

DAR

DESIGN | ARCHITECTURE | RESEARCH

#9 - 2026

L'immagine della città: fotografia, critica e narrazione
The image of the city: photography, criticism and narration
a cura di | edited by
João de Magalhães Rocha

DAr

Rivista internazionale di architettura nel mondo islamico
International journal of architecture in the Islamic world

#9 - 2026

L'immagine della città: fotografia, critica e narrazione

The image of the city: photography, criticism and narration

a cura di | edited by

João de Magalhães Rocha

Periodico semestrale | Biannual journal

Anno V, n. 9 - agosto 2026

ISSN 2785-3152 (print)

ISSN 3103-7208 (online)

ISBN 978-88-5509-900-4 (print)

ISBN 978-88-5509-901-1 (online)

Rivista scientifica per le aree non bibliometriche 08 - "Ingegneria civile e Architettura" (Delib. Cons. Dir. ANVUR n. 49 del 20/02/2025)

Già iscritto al Registro Stampa del Tribunale di Milano con n. 233 del 29/12/2021

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Palermo n. 3/2026 dell'11/05/2026

Direttore Scientifico | Scientific Editor: Giovanni Francesco Tuzzolino

Direttore Responsabile | Editor-in-Chief: Claudia Sansò

Comitato Scientifico | Scientific Committee: Roberta Albiero, Soumyen Bandyopadhyay, Michele Caja, Renato Capozzi, Romeo Carabelli, Francesco Collotti, Loredana Ficarelli, Paolo Girardelli, Lamia Hadda, Hassan-Uddin Khan, Martina Landsberger, João Magalhães Rocha, Ludovico Micara, Carlo Moccia, Julio Navarro Palazón, Marcello Panzarella, Adelina Picone, Daniele Pini, Ashraf M. Salama, Francesco Siravo, Bertrand Terlinden, Federica Visconti

Comitato Editoriale | Editorial Board: Viola Bertini, Eliana Martinelli, Claudia Sansò

Redazione | Editorial Staff: Eliana Martinelli (caporedattrice | managing editor), Francesca Addario, Viola Bertini, Giada Cerri, Parastou Mollahosseinali, Francesca Molle, Lorenzo Palladino, Francesca Spacagna

Proprietà di | Owned by Verso Oklahoma APS, Via di Capornia 12/A, 50139 Firenze

Edito da | Published by New Digital Frontiers srl, Piazza Marina 29, 90133 Palermo, www.unipapress.it



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



Editoriale Editorial Essay	L'immagine della città: fotografia, critica e narrazione The image of the city: photography, criticism, and narration João de Magalhães Rocha	5
Questioni Questions	Una mostra e un allestimento. Antonio Beato. Ritorno a Venezia A temporary exhibition and an exhibition design. Antonio Beato. Ritorno a Venezia Marco Ferrari	11
	Lo spazio tradotto. L'orizzonte mediterraneo di Mariano Fortuny Translated space. Mariano Fortuny's mediterranean horizon Cristina Da Roit	23
Progetto Project	Da tribunale a centro dell'artigianato. La città che si reinventa. Centro delle arti e dei mestieri di Albufeira – Estudio ODS arquitectos, 2023 From courthouse to workshop. The city reinvents itself. Albufeira arts and crafts centre – Estudio ODS arquitectos, 2023 Francisco Freitas	33
Temi Topics	Il paesaggio come rivelazione: un "archivio particolare" Landscape as revelation: a "particular archive" Loredana Ficarelli, Dino Borri	43
	Habitus mediterraneo. L'architettura raccontata da Paolo Monti Mediterranean habitus. Architecture narrated by Paolo Monti Angela Fiorelli	57
	Aleppo come Corinto. Le fotografie di scena per medea di Pier Paolo Pasolini Aleppo as Corinth. Still photography for medea by Pier Paolo Pasolini Brunella Guerra	69
	Beirut tra le pieghe del tempo. Fotografia e città in Basilico e Mrad Beirut through the folds of time. Photography and the city in Basilico and Mrad Mario Ferrara	79
	Archeologia, architettura Islamica e fotografia Archaeology, Islamic architecture and photography Santiago Macias	89
Arte Art	Multan_Pakistan. La città murata, 2012 Multan_Pakistan. The walled city, 2012 Marco Introini	99
Recensioni Reviews	The creswell photographic collection Eleonora Dottorini	107
	Antiquity photography: early views of ancient mediterranean sites Claudia Batista	108
	Immaginare il mediterraneo. Architettura, arti, fotografia Anna Scala	109

EDITORIALE EDITORIAL ESSAY



Francisco Afonso Chaves.
Interno del Palazzo del
Protettorato Francese a
Fes, Marocco, 06/01/1924,
4,5x10,7 cm, immagine
stereoscopica su lama di
vetro. Crediti: DRCMCM/
Direção Regional de
Cultura. Museu Carlos
Machado, Ponta Delgada,
Açores, Portugal.

Francisco Afonso Chaves.
Interior of the French
Protectorate palace in Fes,
Morocco, 06/01/1924,
4,5x10,7 cm, stereoscopic
image on a glass blade.
Credits: DRCMCM/
Direção Regional de
Cultura. Museu Carlos
Machado, Ponta Delgada,
Açores, Portugal.

L'immagine della città: fotografia, critica e narrazione

The image of the city: photography, criticism, and narration

João de Magalhães Rocha
Universidade de Évora

Dopo otto numeri della rivista DAr, che hanno esplorato i molteplici aspetti multiculturali dell'architettura e della cultura islamica e mediterranea, il numero 9 di DAr sposta l'attenzione sulla fotografia e sulla narrazione visiva, riconoscendole come strumenti centrali per la lettura, l'interpretazione e il racconto dell'architettura. Numerosi studi hanno affrontato il quadro teorico della fotografia. Tra questi si ricorda il saggio di Walter Benjamin *Breve storia della fotografia* (pubblicato per la prima volta nel 1931), nel quale l'autore suggerisce che il processo fotografico riveli un nuovo mondo, consentendo di percepire un ulteriore livello di visibilità nei gesti e nei comportamenti della vita quotidiana di un soggetto. Questo livello è sempre rimasto nascosto e inaccessibile all'occhio nudo, ma l'obiettivo fotografico cattura aspetti ed elementi che solitamente passano inosservati. Benjamin riunisce tali fenomeni in un'unica categoria percettiva che definisce "inconscio ottico". In ambito architettonico, l'introduzione della fotografia ha avuto un impatto decisivo sulla comprensione e sullo sviluppo della storia dell'architettura occidentale nei contesti islamici e mediterranei. L'elenco dei fotografi pionieri è ampio e comprende figure come Francis Frith, Maxime du Camp, Félix Bonfils, Marcelin Flandrin, i fratelli Zangaki, Vasilaki Kargopulo, Antonio Beato e James Robertson, tra gli altri. Sebbene mossi dal desiderio di do-

cumentare siti archeologici o dallo spirito del Grand Tour, le loro fotografie costituiscono ancora oggi una testimonianza fondamentale del vasto patrimonio costruito della regione. All'inizio degli anni Venti del Novecento, Archibald Creswell si inserì in questa tradizione adottando un approccio più sistematico allo studio del paesaggio architettonico, divenendo così un pioniere della storia dell'architettura islamica. La diffusione della fotografia ha ampliato i contesti ideologici entro i quali i fotografi hanno continuato a rielaborare creativamente il passato per confrontarsi con le questioni urgenti del presente e del futuro, con l'architettura che rimane uno sfondo vivido delle loro narrazioni. Le opere visive di Allah O Akbar, Anthony Hamboussi, Ara Güler e Leila Alaoui illustrano chiaramente nuovi approcci alla narrazione fotografica all'interno di una geografia islamica. N. 9 adotta questo quadro teorico per esplorare pratiche fotografiche meno note e innovative. L'obiettivo è valorizzare l'interpretazione dei progetti architettonici e degli edifici – siano essi singole strutture o intere città – ponendo la fotografia in primo piano come mezzo narrativo, critico e comunicativo dell'architettura. In risposta alla call for papers sono pervenuti numerosi contributi. Essi spaziano da ricerche che indagano la narrazione fotografica come strumento di indagine architettonica a progetti che propongono di riportare alla

luce materiali fotografici nascosti in archivi pubblici o privati. I cinque saggi selezionati presentano la fotografia come uno strumento capace di valorizzare il potere della narrazione visiva nel campo dell'architettura, favorendo relazioni transdisciplinari con altre discipline artistiche e sociali.

Habitus Mediterraneo. L'architettura raccontata da Paolo Monti, di Angela Fiorelli, analizza la ricognizione fotografica condotta da Paolo Monti sull'architettura informale del Mediterraneo insulare, con particolare attenzione all'isola di Procida. La piccola isola del Golfo di Napoli racchiude un patrimonio architettonico multiculturale di lunga durata, la cui ricchezza spaziale viene riconosciuta e restituita attraverso le fotografie di Monti, analizzate e descritte dall'autrice. L'articolo di Brunella Guerra, *Aleppo come Corinto. Le fotografie di scena di Pier Paolo Pasolini*, è illustrato criticamente con fotografie realizzate da Mario Tursi durante le riprese di *Medea* di Pier Paolo Pasolini, girato nel 1969 anche ad Aleppo. Attraverso una narrazione che intreccia Euripide, lo sguardo di Pasolini e le immagini di Tursi, *Medea* trasforma Aleppo in una città analogica, costruita attraverso frammenti, memoria e trasposizioni, aspetti che l'autrice indaga e mette in evidenza.

Beirut tra le pieghe del tempo. Fotografia e città in Basilico e Mrad di Mario Ferrara, affronta l'identità contemporanea di Beirut non come un'entità urbana statica, bensì come il risultato di una drammatica stratificazione di eventi storici, ricostruzioni ideologiche e fragilità sociali. Questa lettura prende forma nelle fotografie di Gabriele Basilico e Dia Mrad. Secondo l'autore, le loro immagini trascendono la semplice documentazione per diventare strumenti critici capaci di interrogare la memoria e la forma. Il contributo di Ficarelli e Borri, *Il paesaggio come rivelazione: un archivio particolare*, è dedicato all'Archivio Fotografico del Politecnico di Bari, che conserva centinaia di immagini inedite raffiguranti, da una prospettiva originale, la cosiddetta "Scuola italiana del paesaggio", come la definiscono gli autori. Incentrato sulle fotografie iconiche che costituiscono la mostra *Viaggio in*

Italia, inaugurata nel 1984 presso la Pinacoteca Provinciale di Bari, l'articolo si sviluppa attraverso un'attenta lettura del loro significato, esplorando al contempo ulteriori percorsi visivi presenti nell'archivio.

Archeologia, architettura islamica e fotografia di Santiago Macias, rappresenta un esempio concreto di un progetto in cui fotografia e archeologia traggono reciproco beneficio dai rispettivi approcci metodologici. Il saggio si concentra sul Progetto Mértola, che ha svolto un ruolo pionieristico nella riscoperta del patrimonio islamico del Portogallo e il cui archivio fotografico è stato costituito durante gli scavi archeologici.

Il numero ospita inoltre contributi di autori invitati. Marco Ferrari descrive il processo e l'impostazione concettuale di un progetto di ricerca avviato nel 2021 e dedicato all'opera fotografica del fotografo ottocentesco Antonio Beato. Il testo si concentra sul lavoro di ricerca svolto dal team curatoriale per la mostra *Antonio Beato. Ritorno a Venezia*, tenutasi tra l'autunno e l'inverno del 2025 presso il Museo Fortuny di Venezia.

Cristina Da Roit presenta materiale fotografico inedito proveniente dall'archivio di Mariano Fortuny relativo ai suoi viaggi in Spagna, Marocco ed Egitto. Il suo contributo, *Lo spazio tradotto: l'orizzonte mediterraneo di Mariano Fortuny*, illustra con efficacia i molteplici dispositivi di riproduzione tecnica utilizzati da Mariano Fortuny per documentare paesaggi, architetture, ornamenti e dinamiche della luce, soffermandosi in particolare sulla persistenza geometrica e decorativa delle tradizioni mediterranee e islamiche.

Il saggio fotografico di Marco Introini, *L'immagine della città. Fotografia, critica e narrativa* rivolge infine lo sguardo all'antica città di Multan, situata nella provincia del Punjab, in Pakistan, sulla riva orientale del fiume Chenab. Multan fu uno dei più importanti centri commerciali dell'Asia meridionale, con profondi legami con l'Iran e con il più ampio mondo persianizzato e musulmano. Il viaggio di Marco Introini rivela questi livelli senza tempo della storia attraverso una rappresentazione dell'inconscio ottico che mette in risalto la stretta relazione tra architettura e fotografia.

The first eight issues of the DAR journal have explored the multiple dimensions of Islamic and Mediterranean architecture and culture. Issue DAR n. 9 shifts its focus to photography and visual storytelling, recognising them as central tools for reading, interpreting, and narrating architecture.

Several works have been published on the theoretical framework of photography. Among them is Walter Benjamin's essay *A Brief History of Photography* (first published in 1931), in which he suggests that the photographic process reveals a new world, allowing us to perceive an ad-

ditional layer of visibility in the gestures and behaviours of a subject's daily life. This level has always remained hidden and inaccessible to the naked eye, but the camera lens captures aspects and elements that usually go unnoticed. Benjamin brings these together into a single category of perceptual phenomena which he calls the "optical unconscious".

In the architectural realm, the introduction of photography has had a tremendous impact on the understanding and development of Western architectural history regarding Islamic and Mediterranean geographies. The list of pioneering photographers is long and includes figures such as Francis Frith, Maxime du Camp, Félix Bonfils, Marcelin Flandrin, the Zangaki brothers, Vasilaki Kargopulo, Antonio Beato and James Robertson, among others. Although they were motivated by a desire to document archaeological sites, by the spirit of the *Grand Tour* and by ideological agendas, their photographs remain an important record of the region's vast constructed heritage. In the early 1920s, Archibald Creswell built on this tradition by adopting a more systematic approach to the study of the architectural landscape, thereby becoming a pioneer of Islamic architectural history.

The diffusion of photography amplified the ideological contexts in which photographers continued to creatively reframe the past in order to engage with urgent questions of the present and the future, with architecture remaining a vivid backdrop to their narratives. The visual works of Allah O Akbar, Anthony Hamboussi, Ara Güler and Leila Alaoui, just to mention a few, clearly illustrate new approaches to photographic storytelling within an Islamic cultural landscape.

DAR n. 9 adopts this framework to explore lesser-known and innovative photographic projects that enrich the interpretation of built heritage – whether individual structures or entire cities – by foregrounding photography as a narrative and communicative medium for architecture.

In response to the call for papers for DAR n. 9, several contributions were received. They ranged from research investigating photographic storytelling as a tool for architectural inquiry to projects proposing to uncover photographic material hidden in public or private archives. The five selected papers position photography as a tool that promotes the power of visual storytelling within the field of architecture, fostering transdisciplinary relationships with other artistic and social disciplines.

Angela Fiorelli's *Habitus Mediterraneo. Architecture Narrated by Paolo Monti* examines Paolo Monti's photographic reconnaissance of the informal architecture of the insular Mediterranean, with particular attention to the Procida island. The small island in the Gulf of Naples embodies a long multicultural architectural heritage whose spatial richness was recognised by Monti's photographs which the author analyses and describes.

Brunella Guerra's article entitled, *Aleppo as Corinth. Still Photography for Medea by Pier Paolo Pasolini* is critically illustrated with photographs taken by Mario Tursi during the shooting of Pier Paolo Pasolini's *Medea*, filmed in 1969 partly in Aleppo. Through a carefully written narrative between Euripides, the lens of Pasolini and Tursi's images, *Medea* transforms Aleppo into an analogous city, constructed through fragments, memory and transpositions which the author investigates and highlights.

Mario Ferrara's *Beirut Through the Folds of Time. Photography and the City in Basilico and Mrad* addresses the contemporary identity of Beirut not as a static urban entity but rather as the result of a dramatic stratification of historical events, ideological reconstruction, and social fragilities. This reading is embodied in the photographs taken by Gabriele Basilico and Dia Mrad. According to the author, their images transcend mere documentation to become critical tools that interrogate memory and form.

Ficarelli and Borri's paper, *Landscape as revelation: a "particular Archive"*, deals with the Photographic Archive of the Polytechnic University of Bari, which holds hundreds of unpublished images which portray, through a unique perspective, the "Italian School of Landscape" as the authors describe it. Centered around the iconic photographs that constituted the exhibition *Viaggio in Italia*, inaugurated in 1984 at the Pinacoteca Provinciale di Bari, the article unfolds through a careful reading of its meaning while exploring additional visual trajectories through the archive.

Santiago Macias's *Archaeology, Islamic architecture and photography* represents an empirical example of a project where photography and archaeology mutually benefit from one another's methodological approaches. It focuses on the Mértola Project, which played a pioneering role in rediscovering Portugal's Islamic heritage and whose photographic archive was created during the archaeological excavations.

DAr n. 9 also features contributions by guest authors. Marco Ferrari describes the process and concept of a research project initiated in 2021, dedicated to the photographic work of nineteenth-century photographer Antonio Beato. The text focuses on the research undertaken by the curatorial team for the exhibition, *Antonio Beato: Return to Venice*, which took place in the autumn/winter of 2025 at the Fortuny Museum in Venice.

Cristina Da Roit unveils unpublished photographic material from Mariano Fortuny's archive relating to his travels in Spain, Morocco and Egypt. Da Roit's *Translated Space: Mariano Fortuny's Mediterranean Horizon* eloquently informs about the multiple technical reproduction devices that Mariano Fortuny used to capture land-

scapes, architecture, ornaments and light dynamics, focusing in particular on the geometric and decorative persistence of the Mediterranean and Islamic traditions.

Marco Introini's photography essay, *The Image of the City. Photography, Critique, and Narrative*, looks at instead to the ancient city of Multan situated in Pakistan's Punjab Province and located along the eastern bank of the Chenab River. Multan was among the most important trading centers of South Asia with strong ties to Iran, and the broader of Persianate and Muslim world. Marco Introini's journey reveals these timeless layers of history framed in a display of *optical unconscious* which enhances the interrelationship between architecture and photography.

Nella pagina accanto –
Mariano Fortuny. *Le mura settentrionali di Safim*,
Marocco. 1934. Crediti:
Fondazione Musei Civici
di Venezia, Italia.

Opposite page –
Mariano Fortuny. The
northern walls of Safim,
Morocco. 1934. Credits:
Fondazione Musei Civici
di Venezia, Italy.



La traduzione in italiano è di Claudia Sansò.
Italian translation by Claudia Sansò.

QUESTIONI QUESTIONS



Venezia, Museo Fortuny,
ingresso alla sala
conclusiva della mostra
(S. Campione, MUVE).

Venice, Fortuny Museum,
entrance to the final
room of the exhibition (S.
Campione, MUVE).

Una mostra e un allestimento

Antonio Beato. Ritorno a Venezia

A temporary exhibition and an exhibition design

Antonio Beato. Ritorno a Venezia

Marco Ferrari

Università Iuav di Venezia

This paper focuses on the exhibition design for *Antonio Beato. Return to Venice*, which took place in the autumn/winter of 2025 in the rooms of the Fortuny Museum. The design choices balance the need to interpret the form of a highly distinctive and fascinating space with the desire to narrate, in a clear and accessible manner even for a non-specialist audience, the life and, above all, the work of one of the leading pioneers of nineteenth-century photography. A body of work, however, that is valuable not only as evidence to undoubted technical skill and artistic sensitivity, but, above all, as a testament to a broader cultural endeavour. In the case of Antonio Beato, the photographs he took – initially perhaps merely to assist his brother Felice and his brother-in-law James Robertson, and later on his own – undoubtedly tell us of the extraordinary remains of ancient civilisations at a time when these might still have seemed so close to their origins, but they also contribute to a broader understanding of a geographical area – the Middle East – which embodies cultural, religious and political complexities and layers perhaps like no other part of the world.

Keywords: Antonio Beato – Photography – Ancient Egypt

«Degno della situazione del Canal grande»: poche, ma significative, sono le parole con le quali, verso la fine del XVI secolo, in *Venetia città nobilissima et singolare*, Francesco Sansovino (1581, 386) descrive l'eccezionale presenza a San Beneto (o San Benedetto) del «Palazzo dei Pesari» che, dunque, pur rivolgendosi verso un campo interno e un rio minore, per dimensioni e prestigio potrebbe rivaleggiare con le più importanti costruzioni affacciate sulla principale via d'acqua della città. L'eccezionalità si manifesta soprattutto nell'impianto complessivo, tanto che esso «circonda gran parte di terreno» (Sansovino 1581, 386), ma, certamente, appartiene anche agli spazi interni del palazzo. Con una profondità di circa 43 metri, i saloni nobili dei piani primo e secondo, illuminati dalle eleganti polifore affacciate sul campo e sul retrostante rio di Ca' Michiel, superano infatti in lunghezza quelli di qualsiasi altro palazzo privato del gotico e tardo gotico veneziano e sono ancora tra i maggiori della città.

Costruito su volontà di Benedetto Pesaro, comandante in capo della marina veneziana dal 1500 al 1503, il palazzo ha subito nel tempo numerose trasformazioni soprattutto a seguito della frammentazione operata nei secoli XVIII e XIX per ospitare numerose case d'affitto e, per un periodo, anche la società musicale Accademia degli Orfei (da cui il nome, Pesaro degli Orfei, con cui il palazzo era un tempo conosciuto). Nei primi decenni del secolo scorso, esso fu tuttavia riportato alla sua originaria unità grazie all'intervento del poliedrico artista di origine spagnola Mariano Fortuny y Madrazo che, a partire dal 1898, acquisì progressivamente l'intero immobile per trasformarlo nella sua casa-atelier. Dal 1975 il palazzo, donato dalla moglie di Mariano, Henriette, al Comune di Venezia nel 1956, è la sede del Museo Fortuny che espone al pubblico la vita e l'opera del suo ultimo proprietario ed è oggi parte della Fondazione Musei Civici di Venezia assieme ad altri undici musei, tra i quali il Palazzo Ducale, il Museo Correr, Ca' Pesaro e Ca' Rezzonico. L'androne d'ingresso al piano terreno – ultima parte a essere acquisita dall'amministrazione comunale nel 1978, quando il museo aveva già aperto le sue sale al pubblico – è rivolto a ospitare esposizioni temporanee, ed è proprio in questo spazio che, nell'autunno-inverno del 2025, è stata allestita la mostra *Antonio Beato. Ritorno a Venezia* a cura di João Magalhães Rocha e di chi scrive. Mostra che è l'esito di un lavoro di ricerca, dal titolo *Paesaggi trasformati. Archeologia e fotografia*,

iniziato nel 2021 in risposta a una call indetta dal Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia, che ci ha progressivamente condotti, da architetti più che da storici o critici della fotografia, sulle tracce di Antonio Beato e delle sue straordinarie albumine, in gran parte dedicate alle rovine dell'antica civiltà faraonica. È in quell'occasione che, tra i materiali custoditi negli archivi della Fondazione Musei Civici di Venezia, è emerso – grazie al fondamentale aiuto di Cristina Da Roit, conservatrice del Museo Fortuny – assieme a un album intitolato *Palestina*, anche un album *Egitto* (entrambi acquistati dal Museo Correr dalla famiglia Levi nel 1901), le cui foto hanno poi costituito il nucleo principale della mostra.

Antonio Beato, Felice Beato e James Robertson¹

Lavorare sulle fotografie di Antonio Beato ha significato, inevitabilmente, anche ripercorrere le tappe di una vita tutt'altro che scontata e stanziale, sui cui inizi le ombre sono forse più delle luci. Dall'incrocio delle diverse ipotesi che sono state avanzate (Zannier 1985; Perez 1988; Osman 1990) possiamo però assumere che egli sia nato intorno al 1835 a Venezia. Sappiamo infatti che lo stesso Antonio parla di un periodo della sua vita trascorso in Italia (Osman 2004) periodo che, a partire da quanto è invece noto dei suoi spostamenti in età adulta, non può che coincidere con l'infanzia. Il ritrovamento di un atto di morte registrato a Firenze sembra poi definitivamente attestare che il fratello Felice, con cui ha largamente condiviso le fasi iniziali dell'attività di fotografo, sia nato a Venezia nel 1832, smentendo ipotesi precedenti secondo le quali egli sarebbe invece nato nel 1833 o 1834 sull'isola di Corfù, allora protettorato britannico da quasi vent'anni. Sappiamo ancora che la sorella di Antonio e Felice, Ana Maria Matilda, era nata invece a Costantinopoli nel 1828 e, sempre a Costantinopoli, nel 1855, aveva sposato l'incisore e fotografo inglese James Robertson (Öztuncay 2013). Ne emerge pertanto una geografia complessa, instabile, che fa ipotizzare che la famiglia Beato, forse dotata di una doppia nazionalità italo-britannica, si sia spostata con una certa facilità lungo tutta la costa adriatica, fino a stabilirsi, poco prima della metà del XIX secolo, nella capitale ottomana.

È probabile che proprio lì nasca, qualche anno dopo, l'interesse di Felice e Antonio per la fotografia, e in ciò deve aver certamente avuto un ruolo di primo piano il co-

1. Il presente paragrafo e quello seguente riprendono, in parte rielaborandolo, il contenuto del testo introduttivo del catalogo della mostra *Antonio Beato. Ritorno a Venezia* a cura di João Magalhães Rocha e Marco Ferrari.

gnato che, nato nel Middlesex nel 1813 e formatosi come incisore, si trasferisce lungo il Bosforo già nel 1841, assumendo un incarico presso la Zecca Imperiale e diventando uno dei tanti specialisti europei assunti per contribuire alla modernizzazione dello stato ottomano. Negli anni successivi egli inizia tuttavia a dedicarsi alla fotografia, aprendo, nel 1851 un proprio studio al quale danno un contributo via via più importante proprio i due Beato. Contributo che egli riconoscerà – probabilmente prima a Felice, il più vecchio dei due – concedendo presto l'apposizione della doppia firma sulle fotografie. Decisivo per la loro formazione deve essere stato però l'aver assistito alla realizzazione delle fotografie che Robertson raccoglierà nei famosi album dedicati a Costantinopoli (*Photographic Views of Constantinople* del 1853) e alla Grecia classica (*Photographic Views of the Antiques of Athens, Corinth, Aegina* del 1854), entrambi pubblicati a Londra da Joseph Cundall, uno dei fondatori della London Photographic Society.

Rientrato a Costantinopoli da Atene, nel maggio dello stesso anno Robertson realizza, componendo immagini scattate dalle dodici finestre della torre di Beyazit, la prima vista panoramica della città. Una fotografia che diventerà una vera e propria icona della città di Costantino e che, due anni dopo, questa volta certamente assistito almeno da Felice, riproporrà in una nuova versione, composta da cinque immagini e già siglata Robertson & Beato.

Tra la realizzazione delle due panoramiche si colloca la fondamentale esperienza di documentazione della guerra di Crimea. Un incarico in cui Robertson decide di farsi accompagnare da Felice con il quale fissa in eccezionali immagini le fasi più cruente della guerra e, in particolare, la caduta di Balaklava e Sebastopoli, mostrando cannoni, munizioni, grovigli di filo spinato, forti e altri manufatti difensivi, distrutti o abbandonati. Tra la fine del 1856 (anno durante il quale Robertson aveva avuto modo di raggiungere anche Malta) e l'inizio dell'anno successivo, la collaborazione tra il cognato e i fratelli si fa più soda, tanto che da quel momento tutte le stampe riporteranno la sigla Robertson & Beato oppure Robertson, Beato & Co, e ciò ha fatto pensare che questa seconda firma si riferisse all'ingresso nella società anche di Antonio.

Nel 1857 i tre si spostano prima a Gerusalemme e nella Terra Santa e poi in Egitto, mentre, all'inizio dell'anno successivo, giungono, seppur in momenti diversi, in India, a Calcutta, con lo scopo di documentare ciò

che stava avvenendo con la Prima guerra di liberazione indiana, terminata con le brutali repressioni delle truppe in forza alla Compagnia delle Indie Orientali in città come Lucknow, Cawnpore e Delhi. Dopo l'India, a partire dal 1859, le strade dei tre – per ragioni forse solo in parte riferibili alle loro diverse attitudini caratteriali – si separano. Felice continuerà la carriera in Estremo Oriente, arrivando in Cina, in Giappone (dove vivrà a lungo), in Corea e Birmania, ma tornando saltuariamente anche in Europa e morendo a Firenze nel 1909; Robertson deciderà di rientrare a Costantinopoli e di abbandonare progressivamente la fotografia, finendo per vendere tutto il proprio archivio nel 1867; Antonio, nel viaggio di ritorno verso il Mediterraneo, si fermerà invece in Egitto, stabilendosi prima al Cairo e poi a Luxor, dove muore nel 1906 (o negli ultimi mesi del 1905). In quest'ultima città, posta al centro di una delle più straordinarie aree archeologiche del mondo, e a metà strada tra il Cairo e la Bassa Nubia, egli sarà a lungo l'unico fotografo stabilmente residente, avendo pertanto l'opportunità di realizzare, in quasi quarant'anni di attività, un fondamentale archivio di immagini dedicate alle rovine dell'antico Egitto.

La mostra

Ma Venezia non è stata solo la probabile città di nascita dei fratelli Beato. Essa è stata anche la città che, più di quarant'anni fa, ha ospitato la prima mostra a loro esclusivamente dedicata. Allestita nel 1983 all'Ikona Photo Gallery, l'esposizione era curata da Italo Zannier, uno dei principali esperti della coppia di fotografi, al quale va anche riconosciuto il merito di averne, proprio in quell'occasione, distinto le figure. Nel 1985, il testo che la presentava viene ripreso e aggiornato, andando a comporre un fondamentale saggio sul n. 2 della rivista *Fotologia*, dal titolo *I fratelli Antonio e Felice Beato*, cui seguiranno numerosi altri interventi in pubblicazioni di diversa natura. Tutto ciò all'interno di un *corpus* di studi, non solo italiani, che negli anni si è notevolmente ampliato, ma che, indubbiamente, ha visto critici, storici e gallerie espositive, rivolgere la loro attenzione maggiormente alla figura di Felice.

A partire dal gruppo di circa trenta stampe "egiziane" di Antonio ritrovate in uno dei due album del Museo Correr, si è allora voluto colmare tale disparità critica (oltre che la distanza temporale con la prima, originaria, esposizione veneziana) attraverso una mostra che non si limitasse a valorizzare una

singola collezione, ma componesse tra loro fotografie provenienti da altri fondamentali archivi, italiani e stranieri. Tale “inclusività” ha permesso di sviluppare una riflessione più ampia, che comprendeva e allo stesso tempo superava la figura di Antonio, ponendosi tre, precisi, obiettivi. Il primo era, naturalmente, una rilettura dell’intera vicenda professionale di Antonio, a partire dall’incontro, già ricordato, suo e di Felice, con il cognato James Robertson. In questo senso l’esposizione è stata divisa in tre sezioni principali, di cui due dedicate agli *Anni della formazione* (*Il Mediterraneo* e *Le Guerre*) e una, la più estesa, agli *Anni egiziani*. Il secondo, più ambizioso, obiettivo era quello di contestualizzare sia lo sguardo fotografico di Antonio, sia gli oggetti fotografati, in uno spazio storico e culturale plurale. Quest’ultimo coinvolge la storia dell’architettura e dell’archeologia (basti qui ricordare la vasta ripercussione suscitata su queste discipline da un’opera monumentale come la *Description de L’Égypte*), del costume (con il modificarsi e l’ampliarsi dell’esperienza romantica del *Grand Tour*), così come le vicende geopolitiche di un mondo che si andava facendo progressivamente più complesso. Un mondo che era scosso da guerre laceranti come quelle documentate da Robertson e dai Beato, ma anche da conflitti solo in apparenza minori, quali quelli che coinvolsero l’Egitto e tutto il Medio Oriente durante una buona parte dell’Ottocento, e che, con l’apertura del Canale di Suez nel 1869, iniziava quel processo di globalizzazione che oggi appare così inarrestabile.

Molte delle fotografie esposte in mostra sono state scelte proprio con lo scopo di documentare quella pluralità storica e culturale, alla cui descrizione contribuiscono anche i tre saggi contenuti nel catalogo che precedono quelli più specifici sulla vita e l’operato di Antonio. Il primo è redatto da Nasser Rabat e descrive le evoluzioni del Cairo a partire dalla sua formazione, il secondo da Angelo Maggi e costruisce un quadro di riferimento generale su quello che è lo sguardo che disegnatori, pittori e fotografi dell’epoca ci offrono della terra dei Faraoni, infine, il terzo è a firma di Emanuele Ciampini e mette in relazione l’opera di Beato con la storia dell’archeologia in Egitto nella seconda metà dell’Ottocento. Ma, ad arricchire quella pluralità storica e culturale contribuiscono anche le mappe esposte in mostra dei principali siti archeologici, che ci fanno leggere quegli antichi monumenti non come oggetti architettonici ideali e solitari, ma come parte dello straordinario ter-

ritorio che li accoglie. Si tratta di ridisegni che hanno come base le tavole della stessa *Description de l’Égypte*, ma si appoggiano anche al lavoro di altri disegnatori, viaggiatori e studiosi ottocenteschi.

Il terzo e ultimo obiettivo del lavoro svolto non poteva che essere quello di offrire un piccolissimo contributo alla più generale riflessione sulle progressive mutazioni dello statuto disciplinare di questo straordinario medium che è la fotografia. Così abbiamo scelto di affiancare alle opere di Antonio, non solo le foto scattate con (o da) il fratello e il cognato, non solo foto di altri pionieri ottocenteschi come Roger Fenton, Félix Bonfils o Pascal Sebah, ma anche, nella sezione *Dopo Beato*, alcuni scatti di autori contemporanei (Denis Dailleux, Bryony Dunne, Paul Geday, Anthony Hamboussi) rivolti a illustrare quegli stessi luoghi, ma con sguardi completamente diversi. E certamente diversa nello sguardo è anche l’immagine, che risale agli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, con cui la fotografa americana Lee Miller, ribaltando ogni precedente punto di vista, in *The Great Pyramid*, ci mostra uno dei famosi monumenti egiziani non attraverso la presenza incombente ed eterna della propria massa e della propria materia, quanto attraverso quella eterea e provvisoria, ma non meno potente, della propria ombra. Ancora diverso è infine lo sguardo che sull’Egitto getta Mariano Fortuny – il nostro ideale “padrone di casa” – la cui storia, come ben ci illustra Cristina Da Roit nel suo saggio all’interno del catalogo, sembra involontariamente sovrapporsi a quella di Antonio, quando con la moglie Henriette, nel gennaio del 1938, salpa da Genova per raggiungere Alessandria d’Egitto, il Cairo e poi spostarsi lungo il Nilo per un viaggio durato complessivamente tre mesi. Un tour nel quale egli documenta con raffinati disegni e fotografie amatoriali, ma ugualmente di grande fascino, gli stessi indimenticabili luoghi oggetto del lungo lavoro di Antonio.

L’allestimento

Si è accennato in apertura all’eccezionale lunghezza, 43 metri, dei saloni passanti dell’antico Palazzo Pesaro degli Orfei, oggi Palazzo Fortuny. La stessa profondità caratterizza anche l’androne al piano terra dove la mostra è stata allestita. Privo delle numerose decorazioni parietali presenti ai piani superiori e definito solo dagli spogli muri in laterizio, dalla serrata successione delle travature del soffitto ligneo e dalle ta-

vole di 4 metri di lunghezza che compongono il pavimento, esso ricorda ancora il semplice luogo di lavoro e deposito delle merci che originariamente era.

