

**»Bilder, die sich mit dem Menschen befassen,
mit seinem Bewusstsein, seinen Träumen und Sehnsüchten,
Fotografien voller Liebe und Wahrheit.«**

Edward Steichen über Pietro Donzelli

**»Immagini che hanno a che fare con le persone,
con la loro coscienza, i loro sogni e desideri,
fotografie piene di amore e verità.«**

Edward Steichen su Pietro Donzelli

Zwischen 1948 und 1953 realisiert Pietro Donzelli *Aria di Napoli*, das Projekt eines Fotobuchs, das von den armen Vierteln Neapels erzählt, von der Landschaft und den Menschen an der Küste Kampaniens, von den Fischerinseln Ischia und Procida, ohne die tausendjährige Geschichte außer Acht zu lassen, deren Erinnerung an den archäologischen Stätten Kampaniens bewahrt wird.

Die Erzählung *Aria di Napoli* vermittelt eine Vision von Neapel, den Inseln und den dort lebenden Menschen jenseits jeder Postkartenansicht und stellt zugleich eine wesentliche Etappe in Donzellis existenziellem Abenteuer und seinem künstlerischen Schaffen dar.

Zum ersten Mal erscheint eine Ausgabe von *Aria di Napoli*, betreut von der Kunsthistorikerin und Kritikerin Ennery Taramelli auf der Grundlage unveröffentlichter Dokumente, die vor nicht langer Zeit im Archiv des Fotografen entdeckt wurden.

Tra il 1948 e il 1953 Pietro Donzelli realizza *Aria di Napoli*, il progetto di un libro fotografico che racconta i quartieri bassi di Napoli, il paesaggio fisico e umano dei paesi della costiera campana, le isole dei pescatori di Ischia e Procida, senza trascurare la memoria millenaria custodita nei siti archeologici della Campania.

La narrazione di *Aria di Napoli* restituisce una visione della città campana, delle isole e della gente che le abita del tutto aliena da ogni oleografia cartolinesca e diviene al contempo una tappa fondamentale nell'avventura esistenziale e artistica di Donzelli.

Per la prima volta viene pubblicata un'edizione di *Aria di Napoli* curata dalla storica e critica d'arte Ennery Taramelli sulla base di documenti inediti recentemente scoperti nell'archivio del fotografo.

PIETRO DONZELLI · ARIA DI NAPOLI

ENNERY TARAMELLI

ENNERY TARAMELLI

PIETRO DONZELLI

ARIA DI NAPOLI



CORSO

Willkommen woanders.



CORSO

Pietro Donzelli
Aria di Napoli



CORSO

Ennery Taramelli

PIETRO DONZELLI
ARIA DI NAPOLI

Der nomadische Blick eines neorealistischen Fotografen
Lo sguardo nomade di un fotografo del Neorealismo

Herausgeberin | curatrice Renate Siebenhaar

Übersetzerin | traduttrice Klaudia Ruschkowski

C O R S O

INHALT

Vorwort der Herausgeberin Prefazione della curatrice	7
Einführung Introduzione	13
TEIL EINS PARTE PRIMA	
DER NEOREALISMUS VON DONZELLI IL NEOREALISMO DI DONZELLI	
1. Der Mensch ohne Adjektive L'uomo senza aggettivi	21
2. Die »tiefen Einschnitte« des Krieges I »segni profondi« della guerra	23
3. Der Weg zum Realismus La via al realismo	28
4. Die Reise zu den Ursprüngen Il viaggio alle origini	34
5. Der unruhige Blick Lo sguardo inquieto	42
TEIL ZWEI PARTE SECONDA	
DIE LUFT VON NEAPEL ARIA DI NAPOLI	
Die Rückreise Il viaggio di ritorno	52
Kapitel eins. <i>Die Sonne</i> Capitolo primo. <i>Il sole</i>	57
Kapitel zwei. <i>Das Meer</i> Capitolo due. <i>Il mare</i>	66
Kapitel drei. <i>Die Geschichte</i> Capitolo tre. <i>La storia</i>	76
Kapitel vier. <i>Die Häuser und Straßen</i> Capitolo quattro. <i>Le case e le strade</i>	100
Kapitel fünf. <i>Die Arbeit</i> Capitolo cinque. <i>Il lavoro</i>	118
Kapitel sechs. <i>Volk und Folklore</i> Capitolo sei. <i>Gente e folklore</i>	150
Kapitel sieben. <i>Die Kinder</i> Capitolo sette. <i>I bambini</i>	172
Kapitel acht. <i>Die Liebe</i> Capitolo otto. <i>L' amore</i>	183
Kapitel neun. <i>Die Melancholie von Neapel</i> Capitolo nove. <i>Malinconia di Napoli</i>	187
... Die Reise geht weiter ... Il viaggio continua	190
Anmerkung der Autorin Nota dell'autrice	204
Anmerkung der Herausgeberin Nota della curatrice	211
Biografische Angaben Profilo biografico	214

VORWORT DER HERAUSGEBERIN

PREFAZIONE DELLA CURATRICE

Vor dem Hintergrund einer alten Kulturlandschaft nimmt uns Pietro Donzelli (1915 Monte Carlo – 1998 Mailand) mit auf eine Reise nach Neapel und Pozzuoli, zu historischen Stätten wie Cumae, Pompeji oder Herculaneum, ins Hinterland am Lago di Patria oder auf die Inseln Ischia und Procida.

Außerhalb touristischer Pfade und jenseits üblicher Postkartenklischees entfaltet er eine Erzählung in eindringlichen Bildern: *Aria di Napoli*; mit diesem poetischen Titel bezeichnet er Mitte der 1950er Jahre seine umfangreiche Serie.

Donzelli lernt Neapel 1943 als junger Soldat während des Krieges kennen. Er sieht die großen Landschaften Italiens und zugleich erfährt er aus unmittelbarer Nähe Gewalt, Zerstörung und Tod. Ausführlich und eindrücklich schildert er später sein Erleben von menschlicher Verrohung, den Verlust von Humanität und Solidarität. Es wird spürbar, wie tief ihn diese Erfahrungen erschüttert haben und wie stark sein Bedürfnis war, den traumatischen inneren Bildern und dem Gefühl des Ausgeliefertseins und der Entwurzelung etwas entgegenzusetzen.

Nach Kriegsende kehrt Donzelli in seine Heimatstadt Mailand zurück und nimmt seine Arbeit als technischer Zeichner und Archivar in einer Telefongesellschaft wieder auf. Schon bald beginnt sein Engagement für die Fotografie und er wird Mitglied in einer fotografischen Vereinigung. Es entstehen die ersten Fotografien in seiner unmittelbaren Umgebung: in der Wohnung, in Hinterhöfen und auf der Straße. Der Mensch ist zentraler Bezugspunkt, manchmal nur schemenhaft erkennbar, oft in weiter Ferne oder als kleine, verloren wirkende Figur vor einer monumentalen Hausfassade.

