

**Ca' Foscari Graduate School
Scuola Dottorale Interateneo
Università Ca' Foscari Venezia, Università IUAV di Venezia,
Università degli Studi di Verona**



**Dottorato di ricerca in Storia delle Arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2016**

***La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la
costruzione di un'identità territoriale veneta (1935-1973)***

Settori scientifico-disciplinari di afferenza: L-ART/06

Tesi di Dottorato di Margherita Naim

Matricola: 820473

**Coordinatore del Dottorato
Ch.mo prof. Giuseppe Barbieri**

**Tutore della dottoranda
Ch.ma prof.ssa Martina Frank**

**Co-tutore della dottoranda
Ch.mo prof. Alberto Prandi**

La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la costruzione di un'identità territoriale veneta (1935-1973)

Indice

Abbreviazioni	I
Avvertenze	II
Ringraziamenti	III

Introduzione

I. Premesse	1
II. Orizzonti della ricerca	4
III. Le fonti	9
IV. Abstract (italiano/English)	15

I. La fotografia di promozione turistica: un quadro di insieme

I. Un "genere" indefinito	21
II. I <i>Touring Club</i> , una rete internazionale di diffusione della fotografia turistica	41
III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)	49
IV. John Urry e la formalizzazione del "circolo ermeneutico" (1990)	60

II. Il giovane Giuseppe Mazzotti e le origini dell'interesse per la fotografia

I. La montagna e la fotografia	73
II. Il "maestro" Guido Rey	76
III. <i>La montagna presa in giro</i> : la denuncia dello stereotipo nella fotografia di montagna	86

III. 1935. Un anno cruciale: fotografie ed esposizioni

I. <i>Treviso: Rassegna del comune</i>	91
II. La prima <i>Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano</i>	105

IV. 1938. *Treviso: Piave, Grappa e Montello*: l'illustrazione fotografica del territorio

I. Giuseppe Mazzotti e la pubblicazione della prima guida turistica illustrata	111
II. L'immagine di Treviso nelle guide e nelle pubblicazioni periodiche	118

V. 1948. L'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso: un catalogo delle fotografie del territorio

- I. L'archivio fotografico dell'EPT trevigiano 123
II. Le mostre fotografiche dell'EPT sul paesaggio e l'ambiente trevigiano 134

VI. 1952. Le ville venete: esporre il catalogo fotografico

- I. La mostra fotografica *Le ville venete*, a Treviso 151
II. Il catalogo illustrato *Le ville venete*: un modello di rappresentazione 172
III. I precedenti: Firenze 1931 e Milano 1952 183
 a. La *Mostra del giardino italiano*: "una storia visiva" 183
 b. Il fotografo Gianpaolo Vajenti alla *Galleria del Naviglio* 189
IV. La circuitazione della mostra *Le ville venete* in Italia e all'estero 196
V. La *Mostra dei Castelli*: un tentativo di replica 214
VI. L'illustrazione fotografica delle ville venete prima del 1952 228

VII. 1957. Le monografie illustrate: il canone fotografico

- I. *Immagini della Marca Trevigiana* 237
II. *Le ville venete* 242

VIII. 1960. La dimensione nazionale dell'EPT trevigiano

- I. *Visioni d'Italia* 251
II. Un archivio per la "propaganda visiva" 257
III. Giuseppe Mazzotti e l'editoria dell'EPT trevigiano 262

1973. Feltre: un racconto e una documentazione fotografici 267

Appendici

- a. Interviste** 275
I. Orio Frassetto 277
II. Antonio De Marco 282
III. Anna Mazzotti 298
b. Bibliografia 305
c. Fonti 351
d. Documenti fotografici 359
e. Filmografia 371
f. Sitografia 373

Abbreviazioni

tav. tavola

fig. figura

inv. numero di inventario

Enti e associazioni

AACST *Aziende Autonome di cura, soggiorno e turismo*

APT *Azienda di Promozione Turistica*

CIT *Compagnia Italiana Turismo*

CISA *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*

ENIT *Ente Nazionale Italiano per il Turismo* (Roma)

EPT *Ente Provinciale per il Turismo*

IRVV *Istituto Regionale Ville Venete*

RIBA *Royal Institute of British Architects* (Londra)

TC *Touring Club*

TCI *Touring Club Italiano*

TCCI *Touring Club Ciclistico Italiano*

Archivi, biblioteche e fondi archivistici

AGM *Archivio di persona di Giuseppe Mazzotti* (FM)

ASTV *Archivio di Stato di Treviso*

BBC *Biblioteca Comunale di Borgo Cavour*, Treviso

FAST *Foto Archivio Storico Trevigiano*

FC *Fondo Comisso* (BBC)

FM *Fondazione Mazzotti per la civiltà veneta*, Treviso

Fondo EPT *Fondo fotografico dell'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso* (FAST)

Fondo GF *Fondo fotografico Giuseppe Fini* (FAST)

Fondo GM *Fondo fotografico Giuseppe Mazzotti* (FAST)

Avvertenze

Si rimanda alle appendici *Bibliografia*, *Fonti*, *Documenti fotografici* e *Filmografia* per le citazioni espresse nel testo in forma abbreviata.

Citazioni bibliografiche

Le citazioni bibliografiche abbreviate sono riportate nei testi tra parentesi quadra. Si tratta di voci, in **maiuscoletto**, corrispondenti agli apici riportati nelle appendici *Bibliografia*, *Fonti* e *Filmografia* e seguite, ove opportuno, dal/i numero/i di pagina/e.

Documenti fotografici

Le citazioni abbreviate dei documenti fotografici sono riportate nei testi tra parentesi quadra. Si tratta di voci in **maiuscoletto corsivo** corrispondenti agli apici riportati nella sezione omonima. In alcuni casi tali citazioni sono seguite dal numero di tavola, in numeri romani, e dal fototipo corrispondente in esse riprodotto, in numeri arabi.

Tavole fotografiche

La datazione delle fotografie contenute nelle tavole fotografiche comparative si riferisce alla data di stampa sul volume, sulla rivista o sul dépliant di riferimento. Fanno eccezione i casi della fotografia n. 2 alla tav. II e dell'acquaforte [tav. X:6] per le quali sono riportate, rispettivamente, la data della ripresa dei fotogrammi che compongono il fotomontaggio e la data di esecuzione dell'incisione.

Tra parentesi quadra è, dunque, indicata la citazione bibliografica del testo da cui l'immagine è tratta. Ove sia stato possibile reperire, in archivio, il fototipo originale corrispondente a quello pubblicato, alla citazione bibliografica, se presente, segue la citazione del documento fotografico corrispondente.

Ringraziamenti

Numerosi sono i contributi di coloro che, con il loro incoraggiamento, mi hanno indotto a intraprendere e a realizzare questa ricerca, ma la mia riconoscenza va in particolare a tre docenti: il professor Alberto Prandi (*Università Ca' Foscari Venezia*), con il quale mi confronto e collaboro sin dal principio del mio percorso universitario, che mi ha trasmesso la passione per gli studi di storia della fotografia; la professoressa Martina Frank (*Università Ca' Foscari Venezia*) per aver approvato e indirizzato il mio progetto di ricerca e per il dialogo costante nel corso di questi anni; il professor Giuseppe Barbieri (*Università Ca' Foscari Venezia*) per il sostegno e le osservazioni costruttive e indispensabili alla realizzazione di questo lavoro.

Per il reperimento, non facile, di alcune fonti archivistiche e bibliografiche, vorrei ricordare coloro che mi hanno seguito nelle ricerche con estrema professionalità: Maria Pia Barzan (*Archivio di Stato di Treviso*), Gian Luca Eulisse e Diego Romano (*Foto Archivio Storico Trevigiano*); Loretta Paro (già *Fondazione Mazzotti per la Civiltà Veneta*) e Monica Cappelletto (*Fondazione Mazzotti per la Civiltà Veneta*); Gianluigi Perino (*Biblioteca Comunale di Borgo Cavour, Treviso*); Anna Morandin (*Biblioteca della Camera di Commercio di Treviso*); Cristina Celegon e i bibliotecari della *Fondazione Scientifica Querini Stampalia*; Giuseppina Riccobono (*Biblioteca d'Arte, Castello Sforzesco, Milano*); Massimiliano Basilica (*Ente Nazionale Italiano per il Turismo, Roma*); Kurt Helfrich (*British Architectural Library*), Valeria Carullo (*The Robert Elwall Photographs Collection*) e Catherine Wilson (*Library & Information Centre*) e Vicky Wilson (*Drawings & Archives Collection*) del *Royal Institute of British Architects* di Londra

Per aver sostenuto, fin dall'inizio, il mio progetto di ricerca rivolgo la mia gratitudine a Elena Berardi (*Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, ICCD, Roma*), Sergio Marinelli (*Università Ca' Foscari Venezia*) e Luca Baldin (già *Fondazione Mazzotti per la Civiltà Veneta*).

Per i preziosi suggerimenti ringrazio i docenti responsabili, in momenti diversi, della revisione della mia ricerca: Antonello Frongia (*Università degli Studi Roma Tre*), Paola Lanaro (*Università Ca' Foscari Venezia*), Angelo Maggi (*Università Iuav di Venezia*), Carlo Alberto Zotti Minici (*Università degli Studi di Padova*). Per le osservazioni di carattere metodologico ringrazio il professor Xavier Barral i Altet (*Università Ca' Foscari Venezia*, già *Université de Rennes II*).

Sono molto grata agli studiosi stranieri che si sono resi disponibili a un confronto: Alice Tilche, Alys Tomlinson e Tom Selwyn (*School of Oriental and African Studies*, SOAS, Londra); David Bate (*University of Westminster*, Londra); Marie-Ève Bouillon e Audrey Leblanc (EHESS, *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Parigi); Veronique Figini (*École Nationale Supérieure Louis Lumière*, La Plaine Saint-Denis, Franc).

Ringrazio per le testimonianze dirette, la disponibilità e la cortesia accordatemi Antonio Barzagli e Antonio De Marco (già *Ente Provinciale per il Turismo* di Treviso); Anna Mazzotti (figlia di Giuseppe Mazzotti); Tiziana Ragusa (già *Foto Archivio Storico Trevigiano*); Orio Frassetto (fotografo professionista).

Rivolgo infine un pensiero grato a Marco del Monte, per i suggerimenti di ambito cinematografico, e a Mauro Perosin, per il suo contributo alla conoscenza delle ville venete.

A Davide Naim



*Per quanto personalmente mi riguarda, lascio il giudizio a Voi [...]*¹

*Giuseppe Mazzotti (1907-1981)*²

¹ MAZZOTTI 1945, p. 2. Citazione tratta da una lettera di Mazzotti, della quale si leggono brani più estesi alle pp. 91 e 134.

² Il fototipo è conservato presso il *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST), *Fondo Giuseppe Mazzotti*, inv. 7 [MAZZOTTI 1981].

Introduzione

I. Premesse

Questa ricerca trae ispirazione da *Ripensare il Veneto*, un progetto con programma pluriennale intrapreso nel 2006³ dalla Regione, con la collaborazione della *Fondazione Giuseppe Mazzotti*⁴, che si poneva l'obiettivo di "ripensare" i beni e le attività culturali locali non soltanto ai fini della conservazione e dello sviluppo sociale, ma anche quali fondamenti dell'identità e motori dell'industria turistica regionale. La collana di testi che illustrano obiettivi e sviluppi di tale progetto coinvolge coloro che operano nel campo della storia culturale, della pianificazione territoriale e dell'economia, allo scopo di ridefinire il concetto di identità comunitaria in una dimensione culturale condivisa.

In particolare, il terzo volume della serie *Ripensare il Veneto* si concentra sul legame tra identità territoriale, cultura e turismo. Uno dei saggi ivi contenuti [PRANDI 2011] descrive, quale elemento fondante di una definizione identitaria dei luoghi, il "turismo fotografico", ovvero quel fenomeno che, in Italia e all'estero, condusse alla produzione di modelli e "guide visive". Tali icone turistiche furono riprodotte, in particolare, nella pubblicistica illustrata del *Touring Club* e, in secondo luogo, in collane editoriali, monografie e manuali, volti, da un lato, alla promozione e, dall'altro, a incentivare la pratica della fotografia tra i turisti.

Il saggio sovraccitato, corredato da numerose fotografie tratte dai fondi del *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST), si concentra in particolare sulla rappresentazione fotografica del territorio Veneto presente, dagli inizi del Novecento, soltanto marginalmente nella pubblicistica destinata al turismo e poi estesa, a cavallo della metà del Novecento, da Giuseppe ("Bepi") Mazzotti (1907-1981), direttore dell'*Ente Provinciale per il Turismo* (EPT) di Treviso.

