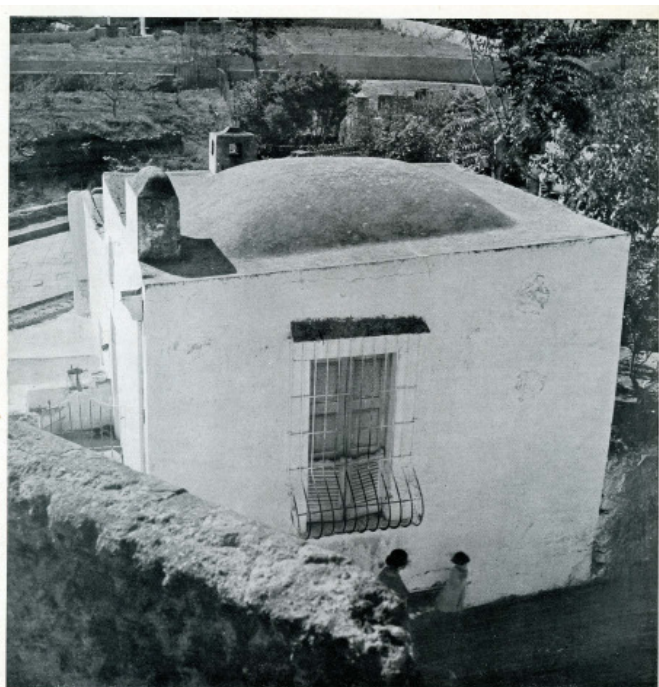
in part. pp. 111-113 e relative note.

6. G. Pagano, *Un cacciatore di immagini*, cit., p. 67.

7. Cfr.: G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano 1936 e *Guida della Sesta Triennale*, Società Anonima Milanese Editrice, Milano 1936, p. 62-63. Si vedano anche i più recenti: M. Sabatino, *Orgoglio della modestia, Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Franco Angeli, Milano 2013; G. D'Amia, *Giuseppe Pagano e l'architettura rurale*, in «Territorio», n. 66, 2013, pp. 109-120 (consultabile on line in lingua francese <http://insitu.revues.org/10454>); U. Rossi (a cura di), *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, Lettera Ventidue, Siracusa 2015; A. Lanzetta, *Opaco mediterraneo. Modernità informale*, Libria, Melfi 2016 (in part. cap. V). La riscoperta della tradizione acquisirà nuovi significati nel dibattito incentrato sul tema della ricostruzione post-bellica. Tra i tanti esiti ricordo la scelta di un team di architetti (composto da Ezio Cerutti, Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà e Albe Steiner) che per la IX Triennale di Milano del 1951 propose una «Mostra dell'architettura spontanea». L'esposizione si basava su documentazione fotografica attraverso l'ormai consueto allestimento su pannelli divisi per tipologie geografiche e regionali pervenuta perlopiù da collaboratori architetti dislocati sul territorio nazionale. Cfr.: *Nona Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano), Milano 1951, pp. 89-99. Le differenze con l'esperienza di Pagano del 1936 sono spiegate dallo stesso Albini (membro della giunta esecutiva della IX Triennale che, come messo in luce da Michelangelo Sabatino – *Orgoglio della modestia*, cit., p. 208 e n.18 – conio l'espressione «Architettura spontanea» verosimilmente per non abusare ancora una volta dell'aggettivo «rurale» sovente associato «al regime politico caduto in disgrazia») in un suo intervento dove specifica come nel 1951 «il discorso sull'architettura spontanea si allarga dall'urbanistica al design: dall'impostazione dell'utilizzo dello spazio urbano alla definizione dell'oggetto d'uso». F. Albini, in *Milano 70/70. Un secolo d'arte*, catalogo della mostra (Milano), 3, dal 1946 al 1970, Milano, Museo Poldi Pezzoli 1972, p. 44.

8. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., s.p. (introduzione).