Sullo sfondo di un antico paesaggio culturale Pietro Donzelli (1915 Monte Carlo – 1998 Milano) ci porta in viaggio a Napoli e a Pozzuoli, in siti storici come Cuma, Pompei ed Ercolano, nell'entroterra del Lago di Patria o alle isole di Ischia e di Procida.

Fuori dalle rotte turistiche e al di là dei soliti cliché da cartolina, egli dispiega una narrazione per immagini impressionanti: *Aria di Napoli*, usando questo poetico titolo per descrivere, a metà degli anni Cinquanta, la sua vasta serie.

Donzelli ha conosciuto Napoli come giovane soldato nel 1943 durante la guerra. Vede i grandi paesaggi dell'Italia e allo stesso tempo sperimenta violenza, distruzione e morte. In seguito, descrive dettagliatamente e commovente la sua esperienza di brutalizzazione umana, la perdita di umanità e di solidarietà. È percepibile quanto profondamente lo abbiano scosso e quanto fosse forte il suo bisogno di contrastare le traumatiche immagini interiori e la sensazione di essere in balia e di sradicamento.

Dopo la fine della guerra, Donzelli torna a Milano e riprende la sua attività di disegnatore tecnico e archivistica in un'azienda telefonica. Ben presto si appassiona alla fotografia e diventa membro di un'associazione fotografica. Scatta le prime fotografie nei suoi dintorni: nel suo appartamento, nei cortili e per strada. È l'uomo il suo punto di riferimento, a volte solo vagamente riconoscibile, spesso in lontananza oppure come una piccola figura, apparentemente persa davanti alla facciata di un edificio monumentale.

»Far conoscere l'uomo ai propri simili«, è questo che Donzelli vede come il compito della fotografia dopo

»Den Menschen seinesgleichen näher zu bringen« (Donzelli), darin sieht er die Aufgabe der Fotografie nach dem Drama des Krieges. Diesem Credo folgt er auch, wenn er sich intensiv mit technischen und formal-ästhetischen Fragestellungen beschäftigt. Er interessiert sich für innovative Strömungen in der Fotografie und auch im Film. Als begeisterter Cineast erhält er über Freunde Zugang zum Set der Filmstudios des ICET in Mailand und lernt Grundlegendes für seine Arbeit als Fotograf. Donzelli engagiert sich als Mitherausgeber von Fotografiezeitschriften, schreibt Kritiken und agiert auf internationaler Ebene als Ausstellungsmacher. Um seinen Vorstellungen über die Aufgabe der Fotografie treu zu bleiben, wird Donzelli Anfang der 1950er Jahre zum Mitbegründer der *Unione fotografica*, einer neuen Vereinigung von Fotografen, die wie er einer innovativen, dem Menschen verpflichteten Ästhetik folgten.

Während dieser Zeit entsteht Donzellis große und umfangreiche Serie zu Neapel.

Auf der Suche nach Inhalten, die den Menschen und seine Lebensbedingungen ins Zentrum stellen, und möglicherweise auch getragen von der Sehnsucht nach »innerer Erneuerung«, kehrt Donzelli schon 1948 zum ersten Mal zurück nach Neapel. Er beginnt sein erstes Fotografieprojekt, das neben seiner späteren Werkgruppe zur Po-Ebene seine umfangreichste Serie wird.

Begleitet von intensiver Recherchearbeit unternimmt er bis Mitte der 1950er Jahre viele Reisen in diese archaische Landschaft, deren Menschen in existentieller Weise mit ihrer Natur, ihrer Geschichte, ihren Mythen und Traditionen verbunden sind.

Donzelli interessierten das Leben und die Lebensbedingungen der einfachen Menschen in den verborgenen Vierteln der Stadt. Er besucht die Inseln und das Hinterland Kampaniens abseits bekannter Routen. Er ist auf der Suche nach den »Ursprüngen«, fotografiert die historischen Stätten und erzählt von den Lebensumständen, Gebräuchen und Sehnsüchten der Menschen.

Aus respektvoller Distanz, voller Einfühlungsvermögen betrachtet Donzelli seine Umgebung: Er fotografiert das

il dramma della guerra. Segue questo credo anche quando si occupa intensamente di questioni tecniche e si interessa alle tendenze innovative nella fotografia e anche nel cinema. Da appassionato cineasta, ha accesso al set degli studi cinematografici dell'ICET di Milano grazie ad amici e impara le cose elementari per il suo lavoro di fotografo. Donzelli s'impegna come co-editore di riviste di fotografia, scrive recensioni e lavora a livello internazionale come organizzatore di mostre. All'inizio degli anni Cinquanta, per rimanere fedele alle sue idee sul compito della fotografia, Donzelli diventa co-fondatore dell'*Unione fotografica*, un nuovo circolo di fotografi che, come lui, seguivano un'estetica innovativa impegnata a favore dell'essere umano.

In questo periodo, Donzelli creò la sua grande e vasta serie su Napoli.

Nella ricerca di contenuti che mettano al centro l'uomo e le sue condizioni di vita, e forse anche portato dal desiderio di »rinnovamento interiore«, tornò a Napoli già nel 1948. Ha così inizio il suo primo progetto fotografico, che, insieme al successivo gruppo di opere sul Delta Padano, diventa la sua serie più estesa.

Fino alla metà degli anni Cinquanta, accompagnato da un intenso lavoro di ricerca, intraprende molti viaggi in questo paesaggio arcaico la cui gente è esistenzialmente connessa con la sua natura, la sua storia, i suoi miti e le sue tradizioni.

Donzelli era interessato della vita e delle condizioni di vita della gente comune nei quartieri nascosti di Napoli. Visita le isole e l'entroterra della Campania fuori dai sentieri conosciuti, sempre alla ricerca delle »origini«, fotografa i luoghi storici e racconta le condizioni di vita, i costumi e i desideri della gente.

Da una distanza rispettosa e piena di empatia Donzelli osserva l'ambiente che lo circonda: fotografa le attività quotidiane delle persone, nelle loro condizioni semplici, spesso caratterizzate dalla povertà. Le incontriamo mentre fanno le spese, mentre lavorano, durante il riposo o il socievole assieme: per lo più all'aperto, in strada, in campagna o al mare. Ci sperimenta

alltägliche Tun der Menschen in ihren einfachen, oft von Armut bestimmten Verhältnissen: Wir begegnen ihnen beim Einkaufen, bei der Arbeit, beim Ausruhen oder im geselligen Miteinander: meistens im Freien, auf der Straße, auf dem Land oder am Meer. Man erlebt sie in ihrer Gemeinschaft – und immer wieder sucht Donzellis Blick auch den Menschen in seiner Vereinzelung. Als teilnehmender Beobachter erahnt er, dass sich »hinter der auf den ersten Blick vermittelten Fröhlichkeit eine tiefe, bewusste Melancholie verbirgt« (Donzelli). Oft sieht man Menschen innehalten und es scheint, als bewegten sie sich zwischen Wachen und Träumen. Und manchmal hat man den Eindruck, als befänden sie sich in einem Zustand des Ausschauhaltens und (Er-)Wartens.