Mazzotti contribuì a costruire un'identità del territorio veneto ancora oggi riconosciuta e fondata sulla valorizzazione dei siti storico-artistici di Treviso e provincia, sul paesaggio come elemento unificante e caratteristico e sull'enogastronomia e l'artigianato della Regione.

Questo studio si propone di approfondire come, nella vicenda di Mazzotti, la fotografia abbia contribuito alla costruzione di un'identità territoriale veneta nel periodo compreso tra il 1935 e il 1973. Quest'esperienza risulta così peculiare grazie all'incontro tra la scoperta delle potenzialità turistiche, prima trascurate, del Trevigiano, la cultura e il carattere del suo promotore e le proprietà del *medium* fotografico. Mazzotti riuscì a operare con esiti così clamorosi anche grazie al fatto che l'istituzione a livello nazionale degli Enti per il turismo, a metà degli anni Trenta, gli consentì di contare su una nuova struttura operativa, di cui divenne, nel secondo dopoguerra, il direttore.

Mazzotti beneficiò, quindi, di un ampio potere gestionale che gli permise di ricoprire, allo stesso tempo, diversi ruoli e di animare una gran quantità di iniziative. Queste ultime furono prevalentemente basate sulla fotografia, che fu il suo strumento privilegiato di comunicazione e promozione. Egli intuì facilmente le potenzialità di un mezzo che aveva sperimentato sin dalla giovane età e che era, dunque, capace di controllare.

Mazzotti aveva acquisito familiarità con la fotografia durante la pratica alpinistica e, attraverso la conoscenza di Guido Rey (1861-1935) e di alcuni dei suoi libri illustrati, dimostrò di saperla adattare alle strategie di promozione. Al ruolo principale ricoperto dalla fotografia affiancò, in modo sinergico, le trasmissioni radiofoniche, i filmati, gli articoli su giornali e riviste, le affissioni di manifesti, la diffusione di dépliant e, con particolare fortuna, le mostre.

Pertanto, considerati la particolare combinazione di periodo storico, ruolo istituzionale e personalità di Mazzotti, non si riscontrano casi equivalenti nella letteratura italiana e straniera⁵.

³ I tre volumi in cui è descritto il progetto, sono stati pubblicati dal 2006 al 2011: *Ripensare il Veneto*, Venezia, Regione del Veneto, 2006. Atti delle giornate di studio tenute nel maggio 2006 (5 maggio 2006, Treviso, Palazzo Rinaldi; 12 maggio 2006, Padova, Abbazia di Santa Giustina; 19 maggio 2006, Vicenza, Palazzo Trissino); *Ripensare il Veneto: per una cultura del paesaggio*, Treviso, Regione del Veneto, 2009; LUCA BALDIN (a cura di), *Ripensare il Veneto. Turismo e cultura*, Venezia: Regione del Veneto, Treviso: Fondazione Mazzotti, 2011.

⁴ Il rapporto con la *Fondazione Mazzotti* e la conoscenza dei beni fotografici conservati nel *Fondo* omonimo, di proprietà della *Fondazione*, in deposito presso il *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST), è cominciato in occasione di alcune ricerche intraprese in occasione della mia tesi di Laurea magistrale.

Tale rapporto si è consolidato durante una campagna di revisione delle schede descrittive di beni fotografici storici contenute nel *Catalogo regionale dei Beni Culturali* (CBC), fruibile *online*, che ho svolto per conto della *Regione del Veneto*, nel 2011. L'incarico, che ha avuto quale scopo finale la validazione delle schede da riversare nel portale nazionale *Cultura Italia*, ha compreso anche un nucleo di beni fotografici appartenenti al *Fondo Giuseppe Mazzotti*.

⁵ A sostegno di questa affermazione, ho potuto contare anche su un confronto con professori e ricercatori stranieri quali Tom Selwyn, Alice Tilche e Alys Tomlinson (SOAS, *School of Oriental and African Studies*, Londra), David Bate (*University of Westminster*, Londra), Veronique Figini (*École Nationale Supérieure Louis Lumière*, La Plaine Saint-Denis, Francia), Marie-Ève Bouillon (EHESS, *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Parigi).

Quest'ultima, in particolare, opera presso gli Archivi Nazionali di Francia dove è custodita la *Photothèque du Tourisme* e riferisce che non vi sono materiali già ordinati che possano ricondurre a un caso simile. Marie-Ève Bouillon è particolarmente informata sulle relazioni tra fotografia e turismo anche perché impegnata in una ricerca, sotto la direzione di André Gunthert e Christophe Prochasson, sul ruolo dell'immagine fotografica e della sua diffusione nella creazione o nella persistenza di modelli o stereotipi turistici, in Francia, tra il 1870 e il 1917.

II. Orizzonti della ricerca

La fotografia di promozione turistica ha, di recente, suscitato l'interesse di alcuni studiosi stranieri che hanno esaminato il fenomeno prevalentemente in relazione al suo rapporto con lo stereotipo visivo. Di conseguenza, la centralità della riflessione sullo stereotipo fa sì che, generalmente, siano trascurati l'indagine del valore iconografico, il ruolo documentario e la storia degli autori di questi fototipi.

Uno studio esemplare, che ritengo molto significativo poiché approfondisce l'indagine sulle fotografie, è stato condotto da Marie-Ève Bouillon che analizza la produzione di una delle prime agenzie fotografiche francesi, la società *Neurdein Frères* (1864-1917)⁶. Quest'ultima, nel 1879, svolse una campagna fotografica per la promozione turistica dell'isolotto tidale di Mont Saint-Michel (Francia).

La professionalizzazione delle pratiche dell'agenzia passò attraverso la standardizzazione delle riprese, la gestione industriale dei fondi fotografici e la permanente ricerca di produttività dell'immagine nella diversità dei prodotti proposti. Il messaggio turistico che diffuse attraverso la fotografia fu veicolato da diversi supporti, quali cartoline postali, album, "quadri-piatto", sottopiatti e vasi in fotoceramica e periodici⁷.

La *Neurdein Frères* contribuì, dunque, alla creazione di immagini stereotipate, divenute il modello dell'identità turistica di Mont Saint-Michel. Bouillon, nel descrivere la vicenda, non trascura la ricostruzione storica degli oggetti fotografici, di cui analizza in particolare l'iconografia raffrontandola con i precedenti manufatti a stampa e le tradizioni dei luoghi.

Nel mio caso, nel ricostruire l'esperienza di Giuseppe Mazzotti, ho esaminato i documenti raccolti per capire con quale ruolo e con quali modalità la fotografia partecipi alla sua esperienza di funzionario dell'Ente turistico. Pertanto, la narrazione, all'interno di questa ricerca, si svolge ponendo in primo piano l'interesse di Mazzotti per la fotografia.

La fotografia di promozione turistica fu una delle esperienze significative del dopoguerra di cui Mazzotti fu protagonista. Egli era maturato in un clima vicino al "neopittorialismo"⁸, poiché si era confrontato con la fotografia in base alla sua formazione artistica, prestando, dunque, particolare attenzione agli aspetti formali.

Dopodiché, aveva sperimentato la tecnica fotografica durante la pratica alpinistica e l'aveva resa funzionale al proprio lavoro all'EPT. Mazzotti fu anche animatore di un gruppo di fotografi trevigiani, amatori e professionisti, che aveva non solo ereditato gli stilemi della precedente tradizione incisoria, ma aveva anche tratto ispirazione dalla pittura veneta di paesaggio⁹. Il neopittorialismo di questi fotografi si manifestò, in particolare, nella costante enfattizzazione degli aspetti formali.

I soggetti tipici e più emblematici della fotografia trevigiana di promozione turistica, inoltre, come verrà illustrato nei capitoli successivi, venivano riproposti assai di frequente nella produzione di quel periodo e si ritrovano attualmente in diverse collezioni che conservano documenti del Novecento. La ripetitività dei temi, interpretata in maniera differente e autoriale dai fotografi, trovò riscontro in un allargamento del mercato turistico. Questi fotografi, in base al proprio retaggio culturale, proposero varie formule, da una rappresentazione più analitica del territorio a un'altra più personale e metaforica, legata alla suggestione dei luoghi e ai valori pittorici dell'ambiente¹⁰.

È nella loro attività, secondo la formulazione proposta nei testi di Mazzotti, e dei professionisti attivi a livello nazionale, che si possono riconoscere le caratteristiche dell'identità turistica di Treviso e della sua provincia.

Grazie all'utilizzo ripetitivo di una serie di fototipi, rilevabile dai cataloghi delle mostre e dalle monografie di cui Mazzotti fu autore, è possibile tracciare un profilo di quelle che furono le "fotografie modello" utilizzate per la promozione, capire chi fossero i protagonisti della nuova attività professionale che si andava delineando e quali fossero i più importanti riferimenti per la divulgazione, così da dare esemplificazione di tutto il circuito creato da Giuseppe Mazzotti.

Alla metà degli anni Sessanta, con la pubblicazione di *Invito al Cansiglio* [MAZZOTTI 1965.1] e, nel 1973, di *Feltre* [MAZZOTTI 1973], la sua esperienza entrò nella fase della maturità, anche in coincidenza con un periodo di espansione del mercato turistico. Nel 1972 Mazzotti concludeva il suo percorso lavorativo alla direzione dell'EPT di Treviso, pur continuando a esercitare la propria influenza e ad animare iniziative¹¹. Il suo modello operativo e le sue attenzioni formali furono condivisi dal gruppo di fotografi con cui aveva lavorato per molti anni, che continuò ad agire nel solco tracciato dal suo insegnamento.

Quando venne meno il ruolo di Mazzotti, venne a mancare anche quel centro polarizzatore attorno al quale si erano raccolti gli amatori più vivaci e i professionisti più qualificati a livello locale.

Inoltre, se, durante il periodo della ricostruzione, nel secondo dopoguerra, la ricerca dei fotografi era rivolta agli aspetti identitari del territorio, ossia al monumento e agli aspetti storici del paesaggio urbano e naturale, successivamente non si avvertì più questa urgenza e si sviluppò una nuova sensibilità.

Concluso il periodo del miracolo economico, era maturata la necessità di documentare il territorio concentrando l'attenzione non più sugli aspetti storici, ma su un panorama di soggetti più ampio e variegato.

Un esempio emblematico della nuova estetica, conforme al cambiamento in corso in quegli anni, fu l'esperienza del fotografo Luigi Ghirri (1943-1992) che, alla fine degli anni Settanta, concepì un progetto di rinnovamento dell'immagine dell'ambiente nazionale che, nel 1984, prese forma nella mostra collettiva *Viaggio in Italia*, svolta alla Pinacoteca di Bari.

I venti fotografi che vi contribuirono con le loro opere proposero immagini di un paesaggio naturale e urbano antropizzato, privo di retorica, stereotipi e “rappresentazioni mitizzanti”, come sottolinea Antonella Russo:

Nel saggio introduttivo al catalogo [della mostra *Viaggio in Italia*], Quintavalle spiegava come i lavori esposti aggiornassero il repertorio visivo che si era delineato dall'inizio del Novecento, specialmente quelle rappresentazioni mitizzanti tipiche della tradizione italiana, da quelle degli Alinari alle cartoline di epoca fascista. [...] La novità dell'esposizione consisteva nella presentazione di immagini enigmatiche, inaspettate: più che vedute mozzafiato e da cartolina si trattava di scorci marginali e luoghi periferici, non contemplati dai classici itinerari turistici. Gli autori recuperavano anche quei brani di paesaggio esclusi dall'itinerario culturale “alto” e mitizzante del Grand Tour, a cui sostituivano fotografie ambigue, immagini di interni o stanze vuote [RUSSO 2011:392].

Tuttavia, grazie alla presenza pervasiva della fotografia, con la quale, tra il 1935 e il 1973, fu delineata la fisionomia della Marca Trevigiana, rimane viva, ancora oggi, come eredità di Giuseppe Mazzotti, un'immagine identitaria del territorio veneto.

⁶ Vedi, in particolare, BOUILLON 2012, ma anche BOUILLON 2014; BOUILLON 2012.1; BOUILLON 2011.

⁷ Il settimanale *Le Panorama. Merveilles de France*, commercializzato a partire dal 1895 dall'editore René Baschet proponeva ai lettori delle vedute fotografiche, impresse in grande formato, di città e siti significativi dal punto di vista turistico.

⁸ Claudio Marra afferma l'autonomia di linguaggio della fotografia dalla pittura trattando un fenomeno che chiama «neopittorialismo inconscio» [MARRA 2012:120-141]. Secondo l'autore, il pittorialismo non corrisponde a una somiglianza tematica e stilistica con l'opera d'arte, ma a una dinamica propria dell'opera fotografica: «Se proprio si dovesse criticare qualcuno sarebbe meglio cercarlo in tutto quel fronte storico-critico che ha mal utilizzato l'etichetta di pittorialismo, pensando di poterla individuare in una limitata somiglianza tematica e stilistica di superficie, piuttosto che in una determinata logica di funzionamento dell'opera fotografica» [MARRA 2012:120-121].