9. Cfr. C. De Seta, *introduzione*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, cit., p. 6



XXVI - CARATTERISTICI TETTI A CUPOLA DELLA ZONA VESUVIANA

Fig. 15. Giuseppe Pagano, *caratteristici tetti a cupola della zona vesuviana* (Tav XXVI, *Architettura rurale italiana*, 1936)



Fig. 16. Franco Albini, *Senza titolo*

e nota 3 in questo saggio. Il materiale iconografico di Casabella era prevalentemente tratto da riviste e libri stranieri come ricorda Anna Maria Mazzucchelli collaboratrice alla rivista a partire dal 1934: «Tre quarti di Casabella era fatta su riviste. Ricevavamo tutte le riviste straniere; eravamo nella linea Bauhaus ma abbiamo pubblicato molto anche gli olandesi [...] Di fotografie ne avevamo poche: a parte quelle fatte da Pagano – Persico non fotografava – c'erano quelle che ci mandavano gli architetti, Albini, Palanti, Gardella, Romano. Le fotografie riprese dalle riviste bisognava ritoccarle, avevamo dei ritoccatore bravissimi». A. M. Mazzucchelli, *Gli anni di Casabella. Intervista ad Anna Maria Mazzucchelli raccolta da Maurizio di Puolo*, in M. Di Puolo, *Edoardo Persico 1900-1936: autografi, scritti e disegni dal 1926 al 1936*, catalogo della mostra (Roma), 1978, p. 8. Si ricorda anche che nella prima metà degli anni Trenta, l'artista Ivo Pannaggi collaborava alla rivista da Berlino inviando dalla capitale tedesca testi, documenti e fotografie. Per un inquadramento generale della figura di Pagano fotografo nel più ampio contesto europeo: C. De Seta, *L'immagine fotografica e architettura della modernità*, in G. Celant (a cura di), *Arti e Architettura. 1900/1968*, catalogo della mostra (Genova), Skira, Ginevra-Milano 2004, pp. 69-74.

10. Cfr.: C. Melograni, *Rettitudine di Albini*, cit., p. 42; V. Prina, "In una rete di linee che s'intersecano", in A. Piva, V. Prina, *Franco Albini*, cit., p. 12.

11. Cfr.: F. Albini, *Albergo per ragazzi a Cervinia*, in «Edilizia Moderna», n. 47, dicembre 1951, pp. 67-74, intervento accompagnato da fotografie scattate dallo stesso Albini alle costruzioni tipiche valdostane.

12. Sul panorama degli architetti fotografi: G. Fanelli, con la collaborazione di B. Mazza, *Storia della fotografia di architettura*, Editori Laterza, Bari 2009 (In queste prime indicazioni due brevi paragrafi sono dedicati alla figura dell'architetto fotografo rispettivamente alle pp. 41-49 e 439-444); G. Fanelli, *L'architetto fotografo*, in *Architet-*

tura e fotografia. La scuola fiorentina, Alinari, Firenze 2000, pp. 63-71.

13. G. Pagano, *Un cacciatore di immagini*, cit., p. 68.

14. *Ibidem*, p. 68. Significativo che venga menzionata la storica agenzia fotografica Alinari ormai considerata un'esperienza di rappresentazione fotografica decisamente superata. Anche Luigi Comencini («Costruzioni Casabella», 1946 (2007), cit., p. 67) su Pagano fotografo chiosa: «Ha distrutto la fotografia Alinari».

15. Cfr. C. De Seta, *Introduzione*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, cit., p. 76.

16. Tra i tanti approfondimenti cfr.: L. Pavan, *Le "Siedlungen" di Albini*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», cit., pp. 141-152; M. Baffa, *La casa e la città razionalista*, in F. Bucci e F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, catalogo della mostra (Milano), Electa, Milano 2006, pp. 24-41.

17. Significativamente Pagano (G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit.) riconosce come la ricerca sullo *Standard* sia strettamente connessa allo studio della casa rurale nel suo normalizzare «gli elementi di composizione (finestre, pilastri, arcate) tendendo al ritmo cadenzato con la ripetizione di identici elementi strutturali». Allo stesso modo scriverà Argan (G.C. Argan, *Valore di una polemica*, in «Costruzioni Casabella», 1946 (2007), cit., p. 29): «Tutto il suo sforzo verso lo *standard* si fondava su di un solo principio: pensare la forma come pensata dalle collettività [...] Quelle forme non erano, per lui, iniziali o primarie: erano il prodotto di una selezione secolare, la somma dell'esperienza d'innumeri generazioni. Ritrovava nel tempo, nei sedimenti successivi delle culture, il senso della collettività».