Nell'allestimento proposto, ciò che resta dell'intero spazio (una volta sottratte le stabili aree della biglietteria e del bookshop che ne occupano più di un terzo) è stato diviso in due parti non paritarie: un piccolo vestibolo introduttivo e un'unica e più lunga sala, che ospita le sezioni principali dell'esposizione, cercando con ciò di preservare il più possibile la continuità e l'unitarietà del grande androne d'ingresso. Il vestibolo è definito dalla parte posteriore della parete di fondo del bookshop esistente e da due nuovi setti che, isolati dalle pareti e con un'altezza limitata, lasciano ancora intuire la completa profondità della sala. Questi funzionano anche da supporto a due grandi foto retroilluminate (della piramide gradonata di Saqqara e dell'interno del santuario del tempio di Horus a Edfu) che richiamano, fin dall'ingresso al museo da campo San Beneto, l'attenzione del visitatore. Le dimensioni del vestibolo derivano direttamente dall'architettura esistente: la presenza di un arco con semicolonne tamponato e la misura del tavolato della pavimentazione ne dettano infatti la profondità, mentre le stesse due semicolonne suggeriscono l'altezza dei nuovi setti. Solo una volta penetrati all'interno di questo piccolo spazio di accoglienza, giungendovi indifferentemente da destra o da sinistra del bookshop, e dopo aver osservato la grande mappa introduttiva che ricostruisce i viaggi dei fratelli Beato e del cognato James Robertson posta sul retro della parete di fondo dello stesso bookshop, è possibile conquistare la vista complessiva della sala principale dell'esposizione. La profondità di quest'ultima è rafforzata dal dispositivo prospettico unitario che si crea nella triangolazione tra le due grandi foto dell'ingresso e quella, anch'essa retroilluminata (ritraente la sala ipostila del tempio di Amon a Karnak) disposta sul fronte della parete esistente che chiude la porta d'acqua del palazzo verso il rio di Ca' Michiel. All'interno della sala principale, tre "isole" espositive composte da tavoli doppi affiancati (i tavoli utilizzati, così come il sistema di illuminazione, sono quelli in normale do-

tazione al museo) identificano le principali sezioni narrative della mostra. L'esposizione è introdotta da un breve testo esplicativo e da una grande tavola cronologica-tematica con la quale si è tentato di fissare quello "spazio storico e culturale plurale" dentro il quale si collocano le fotografie di Antonio, e si apre con la bellissima e rara foto acquerellata da James Robertson che ritrae lo stesso Robertson con Felice in abiti turchi e con la già ricordata panoramica di Costantinopoli – la città dove tutto era in qualche modo iniziato – a firma Robertson & Beato. L'"isola" principale è naturalmente dedicata agli *Anni egiziani* e si estende per l'intera lunghezza della sala. Anch'essa si apre con una grande panoramica – questa volta quella della città del Cairo realizzata da Pascal Sébah negli anni Sessanta dell'Ottocento – ed è scandita dalle mappe con i ridisegni dei principali siti archeologici in un ideale viaggio dal Cairo ad Abu Simbel, attraverso Giza, Saqqara, Abido, Dendera, l'intera area tebana, Edfu, Kom Ombo e l'isola di File. Lungo il percorso, le immagini ottocentesche all'albumina costruiscono un dialogo a distanza con le fotografie più recenti della sezione *Dopo Beato* stampate su formato maggiore e collocate, in verticale, lungo uno dei muri laterali della sala. Tra di esse emerge, anche perché leggermente distanziata dalle altre, *The Great Pyramid* di Lee Miller che si pone proprio di fronte al tavolo dedicato a Giza, in rapporto visuale diretto con le foto scattate da Antonio. Una quarta e ultima "isola" presenta gli album ottocenteschi originali di proprietà della Fondazione Musei Civici di Venezia da cui la mostra nasce e due supporti digitali che permettono di scorrerne il contenuto in autonomia.

L'esposizione si conclude in una piccola sala aggregata dove sono ospitati un video con un'intervista dei curatori a Italo Zannier e un ultimo lungo tavolo dedicato ai disegni (per la prima volta esposti al pubblico) e alle fotografie che Mariano Fortuny realizza durante il suo viaggio del 1938. Il video ci fa incontrare lo studioso che è all'origine degli studi su Antonio e sul fratello Felice; il tavolo fa invece perfettamente comprendere perché la mostra abbia trovato, negli affascinanti spazi del Museo Fortuny, la sua sede ideale.

«Degno della situazione del Canal grande» (worthy of the position of the Grand Canal): with these few but telling words, towards the end of the sixteenth century, Francesco Sansovino (1581, 386) described in

Venetia città nobilissima et singolare the exceptional presence in San Beneto, or San Benedetto, of the «Palazzo dei Pesari». Although facing an internal campo and a minor canal, the building could rival

in scale and prestige the most important palaces on the city's main waterway. Its singularity lies above all in its overall plan, which «circonda gran parte di terreno» (surrounds a large area of ground) (Sansovino 1581, 386), but also in its interiors. About forty-three metres deep, the noble halls on the first and second floors, lit by elegant poliforas overlooking the campo and the rio of Ca' Michiel, are longer than those of any other private palace of Venetian Gothic and late Gothic architecture and are still among the largest in the city. Built for the will of Benedetto Pesaro, commander-in-chief of the Venetian fleet from 1500 to 1503, the palace underwent many transformations, especially after its eighteenth and nineteenth-century fragmentation into rental dwellings and, for a time, spaces for the Accademia degli Orfei (from which derives the former name of the palace, Pesaro degli Orfei). In the early twentieth century, the polyedric artist of Spanish origin Mariano Fortuny y Madrazo gradually acquired the entire building, starting in 1898, and turned it into his house and studio. Since 1975, following the donation of Henriette Fortuny – Mariano's wife – to the Municipality of Venice, the palace has housed the Fortuny Museum, which displays the life and work of its last owner. The Fortuny Museum is today part of the Fondazione Musei Civici di Venezia, along with eleven other museums, among which are Palazzo Ducale, il Museo Correr, Ca' Pesaro and Ca' Rezzonico.

The municipality acquired the ground-floor entrance hall in 1978, when the museum was already open, and it now serves as a venue for temporary exhibitions. It was here that *Antonio Beato. Ritorno a Venezia*, curated by João Magalhães Rocha and the present author, was installed in autumn-winter 2025. The exhibition grew out of the research project *Paesaggi trasformati. Archeologia e fotografia*, begun in 2021 in response to a call announced by the Department of Design Cultures of Luav University of Venice. Working as architects rather than historians of photography, we traced Antonio Beato through his extraordinary albumen prints, largely devoted to pharaonic ruins. On that occasion, in the archives of the Fondazione Musei Civici di Venezia – with the essential help of Cristina Da Roit, conservator at the Museum Fortuny – two albums emerged, *Palestina* and *Egitto*, both acquired by the Museo Correr from the Levi family in 1901; the latter's photos provided the exhibition's core.

Antonio Beato, Felice Beato And James Robertson¹

Working on Antonio Beato's photographs necessarily meant retracing a life far from being predictable or settled, whose beginnings remain partly obscure. Based on the hypotheses advanced by some scholars (Zannier 1985; Perez 1988; Osman 1990), we can assume that he was born in Venice around 1835. Antonio himself referred to a period spent in Italy (Osman 2004), which can only correspond to his childhood, considering what is known about his adulthood. The finding of a death certificate registered in Florence appears to confirm that his brother Felice, with whom he shared the early phases of his photographic activity, was born in Venice in 1832, denying previous hypotheses according to which he was born in 1833 or 1834 on the island of Corfu, a British protectorate for almost twenty years. Their sister Ana Maria Matilda was instead born in Constantinople in 1828, and, there, in 1855, married the English engraver and photographer James Robertson (Öztuncay 2013). The resulting complex and variable geography suggests that the Beato family, perhaps of double Italian-British nationality, easily moved along the Adriatic coast and settled in the Ottoman capital shortly before the mid-nineteenth century. It was probably in Constantinople that Felice and Antonio became interested in photography, and surely the brother-in-law played a decisive role. Born in Middlesex in 1813 and trained as an engraver, he moved to the Bosphorus in 1841 to work at the Imperial Mint, among the European specialists involved in the modernisation of the Ottoman state. In the following years he started to devote himself to photography and in 1851 opened his own studio, to which the Beato brothers increasingly contributed. A contribution that he would eventually acknowledge – probably first to Felice, the elder of the two – by soon allowing their photographs to bear a joint signature. What must have been decisive for their training, however, was their involvement in the production of the photographs that Robertson later assembled in the famous albums dedicated to Constantinople (*Photographic Views of Constantinople*, 1853) and to classical Greece (*Photographic Views of the Antiques of Athens, Corinth, Aegina*, 1854), both published in London by Joseph Cundall, one of the founders of the London Photographic Society.

1. This paragraph and the following recall and re-elaborate the introduction of the exhibition's catalogue *Antonio Beato. Ritorno a Venezia* edited by João Magalhães Rocha e Marco Ferrari.

After returning from Athens in May 1854, Robertson produced the first panoramic view of Constantinople by composing photographs from the twelve windows of the Beyazit Tower. This photograph would become a true icon of the city of Constantinople, and two years later, Robertson would revisit it, this time certainly with the assistance of at least Felice, creating a new version composed of five images that already bore the signature Robertson & Beato.

Between the production of the two panoramic views falls the pivotal experience of documenting the Crimean War. For this assignment, Robertson chose to be accompanied by Felice, and together they captured in remarkable photographs the most brutal phases of the conflict, particularly the fall of Balaklava and Sevastopol, depicting cannons, ammunition, tangled barbed wire, forts, and other defensive structures, either destroyed or abandoned. Between the end of 1856 (a year during which Robertson had also had the opportunity to visit Malta) and the beginning of the following year, the collaboration between the brothers and their brother-in-law became more firmly established. From that point on, all prints bore the signature Robertson & Beato or Robertson, Beato & Co., leading some to believe that the latter designation referred to Antonio's entry into the partnership as well.

In 1857, the three men first travelled to Jerusalem and the Holy Land and then to Egypt. At the beginning of the following year, they arrived in India – though at different times – in Calcutta, with the aim of documenting the events of the Indian Rebellion of 1857, which ended with the brutal suppression carried out by troops of the East India Company in cities such as Lucknow, Cawnpore, and Delhi. After India, beginning in 1859, the paths of the three men diverged – perhaps for reasons only partly attributable to their different temperaments. Felice continued his career in the Far East, travelling to China, Japan (where he lived for many years), Korea, and Burma, while occasionally returning to Europe; he died in Florence in 1909. Robertson chose to return to Constantinople and gradually withdrew from photography, eventually selling his entire archive in 1867. Antonio, on his journey back toward the Mediterranean, stopped in Egypt, settling first in Cairo and later in Luxor, where he died in 1906 (or in the final months of 1905). In this latter city, situated at the heart of one of the world's most extraordinary ar-

chaeological regions and midway between Cairo and Lower Nubia, he remained for many years the only permanently resident photographer. As a result, over nearly forty years of activity, he was able to create a fundamental photographic archive devoted to the ruins of ancient Egypt.

The temporary exhibition

Venice was not only the probable birthplace of the Beato brothers. It was also the city that, more than forty years ago, hosted the first exhibition devoted exclusively to them. Held in 1983 at the Ikona Photo Gallery, the exhibition was curated by Italo Zannier, one of the foremost scholars of the photographic duo, who also deserves credit for having, on that occasion, clearly differentiated their respective roles and identities. In 1985, the text accompanying the exhibition was revised and expanded, becoming a seminal essay published in issue n. 2 of the journal *Fotologia* under the title *I fratelli Antonio e Felice Beato*. Numerous subsequent contributions in various publications followed this work. All of these activities formed part of a body of scholarship – not only in Italy – that has grown considerably over the years. Nevertheless, critics, historians, and exhibition galleries have undoubtedly devoted greater attention to the figure of Felice.

Starting from about thirty Egyptian prints by Antonio found in one of the Museo Correr's albums, the exhibition sought to reduce this imbalance and the temporary distance from the first Venetian show. It did not present a single collection but brought together photographs from major Italian and international archives. This degree of "inclusiveness" made it possible to develop a broader reflection – one that both encompassed and transcended the figure of Antonio – while pursuing three specific objectives. The first was, naturally, a reassessment of Antonio's entire professional career, beginning with the already mentioned encounter between him and Felice and their brother-in-law, James Robertson. To this end, the exhibition was divided into three main sections: two devoted to the formative years – *Anni della formazione (Il Mediterraneo e Le Guerre)* – and a third, more extensive section devoted to the Egyptian years (*Anni egiziani*).

The second, more ambitious aim was to place both Antonio's photographic gaze and the objects photographed within a plural historical and cultural space. This

latter involved the history of architecture and archaeology, marked by the vast influence of the monumental work *Description de l’Egypte*; the history of customs, with the transformation and expansion of the Romantic Grand Tour; and the geopolitical events of an increasingly complex world. It was a world shaken by devastating wars, such as those documented by Robertson and the Beatos, as well as by apparently minor conflicts involving Egypt and the Middle East for much of the nineteenth century. The opening of the Suez Canal in 1869 also initiated a globalisation process that now appears unstoppable.

Many of the exhibited photographs were selected to evoke this historical and cultural plurality. The same intention guided the catalogue essays that preceded those dedicated to the life and work of Antonio: Nasser Rabbat reconstructs the development of Cairo starting from its formation; Angelo Maggi outlines the visual culture through which drafting technicians, painters, and photographers represented the land of the Pharaohs; Emanuele Ciampini relates Beato’s work to the history of archaeology in Egypt in the second half of the nineteenth century. The maps displayed in the exhibition also contributed to enriching that historical and cultural plurality. Based on plates from the *Description de l’Egypte* and the work of other nineteenth-century drafting technicians, travellers and scholars, they encouraged visitors to see the monuments not as isolated ideal objects but as part of the extraordinary territories that contain them.

The third and final objective of the project could only be to offer a small contribution to the broader reflection on the ongoing transformations in the disciplinary status of this extraordinary medium that is photography. Antonio’s works were therefore placed alongside photographs made with, or by, Felice and Robertson; images by nineteenth-century pioneers such as Roger Fenton, Félix Bonfils and Pascal Sébah; and, in the section *Dopo Beato*, works by Denis Dailleux, Bryony Dunne, Paul Geday and Anthony Hamboussi, who portray the same places through different gazes. Equally different in its gaze is the image, dating from the years immediately preceding the outbreak of the Second World War, in which the American photographer Lee Miller, overturning every previous point of view, shows us one of Egypt’s famous monuments in *The Great Pyramid*, not through the imposing and timeless presence of its mass and materiality, but rather through the

ethereal and transient – yet no less powerful – presence of its shadow. A different perspective on Egypt is offered, finally, by Mariano Fortuny – our ideal “host”, whose story, as Cristina Da Roit clearly illustrates in her essay included in the catalogue, seems unintentionally to overlap with that of Antonio. In January 1938, together with his wife Henriette, he sailed from Genoa to reach Alexandria and Cairo before continuing along the Nile on a journey that lasted a total of three months. During this tour, he documented – with refined drawings and amateur photographs that were nonetheless deeply captivating – the same unforgettable places that had been the subject of Antonio’s long and dedicated work.

The exhibition design

The exceptional, forty-three-metre-deep piano nobile halls of the former Palazzo Pesaro degli Orfei also characterise the ground-floor entrance hall, where the exhibition is set up. Stripped of the upper-floor decorations and defined by bare brick walls, timber beams and four-metre floorboards, the space still recalls its original role as a work and storage area.

In the proposed exhibition design, the remaining space – after deducting the permanent areas occupied by the ticket office and the bookshop, which together take up more than one third of the total area – has been divided into two unequal parts: a small vestibule for introductions and a longer room that contains the main exhibition sections. Such a solution preserved the continuity of the entrance hall. The vestibule was defined by the rear of the bookshop wall and by two new partitions, detached from the perimeter and limited in height so that the room’s full depth remained perceptible. They also supported two large backlit photographs of the Step Pyramid of Saqqara and the sanctuary of the Temple of Horus at Edfu, visible from the entrance in Campo San Beneto. Its dimensions derived from the existing architecture: a blocked arch with half-columns and the floor module determined the depth, while the half-columns suggested the height.

Only after entering this small reception area – whether approaching from the right or the left side of the bookshop – and after viewing the large introductory map, displayed on the back of the bookshop’s rear wall, which traces the travels of the Beato brothers and their brother-in-law James Robertson, is it possible to gain a comprehensive view of the exhibition’s main gallery.

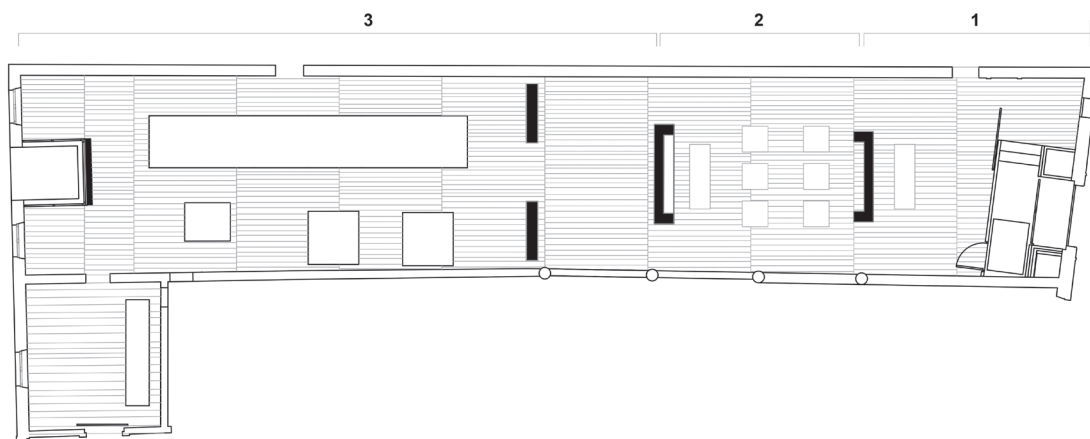
Its depth was reinforced by the unified perspectival device created through the triangulation of the two large photographs at the entrance and a third backlit image – depicting the hypostyle hall of the Temple of Amun at Karnak – positioned on the front face of the existing wall that closes off the palace's water gate, overlooking the Rio di Ca' Michiel.

Inside the main room, three exhibition “islands”, composed of paired tables (the tables used, as well as the lighting system, are part of the museum's standard equipment), identified the principal narrative sections. The display is introduced by a brief explanatory text and a chronological-thematic panel, intended to define the “plural historical and cultural space” within which Antonio's photographs are situated. It opens with a beautiful and rare hand-coloured photograph by James Robertson, depicting Robertson himself and Felice dressed in Turkish attire, along with the previously mentioned panoramic view of Constantinople—the city where, in many respects, everything had begun—bearing the signature Robertson & Beato.

The main island, devoted to the Egyptian years (*Anni egiziani*), extended for the full length of the room. It opened with another

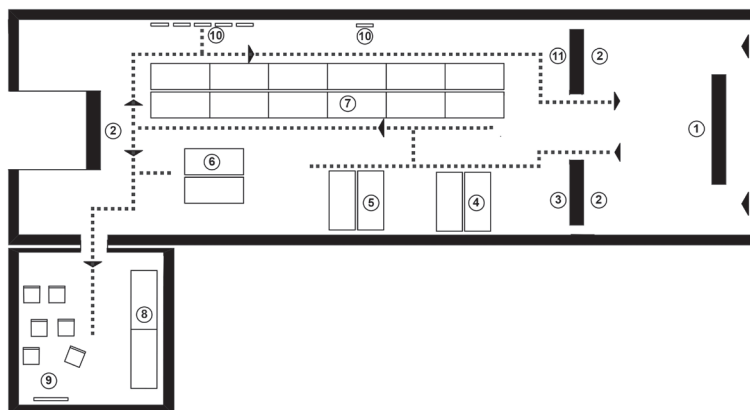
expansive panorama, that of Cairo, realised by Pascal Sébah in the 1860s. It was punctuated by maps of the principal archaeological sites in an ideal journey from Cairo to Abu Simbel through Giza, Saqqara, Abydos, Dendera, Thebes, Edfu, Kom Ombo, and Philae. Along the route, nineteenth-century albumen prints interacted with the recent photographs of the section *Dopo Beato*, printed larger and hung vertically on a side wall. Lee Miller's *The Great Pyramid* stood slightly apart, facing the Giza table and entering into direct visual relation with Antonio's photographs. A fourth island presented the original nineteenth-century albums owned by the Fondazione Musei Civici di Venezia, from which the exhibition was born, along with two digital platforms for browsing them.

The exhibition ended in a small adjoining room, with a video interview given by Italo Zannier to the curators and a long table devoted to Mariano Fortuny's drawings (for the first time shown to the public) and photographs he realised during his travels in 1938. The video presented the scholar who initiated research on Antonio and his brother Felice; the table, instead, made clear why the Fortuny Museum was the exhibition's ideal setting.



In alto – Planimetria del progetto di allestimento (M. Ferrari, J. Magalhães Rocha).

Top – Plan of the exhibition design (M. Ferrari, J. Magalhães Rocha).



In basso – Schema delle isole espositive e del percorso di visita (M. Ferrari, J. Magalhães Rocha).

Below – Diagram of the exhibition islands and visitor route (M. Ferrari, J. Magalhães Rocha).



In alto – Venezia, Museo Fortuny, sala principale verso il vestibolo d'ingresso (S. Campione, MUVE).

Top – Venice, Fortuny Museum, main room towards the entrance vestibule (S. Campione, MUVE).



In basso – Venezia, Museo Fortuny, album ottocenteschi e sezione sull'Egitto antico (S. Campione, MUVE).

Below – Venice, Fortuny Museum, nineteenth-century albums and Ancient Egypt section (S. Campione, MUVE).

Nella pagina accanto – Venezia, Museo Fortuny, dettaglio della lightbox nell'allestimento (S. Campione, MUVE).

Opposite page – Venice, Fortuny Museum, detail of the lightbox in the exhibition design (S. Campione, MUVE).

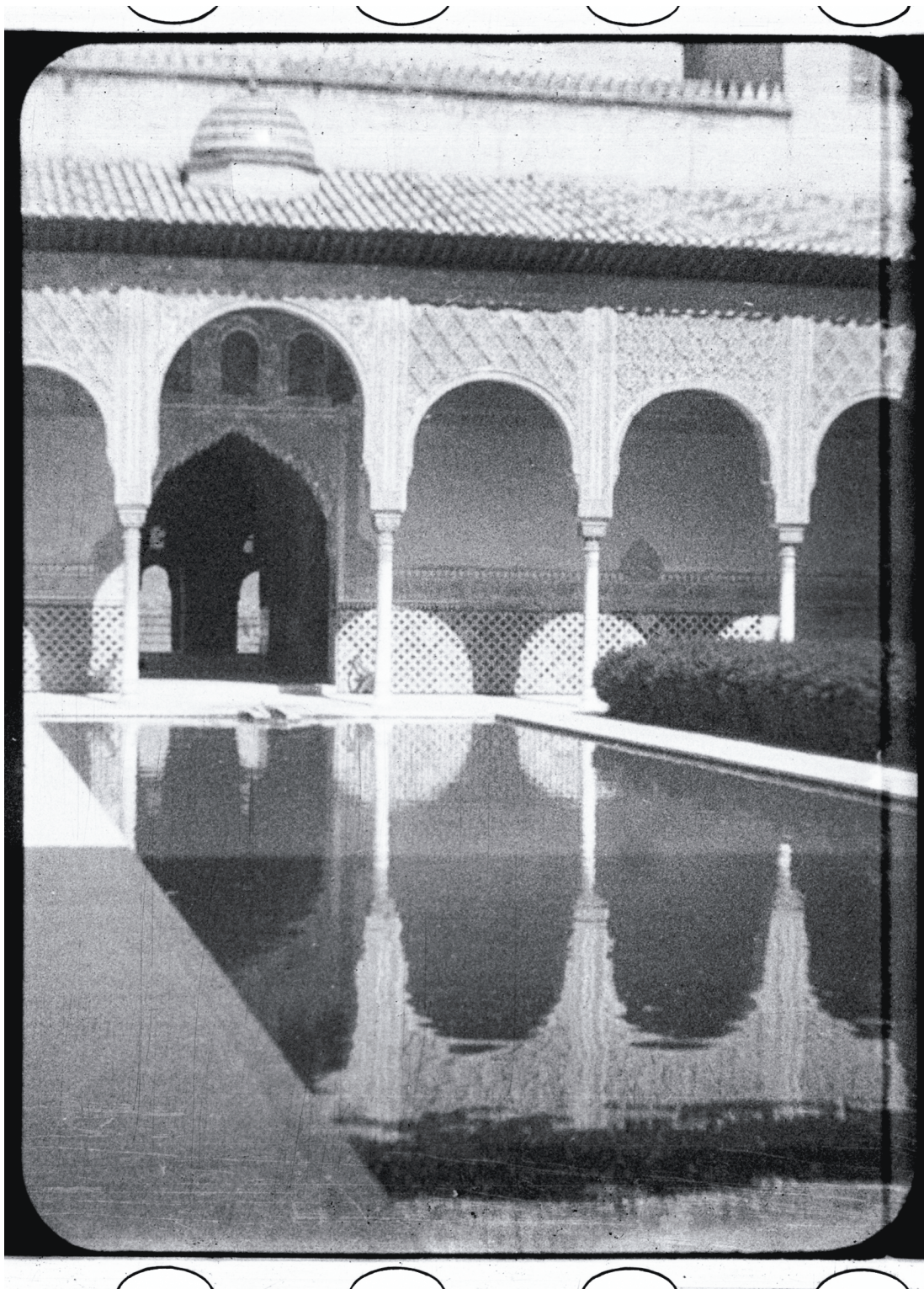


La traduzione in inglese è di Giada Cerri e Eliana Martinelli.

English translation by Giada Cerri and Eliana Martinelli.

Bibliografia | References

- FERRI, A. (ed.) (2008) *Il fotografo dei faraoni: Antonio Beato in Egitto 1860-1905*. Bologna: Edizioni Pedragon.
- GARTLAN, L. (2005) *James Robertson and Felice Beato in the Crimea: Recent Findings*. «History of Photography», 29(1), 72-80.
- JACOBSON, K. (2007) *Odaliskues and Arabesques: Orientalist Photography, 1839-1925*. London: Bernard Quaritch.
- LACOSTE, A. (2010) *Felice Beato: A Photographer on the Eastern Road*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- MAGALHÃES ROCHA, J., FERRARI, M. (eds.) (2025) *Antonio Beato, Ritorno a Venezia*. Venezia: Bruno.
- OSMAN, C. (2004) *The Beato Brothers*. «Photoresearcher», 7/9, 11-13.
- OSMAN, C. (1990) *Antonio Beato. Photographer of the Nile*. «History of Photography», 14(2), 101-111.
- ÖZTUNCAY, B. (2013) *Robertson: Osmanlı Başkentinde Fotoğrafçı ve Hakkak / Photographer and Engraver in the Ottoman Capital*. Istanbul: Ege Yayınları.
- PEREZ, N. N. (1988) *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839-1885*. New York: Harry N. Abrams.
- QUINTAVALLE, A. C. (2021) *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*. Milano: Skira.
- REVEILLAC, G. (2017) *Trésors photographiques d'Égypte. Antonio Beato Photographe de la Haute Égypte de 1859 à 1905*. Arles: Actes Sud.
- SANSOVINO, F. (1581) *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*. Venezia: Iacomo Sansovino.
- ZANNIER, I. (1995) *Il Nilo nella memoria. Fotografie di Antonio Beato in Egitto 1869-1900*. Firenze: Alinari.
- ZANNIER, I. (1986) *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*. Firenze: Alinari.
- ZANNIER, I. (1985) *I fratelli Antonio e Felice Beato*. «Fotologia», 2, 2-11.
- ZANNIER, I. (1983) *Antonio e Felice Beato*. Venezia: Ikona Photo Gallery.
- ZANNIER, I. (1978) *Felice Antonio Beato: album egiziano*. Milano: Editphoto.



Stabilimento fotografico
S.A.M. Crimella,
Scenografia per *La vida
breve* di Manuel De
Falla al Teatro alla Scala
di Milano, 30 gennaio
1934, Stampa alla
gelatina, 10,4 x 14,8 cm.
© Photographic archive
of the civic museums
foundation of Venice –
Fortuny Museum, Venice.

Stabilimento fotografico
S.A.M. Crimella,
Set design for *La
vida breve* by Manuel de
Falla at Teatro alla Scala
in Milan, 30 January
1934, Gelatin silver
print, 10,4 x 14,8 cm.
© Photographic archive
of the civic museums
foundation of Venice –
Fortuny Museum, Venice.

Lo spazio tradotto

L'orizzonte mediterraneo di Mariano Fortuny

Translated space

Mariano Fortuny's mediterranean horizon

Cristina Da Roit

Fondazione Musei Civici di Venezia

This article explores Mariano Fortuny y Madrazo's photographic archive as an active tool for reinterpreting Mediterranean and Islamic architectural space through modern visual culture. Rather than serving as a static record, the archive operates as a creative and analytical system in which photography, travel documentation, and design intersect. Drawing on his Spanish-Moorish heritage and extensive journeys across Morocco, Spain, Greece, and Egypt, Fortuny develops a method of visual analysis that isolates architectural fragments, surface textures, and light effects. These elements are treated as modular units that can be recomposed across different media, including textiles and stage design. His photographic practice reflects the idea of the "optical unconscious," revealing spatial structures not immediately visible to the eye. Urban and architectural environments are deconstructed into geometric and material components, forming a conceptual atlas of the Mediterranean. This visual system extends into applied arts, where Islamic ornamental forms are abstracted into textile patterns and architectural references are transformed into dynamic fabric structures such as the Delphos dress. It also informs his scenographic work, where photographic observations are translated into spatial stage compositions. Overall, the article presents Fortuny's archive as a transdisciplinary framework in which photography functions as both an analytical and creative instrument, linking space, memory, and design.

Keywords: Mediterranean visual culture – Islamic architectural space – Mariano Fortuny y Madrazo

Nel panorama della cultura visiva della prima metà del Novecento, l'archivio fotografico di Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), custodito nell'omonimo museo di Venezia, si configura come uno straordinario giacimento di materiali eterogenei, una raccolta che non solo testimonia il gusto e l'attività dell'artista spagnolo, ma ridefinisce anche il ruolo della ripresa meccanica nell'interpretazione dello spazio costruito e del territorio. Fortuny impiegò molteplici dispositivi di riproduzione tecnica per catturare paesaggi, architetture, ornamenti e dinamiche luminose, focalizzandosi in particolare sulle persistenze geometriche e decorative della tradizione mediterranea e islamica. Questa sensibilità affondava le proprie radici in un'eredità biografica e familiare profondamente intrisa di suggestioni esotiche. Nato a Granada, città simbolo dell'ibridazione ispano-moresca, egli crebbe circondato da influenze orientali, complici la produzione artistica e le raccolte d'arte applicata del padre Mariano Fortuny y Marsal, nonché i raffinati tessuti collezionati dalla madre Cecilia de Madrazo.

Nel corso del tempo, tale grammatica visiva si consolidò attraverso lo studio delle grandi campagne fotografiche ottocentesche. Le immagini custodite a Palazzo Pesaro degli Orfei, oggi Museo Fortuny, svelano un dialogo costante dell'autore con i pionieri del *Grand Tour* e della documentazione archeologica nel Levante, quali Antonio e Felice Beato, Félix Bonfils, Tancrède Dumas, Francis Frith e Pascal Sébah. Grazie a queste stampe storiche, raccolte e ordinate in miscellanee e album tematici, Fortuny poté approfondire lo studio dell'architettura araba attraverso l'indagine della sua resa volumetrica e materica, riservando una particolare attenzione al comportamento delle superfici nelle mutevoli condizioni di luce e ombra.

A questo collezionismo si affiancò presto il rilievo diretto sul campo. Il fondo veneziano conserva infatti un consistente *corpus* costituito dai reportage che l'artista realizzò assieme alla moglie Henriette Nigrin in diversi viaggi tra l'Europa e il Nord Africa. Tale nucleo, composto da negativi su lastra di vetro e pellicola, *cahier de voyage* e bobine cinematografiche in vari formati, non costituisce un semplice archivio mnemonico, quanto piuttosto uno strumento operativo volto a individuare e interiorizzare le logiche compositive dello spazio islamico. Nel suo eclettico laboratorio creativo, la cattura dell'immagine – fosse essa fissata sulla staticità della pellicola o impressa nel flusso del cinema in formato ridotto – non rispose mai a un impulso puramente con-

templativo. Le annotazioni visive di Fortuny fungevano da serbatoio concettuale e morfologico, pronto a essere riattivato e tradotto in nuove spazialità.

Sfruttando mezzi ausiliari come i cambi di scala e le angolazioni inconsuete, il suo approccio ben esemplifica la teoria dell'"inconscio ottico" di Walter Benjamin, ovvero la capacità della macchina fotografica di svelare strutture della realtà invisibili alla percezione immediata.

Nell'indagare l'architettura islamica, basata su una complessità modulare che l'occhio umano percepisce come armonia d'insieme, Fortuny isola dettagli costruttivi e *texture* murarie, estraendo frammenti funzionali alla rielaborazione in ambiti diversi, dalla produzione tessile alla scenografia teatrale. L'efficacia critica di questo metodo emerge chiaramente nel reportage del viaggio in Marocco del 1924. Attraversando i nodi urbani di Casablanca, El Jadida, Safi, Mogador (oggi Essaouira), Marrakech, Rabat e Fez, l'artista opera una scomposizione dinamica dello spazio commerciale e antropico. Nei *souk*, ad esempio, posiziona la camera fissa nei punti di maggior passaggio, cogliendo la metamorfosi quotidiana della strada, dove i corpi in transito si convertono in tracce spettrali mentre l'ordito architettonico rimane un'ancora geometrica immutabile. Nei quartieri dei conciatori, l'attenzione si sposta sul lavoro, documentando la gestualità degli artigiani e l'articolazione modulare delle vasche di tintura. Il suo sguardo si sofferma poi sulle grandi porte fortificate e sui complessi religiosi delle moschee, indagati come puri piani di chiaroscuro. Allo stesso modo, nelle vie sterrate e nei passaggi schermati da cannicciati e coperture in legno, cattura i violenti contrasti e la vibrazione della luce zenitale sulle pareti in terra battuta e mattoni grezzi.