Marra considera quindi più opportuno, quando si tratta di manifestazioni successive al secondo-terzo decennio del Novecento, in America e Europa, parlare di neopittorialismo. Quest'ultimo rappresenta un fenomeno inconscio, poiché si manifesta, subdolamente, nelle forme di un rinnovamento linguistico che sembrano legate alla storia dell'arte, ma sono in realtà proprie della fotografia. Il pittorialismo fotografico è, dunque, un fenomeno che si ripresenta in tutti i casi in cui la fotografia adotta un eccesso di formalizzazione. Così facendo, la fotografia segue i criteri complessivi della pittura ed è quindi riferibile a una varietà di stili e periodi. Al contrario, nella critica proposta dai più diffusi manuali di fotografia il pittorialismo è stato assimilato a «una produzione fotografica sostanzialmente somigliante alla pittura impressionista e tardoimpressionista», mentre «il pittorialismo fotografico non è un fenomeno limitabile a un determinato periodo storico e a una particolare scuola. Il pittorialismo si ripete ogni volta che la fotografia segue la logica complessiva della pittura, cioè i suoi caratteri generali e trasversali, evidentemente riferibili a più indirizzi stilistici e non solo all'Impressionismo» [MARRA 2012:121].

Marra afferma quindi la specificità di linguaggio della fotografia o «fotograficità» [MARRA 2012:121]: «pensando di poter individuare il proprio modo di essere arte nelle questioni formali, nell'inquadratura, nel punto di vista, nell'equilibrio tonale, nella sintassi compositiva, la fotografia scivola senza accorgersene», quindi inconsciamente, «verso un'identità pittorica, si pone saldamente nella logica del quadro e questa volta non per ingenua adozione dei temi e stili, bensì per un'assai più complessa e coinvolgente adesione metodologica» [MARRA 2012:122].

⁹ Come dimostrano anche i frammenti paesaggistici presenti nei dipinti di Giorgione, Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Paolo Veronese o gli schizzi paesaggistici di Antonio Canova pubblicati da Mazzotti [MAZZOTTI 1938; MAZZOTTI 1957.1].

¹⁰ Cfr. i fotografi della "scuola romana" che proposero, tra il 1840 e il 1870, un censimento dei luoghi caratteristici della città [BONETTI ET AL. 2008].

¹¹ Ad esempio una mostra sulle ville venete svolta nel 1978 [MAZZOTTI 1978].

III. Le fonti

La documentazione che riguarda Giuseppe Mazzotti è molto vasta ed eterogenea: si presenta distribuita in più fondi archivistici e comprende fonti di varia natura (testuali, iconografiche, orali, filmiche). Pertanto, dopo aver selezionato i nuclei verosimilmente più attinenti alla mia ricerca, ho esaminato i documenti allo scopo di isolare quanto risultasse funzionale alla narrazione.

L'insieme più consistente e significativo di materiale documentario di cui Mazzotti fu autore od oggetto è oggi conservato tra l'*Archivio di Stato di Treviso*, la *Fondazione Mazzotti* e il FAST che sono stati i principali centri di indagine durante questa ricerca.

Vi sono, però, altri nuclei di materiale che fanno capo a Giuseppe Mazzotti: un insieme di fonti eterogenee è di proprietà della figlia Anna Mazzotti; un fondo fotografico di riprese di paesaggi di montagna (eccetto le fotografie della Valle d'Aosta), derivante dalle ascensioni alpinistiche di Mazzotti, è conservato al *Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi"* di Torino; un nucleo di materiale relativo alle arti applicate, in particolare una serie di fotografie di interesse antropologico (immagini di sagre, feste popolari, lavori artigianali) e oggetti di artigianato artistico si trova al *Museo Etnografico* della Provincia di Belluno a Seravella di Cesiomaggiore; un nucleo di stampe originali sulla montagna, in particolare sulla Valle d'Aosta e sulla famiglia Crètier (Nerina Crètier e il fratello e alpinista Amilcare Crètier che furono, rispettivamente, la moglie e il cognato di Mazzotti) sono oggi in corso di donazione da Anna Mazzotti al *Bureau Régional pour l'Ethnologie et la Linguistique* (BREL) situato ad Aosta [MAZZOTTI INTV 2014:302-303].

III. Le fonti

Complessivamente si tratta di un giacimento estremamente ampio e cruciale per ricostruire non soltanto la vicenda di Mazzotti e le modalità di diffusione delle fotografie da parte dell'EPT trevigiano, ma anche un caso emblematico per la storia della fotografia.

Le fonti primarie testuali (“ego-documenti”¹² quali lettere e carteggi e altre fonti, quali elenchi, regolamenti e verbali di riunioni, articoli di giornale) esaminate in questo studio e riguardanti specificamente l’esperienza di Mazzotti, provengono soprattutto dal *Fondo dell’Ente Provinciale per il Turismo* (EPT) di Treviso, conservato presso l’*Archivio di Stato* (ASTV) e dall’*Archivio di persona di Giuseppe Mazzotti* fruibile presso la *Fondazione* omonima, sempre a Treviso.

Di conseguenza, sono partita dall’esame dell’inventario del *Fondo EPT*¹³ (ASTV) [COSSIGA ET AL. S.D.], selezionando i faldoni (all’interno dei quali fascicoli e documenti non sono inventariati e ordinati) che potessero contenere materiale utile alla ricostruzione delle esperienze animate da Mazzotti attraverso la fotografia, durante i decenni trascorsi alle dipendenze dell’Ente turistico. Ho dunque diretto la ricerca su quanto permettesse di ricostruire la storia e la composizione delle mostre fotografiche e delle pubblicazioni sul paesaggio e sulle ville venete. Ho rinvenuto materiale molto eterogeneo, nella quasi totalità dei casi inedito, e costituito soprattutto da lettere, documenti (verbali, elenchi, relazioni), ma anche, in misura minore, da manifesti, dépliant, fotografie e ritagli stampa. Quanto ho tratto dal *Fondo EPT* (ASTV) l’ho integrato con il materiale conservato nell’*Archivio di persona di Giuseppe Mazzotti* che contiene perlopiù documenti personali riguardanti il lavoro all’EPT che, da funzionario appassionato, Mazzotti conservava anche in casa.

III. Le fonti

Dopo aver vagliato le fonti testuali, ho cercato un riscontro nei documenti fotografici del *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST). In considerazione del sodalizio professionale di Mazzotti con Giuseppe Fini (1906-1997), ho rivolto la ricerca ai fondi di entrambi questi autori e al *Fondo fotografico dell'EPT*. Quest'ultimo contiene materiale quasi completamente inedito e soltanto parzialmente riordinato e inventariato che contempla un nucleo di album fotografici, numerose stampe d'epoca e uno schedario con allegati provini e negativi su pellicola di vari formati.

Allo stato attuale non si trova una corrispondenza tra i positivi e i negativi conservati in questi tre fondi (*Mazzotti, Fini, EPT*) che, considerata la genesi comune, sono strettamente interconnessi. Infatti, non sono stati effettuati dei riscontri, a livello archivistico, tra i numeri di inventario d'epoca (presenti soltanto in parte di questi documenti) che non è possibile dedurre al momento della consultazione, data l'articolazione dei tre nuclei e la mole elevata di materiale disponibile. Per quanto riguarda il *Fondo Giuseppe Mazzotti*, la sua consistenza è stimata come segue: 122.701 oggetti fotografici, di cui 30.059 negativi, 75.790 positivi, 15.934 diapositive. Per il *Fondo Giuseppe Fini* si tratta di 17.552 oggetti fotografici, di cui 5.896 negativi su lastra di vetro, 10.806 negativi su pellicola, 620 stampe fotografiche, 230 diapositive. Per il *Fondo EPT* (FAST) si parla di 17.000 oggetti fotografici, di cui 4.900 stampe distribuite in 36 album, oltre 6.500 diapositive a colori di formato 24x36 mm e 6x6 cm e circa 5.600 stampe positive in bianco e nero¹⁴.

In ogni caso, la maggior parte delle fonti di natura iconografica (fotografie, album fotografici) utilizzate in questa ricerca derivano dal *Fondo Mazzotti*, e, in secondo luogo, dal *Fondo Fini* e dal *Fondo EPT*, conservati al FAST, mentre un nucleo esiguo¹⁵ proviene dal *Fondo EPT* conservato presso l'*Archivio di Stato di Treviso*.

III. Le fonti

In questa indagine mi concentro sulle dinamiche di lavoro all'EPT trevigiano, ricostruendone la prassi dell'archivio fotografico anche dal punto di vista dell'autorialità dei fotografi che vi fecero capo. Inoltre, ripercorro la storia delle principali esposizioni, animate da Mazzotti e promosse dall'Ente turistico, sul paesaggio e l'ambiente trevigiano (1948-1955) e le principali tappe della mostra *Le ville venete* (1952-1954) e della *Mostra dei Castelli del Veneto, del Friuli-Venezia Giulia e del Trentino-Alto Adige* (1960-1964).

Queste ricostruzioni sono state possibili anche grazie ai numerosi riscontri sulla pubblicistica dell'epoca, opera di Mazzotti e altri autori, e sui cataloghi di esposizioni e monografie, opera dell'iniziativa autonoma di Mazzotti o frutto dei progetti dell'EPT trevigiano. Ad esempio, un nucleo di ritagli stampa sul "problema" e sulla mostra *Le ville venete* deriva dal *Fondo Giovanni Comisso* conservato presso la *Biblioteca comunale di Borgo Cavour* a Treviso.

Inoltre, il *Royal Institute of British Architects* di Londra, che fu la prima sede del circuito estero della mostra *Le ville venete*, conserva un nucleo circoscritto¹⁶ di materiale amministrativo (ritagli stampa e corrispondenza), articoli¹⁷ e fotografie¹⁸. Questa documentazione permette di ricostruire la tappa londinese della mostra con maggiore dettaglio, sebbene materiale adeguato alla sua ricostruzione si trovi anche presso l'*Archivio di Stato di Treviso* e la *Fondazione Mazzotti*.

Per quanto riguarda la mostra *La rovina delle ville vicentine*, tenuta a Milano nel maggio 1952 e allestita con le fotografie di Gianpaolo Vajenti, la *Galleria del Naviglio* di Milano non conserva documentazione. Il fascicolo stampato in occasione dell'esposizione si trova alla *Biblioteca d'Arte* del Castello Sforzesco a Milano, mentre alcune delle fotografie che furono esposte sono custodite alla *Fondazione Vajenti* di Vicenza.

III. Le fonti

Un altro nucleo di “ego-documenti” deriva dalle testimonianze orali pazientemente offerte dalla figlia di “Bepi”, Anna Mazzotti, dal braccio destro di Mazzotti all’EPT, Antonio De Marco, e dal fotografo professionista nonché destinatario di parte del *Fondo Fini*, Orio Frassetto.

I tre testimoni chiave della vicenda “mazzottiana” hanno fornito informazioni determinanti alla ricostruzione del profilo di Mazzotti e degli eventi di cui fu protagonista che, in alcuni casi, trovano riscontro nei documenti. Anna Mazzotti ha contribuito a definire il profilo biografico del padre e la distribuzione attuale della sua eredità documentaria. Antonio De Marco è, allo stato attuale della ricerca, l’unica fonte, di fondamentale importanza per il mio studio, che permetta di ricostruire la struttura e l’organizzazione dell’archivio fotografico dell’EPT, all’epoca in cui vi lavorava Mazzotti. Orio Frassetto, infine, ha potuto descrivere le dinamiche che intercorrevano tra Mazzotti e Giuseppe Fini per quanto riguarda la ripresa e la stampa delle fotografie e l’identità e il ruolo dei fotografi che facevano capo a questo sodalizio professionale.

Per quanto riguarda la raccolta di materiale bibliografico (monografie, articoli di giornale, cataloghi di esposizioni) ho consultato la biblioteca dell’*Ente Nazionale Italiano per il Turismo*, a Roma, la *Biblioteca Comunale Centrale* di Milano, la biblioteca della *Fondazione Mazzotti*, la *Biblioteca Comunale di Borgo Cavour*, a Treviso, la biblioteca della *Fondazione Giorgio Cini*, la *Biblioteca Nazionale Marciana*, la biblioteca della *Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, la *Biblioteca di Area Umanistica* e l’*Archivio Tesi* dell’*Università Ca’ Foscari*, la Biblioteca Centrale e la Biblioteca del CIRCE dell’*Università Iuav*, a Venezia.

III. Le fonti

¹² Una definizione e un'analisi della categoria degli "ego-documenti" sono riportate da Rudolf Dekker: «In the early 1950s the historian Jacques Presser invented a new word "egodocument". He proposed to use his neologism for diaries, memoirs, personal letters and other forms of autobiographical writing» [DEKKER 2002:7].