18. Relazione già evidenziata da L. Pavan, *Le "Siedlungen" di Albini*, cit., p. 143.

19. Le corrispondenze tra i soggetti immortalati sia da Pagano sia da Albini sono numerose e proseguono, per il secondo, anche oltre le cronologie ora esaminate. Se in questo periodo le fotografie di



XXXI - TETTI A BOTTE A CONCA MARINI PRESSO AMALFI

Fig. 17. Giuseppe Pagano, *tetti a botte a Conca Marni presso Amalfi* (Tav XXXI, *Architettura rurale italiana*, 1936)



Fig. 18. Franco Albini, *Senza titolo* (Conca dei Marni)

Albini sono principalmente rivolte al paesaggio italiano, gradualmente (in corrispondenza dei suoi numerosi viaggi) iniziano invece a comparire fotografie scattate all'estero per occasioni lavorative o più semplicemente turistiche.

20. Anche se formulato nel secondo dopoguerra, come significativa testimonianza si veda l'intervento di Albini: *Un dibattito sulla tradizione in architettura svoltosi a Milano nella sede dell'Msa la sera del 14 giugno 1955*, in «Casabella Continuità», n. 206, luglio-agosto, 1955, pp. 45-52, ora M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni, *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 497-499.

21. La mostra fotografica di Pagano e Daniel presentava nuclei di immagini suddivise per criteri topografici, di materiali, tipi ed elementi costruttivi con sequenze fotografiche divise per argomenti tra cui il pagliaio e il tetto di paglia, le torrette, le colombaie, le logge, le scale esterne e le coperture dalla volta al tetto piano.

22. Cfr.: R. Biasutti, *Architettura rustica nella Campania*, in «Le vie d'Italia», n. 12, dicembre 1925, pp. 1379-1387; P. Marconi, *Architetture minime mediterranee e architettura moderna*, in «Architettura e arti decorative», IX (1929-1930), I, p. 27-44. Il tema delle coperture a botte era stato scrupolosamente indagato da Bernard Rudofsky (tra il 1932 e il 1938) tra Capri, Ischia, Positano, Procida e Napoli per la sua tesi di dottorato. Cfr.: B. Rudofsky, *Origine dell'abitazione*, in «Domus», n. 124, aprile 1938, pp. 16-19. La nota pubblicazione curata da Rudofsky (B. Rudofsky, *Architecture without architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1965) presentava, in un'operazione simile a quella di Pagano del 1936, sue fotografie degli anni trenta. Rimanendo in ambito italiano, ancora nel 1936, l'architetto e storico dell'arte Roberto Pane (menzionato anche tra i collaboratori nel catalogo Pagano-Daniel per aver fornito informazioni e fotografie di Ischia e Capri) pubblicava il catalogo «Architettura rurale campana», corredato da una serie di illustrazioni che descrivevano le peculiarità

delle costruzioni vernacolari tra la costiera amalfitana e le isole antistanti, con stringenti affinità alle ricerche fotografiche di Pagano e Albini. Interventi di Pane sulle medesime tematiche, sempre accompagnati da illustrazioni, erano già comparsi in: R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in «Architettura e arti decorative», VII (1927-1928), pp. 529-543. Meriterebbe un'attenta revisione il rapporto tra Franco Albini e la sorella Maria Brandon Albini (emigrata a Parigi nel 1936), esperta meridionalista (con innumerevoli pubblicazioni sull'argomento) e appassionata fotografa di soggetti legati alla tradizione e al folclore nel sud Italia del secondo dopoguerra. Cfr.: M. Ferri (a cura di), *Maria Brandon-Albini. Una lombarda scopre il Mezzogiorno*, in «La Capitanata», rivista semestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia, n. 29, ottobre 2013, pp. 51-57.

23. B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945, in part. p. 47.

24. B. Zevi, *Controstoria dell'architettura italiana. Dialetti architettonici*, Newton, Roma 1996, pp. 14-15. «[...] soprattutto stupefacente per organicità, involucro quasi plastico di arcani spazi, una casa con volta a botte incrociata sulla costa di Amalfi. Questa che abbiamo riprodotto in copertina, c'è da scommetterci, è un atto di poesia». Continua a p. 33: «[La casa] merita attenzione perché narra contenuti e funzioni con assoluta franchezza, e gremita di asimmetrie e dissonanze, rifugge da ogni impianto prospettico, scompone il volume per rivestire differenziati ambienti interni, celebra le tecniche costruttive artigianali, fluidifica gli spazi e, di conseguenza, l'involucro, esalta il continuum in quanto postula un'immagine non-finita, quasi in sospeso o in fieri; impersona così le invarianti del linguaggio moderno, e le arricchisce eliminando linee ortogonali e angoli retti, smussando gli spigoli, inarcando le pareti affinché recepiscano l'intera gamma delle ombre e delle luci colorate [...] In termini musicali, si potrebbe dire che alla dodecafonia schöberiana aggiunge la dimensione dei rumori, del caso e del silenzio».