A questa ricognizione si affianca la testimonianza del viaggio in Spagna del 1929. Il recente riversamento digitale e lo studio di una pellicola girata in formato 35 mm hanno restituito una sequenza di migliaia di immagini che hanno permesso di ricostruire le tappe principali dell'itinerario iberico: Madrid, Segovia, Ávila, Toledo, Cuenca, Murcia, Granada, Córdoba e Siviglia. Da questa documentazione emerge la metodologia non convenzionale adottata da Fortuny nell'ambito della ripresa cinematografica: alla narrazione sequenziale egli affianca la registrazione di fotogrammi singoli che, senza soluzione di continuità, si dotano di un'autonoma forza espressiva. Il profondo interesse per la trama urbana e per l'interazione dinamica tra architettura e

presenza umana emerge con vigore nelle riprese andaluse. A Granada, ad esempio, il fotografo cattura l'essenza della tradizione islamica attraverso la registrazione dei pieni e dei vuoti nei rilievi dell'Alhambra, le simmetrie perfette dei patii del Generalife, la modulazione luminosa dei cortili e dei vicoli scoscesi dell'Albaicín, mentre lo scorrere del río Darro è assunto come fulcro di un'antropologia urbana in cui la comunità locale abita e risignifica lo spazio storico. Il rilievo visivo condotto sulle stratificazioni del paesaggio mediterraneo si estese anche alle radici monumentali della classicità. Negli anni Trenta, Fortuny immortalò i paesaggi della Magna Grecia, visitando Atene e i templi dorici di Paestum. In questi luoghi, eludendo la convenzionale veduta celebrativa, egli opera una vera e propria vivisezione dello spazio. Concentrando la propria attenzione sull'analisi tettonica, isola dettagli scultorei, trasformando l'atto del vedere in un'accurata operazione di archeologia dello sguardo. Nel gennaio del 1938 Fortuny intraprese un viaggio in Egitto, completando la sponda orientale di quello che si delineava come un vero e proprio atlante ottico mediterraneo. Il nucleo relativo a tale esplorazione restituisce un itinerario che diverge significativamente dai percorsi turistici e dalle logiche dei *tour* all'epoca, focalizzati quasi esclusivamente sulla Valle del Nilo settentrionale. Pur registrando siti canonici come Giza, Luxor, la Valle dei Re e Philae, l'obiettivo del fotografo si spinse ben oltre l'abituale ripresa di carattere monumentale delle piramidi o delle moschee del Cairo. Le immagini testimoniano la penetrazione in territori allora meno accessibili e inconsueti, quali la fertile oasi di al-Fayyum, i complessi di Abido, Al Medamud, Deir el-Medina, Esna, Abu-Simbel, fino a Wadi Halfa, al confine con il Sudan. Questa ricca documentazione rivela un approccio duplice: da un lato un rigoroso rilievo geometrico dei complessi templari, dall'altro un'acuta attenzione per la dimensione antropologica. Fortuny non esotizza il paesaggio, ma integra la pietra millenaria con la fragilità del tessuto umano che la abita. I mercati, i corpi in movimento e i gesti quotidiani dei lavoratori diventano parte integrante dell'architettura stessa, elementi vivi che ne definiscono la scala e la funzione profonda. La sintesi di questa catena visiva, dal Marocco all'Andalusia, dalla Grecia all'Egitto, trova piena espressione nella trasposizione dei dati d'archivio sulla superficie bidimensionale del tessuto. I dettagli plastici, registrati

e isolati dalla camera da presa, subirono un processo di decantazione e astrazione concettuale, trovando nuova vita nei decori dei velluti e dei cotonei stampati dell'atelier veneziano. Le complesse trame *girihi*, i sistemi a incastro delle piastrelle *zellij*, le configurazioni delle *muqarnas* o gli intrecci delle *mashrabiyas* vengono estrapolati nei propri nuclei generatori del decoro, per essere poi traslati in motivi *all-over*. Cruciali in questo processo sono i sistemi progettati da Fortuny per la realizzazione grafica del tratto e per la stampa, concepiti per simulare la tridimensionalità dell'ornato architettonico e per reagire alla luce proprio come le superfici in pietra. Questa ricerca sulla vibrazione luminosa si riflette anche nel sistema di plissettatura brevettato dai coniugi Fortuny ed elaborato a partire dall'analisi del panneggio della statuaria greca. Il monumento antico, filtrato dall'archivio, perde la sua staticità archeologica e, nell'iconico abito *Delphos*, si converte in struttura tessile dinamica. Questo meccanismo semiotico di ricodificazione del passato attraverso una traduzione intertestuale, trovò una delle sue applicazioni più spettacolari nel 1933, in occasione della progettazione delle scene per *La vida breve* di Manuel de Falla al Teatro alla Scala di Milano. Qui la trasposizione non avviene più solo sulla superficie bidimensionale della stoffa, ma invade lo spazio tridimensionale della scena. I profili delle case granadine e l'apertura dei cortili vengono proiettati e traslati sul palcoscenico milanese, sancendo la metamorfosi dell'appunto filmico in dispositivo scenografico. L'analisi della produzione fotografica e cinematografica di Mariano Fortuny dimostra come la fotografia storica si configuri come un formidabile strumento d'indagine, capace di mappare le profonde stratificazioni del paesaggio mediterraneo. Sotto il suo sguardo, l'immagine cessa di essere un documento confinato nel passato ed irrompe nel nostro presente interpretativo: l'artista sottrae la forma storica alla staticità del reperto, fondendo la memoria del tempo e il rilievo del territorio in un vocabolario progettuale moderno e universale. In definitiva, l'immenso atlante visivo custodito nel museo di Palazzo Pesaro degli Orfei rivela la straordinaria capacità di Fortuny di anticipare le riflessioni contemporanee sul valore critico dell'immagine, offrendo una chiave d'accesso per ripensare le relazioni transdisciplinari tra spazio, memoria, traduzione e narrazione.

Within the visual culture of the first half of the 20th century, the photographic archive of Mariano Fortuny y Madrazo (1871–1949), housed in the museum of the same name in Venice, stands as an extraordinary repository of diverse materials, a collection that not only bears witness to the Spanish artist's taste and creative output but also redefines the role of mechanical photography in the interpretation of built space and of the territory. Fortuny employed a variety of technical reproduction devices to capture landscapes, architecture, ornamentation and the play of light, focusing in particular on the geometric and decorative elements of the Mediterranean and Islamic traditions. This sensibility was rooted in a biographical and family heritage deeply steeped in exotic influences. Born in Granada, a city symbolic of Spanish-Moorish cultural fusion, he grew up surrounded by Eastern influences, thanks to the artistic output and applied art collections of his father, Mariano Fortuny y Marsal, as well as the exquisite textiles collected by his mother, Cecilia de Madrazo. Over time, this visual grammar became firmly established through the study of the great nineteenth-century photographic campaigns. The images housed at Palazzo Pesaro degli Orfei – now the Fortuny Museum in Venice – reveal a constant dialogue between the artist and the pioneers of the *Grand Tour* and of archaeological documentation in the Levant, such as Antonio and Felice Beato, Félix Bonfils, Tancredé Dumas, Francis Frith and Pascal Sébah. Thanks to these historical prints, collected and organized into miscellanies and thematic albums, Fortuny was able to deepen his study of Islamic architecture by examining its volumetric and material rendering, paying particular attention to the behavior of surfaces under changing conditions of light and shadow. This collecting was soon complemented by first-hand fieldwork. The Venetian collection, in fact, preserves a substantial body of work consisting of the reportages the artist produced together with his wife Henriette Nigrin during various journeys across Europe and North Africa. This collection, comprising glass plate and film negatives, travel journals and film reels in various formats, is not merely a mnemonic archive, but rather an operational tool aimed at identifying and internalizing the compositional logic of Islamic space. In his eclectic creative workshop, the capture of the image – whether fixed on the stillness of film or imprinted in the flow of cinema in a reduced format – never responded to a purely contemplative impulse. Fortuny's

visual notes served as a conceptual and morphological reservoir, ready to be reactivated and translated into new spatialities. By making use of techniques such as changes of scale and unusual angles, his approach clearly illustrates Walter Benjamin's theory of the "optical unconscious" – that is, the camera's ability to reveal structures of reality that are invisible to immediate perception. In his exploration of Islamic architecture – which is based on a modular complexity that the human eye perceives as an overall harmony, Fortuny isolates architectural details and the textures of the masonry, extracting fragments that can be reworked in various fields, from textile production to theatre set design. The critical effectiveness of this method is clearly evident in the reportage of his 1924 trip to Morocco. Travelling through the urban centres of Casablanca, El Jadida, Safi, Mogador (now Essaouira), Marrakech, Rabat and Fez, the artist carries out a dynamic deconstruction of commercial and human-made space. In the souks, for example, he positions the camera stationary at the busiest thoroughfares, capturing the daily metamorphosis of the street, where passing figures are transformed into spectral traces whilst the architectural fabric remains an immutable geometric anchor. In the tanners' quarters, the focus shifts to the work itself, documenting the gestures of the artisans and the modular arrangement of the dye vats. His gaze then lingers on the great fortified gates and the religious complexes of the mosques, explored as pure planes of black and white forms. Similarly, on the dirt tracks and in the passageways shaded by wattle-and-daub walls and wooden canopies, he captures the stark contrasts and the play of the overhead light on the walls of rammed earth and rough-hewn bricks. This survey is complemented by an account of the 1929 trip to Spain. The recent digital restoration and analysis of a film shot in thirty-five mm format have yielded a sequence of thousands of images, enabling the reconstruction of the main stops on the Iberian itinerary: Madrid, Segovia, Ávila, Toledo, Cuenca, Murcia, Granada, Córdoba and Seville. This documentation reveals the unconventional methodology adopted by Fortuny in his filmmaking: alongside the sequential narrative, he recorded individual frames which, without interruption, take on an autonomous expressive power. A deep interest in the urban fabric and the dynamic interplay between architecture and human presence emerges vividly in the Andalusian photographs. In Granada, for example,

the photographer captures the essence of Islamic tradition by recording the solids and voids in the reliefs of the Alhambra, the perfect symmetries of the Generalife's patios, the play of light in the courtyards and steep alleyways of the Albaicín, whilst the flow of the River Darro serves as the fulcrum of an urban anthropology in which the local community inhabits and reinterprets the historic space.

His visual exploration of the layers of the Mediterranean landscape also extended to the monumental roots of classical antiquity. In the 1930s, Fortuny immortalized the landscapes of Magna Graecia, visiting Athens and the Doric temples of Paestum. In these places, eschewing the conventional celebratory view, he carried out a veritable dissection of space. By focusing his attention on tectonic analysis, he isolated sculptural details, transforming the act of seeing into a meticulous operation of the archaeology of the gaze.

In January 1938, Fortuny undertook a journey to Egypt, completing the eastern section of what was taking shape as a veritable visual atlas of the Mediterranean. The body of work relating to this exploration reveals an itinerary that diverges significantly from the tourist routes and tour itineraries of the time, which focused almost exclusively on the northern Nile Valley. Whilst documenting iconic sites such as Giza, Luxor, the Valley of the Kings and Philae, the photographer's aim went far beyond the customary monumental shots of the pyramids or the mosques of Cairo. The images bear witness to his forays into territories that were then less accessible and more unusual, such as the fertile oasis of al-Fayyum, and the sites of Abydos, Al Medamud, Deir el-Medina, Esna, Abu Simbel, right up to Wadi Halfa on the border with Sudan.

This extensive body of work reveals a two-pronged approach: on the one hand, a rigorous geometric survey of the temple complexes; on the other, a keen focus on the anthropological dimension. Fortuny does not exoticise the landscape, but integrates the millennia-old stone with the fragility of the human fabric that inhabits it. The markets, the moving bodies and the everyday gestures of the workers become an integral part of the architecture itself, living elements that define its scale and its deeper function. The synthesis of this visual chain – stretching from Morocco to Andalusia, from Greece to Egypt – finds its fullest expression in the transposition of archival data onto the two-dimensional surface of the fabric. The

three-dimensional details, captured and isolated by the camera, underwent a process of refinement and conceptual abstraction, finding new life in the patterns of the velvets and printed cottons produced by the Venetian workshop. The complex *Girih* patterns, the interlocking systems of *Zellij* tiles, the configurations of *Muqarnas* and the interlacing of *Mashrabiyya* are distilled into their core decorative elements, before being translated into all-over motifs. Crucial to this process are the systems designed by Fortuny for the graphic rendering of the lines and for printing, conceived to simulate the three-dimensionality of architectural ornamentation and to interact with light in exactly the same way as stone surfaces.

This research into light vibration is also reflected in the pleating system patented by the Fortunys, which was developed on the basis of an analysis of the drapery in Greek sculpture. The ancient monument, filtered through the archive, loses its archaeological static quality and, in the iconic Delphos dress, is transformed into a dynamic textile structure. This semiotic mechanism of recoding the past through intertextual translation found one of its most spectacular applications in 1933, during the design of the sets for Manuel de Falla's *La vida breve* at La Scala in Milan.

Here, the transposition no longer takes place solely on the two-dimensional surface of the fabric, but invades the three-dimensional space of the stage. The outlines of the houses in Granada and the openings of the courtyards are projected and transposed onto the Milanese stage, marking the metamorphosis of the cinematic note into a scenographic device. An analysis of Mariano Fortuny's photographic and cinematographic work demonstrates how historical photography serves as a formidable tool for investigation, capable of mapping the profound stratifications of the Mediterranean landscape. Through his lens, the image ceases to be a document confined to the past and bursts into our interpretative present: the artist liberates the historical form from the static nature of the artefact, fusing the memory of time and the topography of the land into a modern and universal design vocabulary. Ultimately, the immense visual atlas housed in the Palazzo Pesaro degli Orfei museum reveals Fortuny's extraordinary ability to anticipate contemporary reflections on the critical value of the image, offering a key to rethinking the transdisciplinary relationships between space, memory, translation and narrative.



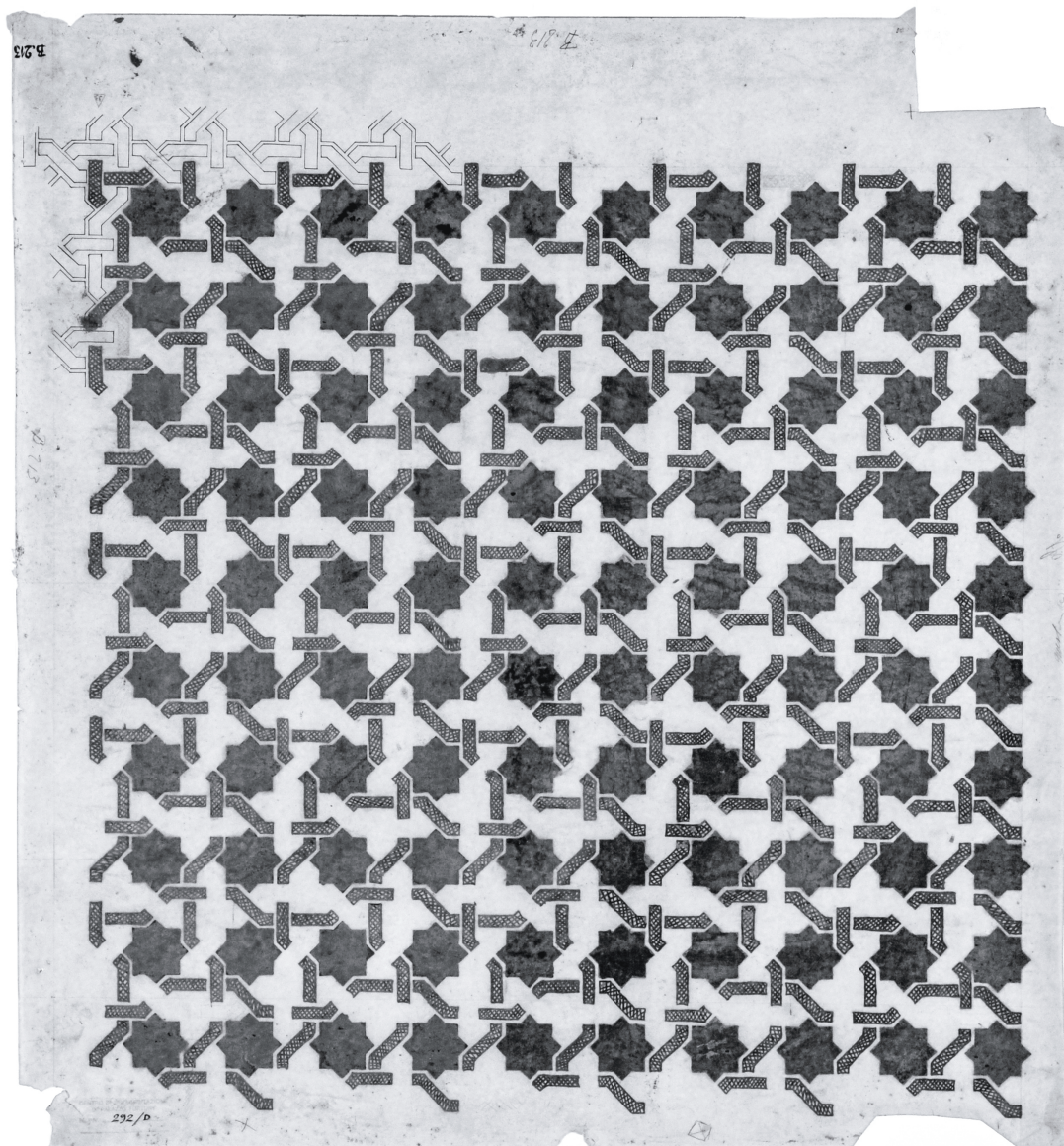
In alto – Mariano Fortuny y Madrazo, Scorcio nella medina di Fez, 1924, Frame da pellicola cinematografica 9,5 mm. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.



Top – Mariano Fortuny y Madrazo, View of the medina of Fez, 1924, Frame from 9.5 mm film footage. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.

In basso – Mariano Fortuny y Madrazo, Dettaglio architettonico nel Patio del Cuarto Dorado dell'Alhambra di Granada, 1929, Frame da pellicola cinematografica 35 mm. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.

Below – Mariano Fortuny y Madrazo, Architectural detail in the patio of the Cuarto Dorado of the Alhambra in Granada, 1929, Frame from 35 mm film footage. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.

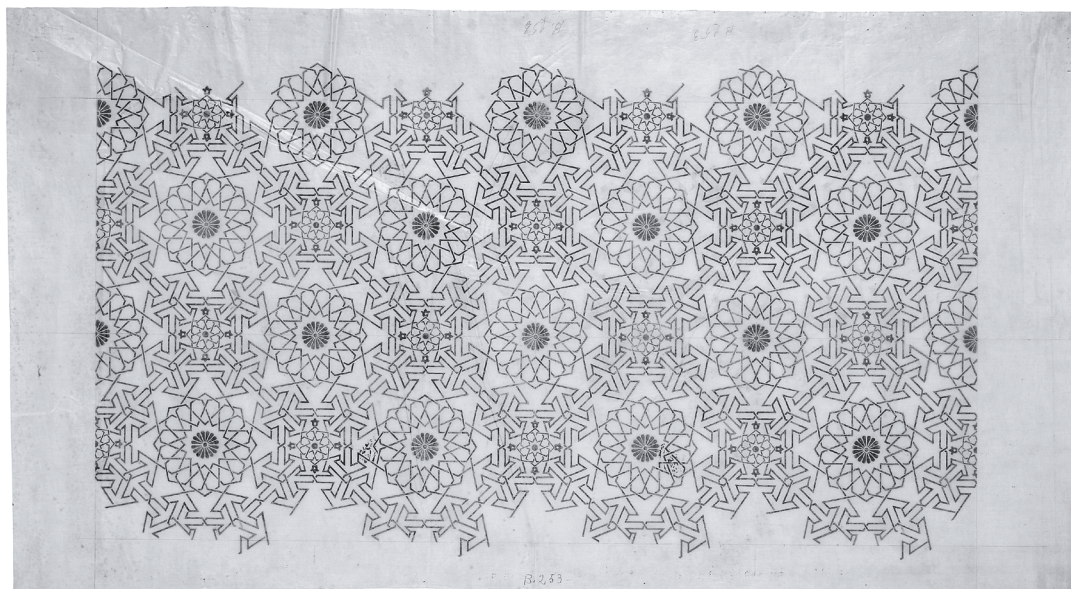


In alto – Mariano Fortuny y Madrazo, Veduta del Patio de Comares dell'Alhambra di Granada, 1929, Frame da pellicola cinematografica 35 mm. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.

Top – Mariano Fortuny y Madrazo, View of the patio de Comares of the Alhambra in Granada, 1929, Frame from 35 mm film footage. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.

In basso – Mariano Fortuny y Madrazo, Matrice per la stampa su tessuto con motivo tratto da un particolare decorativo della Sala de la Barca dell'Alhambra di Granada, dopo il 1910, Matita e inchiostro su carta, 69,4 x 74,8 cm. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.

Below – Mariano Fortuny y Madrazo, Matrix for textile printing with a design derived from a decorative detail of the Sala de la Barca in the Alhambra of Granada, after 1910, Pencil and ink on paper, 69.4 x 74.8 cm. © Photographic archive of the civic museums foundation of Venice – Fortuny Museum, Venice.





Mariano Fortuny y
Madrado, Matrice per
la stampa su tessuto
con motivo tratto da un
particolare decorativo
della moschea del sultano
El Moyed al Cairo, dopo
il 1910, Inchiostro su tela
cerata, 85 x 155 cm. ©
Photographic archive
of the civic museums
foundation of Venice –
Fortuny Museum, Venice.

Mariano Fortuny y
Madrado, Matrix for textile
printing with a motif
derived from a decorative
detail of the Mosque of
Sultan Al-Mu'ayyad in
Cairo, after 1910, Ink
on waxed canvas, 85 x
155 cm. © Photographic
archive of the civic
museums foundation
of Venice – Fortuny
Museum, Venice.

La traduzione in inglese è di João de Magalhães Rocha.

English translation by João de Magalhães Rocha.

Bibliografia | References

- BENJAMIN, W. (2015) *Piccola storia della fotografia*. Milano: Abscondita.
- BOURGOIN, J. (1873) *Les Arts Arabes*. Paris: V.ve A. Morel et C.ie.
- DA ROIT, C. (2025) *Viaggio in Egitto*, in MAGALHÃES ROCHA, J. e FERRARI, M. (eds.) *Antonio Beato. Ritorno a Venezia* (exhibition catalogue). Venezia: Bruno, pp. 124-131.
- DA ROIT, C. (2021) *Fortuny in motion*, in DA ROIT, C. e LLORENTE, L. (eds.) *Mariano Fortuny Madrazo* (exhibition catalogue). Granada: Caja Granada Editorial, pp. 89-103.
- DA ROIT, C. (2019) *L'arte del tessuto stampato*, in DA ROIT, C. e FERRETTI, D. (eds.) *I Fortuny* (exhibition catalogue). Venezia: Fondazione Musei Civici di Venezia, pp. 454-469.
- FUSO, S. e MOLINARI, G. (a cura di) (2004) *Mariano Fortuny. Viaggio in Egitto* (exhibition catalogue). Venezia: Palazzo Fortuny.
- LOTMAN, J. (1993) *La cultura e l'esplosione*. Milano: Feltrinelli.

PROGETTO PROJECT



Vista del patio scavato nel
retro dell'edificio.

View of the courtyard
carved out of the rear of
the building.

Da tribunale a centro dell'artigianato. La città che si reinventa

Centro delle arti e dei mestieri di Albufeira – Estudio ODS arquitectos, 2023

From courthouse to workshop. The city reinvents itself

Albufeira arts and crafts centre – Estudio ODS arquitectos, 2023

Francisco Freitas

Architect

Project data

Type: arts and crafts centre

Location: Albufeira, Portugal

Year: project 2017, construction 2020-23

Client: public - Albufeira council

Area: 290 sqm

Design team: *Architecture* Bruno Oliveira, Marlene dos Santos, Camilo Vaz; *Collaborators* Edite Borges, Paulo Coelho, Andreia Martins, Cristovão Gonçalves, Rita André, Ligia Agostinho; *Structures, sanitary, acoustic, fire protection planning* PROGOTICA - Rui Graça e Costa; *Thermal performance planning* CERTITERM - Miguel Rodrigues Ferreira; *Electric planning* Paulo António Escobar

Photo credits: João Grama, Estudio Peso

Albufeira, *al-Buḥayra*, città del Barlavento algarvio sulla costa atlantica del Portogallo meridionale, plasmata da decenni dall'immaginario del turismo balneare, vede oggi un antico tribunale, costruito nel terzo quarto del XIX secolo, abbandonato e degradato, tornare a parlare alla città.

Il progetto dello Estudio ODS Arquitectos non pretende di cancellare la storia né di museificarla. La strategia è più sottile: l'intervento di recupero dell'antico Tribunale Amministrativo di Albufeira, un edificio di 290 m² situato nel cuore storico della città, in Rua da Igreja Nova, si configura come un dialogo tra epoche diverse. L'edificio, in una posizione che la città sembrava ostinarsi a non vedere, versava in uno stato avanzato di degrado, inutilizzato e dimenticato.

Recuperarlo è stato anche un atto di riconoscimento urbano. La preesistenza viene letta nella sua essenza formale, mentre la contemporaneità è affidata a un vocabolario materiale volutamente radicato: pareti bianche lavorate, mattone pieno dipinto, pietra locale, gelosie che filtrano la luce e governano lo sguardo. È l'architettura mediterranea, eredità anche di una presenza islamica secolare, oggi reinterpretata senza nostalgia.

L'elemento ordinatore è un patio scavato nel retro dell'edificio. Non un gesto ornamentale, ma un dispositivo preciso, che articola verticalmente i due livelli, porta la luce naturale fino al piano inferiore e crea un sistema di ventilazione passiva. È an-

che il luogo in cui l'edificio rallenta, dove chi entra percepisce di aver lasciato la strada senza aver lasciato la città. Il patio come memoria collettiva del Sud, del Mediterraneo, restituito alla vita urbana attraverso una grammatica sobria e necessaria. Il Centro delle Arti e dei Mestieri *Carlos Silva e Sousa* si dedica alla divulgazione di arti, tecniche, saperi e prodotti artigianali locali, un proposito che non è di archivio, ma di produzione attiva. Le componenti informative, espositiva, formativa e di incubazione coesistono nello stesso edificio, conferendogli una densità funzionale rara. Al piano terra, la reception, la sala espositiva e la sala polivalente si aprono sulla strada e sul percorso pedonale della città; al piano inferiore, i laboratori e gli spazi di lavoro completano il ciclo delle attività. È un edificio che mostra e insegna, che espone e produce: una piccola macchina civica al servizio di un'identità che la regione rischia di perdere.

L'immagine della città non si costruisce soltanto attraverso la fotografia o il disegno urbano. Si costruisce anche quando un edificio smette di essere un oggetto inerte e assume un nuovo ruolo.

Ad Albufeira, l'obiettivo è ridurre la dipendenza dal turismo balneare, restituendo densità culturale al centro storico. Il tribunale torna così a rendere giustizia: questa volta alla memoria artigianale del territorio e a un'architettura capace di essere al tempo stesso contemporanea e locale.

Albufeira, *al-Buḥayra*, a town in the Barlavento region of the Algarve on Portugal's southern Atlantic coast, has for decades been shaped by the imagery of seaside tourism. Today, an old courthouse, built in the third quarter of the 19th century and long abandoned and fallen into disrepair, speaks once again to the city.

The project by Estudio ODS Arquitectos makes no attempt to erase history, nor to turn it into a museum piece. The strategy is more subtle: the restoration of the former Administrative Courthouse of Albufeira, a 290-square-metre building situated in the historic heart of the city, on Rua da Igreja Nova, is conceived as a dialogue between different eras. The building, in a location the city had long chosen not to see, had fallen into an advanced state of disrepair, empty and forgotten.

Reclaiming it was also an act of urban recognition. The existing structure is read in its essential form, while the contemporary is expressed through a deliberately rooted

material vocabulary: textured white walls, painted solid brick, local stone, lattice screens that filter light and frame the view. It is Mediterranean architecture, also heir to centuries of Islamic presence, reinterpreted today without nostalgia.

The organizing element is a courtyard carved out of the rear of the building. Not an ornamental gesture, but a precise device: it connects the two levels vertically, draws natural light down to the lower floor, and creates a passive ventilation system. It is also the place where the building slows down, where those who enter sense that they have left the street without leaving the city. The courtyard, a collective memory of the South, of the Mediterranean, returned to urban life through a sober and necessary grammar.

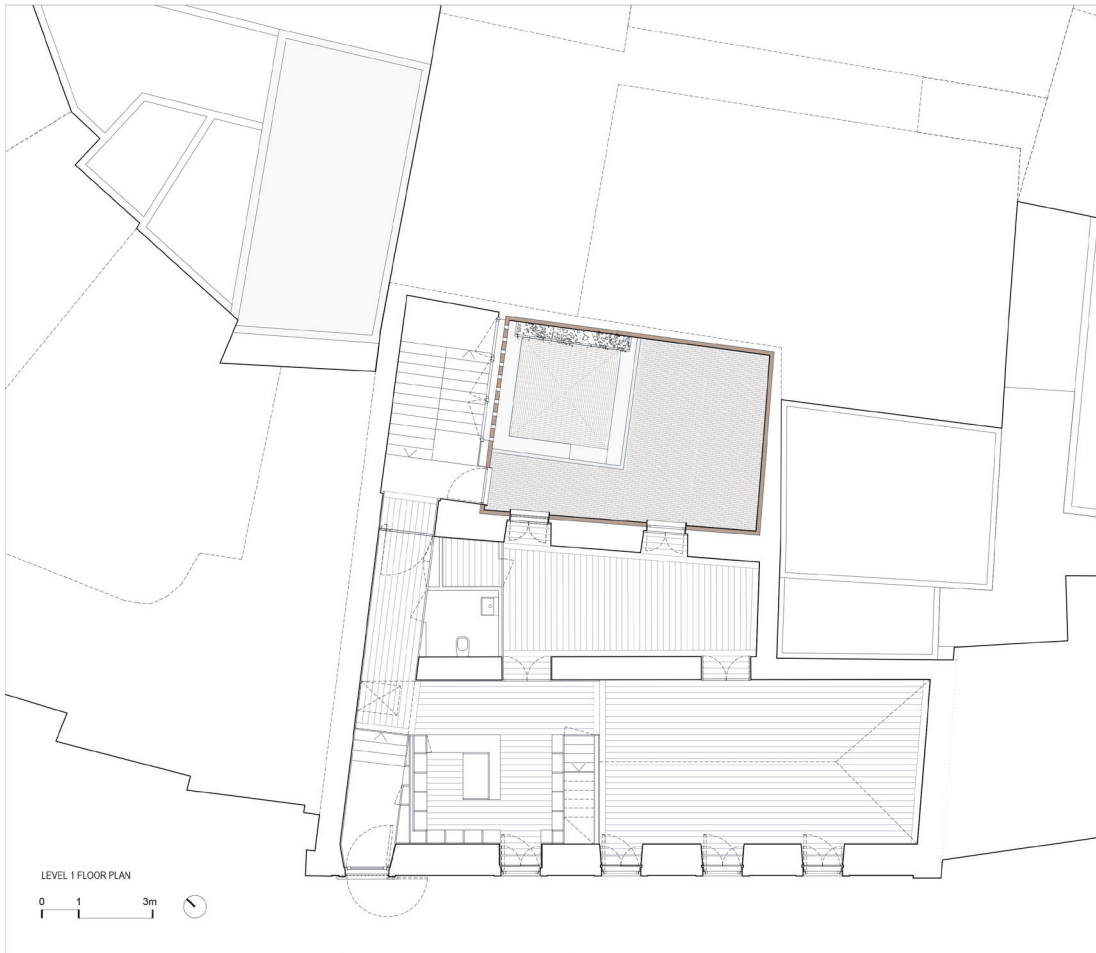
Albufeira Arts and Crafts Centre *Carlos Silva e Sousa* is dedicated to the promotion of local arts, crafts, knowledge, and artisanal products, a purpose that is not archival, but one of active production. The informational, exhibition, educational

and incubator functions coexist within the same building, giving it an unusual functional density. On the ground floor, the reception, exhibition room and multipurpose hall open onto the street and the city's pedestrian circuit; on the lower level, the workshops and working spaces complete the cycle of activities. It is a building that shows and teaches, that exhibits and produces: a small civic machine in the service of an identity the region risks losing.

The image of the city is not built only through photography or urban design. It is also built when a building ceases to be an inert object and takes on a new role. In Albufeira, the aim is to reduce dependence on seaside tourism, restoring cultural vitality to the historic centre. The courthouse thus returns to delivering justice: this time to the territory's artisanal memory and to an architecture capable of being both contemporary and local at once.



Inquadramento
territoriale.
Location plan.

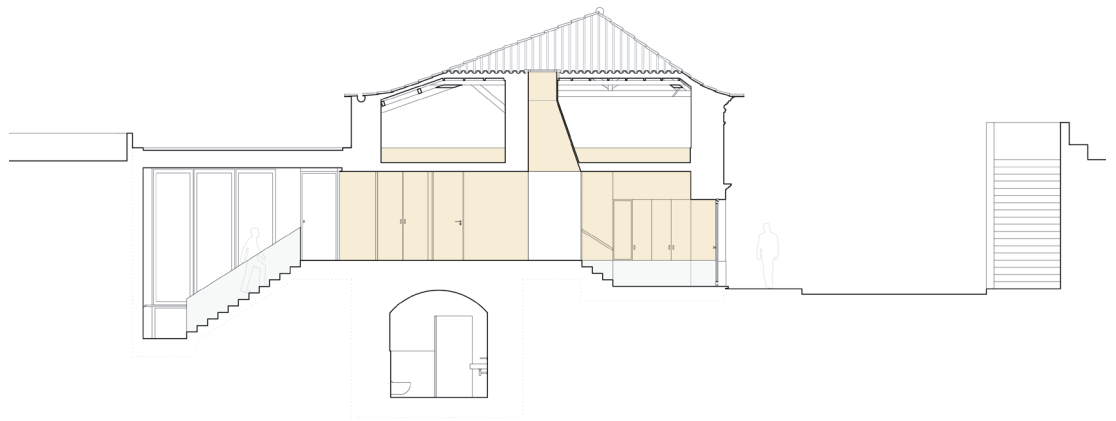


In alto – Pianta del piano
d'ingresso.

Top – Entrance floor plan.

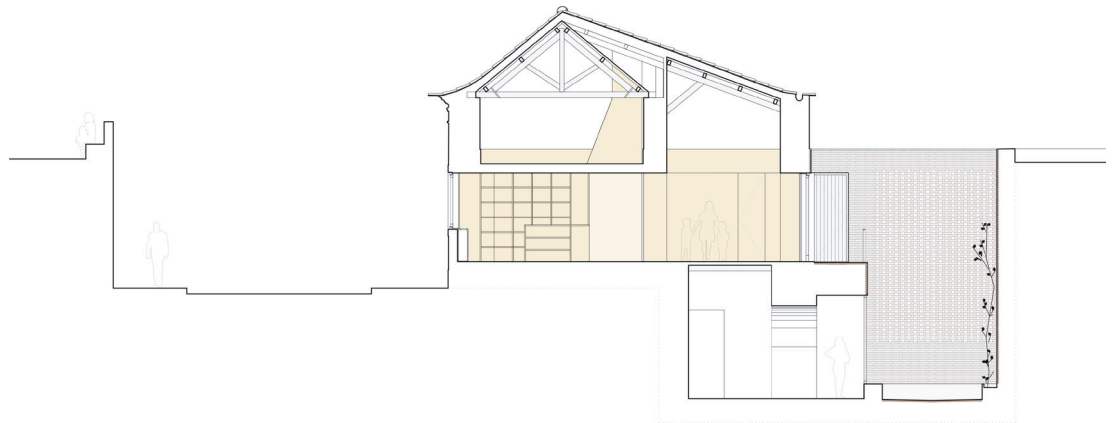
In basso: Pianta del piano
interrato.

Below – Lower Ground
Floor Plan.