¹³ Presso l'*Archivio di Stato* di Treviso, è documentata l'attività dell'*Ente Provinciale per il Turismo* di Treviso dal 1945 al 1987: «la ricchezza documentaria testimonia, tuttavia, in modo particolare, la centralità della figura del presidente [sic] Giuseppe Mazzotti, che ha segnato la vita dell'Istituto sostenendo iniziative il cui interesse superava l'ambito provinciale e, molte volte, nazionale. La raccolta di corrispondenza, riproduzioni, bozze di stampa e in generale di tutto il materiale prodotto per l'allestimento di convegni e mostre [...] si è subito proposta, infatti, quale serie fisicamente più consistente all'interno dell'archivio, affiancata da un'altrettanta documentazione dell'attività di propaganda svolta in Italia e all'estero» [COSSIGA ET AL. S.D.:6].

¹⁴ Tali stime, fornite dal FAST, sono state aggiornate nel 2014 e pubblicate sul catalogo [PRANDI 2014:135-136] omonimo all'esposizione, svolta a cura di Alberto Prandi in occasione della celebrazione del venticinquennale del FAST e intitolata *Storie d'argento 1989-2014: I 25 anni dell'archivio fotografico della Provincia di Treviso (Museo di Santa Caterina, Treviso, 3 ottobre - 9 novembre)*. Alla redazione di questo catalogo ho partecipato con un testo [NAIM 2014] che fornisce un quadro dei fondi fotografici conservati al FAST ed è basato in particolare su fonti tratte dal fondo di documenti amministrativi ivi conservati. Sono stata, inoltre, responsabile della redazione del repertorio delle fotografie esposte alla mostra [NAIM 2014.1]. Nella tabella del FAST sono indicati 37 album, probabilmente perché il conteggio tiene conto anche di un esemplare non allestito, il "XXII bis" [NAIM 2014:123, nota 9].

¹⁵ Nei faldoni dell'*Archivio di Stato di Treviso* le fotografie costituiscono un rinvenimento inconsueto.

¹⁶ Mi riferisco al faldone tratto dagli archivi del RIBA, 11.2.3 *Exhibition Record Files* (1921-...), box 9 che contiene: il catalogo dell'esposizione; 4 carte sull'annuncio dell'esposizione; una lista (1 carta) di fotografie delle ville venete; 16 carte di corrispondenza mista (Allo Cavazzocca Mazzanti, Giuseppe Mazzotti, etc.); 17 carte comprendenti ritagli stampa che pubblicizzano l'esposizione.

¹⁷ *Riba Journal*, vol. 61, 1953-1954, p. 86, pp. 139-141 [RIBA 1954], p. 193 [RIBA 1954.1], p. 210 [RIBA 1954.2]; *Architects Journal*, vol. 119, Jan-Jun 1954, pp. 113-114 [ARCHITECTS 1954] e p. 212; *Architectural Review*, vol. 115, Jan-Jun 1954, pp. 199-201.

¹⁸ Si tratta di fotografie conservate nella *Press Office Collection* del RIBA, di formato 18x24 cm, destinate soprattutto alle pubblicazioni dell'*Istituto* piuttosto che alla stampa locale o nazionale. Il RIBA non conserva le fotografie di grande formato che parteciparono all'esposizione.

IV. Abstract (italiano)

Nel **primo capitolo** esamino alcune caratteristiche della fotografia di promozione turistica in relazione alle diverse fonti e delinea l'operato del *Touring Club*, un'organizzazione internazionale attiva nella promozione del turismo attraverso la fotografia sin dai suoi albori, alla fine dell'Ottocento. Il *Touring Club* costruì un sistema di concorsi, mostre e pubblicazioni che ebbero come oggetto la fotografia di promozione turistica. Seguono alcuni esempi di testi dai quali si possono evincere le caratteristiche della fotografia di promozione turistica. Dopodiché, descrivo alcuni articoli presenti sui periodici del *Touring Club*, nella manualistica italiana e internazionale specializzata e in altri scritti e pubblicazioni che forniscono consigli di tecnica fotografica rivolti al turista. Se la fotografia di promozione turistica condiziona la produzione fotografica del turista, quest'ultima diviene, a sua volta, oggetto di indagini di mercato per accrescere l'efficacia della promozione, in un processo circolare. Tale processo, definito "circolo ermeneutico" e formalizzato dal sociologo inglese John Urry nel 1990, contribuisce alla produzione di immagini stereotipate e caratteristiche dell'identità dei luoghi. Parte di questo dispositivo teorico risulta rilevante per comprendere l'operato di Giuseppe Mazzotti (1907-1981).

Nel **secondo capitolo** approfondisco l'origine e l'evoluzione della passione di Mazzotti per la fotografia. Egli, sin dalla giovane età, fu appassionato di alpinismo e portato, sulla scorta di una tradizione più antica, a documentare l'esperienza in montagna con l'apparecchio fotografico. Questa prassi, resa più efficace da un'inclinazione estetica derivante anche dalla sperimentazione di tecniche pittoriche e grafiche, fu rafforzata, nello stesso periodo (1927-1935 circa), dalla conoscenza dell'alpinista e fotografo Guido Rey (1861-1935) e dai primi contatti con l'esperienza di fotografi professionisti.

Rey divenne per Mazzotti un modello nel determinare il suo inesauribile interesse per la rappresentazione fotografica e la speculazione teorica che furono dirette innanzitutto all'ambiente montano e poi estese a numerosi aspetti del territorio.

Nel **terzo capitolo** espongo l'esperienza di Mazzotti nelle vesti di segretario e poi di direttore dell'*Ente Provinciale per il Turismo* (EPT) di Treviso. Egli propose un sistema di promozione turistica basato sulla fotografia, ispirandosi all'esperienza del *Touring Club*. Sin dagli esordi, nel 1935, in qualità di redattore della *Rassegna del Comune* di Treviso e in occasione della prima esposizione fotografica organizzata, Mazzotti utilizzò in maniera pervasiva il *medium* fotografico, basando su di esso le sue strategie promozionali e costruendo delle icone identitarie del territorio veneto.

Nel **quarto capitolo** descrivo come Mazzotti riuscì a realizzare il suo desiderio di definire una fisionomia dei luoghi a lui cari attraverso la pubblicazione della prima guida turistica illustrata di Treviso e del suo territorio (1938). Questa guida conteneva un succinto repertorio fotografico che Mazzotti aggiornò e integrò nelle iniziative successive. Tale repertorio rinnovò la tradizione grafica e fotografica preesistente sulla città, pubblicata nelle guide e nei periodici sin dalla fine dell'Ottocento.

Nel **quinto capitolo** ricostruisco la configurazione e l'organizzazione dell'archivio fotografico dell'EPT trevigiano, che, come era nelle intenzioni di Mazzotti che ne era stato l'ideatore, si rivelò indispensabile per l'allestimento delle sue iniziative e per l'interazione con il pubblico. Il sistema promozionale messo in atto da Mazzotti non poteva, infatti, prescindere dalla costruzione di uno strumento operativo, ossia di un archivio ordinato a cui attingere, a ogni necessità.

Di seguito, descrivo la prima mostra dell'EPT, curata da Mazzotti, sull'ambiente e il paesaggio trevigiano (1948). Con questa esposizione il succinto repertorio proposto nella prima guida turistica fu sviluppato e aggiornato. Le fotografie iniziarono a connotare tutta l'attività espositiva e promozionale che si strutturò in maniera più articolata specialmente nel secondo dopoguerra.

Nel **sesto capitolo** narro della più significativa esperienza di cui Mazzotti fu animatore, ossia la mostra *Le ville venete* (1952) che, grazie alla circolazione in Italia (1953) e all'estero (dal 1954) e all'enorme risonanza sulla stampa nazionale, permise a questi monumenti di divenire le icone portanti dell'immagine identitaria del Veneto. La mostra consentì a Mazzotti di acquisire notorietà anche a livello internazionale e di stabilire numerose relazioni. Inoltre, a complemento dell'iniziativa, fu pubblicato un catalogo illustrato che permise di aggiornare ulteriormente il repertorio fotografico già proposto da Mazzotti per Treviso e provincia, di ampliarlo all'intera Regione Veneto e contribuire così alla proliferazione di icone territoriali.

Nel **settimo capitolo** descrivo il culmine dell'opera di Mazzotti che, nel 1957, presentò i saggi della sua opera di promozione ovvero due monografie illustrate: la prima, sulle ville venete, e la seconda, sulla *Marca Trevigiana* fissano entrambe un'immagine del territorio fortemente connotata. Le monografie rappresentano dunque il compendio "mazzottiano" dell'identità territoriale veneta e sono, allora come oggi, dei prodotti maturi e conclusi, formalmente ineccepibili, ovvero i "monumenti visivi" dell'opera di Mazzotti.

Nell'**ottavo capitolo** illustro come, con la mostra-concorso nazionale *Visioni d'Italia* e il riconoscimento da parte dell'*Unione Nazionale fra gli EPT* e del *Touring Club Italiano*, si consolidò la dimensione nazionale assunta dall'opera di promozione di Mazzotti che, dalla metà degli anni Sessanta, si aprì anche alla fotografia a colori.

Abstract (English)

Title of the thesis: *Photography in Tourism Promotion: Giuseppe Mazzotti and the Creation of a Venetian territorial identity (1935-1973)*

In the **first chapter**, drawing on a number of different sources, I analyse some of the characteristics of tourism photography. I also describe the activity of the *Touring Club*, an international organization that developed a system of competitions, exhibitions and publications centred on tourism photography and that has been promoting travel photography since its inception in the late 19th century. I provide examples of texts that highlight the main features of tourism photography and I quote a few articles published in *Touring Club* and other Italian and international specialized manuals, which give photographic technique tips to tourists.

Tourists' photographic representations are influenced by travel photography and become the subject matter of a market research that aims to make tourism promotion more effective. This sets in motion a circular process – what in 1990 British sociologist John Urry called a “hermeneutic circle” - that produces stereotypical images to typify the identity of places. Part of this theoretical device contributes to understanding the work of Giuseppe Mazzotti (1907-1981).

In the **second chapter**, I investigate the origin and development of Mazzotti's passion for photography. He had been fond of mountaineering from an early age and, drawing on an older tradition, he provided through the lens of a camera documentary evidence of his mountain experiences. Between 1927 and 1935, that practice became even more effective as a result of Mazzotti's aesthetic inclination derived from his experimentation with painting and graphic techniques and reinforced by his encounter with the photographer and mountaineer Guido Rey (1861-1935), and by his first contacts with professional photographers.

IV. Abstract (English)

Rey played a key role in shaping Mazzotti's inexhaustible interest in photographic representation and his theoretical speculation, which were primarily centred around the mountains but also encompassed many other aspects of the territory.

In the **third chapter**, I reveal Mazzotti's experiences as secretary and later as manager of the Treviso *Ente Provinciale per il Turismo* (EPT, i.e. *Tourism Promotion Centre*). Based on the experience of the *Touring Club*, Mazzotti suggested that tourism should be promoted through photography. From 1935, when he started working as editor for the Treviso *Rassegna del Comune* and organized his first photo exhibition, Mazzotti had made extensive use of the photographic medium, which became a core element of his promotion strategy, and the medium with which he created the icons of Venetian identity.

In the **fourth chapter**, I describe how Mazzotti realised his desire to define a physiognomy of the places he cherished the most, thanks to the publication of the first illustrated guide book of Treviso and its environs (*Treviso: Piave, Grappa e Montello*, 1938). His guide featured a short collection of photos that he later updated and integrated into his ensuing initiatives. That collection renewed the traditional illustrations and photos of the city of Treviso that had been published in guide books and magazines since the late 19th century.

In the **fifth chapter**, I explain how the Treviso EPT photographic archive devised by Mazzotti was classified and organized. As its creator intended, the archive proved absolutely crucial to the organization of Mazzotti's initiatives and his interaction with the public. As a matter of fact, his tourism promotion system could not have been implemented without an appropriate operational tool, namely an orderly archive people could draw on whenever necessary. I then describe the first EPT exhibition (1948) of the environment and landscape of Treviso, curated by Mazzotti.

With that exhibition, the limited collection of photos published in the first guide book, was updated and expanded. Photos thus became the distinctive feature of exhibitions and promotional activities, which subsequently became better structured particularly after the Second World War.

In the **sixth chapter** I give an account of the *Venetian Villas* exhibition (*Le ville venete*, 1952), Mazzotti's most important initiative. Since it was available for circulation in Italy (1953) and abroad (from 1954) and because of the enormous coverage it received in the national press, the exhibition turned those monuments into the primary icons of Venetian identity. That exhibition made Mazzotti world-famous and gave him the chance to establish several relationships. The illustrated catalogue that accompanied the exhibition allowed further updates of the photo collection of Treviso and its province, already proposed by Mazzotti. The photo collection was expanded to encompass the entire Veneto region, thereby contributing to the proliferation of territorial icons.