25. F. Albini, in *Milano 70/70*, cit., p. 44.

26. Cfr.: G. Pagano, *Due ville di AAlto*, in «Costruzioni-Casabella», n. 145, gennaio 1940, pp. 26-28.

27. Il «confronto fotografico» tra i due architetti a partire proprio dalle immagini di Pisa è affrontato da J.J. Lahuerta, *Against the tumult / Contra el tumulto*, in *Giuseppe Pagano. Vocabulario*, cit., pp. 96-109.



XXIX - CASA CON VOLTA A BOTTE INCROCIATA SULLA COSTA DI AMALFI 107

Fig. 19. Giuseppe Pagano, *casa con volta a botte incrociata sulla costa di Amalfi* (Tav XXIX, *Architettura rurale italiana*, 1936)



Fig. 20. Franco Albini, *Senza titolo* (Amalfi)

Riguardo alle corrispondenze prettamente fotografiche tra Pagano e Le Corbusier rimando ai repertori iconografici riscontrabili all'interno della vastissima bibliografia su Le Corbusier fotografo dove si possono notare affinità con la visione di Pagano anche in precise ricerche declinate in effetti di profondità spaziale, riflessi e trasparenze, plasticità dei soggetti e tagli asimmetrici. Tra i più recenti: B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002; T. Benton, *Le Corbusier secret photographer*, Lars Müller, Baden 2013 e da ultimo *Le Corbusier. Aventures photographiques*, XVIIIe Rencontre de la Fondation Le Corbusier, atti del convegno, Fondation Le Corbusier, Parigi 2014.

28. Cfr.: C. De Seta, *Introduzione*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, cit., p. 8.

29. *Ibidem*, p. 20.

30. Sono presenti i primi numeri della rivista francese «Verve. Revue artistique et littéraire paraissant quatre fois par an» (voll. 1-3-4, Paris 1938) al cui interno la rubrica «Photographies» presentava approfondimenti su autori del calibro di Herbert List, Brassäi, Bill Brandt, solo per citarne alcuni.

31. A. Lattuada, *Occhio quadrato*, 26 tavole fotografiche, Edizioni di Corrente, Milano 1941. Alcuni libri appartenuti ad Albin presentano al loro interno l'etichetta della libreria milanese Salto, negli anni trenta luogo strettamente collegato alla scuola di architettura a cui faceva conoscere le novità editoriali, quindi il più ampio panorama

dell'architettura europea.

32. Sono presenti in maniera lacunosa le annate dal 1926 al 1928. Quasi tutti i numeri sono contrassegnati da etichette che ne indicano l'acquisto presso: «Libri d'arte», via Pietro Micca 6, Torino.

33. Sull'importanza e l'influenza delle riviste per la divulgazione dell'architettura nazionale e internazionale cfr.: V. Prina, *In una rete di linee che s'intersecano*, cit., p. 24.

34. G. Pagano, *Una casa a Milano dell'architetto Franco Albini*, in «Casabella Costruzioni», n. 142, ottobre 1939, pp. 6-8; G. Pagano, *Un'oasi di ordine*, in «Casabella-Costruzioni», n. 144, dicembre 1939, p. 7 (Il quartiere Fabio Filzi fu anche soggetto di fotografie scattate da Giuseppe Pagano).

35. Cfr.: G. Palanti, *Notizie biografiche*, in «Costruzioni Casabella», 1946 (2007), cit., p. 17.

36. R. Mariani, *Giuseppe Pagano Pogatschnig, architetto fascista, antifascista, martire*, in «Parametro», n. 35 (monografico su Giuseppe Pagano), aprile 1975, p. 25.

37. La rivista riprende le pubblicazioni nel 1946 con in numero 193 intitolato solo «Costruzioni», n. 193, marzo 1946, p. 2.

38. «Costruzioni Casabella», 1946 (2007), cit.

39. F. Helg, *Testimonianza su Franco Albini*, in «L'architettura cronache e storia», n. 10, ottobre 1979, p. 554.