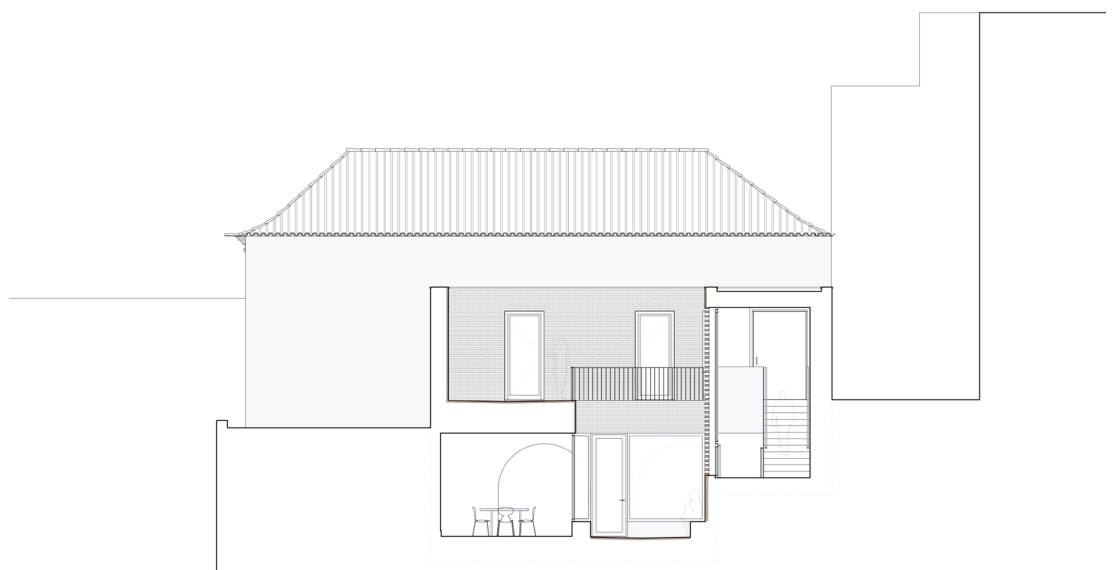
SECTION 01

0 1 3m



SECTION 02

0 1 3m



SECTION 03

0 1 3m

Sezioni dell'edificio.
Building sections.



Vista dell'edificio lungo
Rua da Igreja Nova.
View of the building along
Rua da Igreja Nova.



Viste degli interni.
Interior views.



Il lucernario che illumina il
piano d'ingresso.

The skylight illuminating
the entrance level.

Nella pagina accanto –
La parete traforata che
affaccia sul patio.

Opposite page –
The perforated wall
overlooking the courtyard.



La traduzione in inglese è dell'autore.
English translation by the author.

Il progetto è stato selezionato dalla redazione di DAr. Immagini e disegni sono stati messi a disposizione dai progettisti.
The project has been selected by DAr editorial board. Designers made available images and drawings.

TEMI TOPICS



Guido Guidi, Ruvo,
blocchi di cava.
Guido Guidi, Ruvo, quarry
blocks.

Il paesaggio come rivelazione: un “archivio particolare” **Landscape as revelation: a “particular archive”**

Loredana Ficarelli
Politecnico di Bari

Dino Borri
Politecnico di Bari

The Photographic Archive of the Polytechnic University of Bari took shape between the 1980s and 1990s, during a phase of intense design activity and institutional transition. From its inception, it has functioned as a critical tool for interpreting architecture through its primary forms. Its development – supported by major territorial commissions and by the radical decision to entrust photographic campaigns to leading authors such as Barbieri, Castella, Chiaramonte, Cresci, Fossati, Guidi, and Leone, without imposing documentary constraints – encouraged a complex, interpretative vision of the landscape. The result is a unique visual heritage of more than three hundred works, shaped within the cultural climate marked by *Viaggio in Italia* (Bari, 1984), which redefined the Italian photographic language. Recognizing the artistic autonomy of the photographers enabled the creation of an archive of excellence, capable of attracting prominent figures and building an original iconographic corpus rooted in Apulian territories yet open to national commissions. Mostly unpublished, the images portray everyday landscapes through the sensibility of the “Italian School of Landscape,” oriented – as Basilico wrote – toward observing reality around us. The death of Giovanni Chiaramonte in 2024, accompanied by his final message to the Archive, marked the beginning of a new phase, with internal reorganization and ongoing cataloguing by the Ministry of Culture. Today, the Archive stands as a living legacy, offering a deep reading of the landscapes, processes, and transformations that have shaped architecture and territory in recent decades. Documented places include Ruvo, Molfetta, Manduria (Guidi); Canosa (Barbieri); Campi Salentina (Cresci); Bari and its province (Castella); Lucera (Leone); and Monte Sant’Angelo, San Giovanni Rotondo, Manfredonia, Siponto, Torre a Mare, and Egnazia (Chiaramonte).

Keywords: Mediterranean landscapes – Archive – Photographs

Un archivio “particolare”

È tra gli anni Ottanta e Novanta, in una intensa fase di attività progettuale e di transizione istituzionale volta alla nascita del Politecnico di Bari, che si strutturò il suo Archivio Fotografico. Oggi questo fondo rappresenta un dispositivo critico “privilegiato” per leggere l’architettura e il territorio attraverso le loro forme primarie.

L’idea dell’archivio come semplice luogo di raccolta viene qui superata a favore di una lettura che lo interpreta come luogo propulsivo, capace di generare conoscenza e non soltanto di conservarla.

Questo contributo ricostruisce la storia di una metodologia che nasce dalla lungimiranza di studiosi capaci di alimentare la conoscenza dei territori attraverso strumenti e metodi specifici, come la fotografia: un campo tradizionalmente legato all’arte che diventa lettura critica e strumento di acquisizione della conoscenza. Alla fotografia non viene attribuito il potere tecnico di “modificare i paesaggi” in senso materiale, bensì la capacità, ben più profonda, di modificare il modo in cui li comprendiamo.

L’Archivio Fotografico del Politecnico non è dunque solo custode di “oggetti”, ma fonte di conoscenza, e apre costantemente a nuovi temi di ricerca. Esso introduce strumenti interpretativi innovativi sia nelle pratiche di analisi sia in quelle di progetto. Arricchito dal sostegno di risorse legate a enti che si occupano dell’intero territorio pugliese, l’archivio è stato guidato dalla scelta illuminata e, in un certo senso “radicale”, di un direttore di Dipartimento del Politecnico di Bari il quale ebbe l’ardore di incaricare una serie di campagne fotografiche a grandi autori di fama internazionale¹ senza imporre vincoli, anzi incoraggiando una visione del tutto laica e complessa che spingesse l’occhio di ciascuno a rileggere e interpretare “il teatro del mondo” rappresentato dal territorio italiano.

Le immagini catturate, le opere prodotte hanno costruito, tassello per tassello un patrimonio di immagini, e perché no costituito un immaginario, unico nel suo genere, con oltre trecento scatti, specchio di un fermento culturale che nel 1984 con la mostra *Viaggio in Italia*, tenutasi nella città di Bari, ha avuto modo di mostrarsi al pubblico, ridefinendo il lessico di ciò che sarebbe stato il linguaggio della fotografia italiana oggi.

Viaggio in Italia non è stata solo una mostra: è un manifesto che dichiara come il viaggio sia un metodo di osservazione del mondo; è uno sguardo narrante.

Quella decisione così audace di lasciar spazio e riconoscere l’autonomia artistica dei fotografi ha permesso a questo archivio di crescere in eccellenza, proponendo un vero e proprio *corpus imaginum*, radicato nei territori pugliesi ma dal respiro internazionale, cogliendo sfumature che ritrovano le proprie radici nel “qui e altrove” e proponendo una nuova definizione di ciò che è “paesaggio”, nella visione di un architetto. La scrittura, così come la composizione visiva di queste opere fotografiche, restituisce il pensiero di chi ha rappresentato la cosiddetta “Scuola italiana di paesaggio” ritraendo di quest’ultimo “l’attimo del quotidiano”. Nella mostra del 1984², Luigi Ghirri omaggia questa generazione di fotografi che, usando le parole di un altro grande maestro della fotografia, Gabriele Basilico, «lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell’analisi formalistica e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno».

Questo “viaggio” non è soltanto un movimento nello spazio e nel tempo, è una narrazione, una forma di conoscenza della realtà. È una pratica trasformativa dove ogni scatto è frutto di un esercizio sapiente dell’osservare. Sembra quasi che il paesaggio trovi la sua composizione grazie alla sequenza di questo viaggio, si ribadisce, non soltanto percettivo e fisico, ma di natura intellettuale e non viceversa.

L’occhio del viaggiatore affida alla mente e al pensiero critico la possibilità di descrivere ciò che accade, gli *happenings* imprevedibili di questo nostro paesaggio italiano. Non lontano da quest’arte, la penna di Goethe³ ci aveva già introdotto questa dimensione del saper narrare attraverso uno sguardo diretto e non mediato, unico e capace di cogliere tutte le sfumature, essenza del reale. Per lui il viaggio è un evento che scandisce il tempo e che viene mosso da molteplici “ragioni”: la ricerca di una patria perduta, il desiderio di appartenenza, ma soprattutto la ricerca verso ciò che è la conoscenza. Il viaggio diventa così un atto conoscitivo, un modo per comprendere il mondo e, attraverso il mondo, conoscere sé stessi. Questa tradizione è antica: lo scrittore tedesco attinge da un’attitudine, propria dei viaggiatori del *Prix de Rome* che costruivano il racconto del loro viaggio attraverso il disegno. Quegli scatti “soggettivi” erano frutto di una visione unica e rappresentazione di come la complessità possa essere racchiusa nella semplicità dell’im-

1. Nella partecipazione a queste campagne si fa riferimento a Olivo Barbieri, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Guido Guidi e Gianni Leone.

2. Il riferimento è ancora una volta alla mostra *Viaggio in Italia*, Bari, 1984.

3. Goethe, J. W. von. (1816–1817) *Italienische Reise*. J. G. Cotta.

mediato. Il fondo di questo archivio, passo dopo passo, tra colori e bianco e nero, si sposta in un percorso dalle direzioni infinite attraverso il paesaggio costruito e naturale del nostro Paese, delineandone una realtà “altra” dai caratteri straordinari. Lentezza e velocità, zone marginali e centri luoghi di “vita” solo alcune delle caratteristiche presenti in queste opere.

Si noti come queste sequenze non rappresentino un “reportage”, nella maniera canonica giornalistica, perché sono volte a leggere le forme primarie della terra, per interpretarne i processi di trasformazione. La riproducibilità tecnica⁴ ci mostra come il nostro modo di percepire il mondo possa essere influenzato da diversi mezzi, aprendo nuove relazioni tra immagine, società e memoria. Questo assumere la fotografia come dispositivo di lettura può essere approfondito anche attraverso il legame con quanto Barthes scrive nel suo celebre *La camera chiara*: ciò che egli definisce *studium*, ovvero ciò che è legato al sapere e alla cultura, e il *punctum*, quella vibrazione emotiva che rende un'immagine unica.

La complessità e la quantità di “immagini custodite” consentono di intravedere la potenzialità di una ricerca più ampia: leggere gli scatti, apparentemente parziali, di Guidi sui “portoni” di Maruggio significa infatti riconoscere, in filigrana, le sequenze attraverso cui gli autori di *Viaggio in Italia* hanno ridefinito sia il linguaggio sia le pratiche della fotografia italiana, costruendo una nuova narrazione dei paesaggi.

In questa prospettiva, il lavoro dei fotografi dell'Archivio del Politecnico non va inteso come semplice archivio documentale, ma come una raccolta di testimonianze di una coscienza critica collettiva: scatti che mirano a semplificare e, al tempo stesso, a costruire una nuova visione del mondo e dei paesaggi pugliesi, cogliendone e fissandone tutti gli atti di trasformazione.

Una storia di accademie e di istituzioni tra conoscenza e politica

L'attuale importante archivio fotografico autoriale del Politecnico di Bari, con le sue centinaia di foto ormai tutelate dal Ministero Italiano della Cultura, nasce negli anni 1980-1990 per iniziativa del Dipartimento di Architettura e Urbanistica dell'Università di Bari Aldo Moro creato da Giovanni Maciocco, ingegnere-architetto proveniente dall'Università di Cagliari e formato alla scuola territorialistica-antropologica di Fernando Clemente, protagonista in se-

guito della nuova istituzione della Facoltà di Architettura di Sassari, così come della nascita del Politecnico (1990) e della nuova Facoltà di Architettura, che segue questa spinta classicista agli studi storico-architettonici impressa poi dal fondatore Claudio D'Amato, proveniente dalla Università di Roma. All'interno del Politecnico, e nell'ambito dell'istituzione dei suoi dipartimenti – tra cui il Dipartimento di Architettura e Urbanistica – la grande biblioteca dipartimentale fu integrata come risorsa centrale. All'epoca rappresentava una delle biblioteche più importanti della Facoltà di Ingegneria ed era interessata da una crescita continua e significativa, alimentata anche da importanti donazioni di fondi librari e dall'acquisizione di prestigiose riviste internazionali. Parallelamente, fu costituito un archivio fotografico, composto da campagne fotografiche commissionate ad alcuni dei principali protagonisti della fotografia italiana di quegli anni.

Tra i protagonisti delle acquisizioni delle fotografie autoriali, vi è un direttore di un dipartimento che ricorda come questa iniziativa affondi le sue radici in un periodo trascorso nel 1985 allo SPURS (Special Program for Urban and Regional Studies) del MIT di Cambridge-Boston, fondato dall'economista regionale Lloyd Rodwin, uno dei maggiori urban planners statunitensi della seconda metà del Novecento. Quell'esperienza influenzò profondamente la sua visione. In particolare, lo colpì il grande archivio fotografico annesso alla Rotch Library del MIT.

Negli anni Ottanta e Novanta il Dipartimento di studi urbani del MIT era strettamente legato all'Aga Khan Program MIT-Harvard for Islamic Architecture, dotato di una straordinaria biblioteca sulle città islamiche e diretto – e fondato sul piano accademico – da Attilio Petruccioli. Dopo la chiusura del *Program* per motivi finanziari, Petruccioli fu invitato dal prof. Claudio D'Amato, fondatore nel 1990 della Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari, a insegnare come docente esperto di progettazione.

In quegli anni, prendeva avvio la stagione dell'emergenza e l'interesse per le basi della scienza ambientale, una disciplina strutturalmente interdisciplinare. Si sviluppano ricerche che si concentrano sul territorio, con un peculiare orientamento verso la scienza della complessità, le applicazioni all'ingegneria della nascente intelligenza artificiale, i nuovi metodi di valutazione, l'economia e, più in generale, le scienze regionali e organizzative.

4. Cfr. Barthes, R. (1980) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi. Il riferimento è ancora una volta alla mostra *Viaggio in Italia*, Bari, 1984.

La nascita del Politecnico costituiva una forte spinta verso un nuovo intreccio di conoscenze scientifiche e professionali, alimentando un rinnovato interesse per lo sviluppo tecnologico e per le scelte che esso inevitabilmente comportava.

Una storia di persone e di istituzioni tra governo e conoscenza-governo di spazi urbani e regionali

In quegli stessi anni, il governo nazionale individuava alcune città italiane con un potenziale di diventare “città metropolitana”, tra queste Bari, centro della quarta area urbana per peso demografico nel Paese. Parallelamente, le Regioni, attraverso le proprie agenzie di sviluppo, avviavano un’intensa stagione di pianificazione territoriale e di programmazione strategica. Le politiche economiche e di governo territoriale e urbanistico guardavano alla pianificazione strategica come a un metodo interdisciplinare di analisi e di visione delle situazioni in atto e di quelle future. La notazione non è qui casuale: il Piano Strategico Metropoli Terra di Bari 2005-2035, che coinvolgeva una trentina di Comuni per oltre un milione di abitanti, in coordinamento con l’Archivio Fotografico del Dipartimento di Architettura e Urbanistica, affidò a Vincenzo Castella, tra gli autori di *Viaggio in Italia* forse il più attento alle forme e ai processi delle città, una campagna fotografica dedicata al primo semianello urbano della metropoli. In Italia, dunque, la sfera della pianificazione territoriale, quella urbanistica e la conservazione del patrimonio si consolidavano, obbligando i Comuni a dotarsi di piani paesistici. In Puglia vennero individuate tre fondamentali sezioni storiche dello spazio regionale: la Capitanata e il Gargano a nord, la Terra di Bari al centro e la penisola salentina a sud.

La documentazione necessaria per la formulazione delle strategie veniva costruita attraverso diversi metodi, tra cui la fotografia. In queste aree, infatti, furono realizzati importanti fondi fotografici: Giovanni Chiamonte, milanese-siciliano, Olivo Barbieri, emiliano, e Gianni Leone, barese, lavorarono sulla Capitanata; mentre Mario Cresci, materano, e Guido Guidi, veneziano, operarono sulla Terra di Bari e sul Salento. Un altro esempio è l’origine del fondo fotografico di Vittore Fossati, piemontese, che verrà costituito analogamente a partire dal Piano provinciale del Delta del Po, in provincia di Rovigo.

Questa nuova politica nazionale, avviata nel 1984 con l’istituzione del Ministero dell’Ambiente e volta a valorizzare gli spazi pubblici e le aree destinate ai grandi parchi naturali, influenzò direttamente l’Archivio Fotografico del Politecnico. Nel 1998, infatti, il Dipartimento di Architettura e Urbanistica fu incaricato dello studio per la definizione del Parco Nazionale dell’Alta Murgia, e la relativa campagna fotografica venne affidata a Luciano Montemurro, fotografo milanese-pugliese, originario dell’Alta Murgia di Corato. In quegli anni, numerose attività scientifiche e didattiche, insieme agli affidamenti professionali da parte di enti pubblici al Politecnico di Bari, alimentarono una cultura della conoscenza fondata sui viaggi, sugli scambi e sull’incontro con realtà complesse. In questo contesto si formarono una generazione di studiosi dotati di sensibilità e interessi maturati all’interno dei processi formativi del Politecnico. Molti di loro intrapresero attività fotografiche che li portarono a diventare autori di rilievo, arricchendo gli archivi fotografici dell’Ateneo. Tra questi, Michele Cera, ingegnere e dottore di ricerca, autore di un fondo autoriale frutto di progetti del Politecnico, documentando territori e architetture legati alle attività svolte in quegli anni: da Tirana e dal sud dell’Albania, fotografati durante le missioni connesse al piano di sviluppo economico per la regione di Lushnje, alla città di Bari, indagata nel periodo post-laurea nell’ambito del Piano Strategico Metropoli Terra di Bari 2005-2035. A ciò si aggiungono le serie dedicate alle architetture del campus universitario dell’Università di Bari e agli edifici cittadini riconducibili ai principali professori-progettisti della Facoltà di Ingegneria, istituita nel 1947.

Mario Cresci, nel contempo, fotografo tra i partecipanti a *Viaggio in Italia*, concentrò il suo lavoro sul CIHEAM-Bari, nei laboratori di scienze agrarie, dando vita a un caleidoscopio di ritratti di giovani provenienti dal mondo arabo e fotografando anche allieve e allievi che sarebbero poi diventati docenti nelle università italiane e internazionali. Guido Guidi, fotografo e professore dello IUAV, collaborò con il Dipartimento di Architettura e Urbanistica nell’ambito dei piani urbanistici di Campi Salentina, dedicando le sue campagne a Manduria e Molfetta.

In questo contesto, con piena autonomia e libertà, alcuni dei grandi fotografi di *Viaggio in Italia*, chiamati dal Politecnico di Bari, costruirono una visione significativa dei materiali visivi prodotti nei lavori di ricerca e professionali. Operarono in un clima di straordina-

5. Alla fine degli anni Novanta, una deliberazione del Consiglio di Dipartimento modificò la denominazione in Museo Fotografico del Dipartimento di Architettura e Urbanistica. A metà degli anni 2000 si decise di trasferire l'intera struttura agli organi di vertice del Politecnico di Bari: un passaggio che condusse alla costituzione dell'Archivio Fotografico del Politecnico, istituito dall'allora Rettore, ingegnere Eugenio Di Sciascio, con la responsabilità affidata alla prorettrice vicaria, prof.ssa Loredana Ficarella.

6. Nel 2024 la morte del fotografo Giovanni Chiaramonte, accompagnata da un suo ultimo messaggio indirizzato all'Archivio Fotografico del Politecnico di Bari tramite gli amici di Chiaramonte – Luca Fiore, critico e scrittore attivo a Milano, e Michele D'Alba, tecnico del Laboratorio di Acustica del Politecnico – portò all'avvio dell'organizzazione di una mostra a lui dedicata. Contestualmente si avviò la riscoperta della grande consistenza del suo archivio, conservato nelle diverse sedi, grazie anche al volontariato di terza missione dei professori Dino Borri e Carmine Pappalettere, ormai emeriti rispettivamente di Ingegneria Civile e di Ingegneria Meccanica. Nello stesso periodo l'archivio fu dichiarato d'interesse pubblico e posto sotto tutela dal Ministero della Cultura, in particolare dal Soprintendente ai beni archivistici e bibliografici per la Puglia Marco Bascape e dall'esperta in archivi fotografici della stessa Soprintendenza Simona Cicala.

ria apertura, che generò esperienze singolari di mutuo apprendimento, vere e proprie *learning organizations* composte da docenti e studenti. I gruppi di lavoro erano dotati di strumenti essenziali, taccuini per scrivere e disegnare, fotocamere per fissare le immagini, in un processo formativo che univa osservazione, analisi e produzione visiva. Questa nuova modalità di affidare a diverse forme di lettura del mondo il compito di interpretarlo riconosce in esse l'eco delle teorie psicologiche di Donald Schön (MIT) sul *reflective practitioner* e delle osservazioni di Herbert Simon (Carnegie Mellon) sulle memorizzazioni computazionali: modalità di apprendimento in cui la realtà richiama, rinnova e trasforma esperienze precedenti, con rimandi evidenti ai grandi artisti e pensatori del Novecento. Basti pensare ai *carnets de voyage* di Le Corbusier, una costellazione di piccoli disegni straordinari, o ai filosofi e ai letterati che hanno fatto del viaggio una forma di conoscenza. Ne consegue un vero e proprio modello cognitivo, capace di elaborare e interpretare situazioni socio-ambientali complesse attraverso un confronto diretto con le fonti della conoscenza ritenute essenziali. In questo contesto si colloca una stagione particolarmente feconda per il Dipartimento di Architettura e Urbanistica del Politecnico di Bari, dalla quale derivarono anche risorse finanziarie destinate alla creazione dell'Archivio Fotografico annesso alla biblioteca dipartimentale. Questi sono i presupposti e i fatti che hanno determinato la nascita dell'Archivio Fotografico della Biblioteca di Dipartimento e di un laboratorio dedicato alle attività fotografiche, affidato al tecnico Pio Meledandri, proveniente dal laboratorio di Archeologia dell'Università di Bari⁵.

A particular archive

The idea of the archive as a mere repository is here surpassed in favour of an understanding of it as a generative place, capable not only of preserving knowledge but also of producing it. This essay reconstructs the history of a methodology born from the foresight of scholars who fostered knowledge of territories through specific tools and methods, among which photography occupies a central place: a field traditionally associated with art that here becomes a critical interpretative practice and an instrument for acquiring knowledge. Photography is not attributed with the technical capacity to materially alter land-

Una alleanza “possibile” tra ricerca arte e creatività

L'alleanza scientifico-culturale del Dipartimento di Architettura e Urbanistica, guidata a lungo dal prof. Dino Borri, si ampliò grazie alla collaborazione strutturata con il CIHEAM Bari, fondato nel 1962 e diretto negli ultimi anni da Domenico Lacirignola. Da questo intreccio nacquero nuove cooperazioni con l'area MENA, rafforzate dal progetto SUSW, Sustainable Use of Soil and Water in the Mediterranean Region (1999–2003), che attivò collaborazioni in Marocco, Tunisia e Turchia. Da tali esperienze derivano ancora oggi scambi significativi al Politecnico di Bari, nei campi dell'architettura e delle discipline tecnico-scientifiche.

In questo orizzonte, l'Archivio Fotografico si configura come il luogo in cui ricerca, arte e creatività si incontrano: non soltanto un deposito di memoria, ma un varco. Ogni fotografia è un frammento che genera domande, un laboratorio di sguardi che rinnova il pensiero e apre possibilità. Custodire, qui, non significa trattenere: significa continuare a immaginare. Una collezione che costruisce orizzonti, scambi e significati di paesaggio attraverso immagini che non si limitano a documentare, ma interpretano; non si limitano a descrivere, ma rivelano; non si limitano a rappresentare, ma producono conoscenza. La morte di Giovanni Chiaramonte nel 2024, accompagnata da un suo ultimo messaggio indirizzato all'Archivio, ha segnato simbolicamente l'avvio di una nuova fase. Oggi il fondo è oggetto di riorganizzazione interna e di inventariazione da parte del Ministero della Cultura, che ne riconosce il valore storico, artistico e scientifico⁶.

scapes; rather, it possesses the far deeper capacity to transform the way in which we understand them. The Polytechnic University's Photographic Archive is therefore not merely the custodian of objects, but a source of knowledge that continually opens new avenues of research. It introduces innovative interpretative tools both for analytical practices and for design processes. It was during the 1980s and 1990s, amid an intense period of architectural activity and institutional transition leading to the establishment of the Polytechnic University of Bari, that its Photographic Archive took shape. Today, this collection constitutes a privileged critical resource for interpreting architecture and landscape through their

most fundamental forms. Enriched through the support of funding provided by institutions engaged with the study and development of the Apulian landscape, the archive was shaped by the enlightened and, in many respects, "radical" vision of a department director at the Polytechnic University of Bari. He entrusted a series of photographic campaigns to internationally renowned photographers¹ without imposing prescriptive constraints, instead encouraging a secular, open-ended, and intellectually rigorous approach that enabled each photographer to reinterpret and reimagine "Il Teatro del Mondo" embodied by the Italian landscape. The resulting images and photographic works gradually assembled an extraordinary visual heritage and, indeed, helped shape a distinctive visual imagination. Comprising more than three hundred photographs, the archive reflects the intellectual vitality of a pivotal moment in Italian visual culture. This ferment found public expression in 1984 with the exhibition *Viaggio in Italia (Journey to Italy)*, held in Bari, which profoundly redefined the vocabulary of Italian landscape photography and laid the foundations for what would become its contemporary visual language. *Viaggio in Italia* was far more than an exhibition: it was a manifesto proclaiming travel as a method of observing the world, a narrative gaze capable of revealing the cultural and historical complexity of landscape. This remarkably bold decision to acknowledge and preserve the artistic autonomy of the photographers enabled the archive to develop into a collection of exceptional quality. It gave rise to a genuine *corpus imaginum*, deeply rooted in the landscapes of Apulia while simultaneously engaging with an international visual discourse. The archive captures nuances that emerge from the interplay between the "here" and the "elsewhere," proposing a renewed understanding of "landscape" as conceived through an architectural perspective.

Both the visual language and the compositional structure of these photographic works convey the intellectual vision of the figures who came to define the so-called "Italian School of Landscape Photography", portraying what may be described as the "the fleeting dimension of everyday life". In the 1984² exhibition *Viaggio in Italia*, Luigi Ghirri paid tribute to this generation of photographers who, in the words of another leading figure of Italian photography, Gabriele Basilico, «set aside the myth of exotic journeys, sensational reportage, formalist analysis,

and presumed or contrived creativity, and instead turned their gaze toward the reality and the landscape that surround us».

This "journey" is not merely a movement through space and time; it is a narrative and a mode of acquiring knowledge about reality. It is a transformative practice in which every photograph results from a disciplined and thoughtful act of observation. It is almost as though the landscape itself acquires its form through the sequence of this journey, a journey that is not only perceptual and physical, but fundamentally intellectual. In this sense, it is the journey that shapes the landscape, rather than the landscape that determines the journey.

The traveller's gaze entrusts the mind and critical reflection with the task of interpreting and articulating the unpredictable *happenings* that unfold across the Italian landscape. Long before the emergence of this photographic sensibility, Goethe's writings³ had already introduced this dimension of narration founded upon direct, unmediated observation, a singular way of seeing capable of grasping the subtle nuances that constitute the essence of reality. For Goethe, travel is an experience that structures time and is driven by multiple "motivations": the search for a lost homeland, the desire for belonging, and, above all, the pursuit of knowledge. Travel thus becomes an epistemological act, a means of understanding the world and, through the world, of coming to know oneself.

This tradition has deep historical roots. Goethe drew upon an approach already characteristic of the travelers who undertook the *Prix de Rome*, constructing the narrative of their journeys through drawing. Those inherently "subjective" representations embodied a unique vision, demonstrating how the complexity of reality could be distilled into the apparent simplicity of immediate perception.

The holdings of this photographic archive follow the same trajectory. Step by step, through both colour and black-and-white images, the archive unfolds as an open-ended journey across the built and natural landscapes of Italy. In doing so, it reveals a different dimension of reality one distinguished by its extraordinary capacity to disclose new meanings within familiar places.

Slowness and speed, marginal zones and central places, spaces of "life" these are only some of the characteristics that emerge within these works.

It is important to note that these sequences do not constitute a conventional jour-

1. In the participation in these campaigns, reference is made to Olivo Barbieri, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Guido Guidi, and Gianni Leone.

2. The reference is once again to the exhibition *Viaggio in Italia*, Bari, 1984.

3. Goethe, J. W. von. (1816–1817) *Italienische Reise*. J. G. Cotta.

nalistic “reportage”, as they are instead oriented toward the reading of the earth’s primary forms and the interpretation of its processes of transformation.

Technical reproducibility⁴ reveals how our modes of perceiving the world can be shaped by different media, opening new relationships between image, society, and memory. This understanding of photography as a reading device may also be further developed through reference to Roland Barthes’ *La Camera Lucida*, where he distinguishes between *studium* – that which is linked to knowledge and culture – and *punctum*, the emotional “wound” or detail that renders an image unique.

The richness and extent of the images preserved within the archive reveal the potential for broader lines of inquiry. Reading Guidi’s apparently fragmentary photographs of the doorways of Maruggio, for instance, means recognising the visual sequences through which the authors of *Viaggio in Italia* redefined both the language and the practices of Italian photography, constructing a new narrative of landscape.

From this perspective, the work of the photographers of the Polytechnic Archive should not be understood as a merely documentary collection, but rather as a body of testimonies of a collective critical consciousness: images aimed at simplifying and simultaneously reconstructing a new vision of the world and of the Apulian landscape, capturing the multiple acts of its ongoing transformations.

A history of academies and institutions between knowledge and politics

The current and significant authorial photographic archive of the Polytechnic University of Bari, comprising hundreds of images now protected by the Italian Ministry of Culture, originated in the 1980s–1990s through the initiative of the Department of Architecture and Urban Planning of the University of Bari “Aldo Moro.” This department was established by Giovanni Maciocco, an engineer-architect from the University of Cagliari, trained within the territorial and anthropological school of Fernando Clemente. Maciocco later became a leading figure in the foundation of the School of Architecture in Sassari, as well as in the establishment of the Polytechnic University of Bari (1990) and its new Faculty of Architecture. This development followed a broader classical orientation toward historical and architectural studies, promoted

by the founding figure Claudio D’Amato, who came from the University of Rome.

Within the Polytechnic, and through the institutional organization of its departments – including the Department of Architecture and Urban Planning – the large departmental library was integrated as a central resource. At the time, it was one of the most important libraries within the Faculty of Engineering, experiencing continuous and significant growth, also driven by major donations of book collections and important international journals. Alongside this, an archive of photographs was developed, consisting of commissioned works by leading figures of Italian photography of that period. One of the directors of the Department, and among the key figures responsible for the acquisition of authorial photographic works, recalls that this initiative has its roots in a period spent in 1985 at SPURS (*Special Program for Urban and Regional Studies*) at MIT in Cambridge, Boston, founded by regional economist Lloyd Rodwin, one of the most influential American *urban planners* of the second half of the twentieth century. That experience profoundly shaped his intellectual outlook. In particular, he was struck by the extensive photographic archive housed in the Rotch Library at MIT. During those years, the *Department of Urban Studies and Planning* was closely connected to the *Aga Khan Program for Islamic Architecture* at MIT and Harvard, which maintained an exceptional collection of historical and contemporary resources on Islamic cities and was academically directed and founded by Attilio Petruccioli, a Roman architect. Following the closure of the Aga Khan Program for financial reasons, he was invited by Professor Claudio D’Amato – founder of the Faculty of Architecture at the Polytechnic University of Bari in 1990 – to teach as an expert lecturer within design courses. In those years, more broadly, there was a strong and widespread emergence of interest in the foundations of environmental science, a structurally interdisciplinary field of inquiry. Within this context, and particularly regarding the Department of Architecture and Urban Planning, territorial research assumed a central role, with a specific orientation toward complexity science and its applications to engineering, the then-emerging field of artificial intelligence, nascent evaluation methods, and economics, as well as regional and organizational sciences in general. The establishment of the Polytechnic University was clearly a powerful catalyst

4. Cf. Barthes, R. (1980) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.

for a renewed intertwining of scientific and professional knowledge, fostering a revitalized engagement with technological development and its inherent dilemmas.

A history of people and institutions between governance and knowledge—governance of urban and regional spaces

In those same years, the Italian national government established around ten metropolitan cities, including Bari, the regional capital of Apulia and the centre of the fourth most populous urban area in the country. In parallel, regional authorities, through their development agencies, initiated an intense phase of territorial planning and strategic programming. Economic, territorial, and urban governance policies increasingly regarded strategic planning as an interdisciplinary method for analysing both existing conditions and future scenarios.

This observation is not incidental. The *Metropolitan Strategic Plan Terra di Bari 2005–2035*, which involved approximately thirty municipalities and over one million inhabitants, in coordination with the Photographic Archive of the Department of Architecture and Urban Planning, commissioned Vincenzo Castella – one of the authors of *Viaggio in Italia* and perhaps the most attentive to the forms and processes of urban space – to undertake a photographic campaign focused on the first urban semi-ring of the metropolitan area. In Italy, the fields of territorial and urban planning thus became progressively consolidated, compelling municipalities to adopt landscape plans. In Apulia, three fundamental historical sections of regional space were identified: the Capitanata and Gargano in the north, the Terra di Bari in the centre, and the Salento peninsula in the south. The projects developed in these areas generated several significant authorial photographic archives: Giovanni Chiaramonte, a Milanese-Sicilian photographer, Olivo Barbieri from Emilia, and Gianni Leone from Bari focused on the Capitanata; while Mario Cresci from Matera and Guido Guidi from Venice worked on the Terra di Bari and Salento.

Comparable approaches were adopted in other regions, as evidenced by the Provincial Plan of the Po Delta in the province of Rovigo, which gave rise to the photographic archive of Vittore Fossati from Piedmont. This new national policy, aimed at enhancing the presence and role of large natural parks, and reinforced by the establishment of the Ministry of the Environment in 1984,

had a direct impact on the Photographic Archive of the Polytechnic University of Bari. In 1998, the Department of Architecture and Urban Planning was entrusted with the foundational study for the establishment of the Alta Murgia National Park, and the related photographic campaign was assigned to Luciano Montemurro, a Milanese-Apulian photographer originally from Corato in the Alta Murgia area.

During this period, numerous scientific and educational activities, together with professional commissions from public institutions addressed to the Polytechnic University of Bari, fostered a culture of knowledge grounded in travel, exchange, and engagement with complex realities. All of this generated new and specific intersections of interests, sensibilities, and intellectual passions within the university training processes promoted by the Polytechnic.

Many students engaged in photographic practices that led them to become established authors in their own right, contributing not only to the enrichment of the Polytechnic's photographic archives but also, in some cases, to the donation of significant personal collections. Among them was Michele Cera, an engineer and PhD holder, who participated in several projects at the Polytechnic and documented territories and architectural works connected to the initiatives of that period: from Tirana and southern Albania, photographed during missions linked to an economic development plan for the Lushnje region, to the metropolitan area of Bari, explored in the post-graduate phase within the framework of the *Metropolitan Strategic Plan Terra di Bari 2005–2035*. To these works are added photographic series dedicated to the architecture of the University of Bari campus, as well as to buildings in the city associated with the principal professor-designers of the Faculty of Engineering, established in 1947 within the University.

In contrast, Mario Cresci – one of the photographers who participated in *Viaggio in Italia* – focused his work on CIHEAM-Bari, within the agricultural science laboratories, producing a kaleidoscope of portraits of young students from the Arab world. He also photographed female and male students who would later become professors at Italian and international universities. Similarly, Guido Guidi, photographer and professor at IUAV University of Venice, collaborated with the Department of Architecture and Urban Planning within the framework of the urban plans of Cam-

5. At the end of the 1990s, a resolution of the Department Council changed its name to the Photographic Museum of the Department of Architecture and Urban Planning. In the mid-2000s, it was decided to transfer the entire structure to the governing bodies of the Polytechnic University of Bari: a transition that led to the establishment of the Photographic Archive of the Polytechnic, instituted by the then Rector, Engineer Eugenio Di Sciascio, with responsibility entrusted to the Vice-Rector, Professor Loredana Ficarelli.