In the **seventh chapter**, I describe Mazzotti's major achievement in his promotion activity: the 1957 publication of two illustrated monographs – one on *Venetian Villas* and the other on the so-called *Marca Trevigiana*. Both provide an illuminating portrait of the territory through images. The two monographs are Mazzotti's compendium of the Venetian territorial identity, and are now as then mature, compelling and formally impeccable products: they celebrate Mazzotti's work through "visual monuments".

In the **eighth chapter** I explain how the *Visioni d'Italia* national exhibition-competition and the acknowledgment received by the *Unione Nazionale fra gli EPT* and the *Touring Club Italiano*, strengthened the national dimension of Mazzotti's tourism promotion activity, which from the mid 1960s he had also opened to colour photography.

I. La fotografia di promozione turistica: un quadro di insieme

I.I. Un "genere" indefinito

Il binomio turismo-fotografia si manifesta nella seconda metà dell'Ottocento in coincidenza con la diffusione dei trasporti e la scomparsa della tradizione del *Grand Tour*¹⁹ e dà luogo a delle forme completamente nuove di visualità²⁰ dominate dalla fotografia. Aumenta la propensione al viaggio, che è concepito in senso moderno, come occasione di diporto. Parallelamente, l'evoluzione della tecnologia avvicina un gran numero di dilettanti appassionati alla fotografia e il viaggio diviene una delle maggiori occasioni di sperimentazione. Allo stesso tempo, l'organizzazione turistica perfeziona le strategie di promozione, facendo della fotografia uno dei principali mezzi di comunicazione.

La fotografia di promozione turistica è diffusa da periodici, guide, dépliant, manifesti, cartoline, ereditando le iconografie e le funzioni del disegno, della pittura e della grafica e proponendone di nuove. Il fenomeno acquisisce una dimensione sempre più vasta e si manifesta specialmente nella produzione di modelli di riferimento. Questi ultimi incidono sul sapere collettivo, in molti casi creando degli stereotipi, come dimostra, nel corso del tempo, la persistenza e la proliferazione di tali icone.

A differenza di altri fenomeni di ambito fotografico, già indagati nella letteratura e nella pubblicistica italiana e straniera o celebrati in convegni ed esposizioni temporanee, la fotografia di promozione turistica non è ancora stata esplorata. Mancano descrizioni sistematiche delle caratteristiche del fenomeno e dei suoi prodotti. Le caratteristiche iconografiche, gli aspetti oggettuali e le modalità di circolazione e fruizione di queste fotografie sono poco noti.

Nella letteratura fotografica compaiono delle categorie che si sono costituite con le pratiche fotografiche. Già nei primi manuali ottocenteschi, le istruzioni relative ai procedimenti fotografici sono associate a dei "generi"²¹. Questi ultimi, all'epoca, erano prevalentemente collegati alle specializzazioni produttive, in particolare alla fotografia di ritratto e di paesaggio.

Con i primi approfondimenti storici sulla fotografia prendono forma altre modalità per determinare l'esperienza fotografica (fotografia documentaria, scientifica, di guerra, di viaggio)²². Infine, vengono costituite altre categorie, che sono collegate all'esperienza artistica da un rapporto mediato (fotografia pittorica, "allestita", "diretta", "di strada") o diretto (fotografia futurista, surrealista). La fotografia di promozione turistica si può identificare, in alcuni casi, con la fotografia di paesaggio e di architettura, ma, in assenza di una categoria omogenea a questo soggetto, non vi è una vera e propria definizione di genere.

Una prospettiva differente proviene dal saggio di David Bate, *Photography. The Key Concepts*, il cui titolo è stato tradotto, forse troppo liberamente, nell'italiano *Primo libro di fotografia*. Bate mette in relazione i generi fotografici con i generi letterari, cinematografici e pittorici:

It is surprising that *genre* (a French word for branch, kind or species) has not been taken up in photography like it has in film theory or the study of literature. The idea that there are categories within cinema or literature is quite normal and genre operates as much in shops where DVDs or novels are sold as they do in academic study. [...] Most of the other genres used by photographers already existed as genres, formulated in painting, before photography appeared [BATE 2009:3-4].

L'autore considera i generi, come "concetti chiave", legati alla cultura di appartenenza. I generi agiscono come convenzioni dinamiche e sono funzionali alla comunicazione e all'interazione, soprattutto a livello sociale, poiché connettono la forma al contenuto [BATE 2009:4]:

Proprio come accade per il poster cinematografico, che non ha soltanto la funzione di introdurre il film, menzionando titolo, regista e attori, ma anche quella di comunicare la tipologia di spettacolo al pubblico, attraverso l'immagine [BATE 2009:3]. Il genere ha dunque una funzione conoscitiva in una società nella quale si tende a una lettura "automatica", dunque intuitiva, piuttosto che a una lenta riflessione [BATE 2009:3].

Il genere potrebbe rivelarsi utile nell'approccio a diverse discipline. Nell'ambito particolare di questa ricerca, se si assimilassero le caratteristiche della fotografia di promozione turistica a un genere, si permetterebbe forse a fotografi, fruitori e istituzioni di condividere almeno un linguaggio essenziale e, di conseguenza, delle conoscenze. Così come indicato da Bate, quando considera che anche gli archivi, luoghi di scambio e sedimentazione del sapere, potrebbero essere organizzati in base ai generi:

[...] visual genres in photography function to organize stock photography archives, as well as the thinking of photographers who produce them, and the viewers who see them [BATE 2009:5].

L'autore rileva che anche le possibilità di configurazione degli apparecchi fotografici digitali sono stabilite, dalle ditte produttrici, in base a convenzioni tipiche della fotografia [BATE 2009:1]. Nel configurare una qualsiasi fotocamera digitale, ci si presenta la possibilità di scegliere tra diverse tipologie formali o "modalità predefinite" in funzione del soggetto della ripresa²³.

Bate, tra i “concetti chiave”, non menziona la fotografia di promozione turistica, ma ne restituisce, implicitamente, una definizione quando scrive che l’industria globale del turismo, per promuovere e pubblicizzare il territorio e i suoi prodotti, utilizza molteplici generi fotografici, come ad esempio il ritratto (tipologie di persone che abitano i luoghi), il paesaggio, la natura morta (prodotti enogastronomici e altre merci tipiche):

Tourism [...] is a massive, billion-dollar global industry that uses landscape convention to sell the location, portraiture to represent the types of people who live there (or who you should meet there), while still life is used to show the culture you can ‘see’ there: food, drinks, tax-free goods, local produce, souvenirs, etc. [BATE 2009:2].

La fotografia di promozione turistica, dunque, non corrisponderebbe a una categoria autonoma, con proprie e specifiche caratteristiche, bensì composita, una sorta di “genere sovraordinato”, i cui “sottogeneri”, assemblati o indipendenti tra loro, circolerebbero attraverso canali differenti (riviste, enti, agenzie, guide, internet). Sebbene la “promozione turistica” non possieda una tradizione, la formulazione di Bate delinea già una categoria così specializzata, strutturata e capace di interazioni da rientrare nella definizione complessiva di “genere fotografico” fornita dallo stesso autore.

Quando si tratta di fotografia di promozione turistica, un altro aspetto assai diffuso è la sua identificazione con lo stereotipo. La proliferazione di “immagini modello”, replicate all’interno di un circuito produttivo al fine di influenzare le scelte dei destinatari, è tipica dell’ambito turistico. Elemento che si rileva anche nell’esperienza di Giuseppe Mazzotti alla direzione dell’*Ente Provinciale del Turismo* di Treviso.

Mazzotti, per costruire il campione di "immagini modello" che avrebbero definito l'aspetto di Treviso e del territorio veneto per almeno un trentennio, basò la sua strategia promozionale sulla ripetitività che riguardava la tipologia di iniziative animate, i temi trattati e i fototipi divulgati. L'opera di promozione che fu attuata ciclicamente, attraverso le mostre e ad ampio raggio, nazionale e internazionale, utilizzando differenti *media*, avrebbe permesso a queste immagini di radicarsi nell'immaginario collettivo.

Bate e buona parte della critica precedente e successiva ritengono che queste immagini stereotipate vengano poi ricalcate dai turisti che le diffondono, a loro volta, nel loro contesto sociale:

Tourism [...] depends on photographic views to sell holiday destinations in its brochure images; views which are then often bought as postcards or reinterpreted in personal photographs (snapshots) by holiday-makers [BATE 2009:89].

Di conseguenza, la produzione di fotografie di promozione turistica si fonda su un "circolo ermeneutico"²⁴: le fotografie vengono commissionate dall'industria turistica, spesso sulla base di analisi sociologiche e di mercato, divulgate attraverso differenti supporti e assimilate da un pubblico vasto, in un processo ciclico continuo. La riproduzione incessante di tali icone determina delle conseguenze significative che sono state rilevate da studiosi di iconografia del paesaggio rurale e urbano, linguistica, antropologia, sociologia.

Marie-Ève Bouillon, nell'analizzare la produzione fotografica della società *Neurdein Frères* (1864-1917)²⁵, rivolta al turismo, riferisce che una delle politiche iconografiche della *maison* consisteva nel monitorare la fortuna di determinate immagini.

Pertanto, le composizioni fotografiche venivano aggiornate sulla base dei gusti del pubblico costituendo delle "immagini modello" ossia degli stereotipi diffusi attraverso differenti supporti. Tali immagini dovevano essere pronte all'impiego, adatte a richieste convenzionali e budget ristretti e suscettibili a essere utilizzate in contesti diversi come nella stampa illustrata e per la produzione di cartoline. Si trattava, quindi, non soltanto di raccogliere un gran numero di riferimenti, ma di proporre soggetti che rispondessero a "criteri di leggibilità" per facilitare la loro commercializzazione:

La mise à jour des vues implique une organisation à échelle industrielle de l'entreprise, spécialement en terme de suivi de production. L'exploitation d'une même composition relève la politique iconographique de la maison Neurdein qui tient compte du succès de ses images. Ces photographies construites deviennent des "images modèles", des stéréotypes diffusés tant par la photographie que par l'intermédiaire d'objets dérivés. L'agence commercialise ce qu'André Gunthert définit comme des «photos prêtes à l'emploi, adaptées à des demandes stéréotypées et à des budgets restreints et susceptibles d'être utilisées dans des contextes divers», dont l'application s'élargira bientôt à la presse illustrée et à la carte postale. Il ne s'agit pas seulement de rassembler un maximum de références, mais bien de proposer des vues qui répondent à des critères de lisibilité pour faciliter leur exploitation sur tous supports industriels confondus [BOUILLON 2012:7].

Secondo Michael Jakob, la maggioranza di queste immagini modello è costituita da immagini di paesaggio, tanto frequentate dai turisti e impiegate dalla promozione turistica da introdurre l'idea che esista una categoria definita "onnipaesaggio", ovvero l'onnipresenza del paesaggio come soggetto delle immagini legate al turismo. Quest'ultimo diviene «luogo comune per eccellenza e può assumere varie connotazioni (il paesaggio d'evasione, il paesaggio-cartolina, il paesaggio-onirico, il paesaggio esotico, ecc.)» [JAKOB 2009:12] che, imposte al di là della nostra consapevolezza, influiscono sulla nostra percezione.

L'onnipresenza delle immagini di paesaggio è favorita dallo sviluppo dei mezzi di diffusione di immagini pubblicitarie, televisive e digitali che, permeando sempre più i messaggi culturali, finiscono per diventare costitutive della nostra identità. La diffusione dei *media* fa sì che il reale sia sostituito, sempre più, dalla sua rappresentazione:

La realtà del catalogo mondiale di monumenti e paesaggi preservati dall'UNESCO non è più veramente legata ai rispettivi siti, ma piuttosto ai siti internet, è insomma digitale [JAKOB 2009:119].

Jakob, quindi, sottolinea il diktat dell'immagine [JAKOB 2009:117] che, nella società contemporanea, conduce alla standardizzazione dei linguaggi (verbale e iconico). Secondo l'autore, però, l'unica via di uscita da questo appiattimento culturale sta nel recupero di un senso dei luoghi e dei vissuti attraverso un confronto con queste stesse immagini, data la loro pervasività nel mondo attuale:

Nell'epoca della circolazione universale delle immagini tutto è già stato visto e letto, tutto racconta tutto; i paesaggi del mondo si assomigliano sempre più, invece di differenziarsi, di sottrarsi al discorso e di sorprenderci. Il recupero di un senso del luogo, del vissuto, e l'uscita dal banale e dal ripetitivo dovrà comunque, se ha ancora motivo di essere, passare attraverso l'immagine-paesaggio [JAKOB 2009:120-121].