Vereinzelt sieht man Menschen von hinten, auch in weiter Ferne oder teilweise verdeckt von Gegenständen, sodass es scheint, als seien sie verschmolzen mit ihrer Umgebung.

Momente des Rätselhaften und Sehnsüchtigen durchziehen Donzellis Bildwelt, die er mit hohem kompositorischem Können verdichtet. Seine Fotografien werden zu poetischen Zeugnissen einer archaischen Welt und erhalten zugleich eine Bedeutung außerhalb von Zeit und Ort: Vergangen und doch präsent lebt diese Welt als Sehnsucht in uns fort.

Donzellis Bedürfnis nach Zugehörigkeit und Erneuerung, seine Anteilnahme und seine Suche nach einer dem Menschen verpflichteten Ästhetik, all das spiegelt sich wider in *Aria di Napoli*.

Eine Publikation dieser Werkgruppe als »Erzählung in Bildern« sollte sich damals nicht realisieren. Einzelne Fotografien erfuhren unter der Titelbezeichnung *Neapel* in den Folgejahren internationale Aufmerksamkeit: 1951 in der von Otto Steinert organisierten Ausstellung *Subjektive Fotografie* in Saarbrücken oder auch 1953 in der von Edward Steichen kuratierten Ausstellung *Postwar European Photography* im Museum of Modern Art in New York. 1997 präsentierte Jean-Christophe Ammann unter dem Titel »Pietro Donzelli. Das Licht der Einsamkeit«

le persone nella loro comunità – e di volta in volta lo sguardo di Donzelli cerca anche l'essere umano nel suo isolamento. Come osservatore empatico, intuisce che »dietro l'allegria trasmessa a prima vista si nasconde una profonda malinconia« (Donzelli). Spesso si vedono persone che si fermano e sembra che si muovano tra la veglia e il sogno. E a volte danno l'impressione che siano in uno stato di osservazione e di attesa.

Occasionalmente si vede qualcuno da dietro, anche in lontananza o parzialmente nascosto da oggetti, in modo che sembri amalgamato con l'ambiente circostante.

Momenti di enigma e di nostalgia pervadono gli immagini di Donzelli, un mondo, che condensa con grande abilità compositiva. Le sue fotografie diventano testimonianze poetiche di un mondo arcaico e allo stesso tempo assumono un significato al di fuori del tempo e di luogo: passato eppure presente, questo mondo vive in noi come desiderio.

Il bisogno di appartenenza e di rinnovamento di Donzelli, la sua empatia e la sua ricerca di un'estetica impegnata per l'essere umano, tutto questo si riflette in *Aria di Napoli*.

Una pubblicazione di questo gruppo di opere come »narrazione per immagini« non poteva essere realizzata all'epoca. Singole fotografie attirarono l'interesse internazionale sotto il titolo *Napoli* negli anni successivi: 1951 nella mostra *Subjektive Fotografie* organizzata da Otto Steinert a Saarbrücken e anche nel 1953 nella mostra *Postwar European Photography* curata da Edward Steichen al MoMA New York. Nel 1997, con il titolo *Pietro Donzelli. Das Licht der Einsamkeit / The Light of Solitude*, Jean-Christophe Ammann presentò una selezione più ampia delle fotografie di Donzelli su Napoli alla Kunsthalle Schirn di Francoforte e al Kunstmuseum di Wolfsburg.

La concezione originale di Donzelli di questo gruppo di opere, in cui compone singole fotografie in una »narrazione per immagini« è stata visibile solo di recente, quando Ennery Taramelli ha analizzato il suo archivio documentale.

in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt und im Kunstmuseum in Wolfsburg eine größere Auswahl seiner Fotografien zu Neapel.

Donzellis ursprüngliche Konzeption dieser Werkgruppe, in der er Einzelbilder zu einer »Erzählung in Bildern« komponiert, wurde erst vor kurzem, während der Aufarbeitung seines Dokumentenarchiv durch Ennery Taramelli, deutlich.

Versehen mit der poetischen Titelbezeichnung *Aria di Napoli* bestimmt er neun Kapitel – die Sonne, das Meer, die Geschichte, Häuser und Straßen, die Arbeit, Volk und Folklore, die Kinder, die Liebe und schließlich die Melancholie von Neapel – und ordnet ihnen Bildtitel zu, um in einem Erzählzusammenhang das Leben der Menschen in und um Neapel aus unterschiedlicher Perspektive zu beleuchten. Der freie und assoziative Umgang mit seinen Bildmotiven wird ebenso spürbar wie seine Nähe zum filmischen Sehen.

Vor diesem Hintergrund entwickelt die Kunsthistorikerin Ennery Taramelli als Kennerin des Werks von Pietro Donzelli nach eingehender Recherche in seinem Dokumentenarchiv, dem Studium seiner Briefwechsel zu dem in den 1950er Jahren geplanten Buchprojekt und der Auswertung seiner handschriftlichen Aufzeichnungen die Grundlage für ihren wissenschaftlichen Essay.

Sie sieht Donzellis Neapelerie vor dem Hintergrund der Theoretiker des neorealistischen Kinos in Verbindung mit den Grundsätzen des neorealistischen Films und trifft so ihre persönliche Auswahl aus dem umfangreichen, aber nicht mehr vollständigen Bildkonvolut. Für ihre Rekonstruktion von *Aria di Napoli* hat sie einhundert Fotografien ausgewählt und auf der Grundlage von Donzellis Vorgaben den jeweiligen Kapiteln zugeordnet, sie zusammengestellt und kommentiert. Ihr Ziel war es, Donzellis ursprünglicher Darstellungsabsicht gerecht zu werden und seine Vision von Neapel, den Inseln und den Menschen, die dort leben, in Bildern wiederzugeben.

Dass diese grundlegende fotografische Arbeit Pietro Donzellis über Neapel nun als Rekonstruktion unter ihrem

Con il titolo poetico *Aria di Napoli* definisce nove capitoli – Il sole, Il mare, La storia, Le case e le strade, Il lavoro, Gente e Folklore, I bambini, L'amore e finalmente La malinconia di Napoli – e gli assegna didascalie per illuminare la vita della gente di Napoli e dintorni in un contesto narrativo e da diverse prospettive. La gestione libera e associativa dei suoi motivi è altrettanto percettibile quanto la sua vicinanza alla visione cinematografica.

Su questo sfondo, la storica dell'arte Ennery Taramelli, esperta dell'opera di Pietro Donzelli, dopo approfondite ricerche nell'archivio documentale, lo studio della corrispondenza sul progetto di un libro previsto negli anni Cinquanta e l'analisi degli appunti manoscritti, sviluppa la base del suo saggio scientifico.