6. In 2024, the death of the photographer Giovanni Chiaramonte, accompanied by his final message addressed to the Photographic Archive of the Polytechnic University of Bari through Chiaramonte's friends—Luca Fiore, critic and writer based in Milan, and Michele D'Alba, technician at the Polytechnic's Acoustics Laboratory—led to the initiation of a dedicated exhibition in his honour. At the same time, a process of rediscovery began concerning the substantial scope of his archive, preserved across different locations, also thanks to the third-mission voluntary engagement of Professors Dino Borri and Carmine Pappalettere, now emeritus professors of Civil Engineering and Mechanical Engineering, respectively. In the same period, the archive was declared to be of public interest and placed under protection by the Ministry of Culture, in particular by the Superintendent for Archival and Bibliographic Heritage of Apulia, Marco Bascapè, and by Simona Cicala, an expert in photographic archives within the same Superintendency.

pi Salentina, dedicating his photographic campaigns to Manduria and Molfetta.

These leading photographers of *Viaggio in Italia*, invited by the Polytechnic University of Bari to freely contribute to the visual materials supporting research and professional projects, operated within an atmosphere of exceptional openness. This strong and immediate operational freedom generated singular experiences of mutual learning true *learning organizations* composed of both faculty and students. Working groups were equipped with essential tools – notebooks for writing and drawing, and cameras for capturing images – within a formative process that combined observation, analysis, and visual production. Those who have documented and analysed these experiences recognise in them the resonance of Donald Schön's psychological theories (MIT) on the *reflective practitioner*, as well as Herbert Simon's (Carnegie Mellon University) observations on computational models of cognition: forms of learning in which reality recalls, renews, and transforms prior experience, with clear echoes of major twentieth-century artists and thinkers. One may think, for instance, of Le Corbusier's *car-nets de voyage*, a constellation of remarkable sketches, or of philosophers and writers who have made travel a form of knowledge. What emerges is a genuine cognitive model, capable of processing and interpreting complex socio-environmental situations through direct engagement with what are considered essential sources of knowledge. Within this context, a particularly fertile period emerged for the Department of Architecture and Urban Planning at the Polytechnic University of Bari, from which financial resources were also allocated for the creation of a Photographic Archive attached to the departmental library. This led to the establishment of both the Photographic Archive of the Department Library and a departmental Photographic Laboratory, entrusted to the technician Pio Meledandri, who came from the Archaeology photographic laboratory of the University of Bari⁵.

A POSSIBLE ALLIANCE BETWEEN RESEARCH, ART, AND CREATIVITY

This scientific and cultural alliance of the Department of Architecture and Urban Planning – of which Professor Dino Borri, the author of much of this narrative, was for a long time the *guiding figure* – further expanded through a structured collaboration with CIHEAM Bari (*Centre International des Hautes Études Agronomiques Méditerranéennes*), founded in Paris in 1962 within a European framework, also thanks to the far-sighted vision of Foreign Ministers such as Aldo Moro, and in more recent years directed by the outstanding figure of Domenico Lacirignola. Within this framework, new avenues of cooperation opened with the MENA region (*Middle East and North Africa*), significantly supported by the project SUSW – *Sustainable Use of Soil and Water in the Mediterranean Region* (1999–2003). This programme activated collaborations in Morocco, Tunisia, and Turkey, from which today still derive significant exchanges at the Polytechnic University of Bari across numerous fields, both in architecture and in the technical-scientific disciplines. Within this horizon, the Photographic Archive emerges as a place where research, art, and creativity converge: not merely a repository of memory, but an opening. Every photograph is a fragment that generates questions, a laboratory of gazes capable of renewing thought and opening new possibilities. Here, preservation does not mean holding things still; it means continuing to imagine. This collection constructs horizons, exchanges, and meanings of landscape through images that do not merely document, but interpret; that do not simply describe, but reveal; that do not only represent, but generate knowledge.

The death of Giovanni Chiaramonte in 2024, accompanied by his final message addressed to the Archive, symbolically marked the beginning of a new phase. Today, the collection is undergoing internal reorganisation and cataloguing by the Ministry of Culture, which recognises its historical, artistic, and scientific value⁶.



In alto – Olivo Barbieri,
Canosa ai margini.

Top – Olivo Barbieri,
Canosa on the edges.

In basso – Vincenzo
Castella, Bitonto, centro
storico.

Below – Vincenzo
Castella, Bitonto, historic
centre.



In alto – Giovanni Chiaramonte, San Giovanni Rotondo, scalinata Chiesa di Padre Pio di Renzo Piano.

Top – Giovanni Chiaramonte, San Giovanni Rotondo, staircase of the Church of Padre Pio by Renzo Piano.

In basso – Mario Cresci, Campi Salentina, centro storico con donna.

Below – Mario Cresci, Campi Salentina, historic centre with woman.





Gianni Leone, Lucera,
masseria.

Gianni Leone, Lucera,
large farm.

La traduzione in inglese è di Parastou Mollahosseinali.

English translation by Parastou Mollahosseinali.

Bibliografia | References

- BENJAMIN, W. (2000) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BRAUDEL, F. (1994) *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. 4th ed. Milano: Bompiani.
- CAMARDA, D., GRASSINI, L. (2021) *Options Méditerranéennes*. Bari-Paris: CIHEAM.
- CHIARAMONTE, G. (2004) *Abitare il mondo*. Milano: Jaca Book.
- CRESCI, M. (2019), *Segni Migranti*. Roma: Postcart Edizioni.
- DUBY, G. (1987) *L'Eredità*. In: F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Milano: Bompiani.
- GOETHE, J. W. (2016) *Viaggio in Italia*, Trad. E. Castellani. Milano: Mondadori.
- GHIRRI, L., LEONE, G., VELATI, E. (a cura di) (2025) *Viaggio in Italia*. Catalogo della mostra. Macerata: Quodlibet.
- QUINTAVALLE, A. C. (2024) *Ritratti ai margini della fotografia: Così l'occhio cambiò*. «La Lettura». Corriere della Sera, 22.
- SCHÖN, D. A. (1990) *Il professionista riflessivo*. Bari: Dedalo.
- SIMON, H. A. (1986) *Le scienze dell'artificiale*. Bologna: Il Mulino.
- YOURCENAR, M. (1992) *Viaggi nello spazio e viaggi nel tempo*. In: *Opere. Saggi e memorie*, vol. II. Milano: Bompiani.



Archivio Paolo Monti,
Servizio fotografico
Procida1972,
BEIC_6339108.

Paolo Monti Archive,
photographic
assignment Procida1972,
BEIC_6339108.

Habitus mediterraneo

L'architettura raccontata da Paolo Monti

Mediterranean habitus

Architecture narrated by Paolo Monti

Angela Fiorelli

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

The porous and permeable matter of the Mediterranean dwelling is shaped by informal constructions based on archetypal matrices, reiterated across different scales.

Here, architecture reverberates within the landscape through a reciprocal relationship between human work and the work of nature. Within this accumulation of paratactic elements, which unfolds through spatial sequences and temporal juxtapositions, a millenary culture develops and perpetuates itself, merging private and collective dimensions, interior and exterior, density and openness. As the mirror of a *modus operandi*, space delineates a *modus vivendi*.

Following his photographic survey of the historic centre of Bologna, the first systematic census of an Italian city, Monti turned to architectural photography, exploring a new narrative dimension of inhabited space and collective memory. In this field, he grasped the ethical value of testimony and developed a critical awareness of the use of the image. Monti's interscalar approach to visual research ranges from the recording of the primary elements of constructive tradition to the narration of the close relationship between artefact and place: an analytical cognitive process aimed at defining the physical and identity-based rootedness of the urban landscape, which he would later call the "fourth dimension of architecture".

This contribution examines Paolo Monti's photographic reconnaissance of the informal architectures of the insular Mediterranean, with particular attention to the *Procida 1972* archive. His work reveals how the author's practice combines a "pan optic" vision of the urban structure – the city as a simultaneous anthology of relationships between edge, level, graft, light, and shadow – with fragments of life and matters, accessible on multiple perceptual and semantic levels. In the deliberate choice to capture only a few human figures, architecture becomes the undisputed protagonist of an explicitly social narrative. In this direction, the study proposes a comparative critical reading of a selection of photographs, articulated through spatial categories and semantic indicators. The result is an operational lexicon, transferable to architectural design, which interprets the informal not as picturesque, but as constructive knowledge: a foundational and generative legacy of southern Mediterranean dwelling.

Keywords: Mediterranean dwelling – Public space – Informal architecture

Paolo Monti e la fotografia di architettura

Ancora non sufficientemente indagata, la figura di Paolo Monti riveste un ruolo centrale nel panorama della fotografia italiana del secondo Novecento: in lui l'immagine di architettura cessa progressivamente di essere mera restituzione documentaria del manufatto per divenire strumento critico di conoscenza, interpretazione e narrazione. Formatosi come fotografo amatoriale, Monti matura la propria ricerca entro un orizzonte culturale nutrito dal confronto con le avanguardie europee e dall'urgenza di documentare la ricostruzione postbellica. La fondazione, a Venezia, del circolo *La Gondola* nel 1947 costituisce un'esperienza fondante per l'elaborazione di un linguaggio autonomo della fotografia rispetto alle altre arti.

Il trasferimento a Milano e la scelta dell'attività professionale segnano il momento decisivo della sua crescita: la ricerca personale trova riscontro in una committenza legata al soggetto architettonico e alla principale editoria di settore. Dal 1954, con l'incarico alla X Triennale di Milano, collabora con *Domus*, *Stile industria*, *Casabella*, *Zodiac* e *Ottagono*, ritraendo le opere dei maggiori protagonisti dell'architettura italiana: Anselmi, Albini, De Carlo, Moretti, Figini, Pollini, Nervi, Pagano, Viganò, Scarpa, Samonà, Sottsass (Bartoli 2016, 584). È inoltre fotografo del Touring Club Italiano per *Attraverso l'Italia* e di Einaudi per la *Storia dell'arte italiana*, incarichi che affianca all'esperienza didattica.

Eppure Monti coltiva da sempre un forte interesse per l'architettura minore: in lui prevale l'attenzione per i tessuti popolari veneziani, anticipando una sensibilità rivolta non solo all'opera autoriale, ma alle forme sedimentate dell'abitare. «Fui affascinato dall'architettura minore, da certi aspetti che una cultura popolare aveva espresso nella fabbricazione delle case [...], l'architettura minore ci racconta che gli uomini ci hanno camminato sopra, magari tanto l'hanno toccata con le mani da lasciarne i segni» (Monti, in Schwarz 1979, 1). È in questo terreno fertile che si deposita e cresce il seme di quella che sarà poi l'esperienza di Procida.

Il momento di massima sistematizzazione di questo metodo è il censimento fotografico del centro storico di Bologna (Bologna: centro storico 1970), realizzato tra il 1969 e il 1972 con Pier Luigi Cervellati, primo rilevamento fotografico di una città italiana. Qui la città è predisposta come un grande dispositivo ottico: liberata dagli elementi di disturbo, osservata nei basamenti, nei por-

tici, nelle sequenze urbane, l'architettura è sviscerata secondo un lessico codificato. Monti non si lascia tuttavia ricondurre a una specializzazione rigida: ritratto, natura morta e paesaggio urbano concorrono alla costruzione di uno sguardo che assume la realtà come campo di verifica formale. Sfocature, solarizzazioni, uso sperimentale del negativo e del positivo definiscono una grammatica figurativa in cui materia e luce diventano strumenti primari di rivelazione. Da questo momento l'immagine montiana non documenta soltanto l'architettura, ma quella dimensione ulteriore dello spazio che egli stesso definirà "quarta dimensione dell'architettura". Ed è proprio in continuità con la maturazione di un metodo filologico di ricerca sulla città storica che prende avvio il progetto su Procida.

Procida 1972

Convocato da Giancarlo Cosenza, nel 1972 Paolo Monti soggiorna nei mesi di marzo e aprile a Procida per condurre una vasta campagna fotografica sull'architettura spontanea mediterranea. Insieme all'ingegnere napoletano, incaricato del Piano Territoriale Paesistico dell'isola, inizia a elaborare la proposta di rilievo già dal 1968.

In questo contesto Monti consolida un programma di indagine fondato su un'osservazione lenta, progressiva e critica dell'architettura. Il manufatto non è mai assunto come oggetto autonomo, ma come soggetto attivo in un sistema di relazioni spaziali. Il paesaggio urbano è inteso come palinsesto narrativo, sintesi di fattori ambientali, storici e sociali. Specie nel racconto di un'architettura vernacolare, le sue immagini non isolano l'edificio dal luogo, bensì ne restituiscono le connessioni profonde con le forme dell'abitare. «Queste opere vivono in un ambiente che io definisco la "quarta dimensione dell'architettura". [...] Le architetture vivono in un loro contesto che va documentato» (Valtorta 2008, 152).

Secondo la relazione riportata da Monti e Cosenza (Monti 2022, 74-77), il rilievo fotografico dell'isola deve svilupparsi dal generale al particolare, secondo una lettura scalare che procede dal territorio al dettaglio, dall'esterno all'interno, dall'unità al frammento. Monti determina quattro approfondimenti: insieme architettonici, edifici intesi come "pezzi", figure spaziali (atrio, terrazzo, giardino, strada ecc.) ed elementi primari costruttivi (volta, scala, camino ecc.) (Monti 2022, 76). Questo approccio scientifico mostra tutta la poetica montiana, la coscienza critica del narratore e

la sensibilità per un linguaggio architettonico fatto di archetipi compositivi. L'architettura meridiana procede secondo matrici spaziali che si ripetono a diverse scale, formando quello che lui stesso definisce un unico "volume libero, sviluppatosi nel tempo" (Monti 2022, 75): un processo generato dalla compenetrazione di pieni e vuoti, dall'ibridazione di spazi domestici e collettivi, dalla concatenazione di interni ed esterni (Fiorelli 2023). *Habitare, habitus, habitudine* hanno lo stesso etimo latino, laddove lo stare, l'essere e il mostrarsi sono medesimi: lo spazio meridiano è attitudine, inclinazione, disposizione ingenerata. Qui s'inscrive l'opera di Paolo Monti: disvelare l'"abito" di questo abitare, cogliere la vita attraverso l'architettura.

Giunta a maturazione attraverso le esperienze del ritratto e della composizione di nature morte, la cifra montiana si muove tra la *Subjektive Fotografie* tedesca di Otto Steinert e il *Decisive Moment* umanista francese di Henri Cartier-Bresson: un'opera autoriale costruita come composizione spaziale autonoma, che tuttavia non rinuncia alla bellezza del caso.

Da Procida si può declinare un glossario che invita a rileggere il contributo dell'artista secondo una linea coerente delle sue pregresse intuizioni e a cogliere nel racconto dell'architettura informale insulare la somma di un percorso artistico ormai compiuto. Memoria. In primo luogo, il tempo. Come valore ontologico e processo dell'immagine. Il tempo è ciò che la fotografia immortalava e l'immagine ferma. Rappresenta il momento, l'azione, ma anche, e soprattutto, la storia. La sperimentazione sul tempo si radica nei ritratti di Meme, la nipote figlia del pittore Carlo Cocquio, fotografata per anni fino al giorno delle nozze, secondo una raffinata indagine psicologica assunta a meditazione sulla memoria "creatrice" (Paoli 2016, 18). Il "tempo di Meme" riverbera nell'usura degli oggetti, nelle superfici corrugate dei muri, nei labirintici scorci di vicoli nascosti.

Quarta dimensione. Sua è la definizione di "quarta dimensione" dell'architettura: sfondo, contesto, ma anche radicamento e luogo. Ogni manufatto può essere percepito solo attraverso il suo collocamento nell'intorno e nella lettura critica di pieni e vuoti, presenze e assenze, recinti e soglie urbane. La città si sviluppa per cluster di elementi comprensibili solo nella correlazione tra le parti. Nella "quarta dimensione" il fotografo afferra l'essenza dell'abitare mediterraneo: materia spugnosa, cava, permeabile benjaminiana, tra natura e costruito, dimensione pubblica e privata (Benjamin, Lacis 2020).

Composizione. Monti individua nella camera oscura il luogo propriamente creativo dell'immagine fotografica, prendendo le distanze dall'idea cartier-bressoniana di una fotografia già compiuta nel negativo. La natura morta e la composizione diventano strumenti privilegiati: non semplici esercizi formali, ma dispositivi attraverso cui interrogare l'essenza delle cose. L'architettura insulare e la sua "quarta dimensione" tornano ad essere "nature morte" per antonomasia: nella giustapposizione di elementi indipendenti percepiamo un'unità visiva nuova.

Pezzi. È proprio in questa Gestalt percettiva che emerge il potenziale del lavoro di Monti su Procida. I pezzi sono elementi compiuti che, posti in relazione tra loro, configurano nuove unità di senso. Monti coglie negli archetipi fondativi dell'architettura mediterranea l'essenza di un fare costruttivo arcaico e l'identità di un abitare collettivo (scala, muro, atrio, portico, arco, volta), matrici di un codice narrativo che si perpetua da secoli nella costruzione di un immaginario senza tempo. Materia e luce. Inscindibili nella poetica di Monti, l'una è complementare all'altra. Le superfici e i loro riflessi sono i caratteri primari con i quali la realtà è esperita. La sua fotografia appartiene a ciò che in pittura è definito informale materico. L'indagine sulla materia si lega a un'intensa riflessione sulla luce, dove le varie "materie" sono il "luogo" di questa riflessione (Paoli 2016, 21). La luce del Mezzogiorno è protagonista nel racconto montiano: il bianco e nero ne concretizza l'enfasi. Monti descrive l'architettura spontanea di Procida attraverso la luce, cercando di estrapolarne le differenti nature a contatto con le ruvide pareti dei muri, la leggerezza effimera dei panni stesi, le ombre delle reti da pesca, i riflessi sul legno lucido delle barche rovesciate.

"La scrittura della luce"

Il testo per immagini – forse più corretto dire il romanzo – che Monti scrive di Procida è un racconto del mare senza mare, di persone senza persone: un sottinteso eloquente. Ed è in questo alludere senza mostrare che sta tutta la potenza della sua poetica narrativa. «"L'architettura spontanea" di Procida, questo il titolo originario del lavoro, è la piega di una veste scolpita, indomita nonostante il movimento che le vive dentro e tutto attorno e di cui non possiamo essere testimoni. Le immagini conservano infatti i misteri di questo territorio: il mare, come gli abitanti, raramente compaiono in virtù del compito di cui sono state investite le immagini» (Allemandi 2023, 8).

Pur non giungendo alla pubblicazione prevista, l'archivio di Procida conserva il valore di una testimonianza essenziale: la registrazione di un patrimonio mediterraneo fragile, capace di rivelare una sapienza costruttiva profonda e una cultura dell'abitare arcaico mediterraneo.

La campagna procidana, nata dall'incontro tra la sensibilità visiva di Monti e l'impegno civile di Cosenza, intende costruire un'ermeneutica dell'architettura informale, riconoscendone il valore estetico, sociale e culturale di un'identità memoriale da difendere contro la speculazione edilizia degli anni Settanta.

Ne scaturisce un progetto che è un vero manifesto di intenti, dichiarando il portato etico e valoriale della fotografia: «È importante costruire un giudizio critico sull'architettura spontanea con un riferimento puntuale all'esperienza storica e culturale di Procida per l'importanza del risultato architettonico raggiunto, per la omogeneità di questo alle esigenze di una comunità tradizionalmente autonoma. Essere rima-

sta isolata fino ad oggi dalle deformazioni dei nuovi rapporti squilibranti di una società incapace di potenziare tali valori dando loro un valido futuro» (Monti 2022, 74). Monti vuole registrare la sua "architettura senza architetti" rudofskiana (Rudofsky 1964), fermare un'immagine nel tempo prima che un tempo a venire la perda, e lo fa perché essa sia testimonianza inconfutabile di un'eredità da preservare. La sua missione procede attraverso la fotografia, che lui definisce, partendo dall'etimo della parola stessa, "scrittura della luce". Luce qui intesa in un triplice senso: tecnicamente, nel suo manifestarsi attraverso l'impressione su pellicola; figurativamente, come artefice prima dell'opera artistica; e infine moralmente, come verità indiscutibile, ritratto di ciò che è, senza mediazioni, perché, come afferma Sontag, «le fotografie modificano e ampliano le nostre idee su ciò che vale la pena guardare. Sono una grammatica e, cosa ancora più importante, un'etica del vedere» (Sontag 1977).

Paolo Monti and Architectural Photography

Still insufficiently investigated, the figure of Paolo Monti occupies a central position within the panorama of Italian photography in the second half of the twentieth century. In his work, the architectural image progressively ceased to function as the mere documentary rendering of a built artefact, becoming instead a critical instrument of knowledge, interpretation, and narration. Trained as an amateur photographer, Monti developed his research within a cultural horizon shaped by the dialogue with the European avant-gardes and by the urgency of documenting post-war reconstruction. The foundation, in Venice, of the photographic circle *La Gondola* in 1947 constituted a formative experience in the elaboration of an autonomous photographic language in relation to the other arts. His move to Milan and his decision to pursue photography professionally marked the decisive moment in his development: his personal research found concrete correspondence in commissions linked to architectural subjects and to the leading journals in the field. From 1954, with his appointment for the 10th Milan Triennale, he collaborated with *Domus*, *Stile industria*, *Casabella*, *Zodiac*, and *Ottagono*, photographing the works of some of the major protagonists of Italian architecture: Anselmi, Albini, De Carlo, Moretti, Figini, Pollini, Nervi, Pagano, Viganò, Scarpa, Samonà, and Sottsass (Bartoli 2016, 584). He also worked

as a photographer for the Touring Club Italiano on *Attraverso l'Italia* and for Einaudi on the *Storia dell'arte italiana*, commissions that he pursued alongside his teaching activities. Yet Monti had always cultivated a strong interest in minor architecture. What prevails in his work is an attention to the popular urban fabrics of Venice, anticipating a sensibility directed not only towards authored works, but also towards the sedimented forms of dwelling. «I was fascinated by minor architecture, by certain aspects that a popular culture had expressed in the construction of houses [...]; minor architecture tells us that people have walked over it, perhaps touched it so much with their hands as to leave their marks upon it» (Monti, in Schwarz 1979, 1).

It is within this fertile ground that the seed of what would later become the Procida experience was planted and began to grow.

The moment of greatest systematization of this method was the photographic survey of the historic centre of Bologna (*Bologna: centro storico* 1970), carried out between 1969 and 1972 with Pier Luigi Cervellati, the first photographic survey of an Italian city. Here, the city is arranged as a vast optical device: freed from distracting elements, observed through its bases, porticoes, and urban sequences, architecture is dissected according to a codified vocabulary.

Monti, however, cannot be reduced to a rigid specialization. Portraiture, still life, and the urban landscape all contribute to the

construction of a gaze that treats reality as a field of formal verification. Blurring, solarization, and the experimental use of negative and positive processes define a figurative grammar in which matter and light become primary instruments of revelation.

Procida 1972

Invited by Giancarlo Cosenza, in 1972, Paolo Monti stayed in Procida during the months of March and April to carry out an extensive photographic campaign on spontaneous Mediterranean architecture. Together with the Neapolitan engineer, who had been commissioned to prepare the island's Territorial Landscape Plan, he had begun developing the survey proposal as early as 1968. Within this context, Monti consolidated a programme of investigation based on a slow, progressive, and critical observation of architecture. The built artefact is never assumed as an autonomous object, but rather as an active subject within a system of spatial relations. The urban landscape is understood as a narrative palimpsest: a synthesis of environmental, historical, and social factors. Particularly in the narration of vernacular architecture, his images do not isolate the building from its setting, but instead restore its profound connections with the forms of dwelling. «These works live within an environment that I define as the “fourth dimension of architecture”. [...] Architectures live within their own context, which must be documented» (Valtorta 2008, 152). According to the report by Monti and Cosenza (Monti 2022, 74-77), the photographic survey of the island was to unfold from the general to the particular, according to a scalar reading that proceeds from the territory to the detail, from the exterior to the interior, from the unit to the fragment. Monti identified four areas of investigation: architectural ensembles; buildings understood as “pieces”; spatial figures – such as the atrium, terrace, garden, street, and so forth – and primary constructive elements, such as the vault, staircase, fireplace, and so on (Monti 2022, 76). This scientific approach reveals the full extent of Monti's poetics: the critical awareness of the narrator and a sensitivity towards an architectural language grounded in compositional archetypes. Meridian architecture proceeds through spatial matrices that are repeated at different scales, forming what he himself defines as a single «free volume, developed over time» (Monti 2022, 75): a process generated by the interpenetration of solids and voids, by the hybridisation of domestic and

collective spaces, and by the concatenation of interiors and exteriors (Fiorelli 2023). *Habitare*, *habitus*, and *habitudine* share the same Latin etymology, where dwelling, being, and appearing coincide. Meridian space is attitude, inclination, and an innate disposition. It is here that Paolo Monti's work is inscribed: in unveiling the “garment” of this dwelling, in grasping life through architecture.

Having reached maturity through his experiences in portraiture and the composition of still lifes, Monti's distinctive idiom moves between Otto Steinert's German *Subjektive Fotografie* and Henri Cartier-Bresson's French humanist *Decisive Moment*: an authorial body of work constructed as an autonomous spatial composition, yet one that does not renounce the beauty of chance. From Procida, it is possible to derive a glossary that invites us to reread the artist's contribution along a coherent line of his earlier intuitions, and to recognize, in the narration of the island's informal architecture, the summa of an artistic trajectory that had by then reached its full completion.

Memory. First of all, time: as an ontological value and as a process of the image. Time is what photography immortalises and what the image arrests. It represents the moment, the action, but also, and above all, history. Monti's experimentation with time is rooted in his portraits of Meme, the niece of the painter Carlo Cocquio, photographed over many years until the day of her wedding, according to a refined psychological investigation conceived as a meditation on “creative” memory (Paoli 2016, 18). The “time of Meme” reverberates in the wear of objects, in the corrugated surfaces of walls, and in the labyrinthine glimpses of hidden alleyways.

Fourth dimension. The definition of the “fourth dimension” of architecture is Monti's own: background, context, but also rootedness and place. Every built artefact can be perceived only through its placement within its surroundings and through a critical reading of solids and voids, presences and absences, enclosures and urban thresholds. The city develops through clusters of elements that are comprehensible only through the correlation between their parts. In the “fourth dimension”, the photographer captures the essence of Mediterranean dwelling: a spongy, hollow, permeable matter, in a Benjaminian sense, suspended between nature and the built environment, between public and private dimensions (Benjamin, Lacis 2020).

Composition. Monti identifies the darkroom as the properly creative site of the photographic image, distancing himself from Carti-

er-Bresson's idea of a photograph already complete in the negative. Still life and composition become privileged instruments: not mere formal exercises, but devices through which to question the essence of things. The island's architecture and its "fourth dimension" thus become exemplary still-life compositions: in the juxtaposition of independent elements, we perceive a new visual unity. Pieces. It is precisely within this perceptual Gestalt that the potential of Monti's work on Procida emerges. The pieces are complete elements which, when placed in relation to one another, configure new units of meaning. In the founding archetypes of Mediterranean architecture, Monti grasps the essence of an archaic constructive practice and the identity of a collective mode of dwelling – staircase, wall, atrium, portico, arch, vault – as matrices of a narrative code that has perpetuated itself for centuries in the construction of a timeless imaginary. Matter and light. Inseparable within Monti's poetics, each is complementary to the other. Surfaces and their reflections constitute the primary characters through which reality is experienced. His photography belongs to what, in painting, is defined as matter-based Informalism. The investigation of matter is tied to an intense reflection on light, in which the various "matters" become the "place" of this reflection (Paoli 2016, 21). The light of the Mezzogiorno is a protagonist in Monti's narration: black and white give concrete form to its emphasis. Monti describes the spontaneous architecture of Procida through light, seeking to extract its different natures as it encounters the rough surfaces of walls, the ephemeral lightness of hanging laundry, the shadows of fishing nets, and the reflections on the polished wood of overturned boats.

«The writing of light»

The text in images – or perhaps, more accurately, the novel – that Monti writes of Procida is a narrative of the sea without the sea, of people without people: an eloquent subtext. It is precisely in this alluding without showing that the full power of his narrative poetics resides.

«"The spontaneous architecture" of Procida – this was the original title of the work – is the fold of a sculpted garment, indomitable despite the movement that lives within

and all around it, and of which we cannot be witnesses. The images, in fact, preserve the mysteries of this territory: the sea, like its inhabitants, rarely appears, by virtue of the task with which the images have been entrusted» (Allemandi 2023, 8).

Although it never reached the planned publication stage, the Procida archive preserves the value of an essential testimony: the recording of a fragile Mediterranean heritage, capable of revealing a profound constructive wisdom and a culture of archaic Mediterranean dwelling.

The Procida campaign, born from the encounter between Monti's visual sensibility and Cosenza's civic commitment, sought to construct a hermeneutics of informal architecture, recognising its aesthetic, social, and cultural value as a memorial identity to be defended against the building speculation of the 1970s. What emerges is a project that constitutes a true manifesto of intentions, declaring the ethical and value-based significance of photography: «It is important to construct a critical judgement on spontaneous architecture with precise reference to the historical and cultural experience of Procida, on account of the importance of the architectural result achieved, and of its homogeneity with the needs of a traditionally autonomous community. A community that has remained isolated until today from the distortions of the new unbalancing relationships of a society incapable of strengthening such values by granting them a viable future» (Monti 2022, 74). Monti seeks to record his Rudofskian "architecture without architects" (Rudofsky 1964), to arrest an image in time before a time to come causes it to be lost; and he does so for it to become incontrovertible testimony to an inheritance to be preserved. His mission proceeds through photography, which he defines, starting from the very etymology of the word, as the "writing of light". Light is understood here in a threefold sense: technically, in its manifestation through the impression on film; figuratively, as the primary agent of the artistic work; and finally morally, as an indisputable truth, a portrait of what is, without mediation, because, as Sontag states, «photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at. They are a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing» (Sontag 1977).



Archivio Paolo Monti,
Servizio fotografico
Procida1972,
BEIC_6339117.
Paolo Monti Archive,
photographic
assignment Procida1972,
BEIC_6339117.



Archivio Paolo Monti,
Servizio fotografico
Procida1972,
BEIC_6362020.

Paolo Monti Archive,
photographic
assignment Procida1972,
BEIC_6362020.



Archivio Paolo Monti,
Servizio fotografico
Procida1972,
BEIC_6362016.

Paolo Monti Archive,
photographic
assignment Procida1972,
BEIC_6362016.



Archivio Paolo Monti,
Servizio fotografico
Procida1972,
BEIC_6362005.

Paolo Monti Archive,
photographic
assignment Procida1972,
BEIC_6362005.

La traduzione in inglese è dell'autrice.

English translation by the author.

Bibliografia | References

- Bologna: centro storico* (1970). Bologna: Edizioni Alfa.
- ALLEMANDI, C. (2023) *Paolo Monti, maestro della fotografia*, <https://www.doppiozero.com/paolo-monti-maestro-della-fotografia> (accessed on 25 January 2026).
- BENJAMIN, W., LACIS, A. (2020) *Napoli porosa*. Edited, translated and with an afterword by E. Cicchini. Naples: Dante & Descartes.
- BERTOLI, B. (2016) *Paolo Monti e l'architettura contemporanea: Scatti d'autore in Campania*. In: A. Berrino and A. Buccaro, (eds.) *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*. Napoli: CIRICE.
- IORELLI, A. (2023) *Limina: eredità trasferibili*. In: P. Barbieri, A. Fiorelli and A. Lanzetta (eds.) *Il respiro delle città*. Melfi: Libria, 49-89.
- CAVANNA, P., PAOLI, S. (eds.) (2016) *Paolo Monti. Fotografie*. Milano: Silvana Editoriale.
- MONTI, P. (2022) *In vista della pubblicazione di un testo fotografico su Procida*. In: P. Monti, *Procida 1972*. Milan: Humboldt Books.
- RUDOLFSKY, B. (1964) *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.
- SCHWARZ, A. (1979) *Paolo Monti – Venezia 1948-1953* [Press release]. Venice: Ikona Photo Gallery, 25 September.
- SONTAG, S. (1977) "In Plato's Cave". In: *On Photography*. New York: Delta Books, 3-24.
- VALTORTA, R. (ed.) (2008) *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia*. Napoli: Lupetti.



Aleppo, Creonte e
Glauce consumati dal
fuoco davanti alla casa
di Medea, fuori dalle
mura della Cittadella in
un fotogramma tratto da
Medea, introduzione di
Giacomo Gambetti (1970).

Aleppo, Creon and Glauce
consumed by fire in front
of Medea's house, outside
the walls of the Citadel,
in a frame from *Medea*,
with an introduction by
Giacomo Gambetti (1970).

Aleppo come Corinto

Le fotografie di scena per *Medea* di Pier Paolo Pasolini

Aleppo as Corinth

Still photography for *Medea* by Pier Paolo Pasolini

Brunella Guerra

Università degli Studi di Firenze

The Citadel of Aleppo, rising on a hill comparable to a *tell* and shaped in its monumental image above all during the Ayyubid period, enters Pier Paolo Pasolini's *Medea* as the architectural and symbolic matter of Euripides' Corinth. Pasolini does not reconstruct the tragic city according to a philological criterion, but composes it through distant places: Aleppo for the exteriors, Pisa for the interiors. The fortress is thus detached from its own geography and transformed into an archaic, sacred filmic space, suspended between history and myth. The still photographs taken by Mario Tursi during the filming allow this process to be observed before the synthesis of montage. The images preserve what the film disperses or passes through rapidly: rehearsals, variations, relationships between actors and director, as well as spatial relations between bodies, walls, slopes and thresholds. In particular, the views from below present the Citadel as a compact and ascending front, almost an archaic acropolis; the closer images, instead, show architecture absorbed into tragic action, crossed by running, falls, dust and movement.

Through the dialogue between Euripides, Pasolini and Tursi, Aleppo becomes an analogous city, constructed through fragments, memory and transposition. In light of the Syrian conflict, these photographs acquire further urgency: they preserve the historical density of the Citadel before the image of the city was absorbed by destruction.

Keywords: Citadel of Aleppo – Film still photography – Cinematic city

La Cittadella di Aleppo si impone, nel tessuto della città storica, come un corpo autonomo: altura compatta e isolata, visibile da più punti dell'abitato, capace di condensare nella propria forma una storia di lunga durata. La sua origine naturale è stata progressivamente trasformata dall'attività antropica fino ad assumere le caratteristiche di un *tell* – *تل* – un cumulo archeologico generato dalla sovrapposizione di insediamenti, fortificazioni e riscritture successive (Burns 1994, 32-35; Bollmann et al. 2000, 199-210). Attraversando il succedersi delle epoche, la Cittadella si presenta come un manufatto stratificato. Il sito è di origine antichissima, mentre la sua configurazione monumentale si definisce soprattutto tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, durante la fase ayyubide (Burns 1994, 32-35), quando l'altura viene modellata, fortificata e rivestita in pietra. In questa fase essa assume quell'immagine compatta e unitaria ancora oggi riconoscibile: una fortezza separata dal fossato, protetta dal pendio lapideo e definita nel suo perimetro dal sistema murario. L'accesso avviene attraverso una sequenza fortemente scenografica: il ponte che attraversa il fossato, la porta monumentale, il percorso obliquo che conduce all'interno del recinto fortificato. Nello spazio interno si dispongono manufatti di epoche diverse – moschee, palazzi, bagni, strutture militari – che restituiscono l'immagine di una cittadella pienamente abitata, oltre che difensiva. Questa complessità architettonica la rende monumento privilegiato di interpretazione. La massa dell'altura, la geometria del perimetro murario e la distanza fisica, quasi ieratica, dal tessuto circostante fanno della Cittadella una presenza arcaica, come sottratta al tempo ordinario della città. La sua immagine si offre alla rappresentazione proprio per la sua molteplice natura di luogo storico, di sito archeologico, di architettura fortificata e di presenza urbana capace di generare nuove interpretazioni. Oggi, dopo le distruzioni prodotte dal conflitto siriano, il volto di Aleppo è segnato dal tema della perdita, con il rischio che gli eventi più recenti la riducano a involontario memoriale di guerra. Le fotografie scattate prima del conflitto permettono, al contrario, di riconoscere la persistenza di un paesaggio urbano complesso, ancora leggibile nella sua densità storica.