Questo confronto è necessario poiché le immagini-paesaggio e, in generale, le immagini stereotipate in ambito turistico hanno un ruolo determinante nella definizione dell'identità dei luoghi.

Bruno Notteboom, nell'analizzare il *Bollettino* del *Touring Club* del Belgio, dei primi decenni del Novecento, rileva la persistenza di immagini stereotipate già consolidate dalle incisioni proposte nelle guide ottocentesche:

The Touring Club was founded in 1895 as the first official tourist organization in Belgium. Its *Bulletin* guided its members through city and landscape by means of excursions that were outlined by road maps and photographs. Often these articles were no more than the repetition of stereotypes. [...] A large part of the early photographic images used in tourism imitated the iconography of engravings in nineteenth-century tourist guides [NOTTEBOOM 2007:2].

L'autore rileva, attraverso l'esempio del *Bollettino*, che la creazione dell'identità nazionale e la produzione in serie di immagini vanno di pari passo. Di conseguenza, le città sono ridotte a un numero limitato di immagini canoniche di siti e monumenti che sono diffuse continuamente, pur nella fissità dei luoghi topici selezionati:

Tourism, the creation of national identity and the mass reproduction of images went hand in hand. City were reduced to a limited number of canonical images of sites and monuments that were indefatigably distributed. These sites largely remained the same throughout the twentieth century [...] [NOTTEBOOM 2007:2].

Accadde lo stesso per la città di Treviso e per il suo territorio, la cui fisionomia, dopo gli album ottocenteschi e sino alla metà degli anni Trenta, non era mai stata delineata sistematicamente per mezzo della fotografia. A partire dalla rivista illustrata *Rassegna del Comune* di Treviso (1935), di cui Mazzotti curò la redazione, fu proposta una selezione di luoghi e monumenti che, in molti casi, fu ripresentata nei decenni successivi con una certa frequenza da diversi fotografi e su differenti supporti²⁶.

Fabienne Baidier [BAIDER 2003] dimostra, in particolare, l'influenza delle guide turistiche nel definire a priori l'identità delle nostre destinazioni. Il caso proposto dall'autrice tratta della situazione di Cipro e denuncia il ruolo di alcune guide turistiche nel celare, attraverso una mistificazione operata da testo e immagini, la reale situazione geopolitica dell'isola²⁷.

Baidier ritiene che le guide costruiscano dei significati carichi di pregiudizi, ossia di opinioni preconcepite dettate dal contesto, che finiscono per essere assimilati alla stregua di giudizi, ossia di opinioni basate sull'esperienza personale:

[...] si l'imaginaire transforme un lieu neutre en une destination de rêve, le guide touristique met en quelque sorte cet imaginaire en discours et en images. Les auteurs de ces guides décident pour nous [...] les sites qui seraient emblématiques de notre destination future. [...] La lecture du guide peut donc être assimilée à la construction page à page d'un signifié. [...] de faire passer ces préjugés - c'est-à-dire un parti pris imposé par le milieu -, pour des jugements, - c'est-à-dire une opinion fondée sur l'expérience [BAIDER 2003:161].

Un altro aspetto legato alle fotografie di promozione turistica è che queste, veicolate da diversi supporti (cartoline, dépliant, manifesti, oggettistica), acquisiscono il valore di souvenir.

Marie-Ève Bouillon, ancora riguardo alle dinamiche della società *Neurdein Frères*, descrive la diffusione di «oggetti immagine» [BOUILLON 2012:9] (soprattutto cartoline, ma anche piatti, «quadri-piatto», sottopiatti, vasi) per finalità commerciali o didattiche a seconda dei modelli narrativi associati²⁸.

Agli stereotipi che agiscono come souvenir, Susan Sontag attribuisce il ruolo di feticcio, i cui «usi talismanici» [SONTAG 2004:15] sono tentativi di entrare in contatto con la realtà in modo deduttivo, «partendo dalle sue orme» [SONTAG 2004:143-144] e non da qualità oggettive²⁹.

Patricia Albers e William James osservano che l'industria di promozione turistica ha tradotto le specificità culturali di popolazioni autoctone, come quella degli amerindi, in immagini stereotipate e circolanti come souvenir sotto forma di cartoline illustrate [ALBERS ET AL. 1983].

Nell'esperienza italiana, è stato l'editore Giulio Bollati, nel 1979, ad assegnare per primo alla fotografia un ruolo fondamentale nel censimento delle bellezze storico-artistiche del nostro paese. Tale censimento, secondo l'autore, anche quando sia compiuto da fotografi non professionisti, produce degli stereotipi visivi così tenaci da fornire una rappresentazione del paese capace di sostituirsi a quella reale.

In questa produzione di stereotipi e nella trasposizione in immagini di *tòpoi* derivanti da varie fonti (letterarie, artistiche) la fotografia è capace di formare un «dizionario visivo» [BOLLATI 1979:31] che diventa strumento di unificazione dell'identità nazionale:

Un vasto campo di lavoro si apre alla fotografia come strumento di unificazione. Occorre inventariare, catalogare, classificare, per far conoscere, mettere in comune, esaltare. [...] Più in generale, essa collabora alla creazione di una retorica nazionale didattica e celebrativa, traducendo in immagini *tòpoi* derivati da varie fonti o producendone copiosamente di propri. Dall'insieme di queste attività prende forma una sorta di dizionario visivo degli italiani la cui validità non si può dire del tutto esaurita neppure oggi. Si tratta dell'impressionante tentativo di abbracciare tutto il reale in un numero sterminato di voci-immagini: si va da Vesuvio, Colosseo, Ciociaria, Brianza, a spazzacamino, stambecco, opificio, ginnastica, beneficenza [BOLLATI 1979:31].

Giulio Bollati invita a ricostruire una storia di questa vicenda per distinguere i "maestri" di questo sillabario visuale³⁰. Nell'opinione dell'autore gli stereotipi fotografici potrebbero essere rilette in un'accezione positiva sia come frutto sia come principio di percorsi storici da indagare:

La raccolta delle bellezze naturali del Bel Paese sarà compiuta da un esercito di fotografi spesso di basso e infimo livello, capaci però di comporre un mosaico di stereotipi visivi tanto tenaci, che molti luoghi o paesaggi reali ne saranno «sostituiti» per sempre. Sarebbe interessante una storia di questa vicenda, che distinguesse i maestri del sillabario visuale insegnato nelle scuole dai pur degni e meritori pionieri

della visualizzazione turistica e da altri artigiani della veduta topografica, storica, pittorica [BOLLATI 1979:33].

L'interesse per questa ricerca è dunque spiegato anche da queste parole perché, indagando sulle immagini contenute nelle fotografie della città di Treviso e del suo territorio, diffuse per oltre un trentennio da Giuseppe Mazzotti e dall'*Ente* turistico di cui fu il direttore, emerge una storia peculiare e articolata che verrà descritta nei capitoli successivi.

La storica dell'arte Antonella Fusco parte dalla riflessione di Bollati per sottolineare che stereotipi derivanti da diverse tipologie espressive sono necessari, nell'epoca della cultura di massa, a identificare le caratteristiche sociali dei popoli. Un ruolo privilegiato, tra questi stereotipi, spetta, per l'enorme proliferazione, ai «luoghi comuni paesaggistici» ossia a

simbologie vedutistiche: [...] segnali architettonici o paesaggistici isolati dal contesto urbano ed adoperati per ricordare - dal particolare al totale - la città di cui fanno parte [FUSCO 1982:754].

Tra gli esempi, Fusco riporta il golfo di Napoli con il Vesuvio e il pino marittimo e monumenti molto noti quali il Duomo di Milano, la Torre di Pisa e molti altri.

Le immagini stereotipate e circolanti a livello internazionale che provengono, in gran parte, dall'industria turistica, incidono fortemente sulle identità nazionali e andrebbero dunque studiate e contestualizzate. Altrimenti, si corre il rischio di conoscere la realtà attraverso schemi precostituiti che Augustin-François Creuzé De Lesser assimila, scherzosamente, a un paio di occhiali con lenti verdi:

I viaggiatori che hanno descritto l'Italia, che sono venuti in questo paese per scrivere un viaggio e con la determinazione di trovarvi e dipingervi ogni genere di beltà, hanno spesso cominciato con il raffigurarsela nell'immaginazione, poi con l'ammirarla; si tratta di persone che hanno inforcato un paio di occhiali verdi e che quindi hanno visto tutto verde [CREUZÉ DE LESSER cit. in BRILLI 2006:372].

François Walter propone un ulteriore affondo in questa direzione nel suo testo centrato sul paesaggio. Al pari della fotografia, secondo l'autore, anche il paesaggio, naturale e urbano, è strettamente legato all'identità dei luoghi ed è terreno di costruzioni culturali, sociali e di utilizzi politici. "Schemi paesaggistici" vengono spesso strumentalizzati in funzione della costruzione di un'identità nazionale. Walter ne deduce che, ove si tratti di fotografia e di paesaggio, bisognerebbe essere addestrati a decifrare entrambi gli universi linguistici superando la definizione di "schema" o stereotipo. Sebbene fotografie e paesaggi possano essere stereotipati, possiedono entrambi il valore di fonti storiche.

Limitarsi alla definizione di "stereotipo", condurrebbe dunque, scrive l'autore, a un impoverimento dell'informazione. Anche lo stereotipo, seppure oggetto di una trasmissione automatica, ambiguo e ripetitivo, andrebbe riconsiderato come un "oggetto storico" che evolve nel tempo [WALTER 2004:23].

La maggior parte dei soggetti delle fotografie protagoniste del "caso Mazzotti" e frutto di numerose autorialità sono elementi del paesaggio rurale e urbano veneto che determinano, ancora oggi, l'identità condivisa della Regione. Sebbene possa trattarsi di stereotipi, ovvero di "immagini modello" di singoli luoghi topici che riconducono a un insieme più ampio e articolato sono allo stesso tempo i tratti che definiscono il volto della Regione e di cui, dunque, merita di essere indagata la vicenda storica.

Un'altra proposta, nella direzione della riconsiderazione dello stereotipo fotografico come documento storico, è stata avanzata di recente dal professor Alberto Prandi in relazione alla produzione fotografica riferita a Venezia che, a uno sguardo superficiale, appare dominata dagli stereotipi. Prandi denuncia che andrebbe superata la constatazione di mero stereotipo visivo, in favore di una valutazione delle qualità oggettive di questi documenti fotografici:

La convinzione che la produzione fotografica riferita a Venezia sia stata dominata dalla pratica di replicare stereotipi, fa riferimento a un fenomeno esistito e riscontrabile, ma che questa pratica implichi necessariamente una produzione di immagini fotografiche monocordi e soprattutto che questo fenomeno riguardi l'intera produzione fotografica riferita a Venezia, è una riduzione ingenua che colpisce l'intera filiera della ricerca, della tutela e della promozione del patrimonio fotografico veneziano. Una conseguenza di tale convinzione si riflette nello stato delle ricerche storiografiche relative alle vicende fotografiche che riguardano Venezia [PRANDI 2014.1:402].

Anche nel catalogo delle antiche fotografie di Roma (1840-1870), provenienti dalla collezione Orsola e Filippo Maggia [BONETTI ET AL. 2008], la riproduzione dei medesimi soggetti, più e più volte, in differenti versioni, potrebbe apparire soltanto una mera elencazione di luoghi comuni. Gli autori del catalogo, al contrario, hanno rilevato nella "Scuola fotografica romana" un insieme di diversi stili e autorialità riconoscibili a un'analisi delle inquadrature o delle qualità di stampa delle fotografie.

Maria Francesca Bonetti, inoltre, dimostra come «serie a volte anche ridondanti di immagini dedicate allo stesso soggetto, spesso reiterate dai fotografi nello stesso modulo compositivo e in molti casi quasi sovrapponibili - per identità del punto di vista, scelta dell'ora per la ripresa, inquadratura, tagli e organizzazione del campo visivo» [BONETTI ET AL. 2008:29] siano frutto della trasmissione di modelli di rappresentazione, mutuati all'origine dalla precedente tradizione iconografica, ossia, dall'incisione sette-ottocentesca (Vasi, Piranesi, Rossini).

Si tratta di un altro esempio a conferma del fatto che possono rivelarsi innumerevoli piste di indagine quando si tratta di documenti fotografici.

Uno studio particolare che non assimila la permanenza di una determinata immagine allo stereotipo è quello di Eugenio Turri. L'autore ritiene che il paesaggio sia costituito da "iconemi", ossia unità percettive, portanti della nostra «visione paesistico-territoriale» [TURRI 2010:155] «che stanno al paesaggio come i fonemi stanno alle parole di un discorso» [TURRI 2000:65]. In questa visione, l'immagine del paesaggio viene, dunque, assimilata a un linguaggio.