Ella vede la serie di Napoli di Donzelli nel contesto dei teorici del cinema neorealista in relazione con i principi del film neorealista e quindi fa la sua selezione personale dal vasto ma non più completo convoluto di immagini. Per la sua ricostruzione di *Aria di Napoli*, ha selezionato un centinaio di fotografie e, sulla base delle linee guida di Donzelli, le ha combinato e commentato. La finalità è stata quella di rendere giustizia all'intenzione originale di Donzelli di raccontare per immagini la sua visione di Napoli, delle isole e della gente che le abita.

Il fatto che questa fondamentale opera fotografica di Pietro Donzelli su Napoli possa essere pubblicata ora come ricostruzione con il titolo originale *Aria di Napoli* è merito dell'impegno, della competenza, ma anche della pazienza e della passione delle persone sottoelencate:

Ennery Taramelli, storica dell'arte che da anni si dedica con empatia e competenza all'opera di Pietro Donzelli.

Lothar Wekel e Karina Bertagnolli, che si sono spontaneamente entusiasmatisi per l'opera di Donzelli e per l'idea di ricostruire *Aria di Napoli*, intraprendendo questa avventura dal mondo della fotografia.

Carla Donzelli, Raffaella Caporaso e Giovambattista Caporaso, i parenti di Donzelli che, in quanto proprie-

urprünglichen Titel *Aria di Napoli* veröffentlicht werden kann, ist dem Engagement, der Sachkenntnis, aber auch der Geduld und Leidenschaft nachfolgend aufgeführter Personen zu verdanken:

Ennery Taramelli, die sich als Kunsthistorikerin seit vielen Jahren mit Einfühlungsvermögen und Expertise dem Werk Pietro Donzellis gewidmet hat.

Lothar Wekel und Karina Bertagnolli, die sich spontan für das Schaffen Donzellis und die Idee einer Rekonstruktion von *Aria di Napoli* begeistern konnten, und sich auf dieses Abenteuer aus der Welt der Fotografie eingelassen haben.

Carla Donzelli, Raffaella Caporaso und Giovambattista Caporaso, den Verwandten Donzellis, die als Inhaber des Dokumentenarchivs die für diese Veröffentlichung wesentlichen Aufzeichnungen und Briefwechsel vertrauensvoll zur Verfügung gestellt haben.

Horst Ziegenfusz, der dem Estate Pietro Donzelli in Frankfurt seit dem Tod des Fotografen bei der Bewahrung und Veröffentlichung seines Werks mit großem Sachverstand und nie endender Geduld zur Seite steht.

Widmen möchte ich dieses Buch denjenigen Personen, die zu meiner tiefen Verbundenheit mit Italien beigetragen haben: Paola Ghirri, Giovanna Calvenzi, Gabriele Basilico, Pietro Donzelli selbst, und in besonderer Weise Guido Braccio.

Renate Siebenhaar

tari dell'archivio documenti, hanno fornito con fiducia la corrispondenza e i documenti essenziali per questa pubblicazione.

Horst Ziegenfusz, che dalla morte del fotografo ha supportato la Pietro Donzelli Estate di Francoforte con grande competenza e infinita pazienza nel preservare e pubblicare il lavoro del fotografo.

Vorrei dedicare questo libro alle persone che hanno contribuito a creare il mio profondo legame con l'Italia: Paola Ghirri, Giovanna Calvenzi, Gabriele Basilico, lo stesso Pietro Donzelli e in particolare Guido Braccio.

Renate Siebenhaar

EINFÜHRUNG | INTRODUZIONE

»Siehe Neapel und stirb!«¹ Mit diesem neapolitanischen Sprichwort, dessen Ursprung sich im Nebel der Zeit verliert, beschrieb Johann Wolfgang Goethe in seiner *Italienischen Reise* die tiefe Faszination, die Neapel auf ihn ausübte, über die Maßen verliebt in die Parthenopäische Stadt, der es gelingt, die unermesslichen blauen Weiten des Meeres mit der Glut des Lavafeuers des Vesuvs und dem unaufhörlichen Hin und Her der Menschenmenge zu versöhnen, die sich Tag und Nacht durch die Straßen bewegt: »Ich verzieh es allen«, schrieb er weiter, »die in Neapel von Sinnen kommen«² »[...] man vergisst sich und die Welt.«³ [...] »Alles deutet dahin, daß ein glückliches, die ersten Bedürfnisse reichlich anbietendes Land auch Menschen von glücklichem Naturell erzeugt ...«⁴

Entschlossen, die Lebensphilosophie dieses glücklichen Volkes zu ergründen, wanderte Goethe durch die Straßen, um den Alltag der Menschen aus der Nähe zu betrachten. »Ich fing meine Beobachtung bei früher Tageszeit an, und alle die Menschen, die ich hie und da stillstehen oder ruhen fand, waren Leute, deren Beruf es in dem Augenblick mit sich brachte. Die Lastträger, die an verschiedenen Plätzen ihre privilegierten Stände haben und nur erwarten, bis sich jemand ihrer bedienen will; die Kalesaren, ihre Knechte und Jungen, die bei den einspännigen Kaleschen auf den großen Plätzen stehen, ihre Pferde besorgen und einem jeden, der sie verlangt, zu Diensten sind; Schiffer, die auf dem Molo ihre Pfeife rauchen; Fischer, die an der Sonne liegen, weil vielleicht ein ungünstiger Wind weht, der ihnen auf das Meer auszufahren verbietet. Ich sah auch wohl noch manche hin und wider gehen, doch trug meist ein jeder ein Zeichen seiner Tätigkeit mit sich.«⁵

»Vedi Napoli e poi muoril!«¹. Con questo detto popolare, la cui origine si perde nella notte dei tempi, il poeta Johann Wolfgang Goethe esprime l'indicibile rapimento provato nei confronti della città partenopea, che ai suoi occhi pareva conciliare la calma placida delle immense distese azzurre della baia e del golfo, l'ardore del fuoco lavico che ribolle nelle viscere del Vesuvio e il movimento incessante della folla che rumoreggia nelle strade di giorno e di notte: »Ho capito perfettamente tutti quelli che perdono la testa per questa città«² [...] »Napoli è un Paradiso; tutti vivono in una specie di ebbrezza e di oblio di se stessi.«³ [...] »Ogni cosa fa comprendere che una terra beata e fornita copiosamente di che soddisfare i bisogni primari, esprime dal suo grembo anche uomini dal temperamento felice«⁴

Deciso a indagare la filosofia di vita di questo popolo felice, Goethe scese nelle strade per studiare e osservare di persona il loro vissuto quotidiano: »Iniziai la mia inchiesta di buon mattino: tutta la gente che ho visto qua e là ferma o intenta a riposare, erano persone il cui mestiere, in quell'ora, esigeva appunto una sosta. Erano infatti: facchini, che hanno i loro posti fissi in determinate piazze, e che attendono che qualcuno si valga dell'opera loro, birocciai coi rispettivi carretti e un cavallo, intenti a governare le loro bestie e in attesa di servire il primo che capita; marinai sul molo con la pipa in bocca; pescatori sdraiati al sole, probabilmente perché spira il vento contrario che impedisce loro di prendere il largo. Ne ho visti anche parecchi andare e venire, ma quasi tutti portavano qualche segno della loro attività.«⁵

La conclusione cui giunge Goethe è che uomini, donne, bambini, seppure laceri e vestiti di stracci, si affaccendano in mille modi, vivendo dei loro mestieri spesso improvvisati.