Entro questa prospettiva si collocano le fotografie di scena realizzate da Mario Tursi durante le riprese di *Medea* di Pier Paolo Pasolini, girato nel 1969 in parte ad Aleppo¹. Strettamente legati alla lavorazione del film,

questi scatti costituiscono oggi un modo per ripensare la città ayyubide a partire dall'immaginario pasoliniano di cui sono testimonianza. Il loro valore documentario è confermato dalla vicenda archivistica. Le fotografie di *Medea* conservate in diversi fondi hanno permesso di ricostruire parti della lavorazione e perfino una scena esclusa dal montaggio (Maraldi 2005; Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia 2006). L'immagine fotografica agisce così come traccia materiale del film, capace di restituire ciò che la versione definitiva ha lasciato fuori campo. In *Medea* la scelta dei luoghi nasce da una precisa costruzione visiva, alimentata da un'approfondita ricerca antropologica. Pasolini, nell'attraversare spazi reali, li osserva, li seleziona e li sottopone a un processo di alterazione. Paesaggi, architetture e corpi entrano nel film nella loro concretezza materiale, vengono separati dal contesto originario e investiti di nuovi significati. Il sopralluogo diventa così una fase essenziale della costruzione cinematografica: produce uno spostamento dello sguardo, un decentramento culturale, sociale e critico (Mancini, Perrella 1981).

La Corinto pasoliniana prende forma attraverso la composizione di luoghi diversi: gli esterni sono girati ad Aleppo, gli interni a Pisa. I due spazi vengono sottratti alla loro identità geografica e ricomposti in una città altra, discontinua, costruita per frammenti. L'alterazione conserva però la densità del reale e la sua verità più profonda. Come osservano Mancini e Perrella, il lavoro di Pasolini si fonda sull'«esserci» dei luoghi (Mancini, Perrella 1981, 278) in termini materiali, culturali e storici, e al contempo su un processo di astrazione che li rende sorprendentemente «altri», inafferrabili, resistenti alle convenzioni della verosimiglianza cinematografica. Anche quando diventano scenografia, disposti dunque a trasfigurarsi, continuano a manifestare la propria intima essenza.

La trasformazione di Aleppo in Corinto passa anche attraverso una progressiva astrazione delle sue componenti architettoniche. La cinta muraria della Cittadella, già elemento difensivo e perimetrale, viene assunta da Pasolini come figura geometrica e mentale. Nella descrizione della scena, il regista annota: «Ora il Re (con quel piccolo seguito) esce dalla porta che dà oltre le mura di cinta. E ne segue il cerchio (l'astratto cerchio di superfici color tortora, nel cielo turchino)» (Pasolini, Gambetti 1970, 58). Le mura diventano così bordo simbolico dello spazio tragico, limite entro cui la città reale comincia a farsi città mitica.

1. Le riprese di *Medea* si svolsero tra Italia e Medio Oriente. Oltre ad Aleppo, il film coinvolse la Cappadocia e altri luoghi della Turchia, la Siria, la laguna di Grado e Piazza dei Miracoli a Pisa.

Questa città ideale, ricomposta a formare un unico luogo filmico affinché la tragedia possa dispiegarsi in tutta la sua drammaticità simbolica, può essere letta attraverso l'idea dell'analogia rossiana. Si tratta di una costruzione in cui luoghi reali, distinti geograficamente, vengono reinventati attraverso memoria e immaginazione. Aldo Rossi riconduce il tema al rapporto tra realtà e immaginazione, individuando in questa tensione la possibilità di costruire nuovi corpi urbani a partire da materiali esistenti (Rossi 1966). Applicata a *Medea*, questa lettura permette di comprendere la città filmica come un organismo per parti: Aleppo offre la dimensione arcaica e magica degli esterni petrosi; Pisa introduce uno spazio rarefatto, misurato, razionale, costruito per superfici finemente lavorate. La Corinto del film nasce dalla relazione tra questi frammenti, dalla loro distanza e dal montaggio che li tiene insieme. Il concetto di analogia sposta l'attenzione dalla scenografia alla costruzione di senso. La materia architettonica di Aleppo partecipa alla forma del film; la Cittadella porta con sé la propria storia, la propria immagine di fortezza, la propria stratificazione, qualità che vengono trasposte dentro la narrazione. Il set si configura come campo di trasformazione. Le architetture, le superfici, le soglie e i vuoti urbani acquistano valore narrativo; vengono delimitati, attraversati, caricati dall'azione dei «corpi-attori» (Mancini, Perrella, 1981, 278) che non solo trovano rispondenza nello sfondo, ma assumono significato in virtù di esso.

L'inquadratura diventa allora il dispositivo attraverso cui questa relazione si definisce, selezionando ciò che entra nello sguardo e ciò che resta fuori campo, per costruire una rispondenza tra figure e architettura².

La fotografia di scena occupa, nel caso di *Medea*, una posizione intermedia tra il documento e lo strumento di costruzione filmica. Gli scatti di Tursi nascono durante la lavorazione del film, ma il loro valore temporale supera l'occasione contingente del set, dal momento che tengono traccia di ciò che il montaggio ha disperso, come ad esempio, l'interazione di Pasolini con gli attori, le prove e le varianti della scena, le sequenze escluse o modificate. Inoltre, fissano rapporti spaziali che la visione cinematografica attraversa rapidamente, restituendo alla città filmata una leggibilità del tutto inedita. Il tempo istantaneo della fotografia e il punto di vista quasi inverso del fotografo di scena producono una sorta di inquadratura di controcampo, che sottrae i «corpi» alla finzione dell'immaginario pasoliniano

e li riconduce alla realtà. In questo disvelamento affiorano insieme il meccanismo celato della costruzione filmica e la consistenza reale della città. Si può dire che la fotografia di scena diventi una soglia fra l'«immaginario» e il «materiale».

Il confronto tra i fotogrammi del film e gli scatti di Tursi consente di cogliere la relazione fra l'occhio del regista e l'occhio del fotografo. Le inquadrature scelte da Pasolini insistono sulla vista dal basso, frontalmente orientata verso il pendio e le mura che egli così descrive: «Un colle erboso, rigato geometricamente dai solchi delle piogge, si alza netto contro il cielo: e con altrettanta nettezza, quasi astratta, si alzano sulla sua cima, simmetriche, le mura della città, fuori da ogni tempo» (Pasolini, Gambetti 1970, 56). La fortezza appare così isolata, ricondotta a un unico fronte compatto, assoluto: altura minerale che occupa l'intero campo visivo, costringendo lo sguardo a un movimento ascensionale. In questa costruzione visuale si inserisce il volume della casa di Medea, descritto da Pasolini come parte dello stesso sistema figurativo della Cittadella: «Nella china quasi a strapiombo del colle c'è una casa isolata, ai piedi delle mura di cinta, ma del loro stesso colore e della loro stessa astrattezza. Delle vecchie donne, in fila, stanno scendendo dalla città e si stanno radunando intorno alla casa isolata, cantando una loro canzone di dolore e lutto» (Pasolini, Gambetti 1970, 56). Il pendio non appare soltanto come elemento difensivo, ma come superficie di mediazione tra terra e cielo: una rampa visiva che conduce verso la soglia muraria e conferisce alla Cittadella il carattere di acropoli arcaica, rimando evidente alla grecità.

Negli scatti di Tursi questo moto ascensionale dello sguardo viene ulteriormente ribadito. La fotografia trattiene la frontalità dell'inquadratura e ne accentua la dimensione plastica, espressa attraverso la compattezza del fronte fortificato, la grana chiara della pietra, l'inclinazione del terreno, il rapporto tra pieni murari e vuoti d'ombra. La descrizione letteraria della Cittadella come «un fiore di pietra bianca, rosato dal tramonto» (Amabile, Tosatti 1998, 117) trova qui una corrispondenza visiva. La città si offre come materia luminosa e compatta, insieme costruzione militare e apparizione sacra.

Nei fotogrammi più ravvicinati il trattamento dello spazio cambia. Pasolini introduce corse, cadute, polvere, attraversamenti improvvisi. Le figure si muovono davanti a

2. Questa attenzione alla forma urbana attraversa più ampiamente lo sguardo di Pasolini. In *Pasolini e... la forma della città* (1974), osservando Orte e Sabaudia, il regista interroga il rapporto tra inquadratura, paesaggio costruito e trasformazione moderna della città.

superfici erose, scale e cavità buie; l'architettura perde la sua frontalità monumentale e diventa paesaggio d'azione. Il corpo umano introduce una misura instabile che appare ora minuto rispetto alla massa muraria, ora assorbito dalle ombre, ora impastato con la materia chiara del suolo. La città filmica nasce da questa tensione tra compattezza e frammento, tra immobilità della pietra e movimento delle figure.

Il valore critico delle fotografie di Tursi emerge proprio dalla loro capacità di rendere visibile la trasformazione del luogo in spazio filmico, andando oltre la semplice documentazione del set. Aleppo resta riconoscibile nella materialità delle sue mura e, allo stesso tempo, appare già trasposta nella Corinto pasoliniana. La fotografia trattiene questo punto di soglia, là dove l'architettura storica, ancora leggibile nella sua

consistenza fisica, comincia a diventare immagine, mito, memoria cinematografica.

L'operazione compiuta da Pasolini, riconducibile a un processo di «denaturalizzazione dei luoghi» (Mancini, Perrella 1981, 278), fa scuola. Si pensi ad *Arg-e Bam* in Iran, scelta da Valerio Zurlini come Fortezza Bastiani per *Il deserto dei Tartari* (1976), tratto dal celebre romanzo di Dino Buzzati. Anche qui una città fortificata entra nell'immaginario collettivo sotto spoglie di invenzione.

Le immagini di Tursi acquistano valore e intensità nel documentare proprio questo processo di natura poetica. Alla luce del conflitto siriano, tale memoria visiva assume un'ulteriore urgenza. La battuta conclusiva di *Medea*, «Niente è più possibile, ormai», sembra allora risuonare oltre la tragedia filmica, intercettando anche la condizione contemporanea di Aleppo.

Within the fabric of the historic city, the Citadel of Aleppo asserts itself as an autonomous body: a compact, isolated height, visible from several points of the urban settlement and capable of condensing a long history within its form. Its natural origin was progressively transformed by human action until it acquired the characteristics of a tell – *كَلْت* – an archaeological mound generated by the superimposition of settlements, fortifications and successive rewritings (Burns 1994, 32-35; Bollmann et al. 2000, 199-210). Across the succession of epochs, the Citadel appears as a stratified artefact. The site is of very ancient origin, while its monumental configuration was defined above all between the late twelfth and early thirteenth centuries, during the Ayyubid period (Burns 1994, 32-35), when the hill was modelled, fortified and clad in stone. In this phase it assumed the compact and unitary image that remains recognisable today: a fortress separated by a moat, protected by the stone slope and defined along its perimeter by the system of walls.

Access takes place through a strongly scenic sequence: the bridge crossing the moat, the monumental gate, and the oblique route leading into the fortified enclosure. Within the interior space stand structures from different periods – mosques, palaces, baths and military buildings – which convey the image of a citadel that was fully inhabited as well as defensive.

This architectural complexity makes it a privileged monument for interpretation. The mass of the hill, the geometry of the walled perimeter and the physical, almost hieratic distance from the surrounding fab-

ric make the Citadel an archaic presence, as if withdrawn from the ordinary time of the city. Its image lends itself to representation precisely because of its multiple nature: historical place, archaeological site, fortified architecture and urban presence capable of generating new interpretations. Today, after the destruction produced by the Syrian conflict, Aleppo's face is marked by loss, with the risk that recent events may reduce it to an involuntary war memorial. Photographs taken before the conflict, by contrast, allow us to recognise the persistence of a complex urban landscape, still legible in its historical density.

It is within this perspective that the still photographs taken by Mario Tursi during the shooting of Pier Paolo Pasolini's *Medea*, filmed in 1969 partly in Aleppo¹, should be situated. Closely linked to the making of the film, these images today offer a way to rethink the Ayyubid city through the Pasolinian imaginary to which they bear witness. Their documentary value is confirmed by their archival history. The photographs of *Medea* preserved in different collections have made it possible to reconstruct parts of the production and even a scene excluded from the final cut (Maraldi 2005; Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia 2006). The photographic image thus acts as a material trace of the film, capable of restoring what the final version left outside the frame.

In *Medea*, the choice of locations derives from a precise visual construction, nourished by an extensive anthropological inquiry. As Pasolini crosses real spaces, he observes them, selects them and subjects them to a process of alteration. Land-

1. The filming of *Medea* took place between Italy and the Middle East. In addition to Aleppo, the film involved Cappadocia and other locations in Turkey, Syria, the Grado lagoon and Piazza dei Miracoli in Pisa.

scapes, architectures and bodies enter the film in their material concreteness; they are detached from their original context and invested with new meanings. The location survey thus becomes an essential phase in cinematic construction: it produces a displacement of the gaze, a cultural, social and critical decentring (Mancini, Perrella 1981). Pasolini's *Corinth* takes shape through the composition of different places: the exteriors are shot in Aleppo, the interiors in Pisa. The two spaces are removed from their geographical identity and recomposed into another city, discontinuous and constructed through fragments. Yet this alteration preserves the density of the real and its deepest truth. As Mancini and Perrella observe, Pasolini's work is grounded in the «esserci» of places (Mancini, Perrella 1981, 278), in material, cultural and historical terms, and at the same time in a process of abstraction that makes them surprisingly "other", elusive, resistant to the conventions of cinematic verisimilitude. Even when they become scenery, and are therefore disposed to transfiguration, they continue to manifest their inner essence. The transformation of Aleppo into Corinth also passes through a progressive abstraction of its architectural components. The Citadel's wall circuit, already a defensive and perimetral element, is taken up by Pasolini as a geometric and mental figure. In the description of the scene, the director notes: 'Now the King (with that small retinue) exits through the gate that opens beyond the city walls. And he follows its circle (the abstract circle of dove-coloured surfaces, in the turquoise sky)' (Pasolini, Gambetti 1970, 58). The walls thus become the symbolic edge of the tragic space, the limit within which the real city begins to become a mythical city. This ideal city, recomposed to form a single filmic place so that the tragedy may unfold in all its symbolic drama, can be read through the Russian idea of analogy. It is a construction in which real places, geographically distinct, are reinvented through memory and imagination. Aldo Rossi relates the theme to the relationship between reality and imagination, identifying in this tension the possibility of constructing new urban bodies from existing materials (Rossi 1966). Applied to *Medea*, this reading allows the filmic city to be understood as an organism made of parts: Aleppo provides the archaic and magical dimension of the stony exteriors; Pisa introduces a rarefied, measured, rational space, constructed through finely

worked surfaces. The Corinth of the film arises from the relationship between these fragments, from their distance and from the montage that holds them together.

The concept of analogy shifts attention from scenography to the construction of meaning. Aleppo's architectural matter participates in the form of the film; the Citadel carries with it its own history, its image as a fortress and its stratification, qualities that are transposed into the narrative. The set is configured as a field of transformation. Architectures, surfaces, thresholds and urban voids acquire narrative value; they are delimited, crossed and charged by the action of the body-actors (Mancini, Perrella 1981, 278), who not only find a correspondence with the background but assume meaning by virtue of it.

The frame then becomes the device through which this relationship is defined, selecting what enters the gaze and what remains outside the field of vision, in order to construct a correspondence between figures and architecture².

In the case of *Medea*, still photography occupies an intermediate position between document and instrument of filmic construction. Tursi's photographs were produced during the making of the film, but their temporal value exceeds the contingent occasion of the set, since they keep a trace of what montage dispersed: Pasolini's interaction with the actors, the rehearsals and variations of a scene, the sequences excluded or modified. They also fix spatial relationships that cinematic vision passes through rapidly, giving the filmed city an entirely new legibility.

The instantaneous time of photography and the almost inverse point of view of the still photographer produce a kind of reverse shot, which removes the "bodies" from the fiction of the Pasolinian imaginary and brings them back to reality. In this disclosure, the hidden mechanism of filmic construction and the real consistency of the city emerge together. It may be said that still photography becomes a threshold between the "imaginary" and the "material".

The comparison between the film frames and Tursi's photographs makes it possible to grasp the relationship between the director's eye and the photographer's eye. The frames chosen by Pasolini insist on the view from below, frontally oriented toward the slope and the walls, which he describes as follows: 'A grassy hill, geometrically furrowed by the channels of rainwater, rises sharply against the sky: and with equal, almost abstract sharpness, the city walls rise

2. This attention to urban form more broadly runs through Pasolini's gaze. In *Pasolini e... la forma della città* (1974), while observing Orte and Sabaudia, the director questions the relationship between framing, built landscape and the modern transformation of the city.

symmetrically on its summit, outside all time' (Pasolini, Gambetti 1970, 56). The fortress thus appears isolated, reduced to a single compact, absolute front: a mineral height that occupies the whole visual field, forcing the gaze into an upward movement. Within this visual construction stands the volume of Medea's house, described by Pasolini as part of the same figurative system as the Citadel: 'On the almost sheer slope of the hill there is an isolated house, at the foot of the city walls, but of the same colour and the same abstract quality as them. Old women, in a line, are descending from the city and gathering around the isolated house, singing a song of grief and mourning' (Pasolini, Gambetti 1970, 56). The slope does not appear merely as a defensive element but as a surface of mediation between earth and sky: a visual ramp leading toward the threshold of the walls and conferring on the Citadel the character of an archaic acropolis, an evident reference to Greekness.

In Tursi's photographs this upward movement of the gaze is further reinforced. The photograph retains the frontality of the frame and accentuates its plastic dimension, expressed through the compactness of the fortified front, the pale grain of the stone, the inclination of the ground and the relationship between solid walls and shadowed voids. The literary description of the Citadel as 'a flower of white stone, tinted pink by the sunset' (Amabile, Tosatti 1998, 117) finds here a visual correspondence. The city offers itself as luminous and compact matter, at once military construction and sacred apparition. In the closer frames, the treatment of space changes. Pasolini introduces running, falls, dust and sudden crossings. The figures

move before eroded surfaces, stairways and dark cavities; architecture loses its monumental frontality and becomes a landscape of action. The human body introduces an unstable measure: at times minute in relation to the mass of the walls, at times absorbed by shadows, at times mixed with the pale matter of the ground. The filmic city is born from this tension between compactness and fragment, between the immobility of stone and the movement of figures.

The critical value of Tursi's photographs emerges precisely from their ability to make visible the transformation of place into filmic space, beyond the mere documentation of the set. Aleppo remains recognisable in the materiality of its walls and, at the same time, already appears transposed into Pasolini's Corinth. Photography holds this threshold point, where historical architecture, still legible in its physical consistency, begins to become image, myth and cinematic memory. The operation carried out by Pasolini, attributable to a process of denaturalisation of places (Mancini, Perrella 1981, 278), established a model. One might think of Arg-e Bam in Iran, chosen by Valerio Zurlini as the Bastiani Fortress for *Il deserto dei Tartari* (1976), based on Dino Buzzati's celebrated novel. Here too, a fortified city enters the collective imagination under the guise of invention.

Tursi's images acquire value and intensity precisely in documenting this poetic process. In light of the Syrian conflict, this visual memory assumes a further urgency. The final line of *Medea*, «Nothing is possible anymore, now», seems then to resonate beyond the filmic tragedy, intercepting also the contemporary condition of Aleppo.



Aleppo, la casa di Medea nella Corinto pasoliniana in un fotogramma tratto da *Medea*, introduzione di Giacomo Gambetti (1970).

Aleppo, Medea's house in Pasolini's Corinth, frame from *Medea*, with an introduction by Giacomo Gambetti (1970).



In alto – Aleppo, la casa di Medea ai piedi della Cittadella durante le riprese di *Medea* (1969), scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini. © Archivio Appetito – Foto Mario Tursi.

Top – Aleppo, Medea's house at the foot of the Citadel during the filming of *Medea* (1969), written and directed by Pier Paolo Pasolini. © Archivio Appetito – Photo by Mario Tursi.

In basso – Aleppo, la Cittadella come fortezza di Corinto in fotogramma tratto da *Medea*, introduzione di Giacomo Gambetti (1970).

Below – Aleppo, the Citadel as the fortress of Corinth, in a frame from *Medea*, with an introduction by Giacomo Gambetti (1970).





Aleppo, vista dal basso
della Cittadella durante
le riprese di *Medea*
(1969), scritto e diretto
da Pier Paolo Pasolini. ©
Archivio Appetito – Foto
Mario Tursi.

Aleppo, view from below
of the Citadel during the
filming of *Medea* (1969),
written and directed by
Pier Paolo Pasolini. ©
Archivio Appetito – Photo
by Mario Tursi.

La traduzione in inglese è dell'autrice.

English translation by the author.

Bibliografia | References

- AMABILE, L., TOSATTI, G. (2009) *I signori di Aleppo*. Roma: La Lepre edizioni.
- BARTHES, R. (1980) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, W. (2021) *Piccola storia della fotografia*. Edited by E. Grazioli. Milano: Abscondita.
- BERNARDI, S. (2007) *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*. Padova: Marsilio.
- BOLLMANN, B., FANSA, M., GAUBE, H. (eds.) (2000) *Damaskus-Aleppo. 5000 Jahre Stadtentwicklung in Syrien*. Oldenburg: Verlag Philipp von Zabern.
- BUBRISKI, K., BURNS, R. (2019) *Legacy in Stone: Syria Before War*. Brooklyn: powerHouse Books.
- BURNS, R. (1994) *Monuments of Syria. An Historical Guide*. London: I.B. Tauris.
- BUZZATI, D. (1966) *Il deserto dei Tartari*. Milano: Mondadori.
- EURIPIDE (2002) *Medea*. Edited by L. Suardi. Milano: Principato.
- FUSILLO, M. (1996) *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Firenze: La Nuova Italia.
- GEDEON, C. (2020) *Aleppo: Deconstruction | Reconstruction*. Berlin: Kerber.
- GHIRRI, L. (2009) *Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet.
- MANCINI, M., PERRELLA, G. (eds.) (1981) *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*. Roma: Theorema.
- PASOLINI, P.P., GAMBETTI, G. (1970) *Medea*. Milano: Garzanti.
- PASOLINI, P.P. (2001) *Per il cinema*. Edited by W. Siti and F. Zabagli. Milano: Mondadori.
- ROSSI, A. (1990) *Autobiografia scientifica*. Parma: Pratiche.
- ROSSI, A. (1966) *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.



Dunes of Beirut, Porto di Beirut, 2020. Dalla serie The Silos Experience, reportage sul porto di Beirut nell'immediato post-esplosione (D. Mrad).

Dunes of Beirut, Port of Beirut, 2020. From the series The Silos Experience, reportage on the port of Beirut in the immediate aftermath of the explosion (D. Mrad).

Beirut tra le pieghe del tempo

Fotografia e città in Basilico e Mrad

Beirut through the folds of time

Photography and the city in Basilico and Mrad

Mario Ferrara

Architect photographer, PhD

The contemporary identity of Beirut is not a static urban entity but the result of a traumatic stratification of historical wounds, ideological reconstructions, and systemic fragilities. Photography transcends documentation to become a critical device interrogating memory through the silence of forms. This paper analyses the work of Gabriele Basilico and Dia Mrad, showing how architectural photography acts as an instrument of political communication and collective memory. Basilico documented Beirut during four visits (1991, 2003, 2008, 2011) through rigorous frontal compositions and the strategic absence of human figures, crystallising the transition from conflict to reconstruction: buildings become speaking subjects, urban voids the fullest expression of traumatic meaning. Commissioned for the Solidere project, these images exceed its celebratory intent, preserving the ruins of 1991 as legible traces that corporate rhetoric cannot neutralise. In 2019, Mrad began a systematic archival project of Beirut's historic buildings – celebrating stratified memory while documenting its destruction – reconfigured by the 2020 port explosion into a before and after record. Approaching buildings as active carriers of systemic conditions, Mrad suggests that damage inscribed in architecture operates as a medium through which broader social and political conditions become legible. Both reveal that the image is a necessary act of resistance against the rhetoric of modernisation that obliterates the scars of the past.

Keywords: Beirut – Architectural photography – Urban memory

La città come palinsesto

Esistono città che non possono essere comprese se non attraverso le proprie ferite e Beirut ne è l'esempio più eloquente: la guerra civile (1975-1990), le occupazioni straniere, le ricostruzioni controverse e l'esplosione del porto del 2020 hanno ridisegnato la morfologia urbana e l'identità culturale. In questo contesto la fotografia di architettura si rivela un atto politico di resistenza etica contro la tentazione dell'oblio. Il contributo esplora il lavoro di Gabriele Basilico e Dia Mrad che, in momenti storici differenti e con sensibilità estetiche distinte, hanno costruito un archivio visivo di straordinaria profondità critica.

L'approccio si fonda sulla riflessione di Susan Sontag sulla fotografia come pratica sociale (Sontag 1978, 3-23) e sulla nozione di «memoria culturale» di Jan Assmann (1997, 23-31), integrando l'analisi visiva con strumenti della critica architettonica e degli studi urbani.

Beirut: anatomia di una città ferita

La guerra civile libanese (1975-1990), conclusasi con gli Accordi di Ta'if, ha prodotto una devastazione urbana senza precedenti. Il centro storico di Beirut, un tempo cuore cosmopolita della città, fu trasformato in una *no man's land* percorsa dalla linea di demarcazione tra le fazioni. Quello che Fouad Elkoury ha definito «isola deserta» (Elkoury, 2023, 11) era, al momento dell'arrivo di Basilico nel 1991, un paesaggio di macerie e silenzi: edifici sventrati, facciate crivellate, strade deserte.

Le rovine costituivano anche uno spazio di stratificazione storica: i palazzi ottomani si mescolavano ai condomini degli anni Sessanta, i mosaici romani emergevano dalle macerie. La guerra aveva prodotto un paradossale effetto di trasparenza, rendendo la città leggibile nella propria complessità come non lo era mai stata.

La fine della guerra aprì la stagione della ricostruzione. Solidere, fondata nel 1994 da Rafiq Hariri, fu incaricata di ricostruire il centro città (Solidere 2010, 14). Il risultato fu l'opposto di quanto promesso: una città dall'aria «finta» (Elkoury 2023, 13), che replicava le forme della tradizione senza restituirne la sostanza, con la ricostruzione interamente privatizzata (Khalaf 2006, 128) e il centro storico trasformato in «pura merce, puro immobile» (Makdisi 1997, 692).

Il 4 agosto 2020, l'esplosione del porto di Beirut ha devastato i quartieri circostanti,

causando oltre duecento morti e trecentomila sfollati. Non è stata soltanto una catastrofe fisica, bensì il crollo simbolico di un sistema politico ormai al collasso, in coincidenza con la più grave crisi economica della storia libanese (Zawyeh Gallery 2023). In questo contesto si colloca il lavoro di Dia Mrad, già avviato nel 2019.

Gabriele Basilico: il tempo del ritorno

Nel 1991, Basilico partecipa alla missione *Beyrouth, centre-ville* con Raymond Depardon, Fouad Elkoury, René Burri, Josef Koudelka e Robert Frank, per comporre uno stato delle cose del centro distrutto. Basilico descriverà la prima notte: «La città non era illuminata e gli edifici sembravano fantasmi... Solo lo spazio era percepibile, ma non la materia» (Basilico citato in Solidere 2010, 16).

Le fotografie del 1991 sono percorse da sospensione temporale: il vuoto urbano non come assenza, ma come presenza della storia e del trauma. Basilico: «Cerco di mostrare una realtà che possa essere compresa e riconosciuta dagli altri, senza cercare di trasformarla» (Basilico citato in Solidere 2010, 36). Tale metodologia – sospensione del giudizio «per il tempo necessario a essere in armonia con la realtà» (Basilico citato in Solidere 2010, 68) – si rivela una precisa strategia critica.

Sul piano stilistico, la composizione è rigorosa con inquadrature frontali e simmetriche costruite su assi visivi che conducono l'occhio lungo la prospettiva della strada o della piazza. Questa frontalità ha una precisa valenza retorica: porre lo spettatore «di fronte alla situazione» (Caujolle 2023, 113). L'assenza di figure umane non va letta come indifferenza verso l'umano, bensì come strategia narrativa: gli edifici parlano al posto degli uomini, il vuoto diventa la forma più piena di significato.

I ritorni nel 2003, nel 2008 e nel 2011 – il primo commissionato da Domus, il secondo per la mostra al Planet Discovery Center, il terzo per la Fondazione Hariri – documentano la progressiva scomparsa del paesaggio del 1991, sostituito da grattacieli e facciate restaurate con una perfezione che rasenta l'artificiale. La ricostruzione procedette, come osserva Eddé, «senza concertazione, senza transizione, senza dibattito» (Eddé 2003, 6), cancellando il principale patrimonio architettonico della città. Le fotografie di Basilico resistono: le rovine del 1991 rimangono visibili come memento che la retorica aziendale non riesce del tutto a neutralizzare.

Dia Mrad: l'architettura come testimone silenziosa

Dia Mrad nasce a Ras Baalbek nel 1991 e si trasferisce a Beirut nel 2007. Consegue la laurea e il master in Architettura presso l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK) nel 2014 e nel 2017. Durante gli anni universitari sviluppa un rapporto profondo con il tessuto storico della città, considerando il patrimonio architettonico libanese un «tesoro nazionale» (Eid 2022): ogni edificio fotografato narra le storie non dette delle famiglie che vi abitarono e gli eventi dell'epoca.

Il progetto prende avvio nel 2019, al rientro da un viaggio in Europa che ha spinto Mrad a guardare Beirut come un «diamante grezzo» (Stathaki 2021). Presentato ad Art Dubai nel 2022 con il titolo *Reframing Beirut*, è strutturato in due parti: una celebrativa, sull'architettura ottomana, del Mandato francese e degli anni Cinquanta-Settanta; l'altra che documenta devastazione e negligenza (Zawyeh Gallery 2022). Il lavoro non nasce con la catastrofe, ma la ingloba, trasformando un archivio celebrativo in un referto.

Dal punto di vista estetico, Mrad è attratto dalla simmetria degli edifici storici di Beirut. Composizioni simmetriche emergono dalla ripresa di facciate, sequenze di balconi, porte e finestre ad arco con cornici elaborate (Zawyeh Gallery 2022). Le piante costituiscono un elemento essenziale che aggiunge vitalità a edifici ancora abitati o ne sottolinea, per contrasto, l'abbandono. Le qualità architettoniche vanno oltre la semplice ripetizione formale: diventano elementi in dialogo continuo tra passato e presente. Nella serie *The Road to Reframe*, prima mostra personale ospitata all'Arthaus di Gemmayzeh nel 2021, Mrad documenta edifici storici trasformati in rovine dall'esplosione – soffitti crollati, finestre infrante, decorazioni danneggiate – trattandoli non come testimoni passivi ma come portatori attivi di condizioni spaziali e sistemiche (Ghosh 2024): il danno iscritto nell'architettura opera come medium attraverso cui le condizioni sociali e politiche più ampie diventano leggibili (Mrad 2021).

Tra le opere più significative vi è *The Silos Experience*, nata da visite al sito nel 2021. La collaborazione con l'ingegnere Emmanuel Durand ha permesso a Mrad di accedere alla zona rossa del porto (Stathaki 2022). I silos – con i riflessi spettrali nell'acqua e le montagne di grano fermentato – costituiscono non soltanto un documento della distruzione, ma il simbolo più potente della resistenza della città.

La serie *Utilities* – presentata alla galleria Zawyeh di Dubai nel gennaio 2023 – segna un ulteriore spostamento di prospettiva. Mrad mappa le condizioni operative di una città segnata da nuove forme di declino, documentando le manifestazioni materiali della crisi nel tessuto urbano (Zawyeh Gallery 2023): le reti elettriche, le forniture idriche, il settore bancario. Anziché mostrare le persone che sopportano i tagli all'energia, Mrad inquadra le infrastrutture energetiche distribuite; invece di ritrarre le rapine ai bancomat, cattura gli sportelli blindati (Dalloul Art Foundation 2023). Ogni frammento del quotidiano è testimonianza di uno Stato che ha abdicato alle proprie responsabilità.

L'immagine contro l'oblio

Basilico è un fotografo europeo, formatosi nel realismo documentario italiano e nella *Neue Sachlichkeit*: il suo rapporto con Beirut è quello dell'osservatore esterno. Mrad è un autore libanese: il suo rapporto con la città è quello dell'appartenenza, della ferita personale che si sovrappone alla ferita collettiva. Basilico privilegia la grande scala del paesaggio urbano; Mrad lavora sul frammento. In entrambi si ritrova la formazione architettonica.

Al di là di queste differenze, esistono convergenze profonde. La prima è di natura etica: entrambi condividono la convinzione che la fotografia di architettura non sia una pratica neutrale, ma un atto politico. La seconda riguarda il ruolo dell'architettura come soggetto fotografico: sia Basilico che Mrad trattano gli edifici non come oggetti inerti, ma come soggetti dotati di una propria capacità di testimoniare.

La terza convergenza riguarda la memoria. Entrambi lavorano contro l'oblio: Basilico contro le retoriche della modernizzazione, Mrad contro la tentazione di voltare pagina troppo in fretta. Le loro fotografie costruiscono archivi di ciò che altrimenti andrebbe perduto, partecipando a ciò che Jan Assmann ha chiamato «memoria culturale» (Assmann 1997, 26-31): una trasmissione del passato attraverso immagini capaci di mantenere vivo il legame con un'esperienza destinata altrimenti a svanire.

I due lavori articolano la nozione di fotografia come atto di resistenza. Le immagini di Basilico del 2003 e del 2011, prodotte per Solidere eppure profondamente critiche verso la sua operazione, ne costituiscono un caso esemplare: la forza documentaria eccede e resiste al reimpiego celebrativo del committente. La resistenza di Mrad è più radicale, perché si oppone all'impulso collettivo di

non guardare, di lasciare che il tempo e la normalità apparente nascondano le ferite.

Conclusioni

L'analisi del lavoro di Basilico e Mrad conduce a una conclusione che trascende i confini della fotografia di architettura. Entrambi dimostrano che vedere non è un'attività neutrale: è sempre già un atto interpretativo, politico, etico. Ogni scelta fotografica, cosa inquadrare, con quale luce, da quale distanza, è anche una presa di posizione rispetto alla realtà documentata. Beirut, con la sua storia di ferite stratificate e di ricostruzioni controverse, offre un caso di studio esemplare. Se Sontag ha mostrato come la fotografia funzioni da *memento mori*, oggetto di contemplazione capace di approfondire il senso della realtà piuttosto che anestetizzarlo (Sontag 2004, 103), il lavoro di Basilico e Mrad radicalizza questa funzione in senso politico: le loro immagini si schierano con chi rifiuta che le cicatrici vengano cancellate dall'urgenza della ricostruzione, con chi esige che la storia rimanga leggibile nel corpo della città.