Gli iconemi, secondo Turri, sono stati individuati ed eletti da complessi processi culturali: dalla pittura agli scritti dei viaggiatori stranieri sino alle fotografie dei rotocalchi e agli attuali documentari televisivi e cinematografici. Gli iconemi possono dunque «divenire stereotipi, luoghi comuni, senza perdere con ciò la loro necessità» [TURRI 2014³¹:tavv.]. La produzione e la riproduzione di iconemi³² ossia di elementi geografici (Vesuvio, Monte Fuji, Grand Canyon, iconemi alpini [TURRI 2014:tav. 9]) e urbani (Tour Eiffel, Mole Antonelliana, Tower Bridge), emergenti e/o di eccezionale pregio storico-artistico (ville venete [TURRI 2000:65] e altre opere di architettura e d'arte) e/o di grande richiamo per il legame con le tradizioni (piazze, chiese, palazzi), creano le fondamenta della nostra identità nazionale³³.

Saranno dunque numerosi gli iconemi protagonisti della vicenda "mazzottiana" e rilevabili tra gli elementi geografici, urbani, le opere d'arte e d'architettura rappresentati nelle fotografie e diffusi attraverso mostre e pubblicazioni. Turri, tra gli iconemi di eccezionale pregio storico-artistico, inserisce le ville venete, prime protagoniste dell'opera promozionale di Mazzotti, confermando a sua volta il ruolo imprescindibile di tali monumenti nella definizione identitaria del territorio.

Si può ora dedurre che, accanto alle categorizzazioni introdotte dai "generi", vi è, nel sistema di convenzioni che facilitano la comunicazione e la comprensione, l'utilizzo di stereotipi.

Rimane dunque da valutare se il fenomeno della fotografia di promozione turistica, estremamente diffuso e imprescindibile nella determinazione delle identità nazionali, possa essere ripensato e storicizzato al di là dell'ingerenza negativa dello stereotipo e strutturato come un genere. Certamente non è possibile valutare questo aspetto alla luce dell'osservazione delle sole caratteristiche iconografiche del singolo fototipo, ma estendendo l'esame al contesto, ossia a un concorso più articolato di fattori che ne denotano le caratteristiche, come ad esempio i canali di distribuzione e le autorialità.

Se non è stata espressa nella letteratura una tassonomia del fenomeno della fotografia di promozione turistica, le sue radici più antiche si trovano, implicite, nelle dinamiche promozionali, diffuse a livello internazionale, dal *Touring Club*³⁴ e nella letteratura tecnica rivolta al turista fotografo dilettante³⁵, in entrambi i casi a partire dalla fine dell'Ottocento.

Nella letteratura degli ultimi decenni, a partire, all'incirca, dall'ultimo quarto del secolo scorso, alcune caratteristiche del fenomeno si trovano, sempre più o meno implicite, in brani di letteratura italiana e straniera (Inghilterra, Francia, Belgio, Germania, Svizzera, Spagna, USA, Australia), dedicati genericamente alle relazioni tra turismo e fotografia o alla trattazione di alcuni casi specifici.

Vi sono: studi di ambito sociologico [MIOSSEC 1977; URRY 2002; CRAWSHAW ET AL. 1997; URRY ET AL. 2011]; studi di ambito antropologico che si concentrano soprattutto sul rapporto tra turisti e popolazioni autoctone durante le riprese fotografiche [CHALFEN 1979; ALBERS ET AL. 1988; AIME 2005; TAYLOR 2010]; altre ricerche provengono dal campo delle scienze geografiche [JENKINS 2003]; altre

ancora da studi di marketing [MOLINA ET AL. 2006]. Due testi, il primo di antropologia sociale [SELWYN 1996] e il secondo curato da studiosi di scienze geografiche e del patrimonio culturale [ROBINSON ET AL. 2009], con i contributi di diversi autori, esemplificano i rapporti tra fotografia e turismo attraverso casi specifici.

Altre analisi vertono sulla pubblicità in campo turistico attraverso immagini fotografiche e non [LUGINBÜHL 1992; PAGENSTECHER 2004], sul contributo dell'immagine fotografica alla costruzione identitaria di un luogo [GAGUE 2003], sulla storia del paesaggio [JAKOB 2009], sulla percezione dei turisti in relazione a quanto proposto dall'industria turistica [MOISY 1998].

In altri scritti, la fotografia di promozione turistica è implicita o soltanto accennata [ENZENSBERGER 1998; FROW 1991; SONTAG 2004; FREUND 2006; TURRI 1984; BARONI 2008]. Analisi di aspetti particolari inerenti al tema sono state proposte più di recente da vari autori [CRESTI 2004; DONDERO 2005; VIMERCATI 2008; PRANDI 2011³⁶; BOUILLON 2011, 2012, 2012.1 e 2014; LARSEN 2004 e 2014].

Sebbene, dunque, la fotografia di promozione turistica sia oggetto di ricerche multidisciplinari e non vi sia una teorizzazione univoca, la sua fenomenologia, esplicitata o sottesa in buona parte degli scritti, come già accennato e come verrà descritto più approfonditamente, corrisponde al "circolo ermeneutico", formalizzato da John Urry nel 1990³⁷.

Tra gli autori che si sono occupati più estesamente delle relazioni tra fotografia e turismo, John Urry, Jonas Larsen, Marie-Ève Bouillon e Maria Giulia Dondero³⁸, nessuno però restituisce una tassonomia della fotografia di promozione turistica. In alcuni casi viene analizzata la fotografia proposta dalle emittenti dell'industria turistica, in altri si tratta della fotografia ripresa o recepita dai turisti, in altri ancora vengono considerati entrambi o vagliati casi particolari o singoli aspetti inerenti al

tema. Altre indagini si potrebbero, inoltre, svolgere sulla cospicua produzione editoriale illustrata destinata al turismo.

Ne risulta una costellazione di materiali che, se confrontati e assemblati, possono fornire elementi per tracciare non tanto il quadro di un "genere", ma di un fenomeno articolato, nell'ambito del quale le fotografie sono, da una parte, stereotipi dei luoghi che rappresentano, dall'altra, documenti per definire delle identità territoriali specifiche.

L'organizzazione internazionale che più precocemente adoperò questo genere di immagini, come già accennato, è il *Touring Club*, che costituì anche un paradigma per il lavoro di Mazzotti.

¹⁹ Alcuni brani di letteratura fotografica abbinano l'utilizzo della fotografia al *Grand Tour*. Ad esempio, scrive Monica Maffioli: «pour le voyageur désireux de connaître à travers sa propre expérience les étapes obligées du *Grand Tour*, la photographie se présentait comme l'instrument idéal pour rendre tangible le vécu» [MAFFIOLI 2009:57]. Monica Maffioli sostiene che, prima dell'invenzione della fotografia, fu la letteratura a influenzare l'immaginario dei viaggiatori, mentre, dopo il 1839, fu l'immagine fotografica il principale soggetto di ispirazione per i protagonisti del *Grand Tour* [MAFFIOLI 2009:57-58].

Al contrario, scrive Cesare De Seta: «Tutti convengono - tutti quanti che qualche attenzione hanno dedicato a questa avventura del *Grand Tour* - che con le guerre napoleoniche questo filo si spezza irrimediabilmente. Non che non vi siano viaggiatori che ne seguano le tracce [sic]. Tutto l'Ottocento è costellato da un interminabile rosario di viaggiatori che rivivono i fasti nelle forme più dimesse e private dei romantici itinerari, ma l'istituzione è ormai finita» [DE SETA 1982:260].

²⁰ Nel XIX secolo l'evoluzione delle vedute ottiche settecentesche si sviluppò, in particolare a Venezia, grazie all'attività di Carlo Ponti (1823-1893) che mise a punto una serie di sussidi ottici (megaletoscopi, aletoscopi, etc.). Questi ultimi furono predisposti per la visione dinamica delle fotografie che rappresentavano, prevalentemente, panorami e vedute urbane. I soggetti diffusi per tutto il XIX secolo furono i più utilizzati e costituirono la maggioranza dei cataloghi di stereoscopia.

Pur trattandosi di una produzione fotografica che illustrava siti notabili, non è assimilabile alla fotografia di promozione turistica che è legata a un mercato che si costituì soltanto a partire dal XX secolo. Fu lo stesso anche per quanto riguarda l'invenzione della stereoscopia e dei visori stereoscopici da tavolo che favorirono la circolazione di immagini di città. Pur tuttavia, anche questa produzione non si connotò come fotografia di promozione turistica, poiché non entrò in quel circuito di diffusione di immagini legato al turismo moderno.

²¹ Nell'ambito della storia della fotografia Marina Miraglia e Arturo Carlo Quintavalle propongono due analisi significative riguardo ai "generi". Entrambi gli studiosi sottolineano come la fotografia abbia ereditato i generi della tradizione iconica (pittura e grafica) trasformandoli e delineando una storia caratterizzata piuttosto da trasformazioni che da continuità che andrebbe approfondita.

In particolare, Miraglia afferma che la fotografia, alle origini, ha ereditato soprattutto i generi più diffusi nella tradizione incisoria come la 'scena di genere', il ritratto, la veduta cittadina e la documentazione di opere d'arte [MIRAGLIA 2011:139].

La studiosa rileva che l'origine e la decadenza dei generi e una loro ridefinizione più attuale siano temi scarsamente trattati dalla letteratura artistica e fotografica del XIX e del XX secolo, presumibilmente per il disorientamento derivante, secondo l'autrice, dall'invenzione della fotografia e, in particolare, dalle nuove e diverse declinazioni dell'arte contemporanea [MIRAGLIA 2012].

In questa situazione dunque i generi meriterebbero di essere riesaminati alla luce della loro capacità comunicativa: «[...] i generi, fagocitati, digeriti e sputati fuori con abiti totalmente difforni rispetto a quelli tradizionalmente indossati, continuano a essere presenti e con notevole forza anche nella nostra contemporaneità, nell'ambito della quale assumendosi tuttora il ruolo di interpretare e plasmare precise e particolari istanze, mostrano la propria vitalità e la propria utilità comunicazionale. Studiare i generi non significa quindi e soltanto analizzare i contesti culturali della fotografia dell'Ottocento, i condizionamenti subiti e le aperture epistemiche promosse in questo ambito espressivo e in quello contiguo della pittura, ma accedere anche, con maggiore consapevolezza, attraverso l'individuazione di mutazioni e scarti temporali a volte sottilissimi - altre volte eclatanti -, alla nostra contemporaneità postmoderna e ai suoi linguaggi multimediali» [MIRAGLIA 2012:1].

Quintavalle ritiene che sebbene la fotografia non mantenga tutte le articolazioni narrative proposte nella tradizione pittorica il paesaggio, il ritratto e la natura morta continuano a formare "sistemi narrativi" utilizzati anche dai fotografi.

Anche Quintavalle sente la necessità di un aggiornamento di questo discorso: «Se dunque la fotografia digitale si pone in continuità con l'antica ripresa prospettica monoculare di Leon Battista Alberti, se non c'è frattura fra i due linguaggi, quello dell'arte e quello della fotografia, e se di fatto il sistema della fotografia si compone e si organizza all'interno della tradizione della xilografia, dell'incisione su rame, della litografia, come del resto il trasferimento di immagini prova largamente fin dalle origini della fotografia, se questo è vero si potrà spiegare meglio il dialogo fra i due territori, da intendere come trascrizioni diverse, come percorsi linguistici certo in successione ma che non cancellano di fatto mai i precedenti momenti e le differenti tecniche, chiamiamole così, di "scrittura". [...] Tutto questo deve essere preso in considerazione nel momento in cui si affronta il problema dei generi e, nel nostro caso, il problema della durata, ma anche della trasformazione dei generi stessi» [QUINTAVALLE 2012:33].

Quintavalle, inoltre, distingue i generi derivanti da modelli antichi mutuati dalla storia della pittura (ritratto, paesaggio, natura morta) e generi derivanti da usi e funzioni (fotografia di moda, di agenzia,

²² Per quanto riguarda l'ambito fotografico, alcuni storici prendono in considerazione l'esistenza di generi anche per la fotografia (BATE 2009, MIRAGLIA 2012, QUINTAVALLE 2012, MIGNEMI 2003). Altri assumono l'esistenza dei generi e perciò non ne restituiscono una definizione. Tuttavia organizzano i loro manuali di storia della fotografia e i loro testi critici articolando molte voci degli indici su questo principio.

Ad esempio nell'indice di un'edizione italiana (Einaudi 2007) del celebre manuale di Beaumont Newhall, *Storia della fotografia* (I ed. New York, Simon and Schuster, 1949) articolato in sedici capitoli, si legge: «La fotografia artistica» (capitolo VI); «La fotografia pittorica» (capitolo IX); «La fotografia *straight* (diretta)» (capitolo X); «La fotografia documento» (capitolo XIII); «Il fotogiornalismo» (capitolo XIV).