Goethe gelangte zu dem Schluss, dass die Menschen jeden Alters, von den Straßenhändlern bis zu den kleinsten Kindern, abgerissen und schlecht gekleidet, sich auf tausenderlei Art zu schaffen machten und von ihren oftmals improvisierten Tätigkeiten lebten.

Ein Jahrhundert nach dieser singulären anthropologischen Betrachtung der neapolitanischen Bevölkerung entwarf die Schriftstellerin Matilde Serao in ihrem 1884 publizierten Buch *Il ventre di Napoli* (*Der Bauch von Neapel*) ein ganz anderes Porträt des volkstümlichen Neapels.

Die Stadt des achtzehnten Jahrhunderts, die Goethe als wohlwollende Mutter wahrnimmt, die ihre Kinder akzeptiert und nährt, entpuppt sich bei ihr hingegen als Stiefmutter. In deren »Bauch« lebt eine unterdrückte und ausgebeutete Menschheit in Elend und äußerster Not, geächtet, ausgeschlossen vom Prozess der Modernisierung Italiens nach der Vereinigung.

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sollte es wieder ein deutscher Intellektueller sein, der Berliner Philosoph Walter Benjamin, der sich, angeregt von Goethes *Italienischer Reise*, einer Erforschung der parthenopäischen Stadt widmete, auf der Grundlage »des lebendigen Kräftespiels der Geschichte und vor allem des Lebens der Bevölkerung, das seinen Abdruck in der barbarischen und wilden Schönheit des volkstümlichen Lebens hinterlassen hat«⁴.

Benjamins Absicht bestand vor allem darin, »dem verborgenen Leben der Stadt eine Stimme zu geben: da ist die Camorra, die nach einem jahrhundertelangen Kampf noch immer nicht von der Polizei bezwungen wurde; dann das Lottospiel, die Leidenschaft der Armen [...] die Schlagfertigkeit und der Erfindungsreichtum der kleinen neapolitanischen Händler, die ihre Waren mitten auf der Straße verkaufen; wir sagen auch etwas zum Aberglauben, zum bösen Blick; und schließlich die Menschen während der großen Feste, am Tag von San Gennaro, Neapels Schutzpatron, beim Fest von Piedigrotta im September, oder zu Epiphania, wenn die Neapolitaner die berühmten Krippen aufstellen. Auf

A un secolo di distanza da questa singolare inchiesta, la scrittrice Matilde Serao con il suo romanzo *Il ventre di Napoli*, pubblicato nel 1884, restituisce un ritratto del popolo napoletano affatto differente.

La Napoli settecentesca, vista da Goethe come una madre benigna che nutre i suoi figli, è per la Serao una madre matrigna che accoglie nel suo ventre un'umanità oppressa e sfruttata che vive nella miseria e nell'indigenza più estrema, esclusa e messa al bando dal processo di modernizzazione dell'Italia post-unitaria.

Agli inizi del 1900 sarà ancora una volta un intellettuale tedesco, il filosofo berlinese Walter Benjamin, che sulla suggestione del *Viaggio in Italia* di Goethe si proporrà di svolgere un'indagine sulla vita sommersa della città partenopea alla luce »del vivo gioco delle forze della storia e soprattutto della vita popolare che ha lasciato la sua impronta nella bellezza barbarica e selvaggia della città«⁴.

Questi dunque i temi della sua inchiesta: »La camorra, che dopo una lotta secolare non è ancora stata debellata dalla polizia; e poi il gioco del lotto, la passione dei poveri [...] la prontezza di parola e la capacità inventiva dei piccoli commercianti napoletani che vendono i propri articoli in mezzo alla strada; diremo poi qualcosa sulla superstizione, sul malocchio; e infine la gente nelle grandi feste, nel giorno di San Gennaro, patrono di Napoli, nella festa di Piedigrotta a settembre e in quella dell'Epiphania, quando i napoletani creano i loro famosi presepi.«⁷

A questo progetto Benjamin terrà fede nelle numerose visite a Napoli compiute nel 1924, nel corso delle quali troverà la conferma che l'umanità che abita la città partenopea sembra vivere in un altro tempo, in un'altra storia, come scrive nel saggio che pubblica al suo rientro a Berlino: »Se è vero [...] che il diciannovesimo secolo ha trasformato l'ordine naturale e medievale per venire incontro ai bisogni materiali dei poveri[...] questo adagio trova qui a Napoli la sua puntuale smentita. [...] Qui la miseria abita nei bassifondi, esattamente come duemila anni fa portava nelle cripte: ancora oggi la via

diese Weise lernen wir das andere Neapel kennen: [...] die Stadt, die alles Ungemach und alle Unbill, die sie auch heute noch für den Touristen bereithält, durch das außergewöhnliche Leben ihrer Menschen ausgleicht, was sie in den Augen des Kenners so beliebt macht.«⁷

An diesem Projekt sollte Benjamin während der zahlreichen Besuche Neapels im Jahr 1924 festhalten, bei denen er bestätigt fand, dass die Menschen in der parthenopäischen Stadt in einer anderen Zeit zu leben schienen, wie er in dem Essay, den er nach seiner Rückkehr nach Berlin veröffentlichte, ausführt: »Wenn wirklich [...] das neunzehnte Jahrhundert die mittelalterliche, die natürliche Ordnung für die Lebensbedürfnisse des Armen verkehrte, Wohnung und Kleidung verbindlich gemacht wurden auf Kosten der Nahrung, so hat man hier diesen Konventionen gekündigt. [...] Hier führt das Elend hinab, wie es vor zweitausend Jahren in die Krypten führte: noch heute geht der Weg zu den Katakomben durch einen »Garten der Qualen«, noch heute sind die Enterbten darinnen Führer.«⁸

Wie Goethe beobachtete und studierte Benjamin das Alltagsleben der Bevölkerung, wobei er den Begriff der »Porosität« prägte, um die in dieser Stadt einzigartige Durchmischung konträrer Aspekte zu benennen.