Basilico ha costruito una sequenza diacronica che trasforma ogni fotografia in una delle "pieghe del tempo" evocate dal titolo di questo saggio. Mrad ha vissuto la propria

sequenza in modo drammatico e involontario: il prima e il dopo dell'esplosione hanno trasformato il suo archivio, caricandolo di un peso memoriale imprevedibile. In entrambi i casi, la fotografia si rivela come pratica del tempo che mette in relazione istanti diversi, rendono possibile il confronto e la riflessione. La traiettoria recente di Mrad segnala una generalizzazione del metodo al di là di Beirut. Con *Tradition of Change* (2023), ha rivolto l'obiettivo al patrimonio di Riyadh, stampando immagini di edifici in demolizione su frammenti di macerie (Dalloul Art Foundation 2023). Il passaggio a una pratica ibrida di fotografia e scultura dimostra che il nucleo critico del lavoro – la riflessione sul rapporto tra immagine, architettura e perdita – assume portata universale.

In un'epoca in cui la saturazione visiva rischia di produrre insensibilità, il lavoro di Basilico e Mrad propone una fotografia lenta, meditata, costruita per durare. Mentre Basilico ha cristallizzato il passaggio dal conflitto alla ricostruzione mettendo lo sguardo «direttamente di fronte alla situazione» (Caujolle 2023, 113), Mrad ha trasformato un archivio del patrimonio in referto politico. Entrambi rivelano che l'immagine è un atto necessario di resistenza contro le retoriche della modernizzazione che tendono a obli-
terare le cicatrici del passato.

The city as palimpsest

Some cities can only be understood through their own wounds and Beirut is the most eloquent example: the civil war (1975–1990), foreign occupations, controversial reconstructions, and the 2020 port explosion have redrawn urban morphology and cultural identity. In this context, architectural photography reveals itself as a political act of ethical resistance against the temptation of forgetting. This paper explores the work of Gabriele Basilico and Dia Mrad who, in different historical moments and with distinct aesthetic sensibilities, have built a visual archive of extraordinary critical depth. The approach draws on Susan Sontag's reflection on photography as a social practice (Sontag 1978, 3–23) and on Jan Assmann's notion of «cultural memory» (Assmann 1997, 23–31), integrating visual analysis with tools from architectural criticism and urban studies.

Beirut: anatomy of a wounded city

The Lebanese civil war (1975–1990), which ended with the Ta'if Agreement, produced

unprecedented urban devastation. The historic centre of Beirut, once the cosmopolitan heart of the city, was transformed into a *no man's land* traversed by the demarcation line between factions. What Fouad Elkoury called a «deserted island» (Elkoury, 2023, 11) was, at the time of Basilico's arrival in 1991, a landscape of rubble and silence: gutted buildings, bullet-riddled facades, deserted streets. The ruins also constituted a space of historical stratification: Ottoman palaces mingled with 1960s apartment blocks, Roman mosaics emerged from the rubble. War had produced a paradoxical transparency, making the city legible in its complexity as it had never been before. The end of the war started the reconstruction era. Solidere, founded in 1994 by Rafiq Hariri, was tasked with rebuilding the city centre (Solidere 2010, 14). The result was the opposite of what had been promised: a city with a «fake» appearance (Elkoury 2023, 13), replicating the forms of tradition without restoring its substance, with reconstruction entirely privatised (Khalaf 2006, 128) and the historic centre transformed into «pure commodity, pure real estate» (Makdisi 1997, 692).

On 4 August 2020, the Beirut port explosion devastated the surrounding neighbourhoods, causing over two hundred deaths and displacing three hundred thousand people. It was not merely a physical catastrophe, but the symbolic collapse of a political system already on the verge of collapse, coinciding with the worst economic crisis in Lebanese history (Zawyeh Gallery 2023). It is in this context that the work of Dia Mrad, begun in 2019, must be situated.

Gabriele Basilico: the time of return

In 1991, Basilico took part in the mission *Beyrouth, centre-ville* alongside Raymond Depardon, Fouad Elkoury, René Burri, Josef Koudelka, and Robert Frank, to document the state of the destroyed centre. Basilico described the first night: «The city was not illuminated and buildings looked like ghosts... Only the space was perceivable, but not the matter» (Basilico cited in Solidere 2010, 16). The 1991 photographs are pervaded by temporal suspension: the urban void not as absence but as the presence of history and trauma. Basilico: «I try to show a reality that can be understood and recognised by others, without trying to transform it» (Basilico cited in Solidere 2010, 36). This methodology – the suspension of judgement «for the time needed to be in harmony with reality» (Basilico cited in Solidere 2010, 68) – reveals itself as a precise critical strategy. Stylistically, the composition is rigorous, with frontal and symmetrical framings, built on visual axes that draw the eye along the perspective of the street or the square. This frontality has a precise rhetorical value: it places the viewer «directly in front of the situation» (Caujolle 2023, 113). The absence of human figures should not be read as indifference toward the human, but rather as a narrative strategy: buildings speak in place of people, the void becomes the fullest form of meaning. The returns in 2003, 2008, and 2011 – the first commissioned by Domus, the second for the exhibition at Planet Discovery Center, the third for the Hariri Foundation – document the progressive disappearance of the 1991 landscape, replaced by skyscrapers and restored facades of a perfection bordering on the artificial. Reconstruction proceeded, as Eddé observes, «without concertation, without transition, without debate» (Eddé 2003, 6), erasing the city's principal architectural heritage. Basilico's photographs resist: the ruins of 1991 remain visible as a *memento* that corporate rhetoric cannot entirely neutralise.

Dia Mrad: architecture as silent witness

Dia Mrad was born in Ras Baalbek in 1991 and moved to Beirut in 2007. He received his bachelor's and master's degrees in Architecture from the Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK) in 2014 and 2017. During his university years he developed a deep relationship with the city's historic fabric, regarding Lebanese architectural heritage as a «national treasure» (Eid 2022): every building photographed narrates the untold stories of the families who lived there and the events of the era. The project began in 2019, upon his return from a trip to Europe that led Mrad to look at Beirut as a «rough diamond» (Stathaki 2022). Presented at Art Dubai in 2022 under the title *Reframing Beirut*, it is structured in two parts: one celebratory, focusing on Ottoman, French Mandate, and 1950s–70s architecture; the other documenting devastation and neglect (Zawyeh Gallery 2022). The work did not emerge from the catastrophe but absorbed it, transforming a celebratory archive into a documentary record. Aesthetically, Mrad is drawn to the symmetry of Beirut's historic buildings. Symmetrical compositions emerge from the shooting of facades, balcony sequences, arched doors, and windows with elaborate cornices (Zawyeh Gallery 2022). Plants are an essential element that add vitality to still-inhabited buildings or underscore, by contrast their abandonment. The architectural qualities go beyond mere formal repetition: they become elements in continuous dialogue between past and present. In the series *The Road to Reframe*, his first solo exhibition held at Arthaus in Gemmayzeh in 2021, Mrad documents historic buildings transformed into ruins by the explosion – collapsed ceilings, shattered windows, damaged decorations – treating them not as passive witnesses but as active carriers of spatial and systemic conditions (Ghosh 2024): the damage inscribed in architecture operates as a medium through which broader social and political conditions become legible (Mrad 2021). Among the most significant works is *The Silos Experience*, which grew from site visits in 2021. The collaboration with engineer Emmanuel Durand allowed Mrad to access the port's red zone (Stathaki 2021). The silos – with their spectral reflections in the water and mountains of fermented grain – constitute not only a document of destruction but the most powerful symbol of the city's resilience.

The series *Utilities* – presented at the Zawyeh Gallery in Dubai in January 2023 – marks a further shift of perspective. Mrad maps the operational conditions of a city marked by new forms of decline, documenting the material manifestations of crisis in the urban fabric (Zawyeh Gallery 2023): electrical networks, water supplies, the banking sector. Rather than showing people enduring power cuts, Mrad frames distributed energy infrastructure; instead of portraying ATM robberies, he captures armoured bank shutters (Dalloul Art Foundation 2023). Each fragment of daily life bears witness to a State that has abdicated its responsibilities.

The image against forgetting

Basilico is a European photographer, trained in Italian documentary realism and in *Neue Sachlichkeit*: his relationship with Beirut is that of the external observer. Mrad is a Lebanese artist: his relationship with the city is one of belonging, of personal wound overlapping with collective wound. Basilico favours the large scale of the urban landscape; Mrad works on the fragment. Both share an architectural training. Beyond these differences, deep convergences exist. The first is ethical in nature: both share the conviction that architectural photography is not a neutral practice but a political act. The second concerns the role of architecture as photographic subject: both Basilico and Mrad treat buildings not as inert objects but as subjects endowed with their own capacity to bear witness. The third convergence concerns memory. Both work against forgetting: Basilico against the rhetoric of modernisation, Mrad against the temptation to turn the page too quickly. Their photographs build archives of what would otherwise be lost, participating in what Jan Assmann called «cultural memory» (Assmann 1997, 26–31): a transmission of the past through images capable of keeping alive the bond with an experience otherwise destined to vanish. The two bodies of work articulate the notion of photography as an act of resistance. Basilico's images of 2003 and 2011, produced for Solidere yet deeply critical of its operation, constitute an exemplary case: documentary force exceeds and resists the commissioner's celebratory reuse. Mrad's resistance is more radical, for it opposes the collective impulse not to look, to let time and apparent normality cover over the wounds.

Conclusions

The analysis of Basilico's and Mrad's work leads to a conclusion that transcends the boundaries of architectural photography. Both demonstrate that seeing is not a neutral activity: it is always already an interpretive, political, and ethical act. Every photographic choice – what to frame, with what light, from what distance – is also a stance toward the reality being documented. Beirut, with its history of stratified wounds and contested reconstructions, offers an exemplary case study. If Sontag showed how photography functions as a *memento mori*, an object of contemplation capable of deepening the sense of reality rather than anaesthetising it (Sontag 2004, 103), the work of Basilico and Mrad radicalises this function in political terms: their images side with those who refuse to have the scars erased by the urgency of reconstruction, with those who demand that history remain legible in the body of the city. Basilico built a diachronic sequence that transforms every photograph into one of the «folds of time» evoked in the title of this essay. Mrad lived his own sequence in a dramatic and involuntary way: the before and after of the explosion transformed his archive, loading it with an unforeseeable memorial weight. In both cases, photography reveals itself as a practice of time that brings different instants into relation, making comparison and reflection possible. Mrad's recent trajectory signals a generalisation of the method beyond Beirut. With *Tradition of Change* (2023), he turned his lens to the heritage of Riyadh, printing images of buildings under demolition onto fragments of rubble (Dalloul Art Foundation 2023). The shift towards a hybrid practice of photography and sculpture demonstrates that the critical core of the work – the reflection on the relationship between image, architecture, and loss – assumes universal scope. In an era when visual saturation risks producing insensibility, the work of Basilico and Mrad proposes a slow, meditated photography, built to last. While Basilico crystallised the transition from conflict to reconstruction by placing the gaze «directly in front of the situation» (Caujolle 2023, 113), Mrad transformed a heritage archive into a political document. Both reveal that the image is a necessary act of resistance against the rhetoric of modernisation that tends to obliterate the scars of the past.



In alto – *Beirut, Centre-ville*, 1991. Dalla campagna *Mission Photographique Beyrouth*, 1991, progetto collettivo voluto dalla Fondazione Hariri su iniziativa della scrittrice libanese Dominique Eddé al termine della guerra civile libanese (G. Basilico).

Top – *Beirut, Centre-ville*, 1991. From the *Mission Photographique Beyrouth* campaign (1991), a collective project commissioned by the Hariri Foundation at the initiative of the Lebanese writer Dominique Eddé following the end of the Lebanese Civil War (G. Basilico).

In basso – *Beirut 2003*. Dal secondo ritorno di Basilico a Beirut, 2003. Campagna commissionata dalla rivista Domus in cui il fotografo documenta la città a oltre un decennio dall'inizio delle operazioni di ricostruzione (G. Basilico).

Below – *Beirut 2003*. From Basilico's second return to Beirut, 2003. A campaign commissioned by the magazine Domus in which the photographer documented the city almost a decade after the start of the reconstruction operations (G. Basilico).



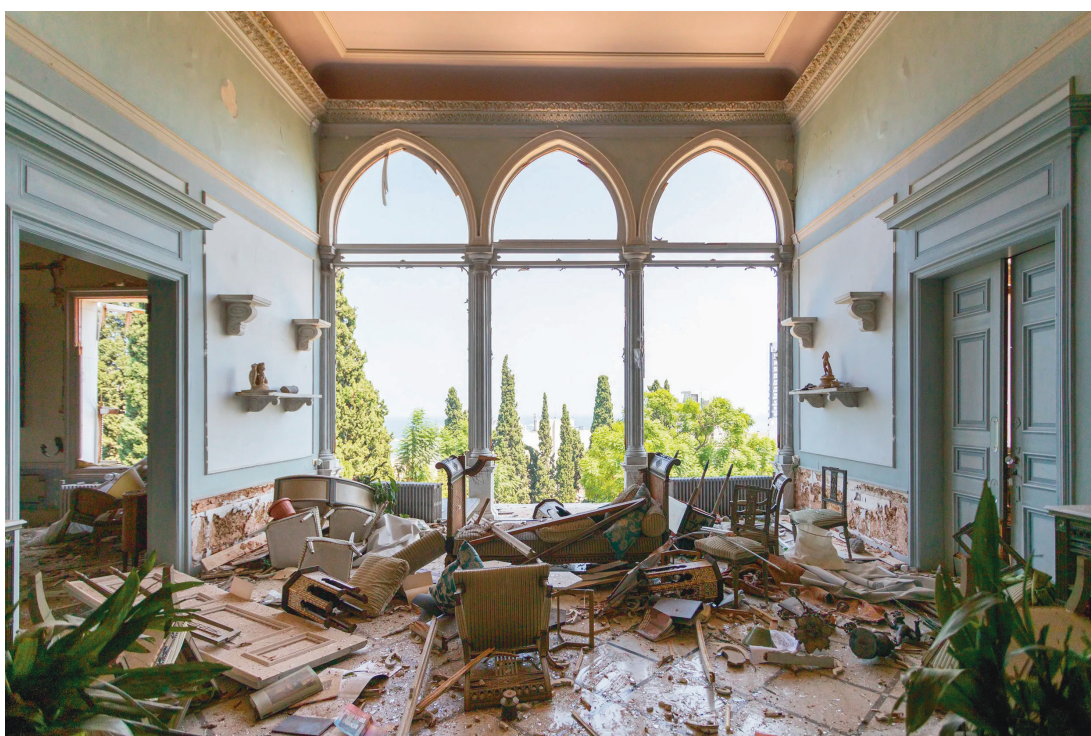


In alto – *Beirut 2011*. Dal quarto ciclo di Basilico su Beirut, 2011. Le immagini mostrano le aree coinvolte nel progetto Solidere, paesaggio urbano radicalmente riscritto (G. Basilico).

Top – *Beirut 2011*. From Basilico's fourth Beirut cycle, 2011. The images show the areas involved in the Solidere project, an urban landscape radically rewritten (G. Basilico).

In basso – *Always Forever*, Sursock Palace, 2020. Dalla serie documentaria *Reframing Beirut*, successiva all'esplosione del porto di Beirut del 4 agosto 2020 (Dia Mrad).

Below – *Always Forever*, Sursock Palace, 2020. From the documentary series *Reframing Beirut*, following the explosion at the port of Beirut on August 4, 2020 (D. Mrad).



Nella pagina accanto – *Solar Tablet 10*, 2022. Dalla serie *Solar Tablet*, progetto aereo condotto con drone sui tetti di Beirut. La serie si inserisce nel più ampio progetto *Reframing Beirut* come documento della resilienza urbana dal basso (D. Mrad).

Opposite page – *Solar Tablet 10*, 2022. From the series *Solar Tablet*, an aerial drone project over the rooftops of Beirut. The series forms part of the broader project *Reframing Beirut* as a document of grassroots urban resilience (D. Mrad).



La traduzione in inglese è dell'autore.

English translation by the author.

Bibliografia | References

- ASSMANN, J. (1997) *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.
- BASILICO, G. (2003) *Beirut 1991 (2003)*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- BASILICO, G. (2023) *Ritorni a Beirut*. Roma: Contrasto.
- CAUJOLLE, C. (2023) *Il terzo viaggio*. In: G. Basilico, *Ritorni a Beirut*. Roma: Contrasto.
- DALLOUL ART FOUNDATION (2023) *Dia Mrad*. <https://dafbeirut.org/artists/dia-mrad> (accessed on 10 February 2024).
- EDDÉ, D. (2003) *La documentazione fotografica di Beirut 1991-2003*. In: G. Basilico, *Beirut 1991 (2003)*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- EID, M. (2022) *Preserving Beirut Through Dia Mrad's Lens*. <https://al-rawiya.com/preserving-beirut-through-dia-mrads-lens/> (accessed on 10 February 2024).
- ELKOURY, F. (2023) *Gabriele*. In: G. Basilico, *Ritorni a Beirut*. Roma: Contrasto.
- GHOSH, R. (2024) *In Beirut, solar panels and water tanks tell a story of decline*. <https://www.1854.photography/2024/03/dia-mrad-utilities-beirut-lebanon> (accessed on 12 January 2024).
- KHALAF, S. (2006) *Heart of Beirut: Reclaiming the Bourj*. London: Saqi Books.
- MAKDISI, S. (1997) "Laying Claim to Beirut: Urban Narrative and Spatial Identity in the Age of Solidere". *Critical Inquiry*, 23 (3), 661-705.
- MRAD, D. (2021) *The Road to Reframe*. Beirut: Arthaus Beirut.
- SOLIDERE (2010) *City in Layers. Solidere Annual Report 2010*. Beirut: Solidere.
- SONTAG, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SONTAG, S. (1978) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- STATHAKI, E. (2022) *Dia Mrad photographs after the 2020 Beirut explosion*. <https://www.wallpaper.com/architecture/dia-mrad-the-road-to-reframe-architectural-photography-exhibition-beirut-lebanon> (accessed on 15 March 2023).
- ZAWYEH GALLERY (2022) *Dia Mrad: Reframing Beirut*. Dubai: Zawyeh Gallery. <https://zawyeh.net> (accessed on 10 February 2024).
- ZAWYEH GALLERY (2023) Press release: *Dia Mrad's Utilities opens at Zawyeh Gallery, Dubai*. Dubai: Zawyeh Gallery.



Tratto di un passaggio pedonale del quartiere islamico. Sul lato destro, il fusto di una colonna segna l'ingresso di una casa (S. Macias).

Section of a walkway from the islamic quarter. On the right side, the shaft of a column marks the entrance to a house (S. Macias).

Archeologia, architettura Islamica e fotografia **Archaeology, Islamic architecture and photography**

Santiago Macias
Panteão Nacional

Carrying out archaeological excavations involves recording the work through extensive photographic surveys. It is very easy to reach thousands of images by the time a field campaign is completed. Without these photographs, it would not be possible to undertake the reconstruction of structures and built spaces. It is essential that they are explicit and clear, properly documenting the excavation. However, it is also crucial that they are legible and understandable to those who read them. Of everything that is collected, only a very small part is published. The majority (certainly more than 90%) of what was recorded remains in archives, in an accumulation of memories that are only occasionally revisited. During the years 2004 and 2005, an image archive was created during the archaeological excavations in Mértola. The exhaustive recording of archaeological structures from the 12th and 13th centuries, belonging to residential spaces, became the starting point for a project aimed at the global reconstruction of a neighborhood that had long since disappeared – one that only archaeology and photography made it possible to recover.

Keywords: Archaeology – Islam – Photography

Introduzione

Gli ultimi tre decenni sono stati particolarmente fecondi per quanto riguarda l'acquisizione di informazioni sulle condizioni dell'abitare nel Portogallo meridionale durante il periodo islamico. Tali dati hanno iniziato a essere resi noti soltanto nel corso degli anni Novanta. Mértola e Silves sono stati i primi due siti a fornire informazioni coerenti e affidabili. Nel primo caso è stato identificato un quartiere risalente alla fase finale del periodo islamico; nel secondo è stata rinvenuta una struttura palatina molto più complessa e sofisticata. I decenni successivi sono stati caratterizzati da un'intensa attività di archeologia urbana, che ha portato alla scoperta di un numero considerevole di abitazioni. Sotto la direzione di Cláudio Torres, il Progetto Mértola ha svolto un ruolo pionieristico nella riscoperta del patrimonio islamico del Portogallo. La ricerca si è progressivamente estesa oltre l'ambito strettamente archeologico, sviluppandosi nel corso di oltre quattro decenni in uno studio complessivo del territorio e in un'analisi dinamica delle modalità attraverso cui le strutture storiche si sono conservate nelle pratiche tradizionali di vita (Torres 2016, 181-192).

Mértola e Silves rappresentano tuttora i casi più significativi per lo studio dell'edilizia abitativa urbana del periodo islamico. A questi si sono tuttavia aggiunti altri contesti di particolare interesse, quali Paderne, Tavira, Lisbona, Moura e altri ancora. Il presente contributo intende analizzare le caratteristiche dei quartieri islamici del Portogallo meridionale. A tal fine, il quartiere islamico di Mértola sarà assunto come caso di studio.

Strutture abitative

In assenza di palazzi spettacolari o di grandi complessi monumentali, è soltanto oggi, attraverso l'attività di indagine archeologica, che questo mondo islamico sta iniziando a essere riscoperto (Torres 1992).

Uno sguardo all'edilizia tradizionale del nord e del sud del Paese mostra immediatamente come i modelli costruttivi meridionali (*taipa*, adobe, *caniço*) coincidano con quelli dell'antico *Gharb al-Andalus*. Nelle regioni meridionali, la mitezza del clima ha contribuito in modo determinante a far sì che una parte significativa delle attività quotidiane si svolgesse all'aperto, non soltanto nei *suq* e nelle piazze urbane, ma anche all'interno delle abitazioni, dove il patio centrale scoperto rivestiva – e continua a rivestire – un ruolo di primaria importanza.

Nel Gharb, soltanto Silves (per la quale esistono riferimenti letterari a una zona palatina, come nel celebre poema di al-Mutamid – Coelho 1975, 300-302) e Lisbona (dotata di un palazzo reale sopravvissuto fino al XVI secolo – Matos 1999, 20) avrebbero posseduto importanti *alcáçovas* (Gomes and Gaspar 2002, 401-403).

A Mértola, nel corso degli ultimi dieci anni, sono stati condotti scavi in un quartiere nel quale sono state finora identificate sedici abitazioni (Palma et al. 2018). Si tratta di un complesso residenziale databile alla seconda metà del XII secolo, sovrapposto a precedenti strutture bizantine (Macias 2006). L'intervento archeologico ha riportato alla luce una rete ben organizzata di strade e abitazioni, nella quale è possibile riconoscere un certo grado di pianificazione urbanistica, evidente soprattutto dalla presenza di sistemi di smaltimento delle acque in tutte le case del quartiere.

Le abitazioni si organizzano attorno a un patio centrale che occupa circa un quarto della superficie complessiva dell'edificio (pari a circa 70-80 m² nel caso di Mértola – Macias 2006, 387). L'accesso alla casa avviene attraverso un atrio che comunica direttamente con il patio. Si tratta di una regola distributiva ricorrente, riscontrabile in numerosi siti archeologici del Gharb. Le dimensioni delle abitazioni possono variare, ma l'impianto generale rimane sostanzialmente invariato. Tale configurazione è documentata a Paderne (Inácio and Catarino 2009, 616), nel castello di Silves (Gomes 2009, 484), nei sobborghi della stessa città (Gonçalves 2008b, 98-101) e a Tavira (Cavaco 2011, 86 e XVI-Figura 7). Attorno al patio si distribuiscono i diversi ambienti della casa e si osserva come ciascuna abitazione presenti un'organizzazione articolata secondo il seguente schema:

Ingresso attraverso un atrio

All'ingresso viene frequentemente attribuita una particolare rilevanza, generalmente mediante il reimpiego di elementi architettonici di epoca romana (ad esempio colonne), utilizzati come soglie d'accesso alle abitazioni (Macias 2006, 392).

Patio centrale scoperto

Il patio occupava circa un quarto della superficie dell'abitazione e, considerate le condizioni climatiche asciutte della regione, è probabile che una parte significativa delle attività quotidiane, come la preparazione dei pasti, si svolgesse in questo spazio. I patii costituivano gli ambienti più intimi della casa. Nei sobborghi di Silves,

tuttavia, alcune abitazioni presentano patii direttamente collegati alla strada (Gonçalves 2008a, 97–98).

Ambiente principale con pavimento in malta, dipinto in ocra rossa, dotato di una piccola alcova sopraelevata

Questo ambiente costituiva senza dubbio lo spazio destinato alla vita familiare, ai pasti e al riposo. La coppia che occupava l'abitazione dormiva nell'alcova. Quest'ultima consisteva in una piattaforma sopraelevata destinata ad accogliere una struttura per il letto, un elemento particolarmente caratteristico dei siti archeologici del Gharb (Bazzana 2005, 120–121).

Ambiente secondario a funzione polivalente

Si ritiene che questo spazio fosse destinato, almeno in parte, alla conservazione delle derrate alimentari. Mentre gli altri ambienti sembrano caratterizzati da funzioni piuttosto specifiche, le evidenze archeologiche indicano che questo locale svolgeva molteplici funzioni (Macias 1996).

Cucina articolata in due ambienti

La cucina era suddivisa in uno spazio esterno destinato alla conservazione delle giare per l'acqua – alcune delle quali sono state rinvenute in quest'area – e delle derrate alimentari, e in uno spazio interno dotato di focolare. I focolari erano generalmente ricavati nel terreno e delimitati da pietre, una soluzione costruttiva che si conserva ancora oggi nelle aree più antiche del Portogallo meridionale (Macias 1996, 104–105). Questa articolazione dello spazio domestico destinato alla preparazione dei cibi costituisce una caratteristica peculiare della Mértola islamica.

Latrina direttamente collegata a una rete fognaria o a canali coperti esterni all'abitazione

I sistemi di smaltimento delle acque rivestivano un'importanza fondamentale in aree climaticamente calde come questa. Un aspetto particolarmente significativo è rappresentato dal fatto che la legislazione dell'epoca (i trattati di *hisba*) prescriveva che la pulizia di tali canali fosse affidata a ebrei o cristiani, poiché si trattava di un'attività ritenuta indegna per un musulmano (García Gómez and Lévi-Provençal 1981, 149).

È interessante osservare la specificità funzionale di queste abitazioni: a ciascun ambiente corrisponde una destinazione d'uso ben definita. Di evidente matrice mediterranea, questa tipologia è stata identificata negli ultimi anni in tutti gli scavi urbani condotti nelle antiche città di al-Andalus,

come Silves, Saltés, Pechina (Galdeano and Madrid 1990) e Cieza (Navarro Palazón 1990). In tutti questi contesti furono impiegate tecniche costruttive analoghe. I muri perimetrali poggiano su fondazioni in muratura lapidea, sopra le quali si elevano pareti in *taipa* dello spessore di circa mezzo metro. In alcuni casi, sottili tramezzi in adobe (spessi circa 20 cm) separavano gli ambienti interni. Talvolta, su un sottile strato d'intonaco venivano realizzate decorazioni policrome. I pavimenti degli ambienti principali erano dipinti in ocra rossa.

Le limitate variazioni distributive riscontrabili da un sito all'altro non compromettono l'immagine di un modello abitativo comune a tutti questi contesti e riconducibile, con ogni probabilità, a gruppi appartenenti al medesimo strato sociale. Nonostante una relativa specializzazione degli spazi, la loro polivalenza conferiva a queste abitazioni una notevole flessibilità d'uso.

La Reconquista, e il nuovo modello di organizzazione sociale ad essa associato, sembrano aver determinato la fine di questa tipologia abitativa. Sebbene nel sud della Penisola i modelli aulici andalusi abbiano influenzato alcuni palazzi dei secoli XV e XVI, appare evidente la progressiva sostituzione di questa configurazione con un'altra maggiormente rispondente a una nuova struttura familiare di tipo nucleare. Tale modello si caratterizza per l'assenza del patio centrale e per una distribuzione molto più semplice: un'abitazione a un solo piano articolata in due ambienti (Conde 1997, 245).

La flessibilità organizzativa delle abitazioni urbane risulta ancora più evidente nelle residenze rurali della stessa epoca. In esse, due o tre ambienti di forma allungata si disponevano attorno a un recinto-patio di pianta approssimativamente quadrangolare. Ciascuno di questi spazi, collegato al cortile centrale attraverso un'unica apertura, presentava una marcata polivalenza funzionale che richiama schemi distributivi attestati nei modelli abitativi arcaici del Mediterraneo occidentale (Boone 2009, 146–148).

Diversamente da quanto osservato per le abitazioni urbane, nelle aree montuose dell'interno del Paese è sopravvissuta fino a oggi una tipologia residenziale estremamente conservativa. Di probabile origine preromana, essa trova confronti anche nell'Andalusia occidentale, nei monti di Toledo e nelle regioni del Rif caratterizzate da una forte presenza berbera (Boone 1994).

Riflessioni sulla fotografia nello scavo archeologico

Un aspetto fondamentale della ricerca archeologica è costituito dalla documentazione fotografica degli elementi individuati. La natura “distruttiva” dello scavo implica infatti la rimozione permanente degli strati che vengono progressivamente indagati. In assenza di una documentazione continua delle operazioni effettuate, una parte delle informazioni è inevitabilmente destinata ad andare perduta. Ciò che viene osservato in un determinato momento è rapidamente dimenticato se non esiste una registrazione sistematica e sequenziale.

Fotografare uno scavo non significa semplicemente accumulare immagini del sito. Il processo richiede innanzitutto l'identificazione del contesto attraverso informazioni essenziali che consentano di collocare l'immagine nello spazio e nel tempo. Ogni fotografia dovrebbe pertanto riportare l'anno di realizzazione, l'unità o le unità stratigrafiche presenti, l'orientamento rispetto al nord e una scala grafica che permetta di valutarne le dimensioni. È inoltre necessario procedere a una registrazione sequenziale, fotografando il medesimo contesto da diverse prospettive e includendo, quando possibile, le unità stratigrafiche adiacenti. Le unità stratigrafiche documentate fotograficamente dovrebbero comprendere, idealmente, murature (in pianta e in alzato), pavimentazioni e livelli di crollo, in particolare quelli che testimoniano la presenza di coperture o di strutture murarie distrutte da interventi antropici.

Le fotografie non vengono mai realizzate da un punto di vista perfettamente verticale. La proiezione della luce sulle strutture archeologiche produce inevitabilmente ombre. L'obiettivo è conferire a ciascuna struttura una propria “espressività”, rendendola più leggibile e più facilmente interpretabile.

Nel caso specifico delle abitazioni del quartiere islamico, la documentazione fotografica ha compreso fotografie d'insieme del quartiere e delle singole case; fotografie generali dei diversi ambienti, come il patio, nelle varie fasi dello scavo; immagini dedicate ai dettagli funzionali, quali latrine, focolari, sistemi di drenaggio, cardini e perni delle porte; fotografie di particolari costruttivi significativi, utili a comprendere le tecniche impiegate nella costruzione delle abitazioni. Nel quartiere islamico di Mértola è stato possibile identificare l'impiego di tecniche costruttive quali la *taipa* e i mattoni in adobe essiccati al sole, pratiche che la tradizione locale ha conservato fino al XX secolo.

Questo tipo di documentazione ha dato origine a un vero e proprio archivio di immagini, capace non solo di ricostruire le diverse fasi dello scavo, ma anche di rendere possibile l'elaborazione di ipotesi di ricostruzione volumetrica delle abitazioni e dell'intero quartiere.

Si possono pertanto distinguere due livelli di lavoro. Il primo consiste nella documentazione delle strutture archeologiche: questa attività ripetuta nel tempo costituisce un archivio fondamentale delle operazioni svolte. Delle migliaia di immagini accumulate nel corso dei decenni, soltanto una minima parte (forse meno del 5%) viene utilizzata nelle pubblicazioni scientifiche o divulgative. La maggioranza rimane conservata negli archivi dei singoli siti archeologici e viene consultata ogni volta che si rende necessario verificare informazioni, confrontare dati o integrare elementi mancanti. Il secondo livello riguarda l'utilizzo del materiale fotografico per l'interpretazione del sito archeologico, vale a dire l'impiego della fotografia come strumento essenziale nel processo di ricostruzione. Le informazioni fotografiche si rivelano particolarmente utili nei processi di elaborazione tridimensionale. Ciò è risultato evidente nel caso del quartiere islamico di Mértola. Senza il patrimonio fotografico che ne ha costituito il fondamento, non sarebbe stato possibile procedere alla ricostruzione volumetrica degli edifici né formulare un'interpretazione funzionale dei singoli spazi.

Brevi considerazioni conclusive

Lo studio delle abitazioni del periodo islamico nel Portogallo meridionale è stato un processo lungo e complesso. Avviato alla fine degli anni Settanta del Novecento, esso si è concentrato inizialmente su due importanti siti archeologici: Silves e Mértola. In quest'ultima località, in particolare, le indagini hanno portato alla scoperta di un complesso costituito da quasi venti abitazioni. Questo risultato ha rappresentato il punto di partenza per uno studio ad ampio raggio che ha interessato diversi temi complementari: l'organizzazione urbana, la distribuzione e la funzionalità degli spazi abitativi, nonché le pratiche alimentari.

Il processo di identificazione non è stato semplice. L'accuratezza della documentazione raccolta ha rivestito un'importanza fondamentale. Rilievi grafici, sezioni stratigrafiche e documentazione fotografica procedono congiuntamente nel processo di costruzione della conoscenza. In questo contesto, la fotografia assume un ruolo

insostituibile. Torna alla mente la celebre metafora dello scavo archeologico come un libro le cui pagine vengono progressivamente bruciate. La fotografia non consente di ricostituire gli strati rimossi né di recuperare ciò che è andato perduto, ma permette la costruzione di un palinsesto. Il passato viene fissato sulla pellicola o in formato digitale, rendendo possibile un recupero almeno parziale di quanto è stato scavato. È questo il significato dell'accumulo di dati fotografici nel corso degli anni. Il rigore della documentazione, sia per il suo carattere sistematico ed esaustivo sia per la qualità delle immagini raccolte, costituisce un elemento essenziale di questo

processo. Le migliaia di fotografie conservate consentono di ritornare al passato in modo duraturo.

When Light Casts No Shadow era il titolo di un progetto del fotografo portoghese Edgar Martins. La presenza della luce, e delle ombre che essa genera, è stata determinante nel processo di lettura delle strutture islamiche di Mértola. È questa la strada seguita per rendere interpretabile una realtà scomparsa che soltanto l'archeologia ha potuto riportare alla luce. Abitazioni, strade e funzioni residenziali sono divenute comprensibili grazie al contributo della fotografia e alla presenza di una luce capace di produrre contrasti e ombre.

Introduction

The last three decades have been extremely fruitful in presenting information regarding the living situation in southern Portugal during the islamic Period. Only during the 1990s was this information disclosed. Mértola and Silves were the first two locations to provide us with consistent and reliable information. In the first location, a neighborhood of the end of the islamic period was identified. In the second, a palatine structure, much more complex and sophisticated, was found. The following decades were defined by an intense urban archaeological activity that yielded a rather substantial number of dwellings. Led by Cláudio Torres, the Mértola Project played a pioneering role in rediscovering Portugal's Islamic heritage. Its research extended beyond archaeology, developing over more than four decades into a holistic study of the territory and a dynamic examination of how historical structures have persisted in traditional patterns of life (Torres 2016, 181-192). Mértola and Silves are still the most significant examples for the study of urban housing in the islamic Period. Nonetheless, other relevant places have been added to the list, such as Paderne, Tavira, Lisboa, Moura, etc. This essay will explore the characteristics of the islamic neighborhoods in southern Portugal. To better illustrate this, the essay will use the islamic neighborhood of Mértola as a case study.