So, wie er es sieht, ist in Neapel nichts definitiv oder bestimmt: »Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr »so und nicht anders.«⁹

Porös ist die unwiderstehliche Vermengung des Alltäglichen mit der heiligen Zeit des Festtags. Porös ist die »Durchdringung von Tag und Nacht, Geräuschen und Ruhe, äußerem Licht und innerem Dunkel, von Straße und Heim«¹⁰.

»Ausgeteilt, porös und durchsetzt« ist das private Leben, bei dem es sich eigentlich um ein gemeinschaftliches handelt, da die Menschen in Neapel draußen existieren, sich chaotisch und anarchisch durch die Straßen schieben, mit lauter Stimme und dem Geschrei, das die permanente Geräuschkulisse der Stadt bildet:

d'accesso alle catacombe passa per un »Giardino dei Supplizi«; ancora oggi i diseredati fanno qui dentro da guida.«⁸

Al pari di Goethe, Benjamin osserva e studia la vita quotidiana del popolo, giungendo a coniare il termine »porosità« per definire la compenetrazione nella città partenopea di aspetti opposti.

A suo giudizio niente a Napoli si rivela definitivo o determinato: »Nessuna situazione, per come essa appare, è pensata una volta per sempre. Nessuna figura reclama il suo »così e non altrimenti.«⁹

Porosa è la singolare commistione del quotidiano con il tempo sacro della festa. Porosa è la »compenetrazione di giorno e notte, rumore e silenzio, luce esterna e buio interno, strada e domicilio«¹⁰.

»Diffusa, porosa, disseminata« è la vita del popolo, che è una vita comunitaria, poiché la gente vive all'esterno, riversandosi caoticamente e anarchicamente per le strade, con le voci alte e le grida che costituiscono il fondo sonoro costante della città: »La casa per i napoletani non è un asilo in cui si rifugiano gli uomini, ma un serbatoio da cui senza sosta si riversano all'esterno.«¹¹ [...] »Ogni comportamento e affare privato è inondato dalle correnti della vita pubblica come da una marea[...]«¹²

Tale dimensione comunitaria, che affonda le sue radici nella tradizione di un passato plurimillenario e che il regime fascista aveva cura in quegli anni di occultare e di mettere ai margini delle »magnifiche sorti e progressive«, non mancherà di uscire alla ribalta all'indomani della catastrofe bellica, quando nella drammatica congiuntura del dopoguerra i registi del Neorealismo installano le cineprese nei mondi popolari che avevano partecipato alla lotta di Liberazione.

In particolare sarà il regista Roberto Rossellini, capofila di quel cinema rivoluzionario che è stato il Neorealismo, ad accendere sugli schermi nel 1946 la visione del popolo napoletano nell'episodio di *Paisà*, il film che, girato tra le macerie della Napoli devastata dalla furia bellica, brucia all'istante l'oleografia cartolinesca della città turistica.

»So ist das Haus viel weniger das Asyl, in welches Menschen eingehen, als das unerschöpfliche Reservoir, aus dem sie herausströmen«¹¹ [...]»jede private Haltung und Verrichtung wird durchflutet von Strömen des Gemeinschaftslebens. Existieren, für den Nordeuropäer die privateste Angelegenheit, ist hier [...] Kollektivsache.«¹²

Diese gemeinschaftliche Dimension des neapolitanischen Volkes, deren Wurzeln in die archaische Tradition einer vieltausendjährigen Vergangenheit reichen, vom faschistischen Regime sorgsam verschleiert und an den Rand des »großartigen und fortschrittlichen Schicksals« der Moderne gedrängt, sollte nach der Kriegskatastrophe unweigerlich ans Licht kommen, als die Regisseure des Neorealismus während der dramatischen Nachkriegszeit ihre Filmkameras mitten unter der Bevölkerung aufstellen, die am Befreiungskampf beteiligt gewesen war.

Vor allem der Regisseur Roberto Rossellini, Hauptvertreter des revolutionären Kinos des Neorealismus, sollte die Vision vom neapolitanischen Volk in der beeindruckenden Episode seines Films *Paisà* auf die Leinwand bringen, gedreht 1946 in den Trümmern eines von der Kriegswut verwüsteten Neapels, eine Vision, die augenblicklich jedes Postkartenbild und jeden klischeehaft touristischen Entwurf der Stadt zunichtemacht.

Der Aufgabe, diesem unbekanntem Bild von Neapel nachzugehen, stellte sich nur kurz darauf der Fotograf und Filmemacher Pietro Donzelli mit seiner beeindruckenden fotografischen Erzählung *Aria di Napoli – Die Luft von Neapel*:

*Meine Fotografien haben keinen touristischen Charakter und Neapel wird nicht mit der Rhetorik bebildert, die einen Gutteil derer kennzeichnet, die sich daranmachen, die Stadt zu fotografieren. Kurzum, es handelt sich um ein antirhetorisches Neapel ohne Gitarren und Mandolinen.*¹³

Die Gründe, die Donzelli bewogen, diese »andere« Stadt zu erzählen, überschneiden sich im Übrigen mit den Motiven, die die Regisseure des Neorealismus zur Entdeckung »der unerforschten und unbekanntem Seiten

Restituire l'immagine inedita di questa »altra« Napoli sarà il compito che si prefiggerà di lì a poco anche il fotografo e cineasta Pietro Donzelli con la grandiosa narrazione fotografica intitolata *Aria di Napoli*, come lui stesso non esita a dichiarare:

*Le mie foto non hanno un carattere turistico e Napoli non è stata illustrata con la retorica che purtroppo caratterizza una buona parte di coloro che si accingono a fotografarla. In poche parole è una Napoli antiretorica, senza chitarre e mandolini.*¹³

Le ragioni che spingono l'autore a raccontare questa Napoli lontana da ogni retorica coincidono con le idealità che avevano spinto i registi del Neorealismo ad avviare la scoperta delle »Italie inedite e sconosciute«¹⁴: il trauma della guerra, il credo etico di riscatto e di rigenerazione sociale che, unito a un impegno di solidarietà umana, porterà Donzelli a diventare, come lui stesso dichiara, »uno dei più importanti esponenti del Neorealismo nella fotografia italiana«¹⁵.

A Napoli Donzelli approda nel 1948 e qui ritorna per cinque anni fino al 1953, fotografando »la vita sommersa« dei quartieri bassi, il paesaggio materiale e umano dei paesini della costiera campana esclusi dai circuiti turistici, le isole dei pescatori di Ischia e di Procida, senza trascurare la Storia millenaria custodita nei siti archeologici e monumentali di Napoli e dintorni.

Lungi tuttavia dall'esaurirsi in un'inchiesta antropologica, l'incontro con la città partenopea e con l'umanità che la abita, ancora depositaria della tradizione e dei valori di un passato atavico cui Donzelli sa di appartenere e in cui si riconosce, si tradurrà per l'autore in un'avventura esistenziale che gli consentirà di mettere a fuoco la sua ricerca identitaria di uomo e di artista.

Italiens«¹⁴ getrieben hatten: das Trauma des Krieges, das ethische Credo der Erlösung und der sozialen Erneuerung, gekoppelt mit dem Einsatz für menschliche Solidarität, was Donzelli zu einem der »Hauptvertreter des Neorealismus in der italienischen Fotografie«¹⁵ machen sollte.

Donzelli ging 1948 nach Neapel und kehrte bis 1953 immer wieder dorthin zurück. Er fotografierte »das verborgene Leben« der armen Viertel, die Landschaft der kleinen Dörfer mit ihren Menschen an der kampanischen Küste, abseits von den touristischen Wegen, die Fischerinseln Ischia und Procida, ohne dabei die Geschichte der tausendjährigen Vergangenheit zu vernachlässigen, bewahrt in den archäologischen und monumentalen Stätten Neapels und seiner Umgebung.

Weit davon entfernt, sich in einer anthropologischen Recherche zu erschöpfen, übersetzte sich die Begegnung mit Neapel und seinen Menschen, den Bewahrern der Tradition und der Werte einer atavistischen Vergangenheit, zu der auch Donzelli gehörte und in der er sich wiedererkannte, in ein existenzielles Abenteuer, das ihm gestattete, seine Identitätssuche als Mensch und als Künstler scharf zu stellen.

3. DER WEG ZUM REALISMUS | 3. LA VIA AL REALISMO

Die Umwelt, Ort der Beziehung des Einzelnen zur Welt und zu seiner eigenen Innerlichkeit, seien es die natürliche Landschaft, die Straßen der Stadt oder der Raum des alltäglichen Lebens, steht im Zentrum des neo-realistischen Kinos und zwar in absoluter Kontinuität zum Realismus der Vorkriegszeit.

1941 fragte sich Giuseppe De Santis, damals ein junger Filmkritiker und später dann Regieassistent von Luchino Visconti am Set des Films *Ossessione* (dt. *Besessenheit*): »Wie soll man den Menschen verstehen und deuten, wenn man ihn von den Elementen trennt, in deren Mitte er täglich lebt, mit denen er täglich kommuniziert?«¹

Und gleich darauf gab er die Antwort, indem er betonte, dass es die Realität des Alltäglichen sei, die erzählt werden müsse, unter Erprobung einer neuen filmischen Erzählweise, dokumentarisch und verwandelnd zugleich: »Wir glauben, dass der Begriff Dokumentarfilm von seinem herkömmlichen wissenschaftlichen Attribut befreit werden muss zugunsten einer höheren poetischen Bedeutung. [...] Nicht als originalgetreue Reproduktion ohne Verwandlungsmöglichkeiten, sondern frei von kommerziellen Hindernissen ist ihm das Schicksal beschieden, eine neue und profundere Generation von Regisseuren zu schaffen.«²

Der Einsatz des dokumentarischen Stils bedeutete also die Etablierung eines realistischen Kinos gegen das staatliche Kino der »Weißen Telefone« mit seinen falschen Kulissen, die den Hintergrund für die »Darstellung der kleinen bourgeoisen Laster der guten italienischen Gesellschaft zwischen acht Uhr abends und Mitternacht« abgaben, wie der junge Filmregisseur Alberto Lattuada 1941 in der Zeitschrift »Domus« erklärte: »Es geht darum, in der Praxis umzusetzen, was in der Theorie bereits klar ist [...]: Ein bisschen Wahrheit ins Kino zu

Luogo della relazione dell'individuo con il mondo e con la propria interiorità, l'ambiente, sia esso il paesaggio naturale o lo spazio del vissuto quotidiano, è il protagonista assoluto del cinema del Neorealismo e questo in assoluta continuità con il realismo dell'anteguerra.

Nel 1941 Giuseppe De Santis, allora giovane critico cinematografico e futuro aiuto regista di Luchino Visconti sul set del film *Ossessione*, si domandava: »Come sarà possibile intendere e interpretare l'uomo, se lo si isola dagli elementi nei quali ogni giorno egli vive, con i quali comunica quotidianamente?«¹

Ed ecco che subito dopo forniva la risposta, affermando che è la realtà del quotidiano che bisognava raccontare, sperimentando una nuova forma di narrazione filmica, documentaria e trasfigurante allo stesso tempo: »Noi crediamo che la parola documentario debba essere spogliata dal suo comune attributo scientifico per un più alto significato poetico. [...] Non come fedele riproduzione senza possibilità di trasfigurazione ma in quanto libero da impacci commerciali, al documentario è riservato un diverso destino: quello di creare una nuova e più profonda generazione di registi.«²

Accogliere lo stile documentario voleva dunque dire contrapporre un cinema di verità al cinema di regime dei »telefoni bianchi«, con le scenografie posticce dei teatri di posa che fanno da sfondo alla »rappresentazione dei piccoli vizietti borghesi della buona società italiana tra le otto di sera e mezzanotte«, come dichiarava nel 1941 il giovane cineasta Alberto Lattuada: »Si tratta di applicare nella pratica quello che è ormai chiaro nella teoria [...]: portare nel cinema un po' di verità, un poco di vita invece di cartapesta di paesaggi, cartapesta di sentimenti fatti vibrare sulla vecchia corda del mandolino italiano. [...] Io dico che se il coraggio



I | Pietro Donzelli mit der Filmkamera, ohne Datum
I | Pietro Donzelli con la macchina da presa, senza data

4. DIE REISE ZU DEN URSPRÜNGEN | 4. IL VIAGGIO ALLE ORIGINI

Mit dem Eifer des Neulings ging Donzelli sogleich daran, Lion Néés Lektion im expressionistischen Kino in die Praxis umzusetzen, und verwandelte seine Wohnung in der Mailänder Via Cola Montano in eine Dunkelkammer.

Er begann in der Küche, schloss Tür und Fensterläden, ordnete seine Objekte an, und während er mithilfe von Petroleumlampen das volumetrische Spiel aus Licht und Schatten rekonstruierte, komponierte er seine ersten Stillleben.

Ein paar Zwiebeln, auf dem Tisch verstreut, oder gesammelt in einem aus Zeitungspapier gefalteten Schiffchen. (Abb. III)

Oder eine Glasflasche und ein Becher, von der Petroleumlampe beleuchtet, deren transluzide Reflexe auf den Tisch fallen, während die an der Leine aufgehängten Trockentücher als Filter dienen, um das Licht zu streuen. (Abb. IV)

Abgestimmt auf den Ton eines schlichten und bescheidenen Alltags, geben diese Stillleben den gewünschten Glanz eines intimen Raums wieder, wo die einfachen Dinge des Alltags sich, um mit Lattuada zu sprechen, mit »der Erinnerung aufladen, die das Leben in ihnen hinterlässt«.