Habitational structures

In the absence of spectacular palaces or great monumental complexes, it is only now, through the process of archaeolog-

ical intervention, that this islamic world is starting to be discovered (Torres 1992). A look at traditional housing in the north and south of the country shows us immediately that the southern construction models (*tai-pa*, adobe, *caniço*) coincide with those of the former Gharb al-Andalus. In the regions to the south, the gentleness of the climate contributed in such a decisive way so that a significant part of human activity was carried out in the fresh air, not only in the *suqs* and in the city squares, but also at home, where the open interior patio had, and continues to have, a distinguished role.

In the Gharb, only Silves (in relation to which there are literary references to a palatine zone, like in the famous poem of al-Mutamid – Coelho 1975, 300-2) and Lisbon (with a royal palace that survived until the 16th century – Matos 1999, 20) would have possessed important *alcáçovas* (Gomes and Gaspar 2002, 401-3).

In Mértola, excavations have been carried out over the past ten years in a neighborhood in which sixteen houses have been identified, until now (Palma et al. 2018). It is a habitational complex dateable to the second half of the 12th century which overlies former Byzantine structures (Macias 2006). The archaeological operation has, to this date, uncovered a well-organized network of streets and houses, where some planning is visible, when we notice the presence of sanitation systems in all the houses of the neighborhood.

These houses are structured around a central patio that occupies about a quarter of the total area of the dwelling (which is around 70-80 sqm in the case of Mértola – Macias 2006, 387). The entrance to the house is made through an atrium, which communicates directly with the patio. This

is the applicable general rule, which can often be seen in the many archaeological sites of the Gharb. The areas of the dwellings can vary, but in general terms, the layout remains the same. This is perceptible in Paderne (Inácio and Catarino 2009, 616), Silve's castle (Gomes 2009, 484) and Silve's suburbs (Gonçalves 2008b, 98–101), and in Tavira (Cavaco 2011, 86 and XVI–Figure 7). Around this patio are distributed the compartments/rooms, and it is noticeable that each dwelling is organized in the following way:

Entrance through an atrium

Frequently, the entrance is given some importance, normally through the placement of architectonic fragments from the Roman era (columns, for example) serving as doorsteps (Macias 2006, 392).

Uncovered central patio

The patio occupied about a quarter of the area of the house and, bearing in mind the dry climate of the region, it is probable that a large part of daily activities, for example, meal prepping, took place in this area. Patios are very intimate sections of the house. In Silves' suburbs, however, some houses have patios that connect directly to the street (Gonçalves 2008a, 97–98).

Principal room with mortar floor, painted with red ochre, with a small recess/alcove in the top

This room was undoubtedly the place designated for family gatherings, eating meals and sleeping. The couple that owned the house would sleep in the recess. The recess is an elevated area, that is meant to have a bedframe, something very typical of archaeological sites of the Gharb (Bazzana 2005, 120–21).

Smaller room of multiple functions

Here it is assumed that some food supplies were kept. Not only do the other areas seem to be rather specific in their function, but also archaeological evidence points towards a multi-purpose room (Macias 1996).

Kitchen divided into two areas

There was an exterior compartment for keeping water pitchers (some were found in this space), and for keeping food supplies, and an interior space with a fireplace. The hearths were, as a rule, excavated in the earth and delimited with stones, a solution that is maintained until the present day in archaic zones of the south (Macias 1996, 104–5). This division of kitchen space is characteristic of Islamic Mértola.

A latrine directly linked to a network of sewers or covered ditches situated on the exterior of the house

Sanitation systems are of great importance in hot zones like this. An important detail is that the legislation of the era (the treatises of *hisba*) advised that Jews or Christians should clean these ditches, on account of this work being unworthy for a Muslim (García Gómez and Lévi-Provençal 1981, 149).

It is interesting to note the specificity of function in these houses: a specific use corresponds to each compartment. Evidently of Mediterranean origin, this typology has come to be identified throughout the last few years in all urban excavations carried out in former cities of Andalus (for example Silves, Saltés, Pechina (Galdeano and Madrid, 1990) and Ciesa (Navarro Palazon, 1990). Similar construction techniques were used in all of them. The exterior walls have a stonework foundation, on top of which the walls were built in *taipa* with a thickness of about half a meter. In some cases, narrow partition walls of adobe (about 20 cm thick) separated interior compartments. Sometimes multi-colored decorations were painted over a fine layer of plaster. The floors of the main rooms were painted with red ochre.

The small modular variations recorded here and there do not destroy the image of a model common to all these sites, and that certainly belongs to people of the same social stratum. Despite a relative specialization of spaces, their polyvalence would confer an undeniable flexibility on these houses.

The *Reconquista*, and the new scheme of social organization that is associated with it, appear to have brought an end to this type of house. Although in the south, the Andalusian aulic models have influenced some of the 15th-century and 16th-century palaces, the substitution of this typology for another, more suited to a new family structure of the nuclear type, is evident in a general way. This new structure is defined by the absence of a central patio and a much simpler layout: a one-floor dwelling with two divisions (Conde 1997, 245).

The organizational malleability of the urban houses is accentuated in the rural dwellings of the same era. In those, two or three oblong compartments were organized around a broadly quadrangular patio-enclosure. Each one of the spaces, open to the central terrace/yard through a single doorway, had a pronounced polyvalence that repeats organizational schemes pres-

ent in archaic design-plans of the western Mediterranean (Boone 2009, 146–48).

Contrary to what is noted in relation to urban dwellings, an extremely conservative type of residence has survived to the present day in the more mountainous zones of the interior of the country. Of probable pre-Roman origin, the continuation of this type of dwelling is also seen in the west of Andalus, in the mountains of Toledo and in the Berber populated zones of the Rif (Boone 1994).

Reflection on photography in archaeological excavations

A crucial aspect of archaeological research is the photographic recording of identified elements. The “destructive” nature of an excavation implies the permanent removal of the layers that are excavated. Without continuous documentation of the actions undertaken, information is inevitably lost. What is observed at a given moment is quickly forgotten if there is no systematic and sequential record.

Photographing an excavation is not simply a matter of accumulating images of the site. The process involves: identifying the location with important information that situates the image in both space and time – the photograph should include the following elements: year, present stratigraphic unit(s), north orientation, and a graphic scale that allows measurements to be assessed; sequential recording, photographing the same location from different perspectives and, whenever possible, including adjacent stratigraphic units in the images. The stratigraphic units recorded photographically should ideally include walls (in plan and elevation), floors or pavements, and collapse layers (particularly those indicating the presence of roofs or walls destroyed through human intervention).

As can be seen from the images accompanying this text, photographs are never taken from a perfectly vertical viewpoint. The projection of light onto archaeological structures is always accompanied by the creation of shadows. The intention is to give each structure “expression”, making it legible and easier to interpret.

In particular, the photographic recording of the houses in the Islamic quarter included a survey that comprised: general photographs of both the neighborhood itself and the individual houses; general photographs of each room or area (such as the courtyard), documenting the various stages

of excavation; photographs of functional details (specific features such as latrines, fireplaces, drainage systems, door pivots, etc.); photographs of significant construction details capable of explaining the techniques used in building the houses. In the Islamic quarter of Mértola, the use of construction techniques such as rammed earth (*taipa*) and adobe bricks (sun-dried bricks) was identified, practices that local tradition preserved until the twentieth century.

This type of documentation created a true image archive capable of recovering and reconstructing not only the various phases of the excavation but also making it possible to develop volumetric reconstruction proposals for the houses and for the neighborhood itself.

We therefore have two levels of work. The first is the recording of archaeological structures: this repeated activity becomes a fundamental archive of the work carried out. Of the thousands of images accumulated over decades, only a small portion (less than 5%?) is used in scientific or public outreach publications. Most remain in the archives of each archaeological site. They are consulted whenever it is necessary to verify information, compare data, or complete missing elements. The second is the use of photographic material for the interpretation of each archaeological site – in other words, the use of photographs as an essential element in the reconstruction process of a site. Photographic information proves particularly useful in 3D work processes. This was evident in the Islamic quarter of Mértola. Without the photographic record that served as our foundation, the volumetric reconstruction process would have been impossible, as would the functional interpretation of each space.

Brief conclusion

The study of houses from the Islamic period in southern Portugal has been a long and difficult process. It began in the late 1970s, primarily centring on two major archaeological sites: Silves and Mértola. At the latter, in particular, the work carried out revealed a complex of almost twenty dwellings. This was the starting point for a holistic study covering various complementary topics: urban organisation, the layout and functionality of the dwellings, and even dietary practices. The identification process was not straightforward. The accuracy of the records kept was of paramount importance. Drawings, excavation elevations and pho-

tographic records go hand in hand in the process of accumulating knowledge. In particular, photography becomes an irreplaceable aid in this work. I recall the classic image of an archaeological excavation as a book whose pages are being burned. Photography does not allow us to restore layers or recover what has disappeared, but it enables the creation of a palimpsest. The past is captured on film or in digital form, enabling a partial recovery of what has been excavated.

This is what the accumulation of photographic data over the years is all about. The rigour of the record, both in terms of its exhaustive

and systematic nature and the quality of the images collected, is essential to this process. The thousands of photographs allow us to revisit the past in a lasting way.

When light casts no shadow was the title of project by the Portuguese photographer Edgar Martins. The presence of light, and of all the shadow it created, was decisive in this process of reading the islamic structures of Mértola. This was the path pursued to allow the interpretation of a vanished reality that only archaeology recovered. Houses, streets, residential functions became evident with the help of photography and the presence of contrasting light.



Vista generale del quartiere Islamico di Mértola, costurito alla fine del XII secolo (S. Macias).

General view of the Islamic quarter of Mértola, built at the end of the 12th century (S. Macias).

Patio della casa. Attorno al patio centrale scoperto, si disponevano tutte le altre stanze della casa (S. Macias).

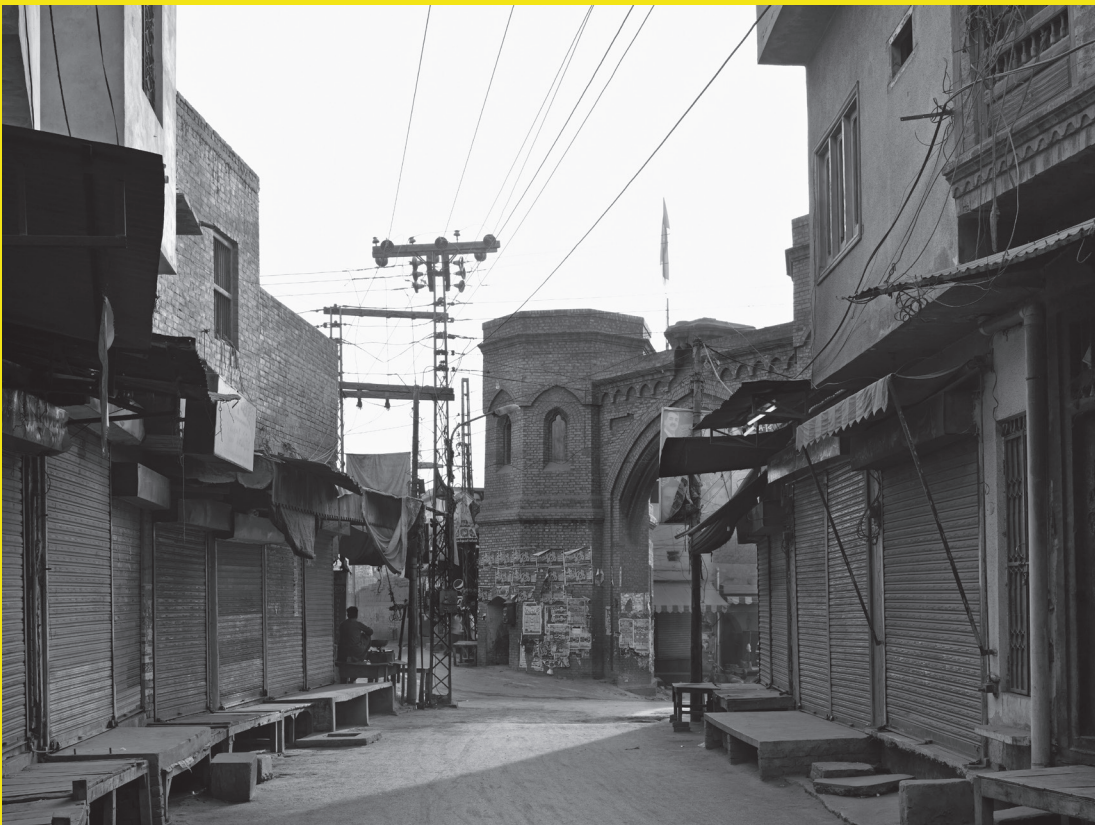
House patio. Around the uncovered central patio, all the other rooms of the house were arranged (S. Macias).

La traduzione in italiano è di Francesca Spacagna.
Italian translation by Francesca Spacagna.

Bibliografia | References

- BAZZANA, A. (2005) *Excavaciones en la isla de Saltés (Huelva), 1988–2001*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura.
- BOONE, J. (1994) *Rural settlement and islamization in the Lower Alentejo of Portugal. Evidence from Alcaria Longa*, in *Arqueologia en el entorno del Bajo Guadiana*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 527–44.
- BOONE, J. (2009) *Lost Civilization. The Contested Islamic Past in Spain and Portugal*. London: Duckworth.
- CASTILLO GALDEANO, F., MARTÍNEZ MADRID, R., (1990) *La vivienda hispanomusulmana en Bayyana-Pechina* (Almería), in *La Casa Hispano-Musulmana. Aportaciones de la Arqueología*. Granada: Patronato de La Alhambra y Generalife, pp. 111–27.
- COSTA, M. R. (2015) *Casas e Montes da Serra entre as Estrelas do Alentejo e do Algarve – Forma, processo e escala no estudo da arquitetura vernacular*. Porto: Edições Afrontamento.
- CAVACO, S. (2011) *O arrabalde da Bela Fria: Contributos para o Estudo da Tavira Islâmica*. Master's dissertation, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro, Portugal.
- COELHO, A. B. (1975) *Portugal na Espanha Árabe*. Lisboa: Seara Nova, vol. IV.
- CONDE, M. S. (1997) "Sobre a casa urbana no Centro e Sul de Portugal, nos finais da Idade Média". *Arqueologia Medieval*, 5: 243–65.
- GARCÍA GÓMEZ, E., LÉVI-PROVENÇAL, É. (1981) *Sevilla a Comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn Abdun*. Sevilla: Servicio Municipal de Publicaciones.
- GOMES, R. V. (2009) "O Castelo de Silves - contributos de investigação recente". *Xelb* 9: 477–88.
- GOMES, A., GASPAR, M. A. (2002) *O Castelo de S. Jorge – da fortaleza islâmica à alcáçova cristã*, in *Mil anos de fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500–1500)*. *Actas do Simpósio Internacional Sobre Castelos*. Lisbon: Edições Colibri, pp. 397–404.
- GONÇALVES, M. J. (2008a) *Silves Islâmica: A Muralha do Arrabalde Oriental e a Dinâmica de Ocupação do Espaço Adjacente*. Vol. 1. Master's dissertation, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro, Portugal.
- GONÇALVES, M. J. (2008b) *Silves Islâmica: A Muralha do Arrabalde Oriental e a Dinâmica de Ocupação do Espaço Adjacente*. Vol. 2. Master's dissertation, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro, Portugal.
- INÁCIO, I., CATARINO, H. (2009) "Ensaio de reconstituição de casas islâmicas do Castelo de Paderne". *Xelb*, 9: 613–22.
- MACIAS, S. (2006) *Mértola. Le Dernier port de la Méditerranée*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, vol. 1.
- MACIAS, S. (1996) *Mértola. Estudo Histórico-Arqueológico do Bairro da Alcáçova (sécs. XII–VIII)*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- MACIAS, S., VALENTE, J. G., GASPAR, V. (2016) *Castelo de Moura–Escavações Arqueológicas 1989–2013 (Textos)*. Moura: Câmara Municipal de Moura.
- MATOS, J. L. de (1999) *Lisboa Islâmica*. Lisboa: Instituto Camões.
- NAVARRO PALAZON, J. (1990) *La casa Andalusí en Siyasa: Ensayo para una Clasificación Tipológica*, in *La casa Hispano-Musulmana Aportaciones de la Arqueología*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 177–98.
- PALMA, M. F., COSTA, M. R., GÓMEZ MARTÍNEZ, S., LOPES, V., ROSADO, A. C. (2018) "As casas de Mértola: dois mil anos de formas de habitar". *Arqueologia Medieval* 14: 63–75.
- TORRES, C., PALMA, M. F., COSTA, M. R., GÓMEZ MARTÍNEZ, S., LOPES, V. (2016) *Mértola e o Guadiana. Uma charneira entre o mar e a terra*, in *Entre Rios e Mares: um Património de Ambientes, História e Saberes*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 181–192.
- VALLEJO TRIANO, A. (2013) *Madinat Al-Zahra: Historical reality and present-day heritage*, in *Reflections on Qurtuba in the 21st Century*. Madrid: Casa Árabe, pp. 89–109.

ARTE ART



Multan 2012.
Multan 2012.

Multan_Pakistan. La città murata, 2012

Multan_Pakistan. The walled City, 2012

Marco Introini

Architect and Photographer, Politecnico di Milano

Architect and documentary photographer, Marco Introini graduated from the Politecnico di Milano, where he teaches Techniques of Spatial Representation. His research investigates the relationships between territory, architecture, and landscape, employing photography as a tool for the analysis and interpretation of the transformation processes affecting built space. He has carried out photographic commissions for Regione Lombardia, the Italian Ministry of Culture, and OIGO, and has developed exhibition projects dedicated to Italian architectural and industrial heritage, including *Portraits of Monuments*, *Warm Modernity*, and *The Amendolea Riverbed*. His work has been exhibited at the XXI Triennale di Milano, the Biennale dello Stretto, and the Pisa Architecture Biennale, and is held in public collections such as MAXXI Foundation, MAN, CSAC, MA*GA Museum, AEM Foundation, and the Veneranda Fabbrica del Duomo.

L'esplorazione fotografica si inserisce in un progetto di ricerca promosso dalla Fondazione Politecnico di Milano e dalla Bahauddin Zakariya University, con l'obiettivo di offrire una lettura critica di uno dei centri storici più antichi dell'Asia centrale, Multan, organismo urbano denso e stratificato in cui architetture sacre, bazaar, residenze storiche e infrastrutture minute definiscono una complessa identità. La fotografia assume qui una funzione conoscitiva, orientata alla lettura delle relazioni tra architettura, spazio e memoria. Il progetto si sviluppa come un racconto visivo costruito attraverso sequenze che privilegiano il rapporto tra edifici e contesto urbano, restituendo la struttura interna della città murata nella sua dimensione quotidiana e stratificata.

The photographic exploration is part of a research project promoted by the Politecnico di Milano Foundation and Bahauddin Zakariya University, aimed at offering a critical reading of one of the oldest historic centers in Central Asia, Multan, a dense and stratified urban organism, where sacred architecture, bazaars, historic residences, and minute infrastructures define a complex identity. Here, photography takes on a cognitive function, oriented toward the reading of the relationships between architecture, space, and memory. The project unfolds as a visual narrative built through sequences that emphasize the dialogue between buildings and the urban fabric, revealing the internal structure of the walled city in its layered

L'attenzione si sposta dal monumento isolato all'insieme urbano, inteso come sistema di relazioni e di continuità prospettiche.

L'utilizzo del bianco e nero contribuisce a una maggiore sintesi formale, concentrando l'attenzione su volumi, materia e profondità, e si inserisce in quella tradizione linguistica che parte dalle origini della fotografia, con i primi viaggiatori che hanno contribuito a far conoscere questi luoghi allora remoti. Decisiva è anche la scelta di lavorare al mattino molto presto, non solo per avere uno spazio pienamente leggibile, privo di distrazioni, e una luce omogenea che illumini allo stesso modo monumenti e architetture minori, ma per restituire la città nel momento in cui la sua struttura appare con la massima chiarezza.

and everyday dimension. The focus shifts from the isolated monument to the urban whole, understood as a system of spatial relations and perspectival continuity.

The use of black and white contributes to greater formal synthesis, drawing attention to volumes, materiality, and depth. It aligns with the linguistic tradition rooted in the early days of photography, recalling the first travelers who helped make these then-remote places known. Equally significant is the choice to work early in the morning, not only to achieve a legible space free of distractions and a uniform light illuminating both monuments and minor architectures, but also to render the city at the moment when its structure appears with the greatest clarity.



Multan 2012.
Multan 2012.

Multan 2012.
Multan 2012.



Multan 2012.
Multan 2012.

Multan 2012.
Multan 2012.



Multan 2012.
Multan 2012.



Multan 2012.
Multan 2012.



Multan 2012.
Multan 2012.

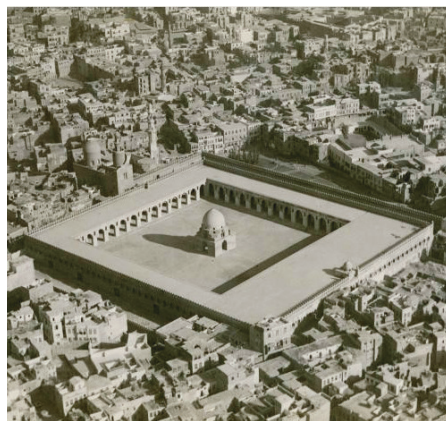
Multan 2012.
Multan 2012.

Multan 2012.
Multan 2012.



RECENSIONI

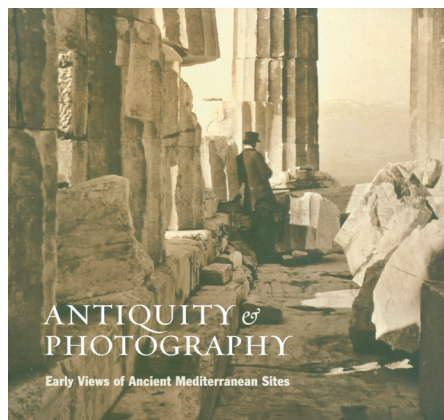
REVIEWS



Sir Keppel Archibald Cameron Creswell
The Creswell photographic collection

La raccolta fotografica *The Creswell Photographic Collection* riunisce un vasto corpus di immagini dedicate all'architettura islamica del Medio Oriente e del Mediterraneo. Prodotte principalmente da Sir Keppel Archibald Cameron Creswell (1879-1974), architetto, storico dell'architettura e tra i maggiori studiosi dell'architettura islamica, le fotografie documentano monumenti, complessi urbani e dettagli architettonici con un grado di accuratezza che le rende ancora oggi una risorsa preziosa per la ricerca. La collezione riflette il metodo di lavoro di Creswell, fondato sull'osservazione diretta, sul rilievo architettonico e sulla documentazione sistematica dei monumenti. La sua attività si inserisce nella tradizione della fotografia di viaggio e della documentazione architettonica sviluppatasi nel corso dell'Ottocento. Per Creswell, tuttavia, la fotografia era parte di una più ampia pratica scientifica, che comprendeva rilievi, disegni e ricerca storica. La formazione ingegneristica e lo studio approfondito dei monumenti del Vicino Oriente orientarono il suo approccio verso chiarezza e precisione descrittiva. L'archivio rivela immediatamente il carattere metodico del suo lavoro: le fotografie privilegiano la leggibilità dell'architettura attraverso composizioni attente alle proporzioni, ai rapporti tra le diverse parti dell'edificio e alla resa puntuale dei dettagli costruttivi e decorativi. La presenza umana è generalmente marginale e, quando compare, funge spesso da riferimento di scala. Accanto a questa prevalente finalità documentaria, alcune immagini lasciano emergere con maggiore evidenza la sensibilità visiva dell'autore: l'architettura è incorniciata dalla vegetazione, osservata da punti di vista che ne accentuano la monumentalità o modellata dalla luce radente. In questi casi, senza rinunciare alla precisione documentaria, Creswell richiama aspetti della fotografia di viaggio tra Otto e Novecento e del Pittorialismo. Ne deriva un corpus fotografico capace di restituire non solo la forma degli edifici, ma anche l'attenzione e la cura dedicate ai luoghi documentati, quasi nel tentativo di conservarne la memoria attraverso l'immagine fotografica.

The Creswell Photographic Collection brings together a vast corpus of images devoted to the Islamic architecture of the Middle East and the Mediterranean. Produced primarily by Sir Keppel Archibald Cameron Creswell (1879-1974), architectural historian and one of the leading scholars of Islamic architecture, the photographs document monuments, urban complexes, and architectural details with a degree of accuracy that still makes them a valuable resource for research today. The collection reflects Creswell's working method, grounded in direct observation, architectural survey, and the systematic documentation of monuments. Creswell's work belongs to the tradition of travel photography and architectural documentation that developed during the nineteenth century. For him, however, photography formed part of a broader scholarly activity that included surveys, drawings, and historical research. His engineering background and extensive study of Near Eastern monuments shaped an approach focused on clarity and descriptive precision. The archive immediately reveals the methodical nature of Creswell's work. His photographs privilege the legibility of architecture through compositions attentive to proportions, to the relationships between the different parts of a building, and to the accurate rendering of constructional and decorative details. Human presence is generally marginal and, when included, often serves as a reference for scale. Alongside this prevailing documentary purpose, there are photographs in which the author's visual sensitivity becomes more apparent. Architecture is framed by vegetation, observed from viewpoints that emphasize its monumentality, or modelled by raking light. In these cases, without abandoning documentary precision, Creswell recalls certain aspects of nineteenth- and early twentieth-century travel photography as well as Pictorialism. The result is a photographic corpus that conveys not only the form of buildings, but also the attention and care devoted to the documented sites, almost as an attempt to preserve their memory through the photographic image.



John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart,
Andrew Szegedy-Maszk, Claire L. Lyons (eds.)

*Antiquity photography: early views of ancient
mediterranean sites*

J Paul Getty Museum Pubns

Los Angeles, California 2005

ISBN: 978-089-236-805-1

Antiquity Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites è una pubblicazione riccamente illustrata che accompagnò la mostra tenutasi presso la Getty Villa di Malibu nel 2006. Essa esamina il ruolo che la fotografia ha svolto nella reinterpretazione dell'antichità durante i suoi primi quarant'anni di sviluppo, all'interno di una narrazione classica che la considera parte del processo di affermazione dell'archeologia come disciplina scientifica, evidenziando al contempo la singolarità della fotografia come dispositivo epistemologico e il suo ruolo nel rimodellare la storia del Mediterraneo e la sua memoria collettiva. L'Egitto, il Levante, la Grecia e l'Italia vengono esplorati principalmente attraverso le opere di Joseph-Philibert Girault de Prangey e William James Stillman, mentre figure quali Maxime Du Camp e Robert Macpherson contribuiscono a delineare un contesto più ampio. Il volume comprende due modalità di coinvolgimento del lettore: quattro saggi con un solido impianto teorico sulla dualità della fotografia, sui pionieri delle origini quali Girault de Prangey e Stillman e sull'antichità attraverso la lente di Atene; e due portfoli che consentono una lettura più libera delle fotografie selezionate, il primo dedicato ai primi fotografi francesi e a Francis Frith in Egitto, il secondo incentrato su Roma e Pompei insieme alle opere di Braun, Clément et Cie. A vent'anni dalla sua pubblicazione, il libro segue una narrazione tradizionale incentrata sull'intreccio tra fotografia e archeologia, mostrando chiaramente come le rappresentazioni del passato archeologico siano sempre state plasmate dalla circolazione fotografica. Tale narrazione è efficace, ma rimane legata a un inquadramento scientifico e storiografico che raramente viene messo in discussione. La metafora iniziale di *Ozymandias* coglie lo sguardo romantico, forse anacronistico, attraverso il quale viene osservata l'antichità. Il saggio di Claire L. Lyons è il contributo più convincente sotto questo aspetto, poiché prende in esame la dualità epistemologica della fotografia: se inizialmente essa prometteva un'oggettività documentaria, il mezzo fotografico modificava al tempo stesso l'oggetto archeologico, trasformandolo in un'opera d'arte. La pubblicazione è pertanto preziosa sia come testimonianza storica sia come ricostruzione degli archivi fotografici. Essa mette in luce quadri disciplinari espliciti e impliciti, pur rimanendo vicina al campo storiografico che descrive. Un ulteriore motivo di interesse risiede proprio in tale tensione implicita: gli archivi fotografici storici possono essersi orientati verso la storia e l'archeologia, ma consentono anche altre letture interdisciplinari.

Antiquity Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites is a richly illustrated publication that accompanied the exhibition held at the Getty Villa in Malibu in 2006. It examines the role photography has played in the reinterpretation of antiquity in its first forty years of development, within a classical narrative that presents it as part of the scientific consolidation of archaeology as a discipline, while also pointing to photography's singularity as an epistemological device and to its role in reshaping the history of the Mediterranean and its collective memory. Egypt, the Levant, Greece, and Italy are seen through the lenses of Joseph-Philibert Girault de Prangey and William James Stillman, more closely, and of Maxime Du Camp and Robert Macpherson, more widely. The volume comprises two modes of engagement with the reader: four essays with a strong theoretical grounding on the duality of photography, on early pioneers such as Girault de Prangey and Stillman, and on antiquity through the lens of Athens; and two portfolios that allow for a freer reading of the selected photographs, the first bringing together early French photographers and Francis Frith in Egypt, while the second frames Rome and Pompeii together with works by Braun, Clément et Cie. Twenty years after its publication, the book follows a traditional narrative centred on the entanglement of photography and archaeology, making clear that representations of the archaeological past have always been shaped by photographic circulation. That narrative is effective, but it remains bound to a scientific and historiographical framing that is rarely disrupted. The opening metaphor of *Ozymandias* captures the romantic, perhaps anachronistic, lens through which antiquity is viewed. Claire L. Lyons's essay is the most compelling in this respect, as it considers the epistemological duality of photography: while it initially promised documentary objectivity, the medium also altered the archaeological object, transforming it into a work of art. Thus, the publication is valuable as an extensive historical object and as a retracing of photographic archives. It deconstructs visible and less visible disciplinary framings, even if it remains close to the historiographical field it describes. Its further interest lies precisely in that tacit tension: historical photographic archives may have leaned towards history and archaeology, but they also allow for other interdisciplinary readings.



Andrea Maglio, Fabio Mangone, Antonio Pizzà (eds.)

Immaginare il mediterraneo. Architettura, arti, fotografia

Artstudiopaparo

Napoli 2017

ISBN 978 88 99130 480

Il volume *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, a cura di Andrea Maglio, Fabio Mangone e Antonio Pizzà, nasce da un programma di ricerca tra l'Università Federico II di Napoli e la Universitat Politècnica de Catalunya e si configura come un'indagine polifonica su un bacino geografico che, prima di essere spazio fisico, è un complesso palinsesto culturale. L'opera supera la mera catalogazione storiografica per analizzare come il "mito mediterraneo" sia stato codificato, mediato e reinventato dalla modernità attraverso una costante osmosi tra discipline diverse. Il nucleo critico della ricerca risiede nella ricomposizione di uno sguardo che non si limita al dato costruito, ma ne indaga le premesse iconografiche e letterarie. Il Mediterraneo emerge come un laboratorio di sperimentazione, dove il vernacolo diventa paradigma per l'avanguardia del XX secolo: dalle riflessioni di Alvar Aalto sulla Casa Atrium alle ricerche di Bernard Rudofsky e di Luigi Cosenza sulla "modestia" dell'abitare. I diversi saggi evidenziano come la pittura e la letteratura abbiano agito da catalizzatori dell'immagine architettonica: si pensi alla Sicilia di Goethe, dove l'archeologia dialoga con la botanica, o alla Capri reinterpretata dai futuristi, trasformata in una scenografia dinamica di colori antinaturalistici che anticipa le poetiche del secondo dopoguerra. Fondamentale è il ruolo dei media visivi nell'"invenzione" dei paesaggi costieri. Il volume documenta come la fotografia sia stata uno strumento attivo di conoscenza e selezione: dai reportage di Raoul Hausmann a Ibiza, che scardina l'immagine convenzionale del Mediterraneo per cercare l'essenza dell'anonimo, alle campagne di Giorgio Casali che hanno cristallizzato l'immagine di Cadaqués. Analogamente, il cinema e l'iconografia turistica, dalla cartolina di Málaga allo "stile del relax" della Costa del Sol, vengono analizzati come motori di trasformazione territoriale. Esempio è il caso di Ischia, dove l'attività di Angelo Rizzoli ha saputo coniugare industria cinematografica e sviluppo alberghiero, modellando un immaginario di *loisir* che ha ridefinito il volto di Lacco Ameno. Il pregio scientifico del volume risiede nella capacità di ricomporre questi frammenti in un quadro unitario, offrendo strumenti metodologici per comprendere la polisemia del paesaggio mediterraneo, sospeso tra la memoria dell'antico e le pressioni del consumo di massa. L'apparato iconografico, lungi dall'essere un semplice corredo, si pone come testimonianza viva di come la rappresentazione visiva abbia generato realtà spaziali, rendendo l'opera un riferimento per la storiografia dell'architettura contemporanea.

The book *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, edited by Andrea Maglio, Fabio Mangone, and Antonio Pizzà, stems from a collaborative research programme between the University of Naples Federico II and the Universitat Politècnica de Catalunya. It presents a multifaceted investigation of the Mediterranean basin, understood not merely as a geographical space but as a complex cultural palimpsest. Moving beyond conventional historiographical survey, the volume examines how the "Mediterranean myth" has been constructed, mediated, and continually reinvented by modernity through a constant exchange among different disciplines. The critical contribution of the book lies in its reconstruction of a perspective that extends beyond the built environment to explore its iconographic and literary foundations. The Mediterranean emerges as a laboratory of experimentation, where vernacular traditions became paradigmatic for the twentieth-century avant-garde, from Alvar Aalto's reflections on the Atrium House to Bernard Rudofsky's and Luigi Cosenza's investigations into the "modesty" of dwelling. The individual essays demonstrate how painting and literature acted as catalysts for architectural imagination. Goethe's Sicily, where archaeology enters into dialogue with botany, and the Capri reinterpreted by the Futurists as a dynamic stage of anti-naturalistic colours anticipating post-war aesthetic sensibilities, are particularly illuminating examples. A central theme of the volume is the role of visual media in the "invention" of Mediterranean coastal landscapes. Photography is presented not simply as a documentary medium but as an active instrument of knowledge and selection: from Raoul Hausmann's photographic explorations of Ibiza, which challenged conventional representations of the Mediterranean in search of the essence of anonymous architecture, to Giorgio Casali's photographic campaigns that crystallised the iconic image of Cadaqués. Likewise, cinema and tourist imagery – from Málaga's picture postcards to the "relaxation style" promoted by the Costa del Sol – are examined as powerful agents of territorial transformation. Particularly significant is the case of Ischia, where Angelo Rizzoli successfully combined the film industry with hotel development, shaping an imagery of leisure that profoundly redefined the identity of Lacco Ameno. The scientific value of the volume lies in its ability to bring these diverse perspectives together within a coherent interpretative framework, offering valuable methodological tools for understanding the polysemic nature of the Mediterranean landscape, suspended between the memory of antiquity and the pressures of mass tourism. Far from serving as a mere visual accompaniment, the rich iconographic apparatus stands as compelling evidence of how visual representation has actively produced spatial realities, making this volume an important contribution to the historiography of contemporary architecture.