Wohnung und Erinnerung sind im Übrigen, so die Historikerin Antonella Tarpino, eng miteinander verbunden: »Die Erinnerung ist durch den Gebrauch eines häuslichen Verbs eng mit der Vorstellung vom Zuhause verbunden: des Verbs »wohnen«. Wohnen die Bilder der Erinnerung nicht etwa in den tiefsten Winkeln unseres Geistes? Oder, um es noch schöner auszudrücken, sie »einfache Anführung« sie.«¹

Welches andere Bild, das die tiefsten Winkel der Erinnerung bewohnt, kann in der Wohnung, dem Ort der

Con lo zelo del neofita, Donzelli non esita a mettere in pratica la lezione del cinema espressionista di Lion Née, trasformando la sua casa di via Cola Montano in una camera oscura.

A iniziare dalla cucina dove, chiuse la porta e le imposte, sistema gli oggetti e, badando a costruire con le lampade a petrolio il gioco volumetrico di luce e ombra, inizia a comporre le prime nature morte.

Ecco dunque delle cipolle sparse su un tavolo o raccolte nel cestino costruito con la pagina di un quotidiano. (fig. III)

Oppure una bottiglia di vetro e un bicchiere che, illuminati dalla lampada a petrolio, allargano i loro riflessi sul piano del tavolo, mentre gli strofinacci appesi al filo fungono da cremar, da velatini, atti a diffondere la luce. (fig. IV)

Aggiustate al tono di una quotidianità umile e dimessa, queste nature morte riverberano l'incantato lucente di uno spazio intimo, dove le umili cose del quotidiano si caricano della »memoria che la vita imprime su di loro«, come scriveva Alberto Lattuada nella prefazione a »Occhio quadrato«.

Del resto, come osserva la storica Antonella Tarpino, casa e memoria sono intimamente associate: »La memoria risulta intimamente legata all'idea di casa attraverso l'impiego di un verbo domestico: il verbo »abitare«. Non abitano forse le immagini di memoria i recessi più profondi della mente? Abitano o, secondo un'espressione più aulica, »dimorano«.¹

Ma quale immagine che dimori nei recessi più profondi della memoria può risvegliarsi nella casa, luogo dell'interiorità protetta che evoca il grembo materno, il guscio, la culla, se non l'immagine del ritorno alle origini, come afferma ancora la Tarpino? »Come si torna fra le

geschützten Innerlichkeit, der an den Mutterschoß denken lässt, wieder zum Leben erwachen, als das der Rückkehr an die Ursprünge, wie Antonella Tarpino betont? »Wie man in die beruhigenden Wände der Wohnung zurückkehrt, so schüttelt auch die Erinnerung jede Abwesenheit von sich ab; es ist die Wiedereroberung jenes Schwebezustandes, in dem die Erinnerung im Zurückgehen an die Ursprünge Nahrung findet.«²

Dass die Macht, die Zeit stillstehen zu lassen – für Donzelli der Kunstgriff, der Fotografie heißt –, den Wunsch nach Rückkehr an die Ursprünge realisieren kann, findet Bestätigung in einer Fotografie von 1946, aufgenommen von der Terrasse seines Hauses. (Abb. V)

Durch das Spiel mit dem Antagonismus zwischen der perspektivischen Flucht der Dachziegel und der Krümmung des Regenschirms lädt sich das Bild augenblicklich mit einer expressiven Intensität auf, mit einem starken symbolischen Gehalt.

Während die perspektivische Flucht der Dachziegel die unaufhaltsame Flucht der linearen Zeit evoziert, erzählt die halbkugelförmige Form des Regenschirms die zirkuläre Zeit, in der alles wiederkehrt, sogar die älteste Vergangenheit, die so zum Ziel einer Zukunft wird, zu der es aufzubrechen gilt.

Und auf sinnbildliche Weise besiegelte Donzelli sein Projekt einer Reise zu den Ursprüngen in einer Fotografie mit dem Titel *Ambiente*. (Abb. VI)

Wieder ist die Bühne eine Küche, mit aufgehängten Kleidungsstücken, einem Kohleofen und einer alten Frau auf einem Stuhl, den Rücken zum Betrachter. Im Vordergrund ein aufgespannter Regenschirm.

Alfredo Ornano, Chefredakteur der Zeitschrift »Ferrania«, publizierte das Foto und bezeichnete es als »Zolanisch«, als schriebe er dieser Aufnahme in Erinnerung an die archaische Zeitlichkeit der Romane von Émile Zola einen unbestritten retrospektiven Charme zu.

Bei näherer Betrachtung erscheint die alte Frau mit dem grauen, im Nacken zu einem Dutt gewundenen Haar, dem langen schwarzen Gewand und dem Schultertuch die Szene immer weniger als vertraute Gestalt

mura rassicuranti della casa, così anche la memoria è uno scrollarsi di dosso tutte le assenze; è la riconquista di quello stato di sospensione in cui, nel risalire alle origini, trova alimento il ricordo.«²

Che, grazie al potere di sospendere il tempo nel suo fluire, l'artificio chiamato fotografia possa realizzare il progetto del ritorno alle origini trova conferma in una delle prime foto scattate da Donzelli nel 1946. (fig. V)

Giocata sull'antagonismo tra la fuga prospettica delle tegole del tetto di una casa e la curvatura dell'ombrello aperto, l'immagine si carica all'istante di un'intensità espressiva a forte valenza simbolica.

Se la fuga delle tegole può essere intesa come l'irrimediabile fuga del tempo lineare, la forma sferica dell'ombrello evoca il tempo circolare dove tutto ritorna, anche il passato più antico che diviene così la meta del futuro, verso cui mettersi in cammino.

E in modo emblematico Donzelli suggella questo desiderio di un viaggio a ritroso, capace di realizzare la salvezza dall'irreversibilità del tempo, in una foto che intitola *Ambiente*. (fig. VI)

Di nuovo il teatro di posa è la cucina, dove figurano degli indumenti appesi, una stufa a carbone con dei bricchi di metallo e una donna anziana seduta di spalle su una sedia.

In primo piano figura poi un ombrello aperto.

Alfredo Ornano, caporedattore di »Ferrania«, pubblicò la foto sulla rivista e la definì »zolanica«, come a suggerire che questa immagine, evocatrice della temporalità arcaica dei romanzi di Émile Zola, possedeva un fascino retrò.

In effetti, a ben guardare, la donna anziana con la chioma grigia raccolta in uno chignon dietro la nuca, la lunga veste nera, lo scialle sulle spalle e che ostinatamente volta la schiena allo spettatore come a negare la sua identità, accampa sulla scena della rappresentazione non come una figura familiare ma come la personificazione dell'antenata, custode del passato atavico cui Donzelli sa di appartenere e che lo chiama dal fondo della sua lontananza.



III | Stilleben, 1946
III | *Natura morta*, 1946



IV | Stilleben, 1946
IV | *Natura morta*, 1946