Nell'indice del testo critico di Graham Clarke, *The Photograph* (1997), articolato in undici capitoli, si legge: «Landscape in Photography» (chapter IV); «The City in Photography» (chapter V); «The Portrait in Photography» (chapter VI); «Documentary Photography» (chapter VII); «The Photograph as Fine Art» (chapter X); «The Photograph Manipulated» (chapter XI) [CLARKE 1997].

Altri storici ancora, approfondiscono la trattazione di un genere in particolare (MIRAGLIA 1979; LUCAS 2006, LUGON 2008).

²³ Verificando nel *Manuale d'uso* di una fotocamera digitale reflex (*Nikon D60*, del 2008), si trovano i seguenti «modi di scatto»: «ritratto», «paesaggio», «macro close», «bambini». Si tratta di "scene" ovvero *standard* secondo i quali in determinate condizioni di luce, distanza dal soggetto, tipologia di soggetto, è necessario impostare particolari parametri di ripresa. Il numero di scene è ristretto poiché si tratta di un apparecchio rivolto a un pubblico specialistico e, presumibilmente, già edotto.

Al contrario, una fotocamera digitale destinata a un pubblico più generico (*Lumix DMC-FX40* digitale), ne propone in quantità: «ritratto», «*soft skin*», «autoritratto», «panorama», «sport», «ritratto notturno», «cibo», «*party*», «lume di candela», «bambini», «animali domestici», «tramonto», «cielo stellato», «fuochi artificiosi», «spiaggia», «neve», «subacquea», e altri. Queste ultime tipologie formali propongono situazioni che potrebbero verificarsi in vacanza o durante momenti di svago e forniscono al fotografo dilettante delle semplificazioni e la suggestione di potersi cimentare nella produzione di una rappresentazione artistica.

²⁴ Vedi § I.IV..

²⁵ Già menzionata nel § II., p. 4.

²⁶ Vedi § III.I..

²⁷ Divisa tra la regione meridionale greco-cipriota e la regione settentrionale turco-cipriota.

²⁸ André Gunthert [GUNTHERT 2010] afferma, sulla scorta delle teorie di Roland Barthes [BARTHES 2001], che la fotografia, utilizzata in un contesto editoriale, abbia la funzione di "un segno". Marie-Ève Bouillon applica questa definizione alla produzione fotografica destinata al turismo che viene "messa in scena" e comunica il proprio messaggio attraverso differenti supporti, e all'abbinamento di testi e didascalie.

²⁹ Con questa affermazione Susan Sontag riprende una certa tradizione semiotica americana inaugurata da Charles Sanders Peirce che sottolineava la natura indexicale del *medium* fotografico. Tradizione che fu ripresa da Rosalind Krauss, Jean-Marie Schaeffer, Philippe Dubois, Roland Barthes, Jean-Christophe Bailly [MIRAGLIA 2012:17]. Secondo Barthes, ad esempio, la fotografia non è mera trascrizione di un dato reale, non è riproduzione analogica della realtà (*analogon*), ma è un linguaggio connotato [BARTHES 2001:7]. L'immagine fotografica contiene messaggi letterali e messaggi simbolici che vanno decodificati e contestualizzati. Susan Sontag, partendo da questa tradizione di studi, basa la sua riflessione sul presupposto secondo cui «l'umanità si attarda nella grotta di Platone» accontentandosi di «mere immagini della verità» piuttosto che della realtà stessa [SONTAG 2004:3]. Di conseguenza, le fotografie hanno il ruolo di creare un «codice visivo», una «grammatica» e un'«etica della visione» che condizionano, attribuendo o sottraendo valore agli oggetti reali del nostro sguardo [SONTAG 2004:3].

³⁰ Come descritto nella citazione trascritta in apertura a questo paragrafo.

³¹ Dall'introduzione di Francesco Vallerani: «Gran parte dell'indice del testo di Turri sembra voler riprendere quanto raccontato con incalzante assiduità nei decenni del "miracolo" economico dalle penne di Leonardo Borgese, Antonio Cederna, Bepi Mazzotti e Antonio Iannello, autori che non aspiravano certo alla fama letteraria bensì allo svelamento del «dietro le quinte» del successo italiano: dovevano comunicare sdegno, dovevano informare e far capire la gravità dell'ingiustizia causata dallo scempio del paesaggio, dall'oltraggio a fiumi e coste, dai procurati dissesti a seguito di interventi non pianificati» [TURRI 2014:X-XI].

³² «Elementi portanti della visione paesistico-territoriale» quali, ad esempio «un villaggio lungo un fiume, un conoide di deiezione in un territorio vallivo, una caratteristica tessitura dei campi in una pianura alluvionale, ecc.» [TURRI 2010:155].

³³ Nel testo vi è un ricco inserto fotografico attraverso il quale Eugenio Turri esemplifica diverse tipologie di «iconema».

³⁴ Vedi § I.II..

³⁵ Il turista fotografo dilettante era anche destinatario di concorsi fotografici, banditi, spesso, proprio dal *Touring Club* e volti a selezionare le immagini da proporre nella pubblicitaria di promozione turistica. Vedi § I.II e I.III..

³⁶ Cit. al § I., p. 1.

³⁷ Vedi § I.IV..

³⁸ Maria Giulia Dondero propone un'interessante analisi semiotica e semantica della "fotografia turistica", intesa come fotografia "ripresa dai turisti" (e non "di promozione turistica"), che situa, qualitativamente, tra il reportage di viaggio e la fotografia di famiglia. Entrambi questi ultimi riguardano le pratiche della «foto-ricordo» per sé e i propri cari e corrispondono, a livello amatoriale, a una documentazione privata. La "fotografia turistica" documenta dei luoghi, li enumera, come accade nel reportage di viaggio e, allo stesso tempo, rinvia a una pratica di testimonianza e di appropriazione, come nei ritratti di famiglia [DONDERO 2005:1].

I.II. I *Touring Club*, una rete internazionale di diffusione della fotografia turistica

Ma che conosciamo noi della medesima [Italia]? Ben poco. La Sicilia splendida, la Sardegna pittoresca, l'Abruzzo selvaggio, le Calabrie dirupate, poca luce hanno avuto dal lavoro di illustrazione artistica di questi ultimi anni. [...] E, ad ogni momento, rivelazioni eguali balzan fuori dai diari di intelligenti turisti, fissate fotograficamente nel volgere di viaggi più o meno artistici» [FAVARI 1902:66].

Un'organizzazione attiva nella raccolta di immagini di promozione turistica sin dalla fine dell'Ottocento fu il *Touring Club Italiano* (TCI). Questa associazione, ricalcando il modello già sperimentato in altri paesi europei, organizzò un sistema di concorsi ed esposizioni volto alla formazione di una collezione di fotografie da destinare all'illustrazione di guide, periodici, dépliant, manifesti, cartoline e quant'altro fosse utile allo scopo di attrarre il visitatore. Tale collezione, oggi, fa parte dell'archivio fotografico storico dell'associazione che conta 400.000 stampe³⁹.

Il *Touring Club Ciclistico Italiano* (TCCI)⁴⁰ nacque a Milano l'8 novembre 1894 nel solco tracciato dalla Gran Bretagna che aveva costituito, nel 1878, un *Cyclist's Touring Club*, cui seguirono numerosi altri paesi tra i quali Francia (1890), Belgio (1895) e Svizzera (1896)⁴¹. Al pari di questi ultimi, poco dopo la fondazione, nel 1895, fu avviata la pubblicazione di una *Rivista mensile*⁴² nella quale, sin dagli esordi, l'apparecchio fotografico fu celebrato come complemento irrinunciabile all'equipaggiamento del ciclamatore⁴³.

Oggi che il turismo ha preso tanto sviluppo grazie alla bicicletta, credo non sarà inopportuno il parlare di esso in relazione alla fotografia [IL DILETTANTE 1902:130].

L'aumento dei turisti fotografi dilettanti conseguì ai progressi della tecnica in ambito fotografico e alla diffusione sempre maggiore della pratica del ciclismo e dei trasporti, dalla ferrovia, all'automobile, al pallone aerostatico. Il primato fu, comunque, attribuito agli alpinisti, «i principi dei dilettanti fotografi» [TCI 1903:124] che, spostandosi a piedi, avevano l'occasione di scegliere con maggiore attenzione i soggetti da riprendere, spesso particolarmente suggestivi e inaccessibili ai più.

Nel registrare le escursioni, la fotografia divenne l'oggetto di maggiore affezione in quanto souvenir di un'esperienza particolare e non condivisa e stereotipata quanto la cartolina⁴⁴. Già nel 1898 fu annunciata la “sezione fotografica” della *Rivista* che proponeva una mobilitazione dei soci per immortalare paesaggi, ritratti, usi e costumi e ricavarne una «rappresentazione artistica completa del paese» [FAVARI 1898]⁴⁵.

Nel 1899, il *Touring* bandì un vero e proprio concorso volto all'allestimento di un'esposizione organizzata per regioni⁴⁶, che costituisse «una manifestazione nuova di ordinata propaganda turistica» [BERTARELLI 1899:3] e dotasse il *Club* di materiale iconografico cui attingere per le proprie iniziative e pubblicazioni:

Raccogliere migliaia di fotografie illustrative dell'Italia è un'idea buona, ma vecchia e pesante. Raccogliere queste stesse fotografie e fonderle tutte insieme, poi ricavarne delle *categorie* che siano vere monografie, questa è un'idea buonissima scintillante di novità, cooperativa, destinata a rivelare l'Italia sotto inattesi aspetti [BERTARELLI 1899:5].

Tutte le fotografie inviate e i relativi diritti di riproduzione sarebbero, infatti, divenuti di proprietà dell'associazione. Censire fotograficamente luoghi caratteristici con i contributi di coloro che, tra i soci, fossero anche fotografi amatori significò coinvolgere nell'attuazione della campagna promozionale i suoi stessi destinatari.

I.II. I Touring Club, una rete internazionale di diffusione della fotografia turistica

L'utilità materiale, i vantaggi turistici li cerchiamo e li procuriamo con pertinace costanza. Ma insieme ed al di sopra di questa parte del nostro programma, sta l'altra che è di far conoscere l'Italia agli italiani, di innamorarli di questa loro alma madre così piena di bellezze per gli occhi, e di incanto per la mente. Ad ottenere questo scopo, noi disponiamo di un mezzo potente, il *tourismo*. Oggi vi aggiungiamo un altro validissimo mezzo il *tourismo fotografico* [FAVARI 1899.1:3].

Le fotografie raccolte tra i soci sarebbero state esposte, riportando rigorosamente l'indicazione del soggetto e il nome dell'autore⁴⁷, prima presso la sede centrale del TCI, poi presso altre sedi, nell'ambito di una mostra itinerante. L'obiettivo sarebbe stato il piacere della condivisione della propria singolare esperienza accanto alla custodia della memoria di tutti quegli elementi identitari del «popolo italiano» [FAVARI 1899.1:3] che si stavano perdendo con il passare del tempo e l'avanzare del «nuovo»:

La brianzola colle spadine caratteristiche sarà presto un semplice ricordo. In Val Sesia cominciano già a penetrare le nostre stoffe colle relative barocche foggie [sic] di vestire moderno. A Premana, in fondo alla Valsassina, durano ancora i costumi antichi curiosissimi: ma cederanno presto all'attacco della nuova estetica. Così nelle vallate alpine, fino a ieri chiuse dalle forze naturali e dal pregiudizio; ma oggi percorse, lavorate, tramutate dall'industriale e... diciamolo pure... dal turista. [...] Fissare, col nuovo meraviglioso occhio chimico, i costumi che agonizzano sotto i colpi dell'industrialismo dominante, ecco una serie di temi di valore storico e pittoresco non comune [FAVARI 1899:10].

L'«illustrazione patriottica e turistica dell'Italia» avrebbe dovuto rappresentare le «località meno note» che offrirono «pregi pittoreschi e artistici non comuni», contro soggetti troppo intimi⁴⁸ o noti [FAVARI 1902].

I.II. I Touring Club, una rete internazionale di diffusione della fotografia turistica

La giuria⁴⁹ decretò il successo del concorso che contò 60 partecipanti⁵⁰ per 1343 fotografie che rappresentarono tutte le regioni d'Italia e anche alcune località straniere legate storicamente o politicamente al nostro paese [NAMIAS ET AL. 1902]. Si ricalcava così l'operato del *Touring Club de France* (TCF) e di altri paesi impegnati nella promozione del turismo, fonte nuova per l'economia.

Seguirono numerose iniziative, concorsi, esposizioni, rubriche, promossi tramite la *Rivista mensile*, che videro protagonista la fotografia⁵¹. Dai regolamenti di partecipazione alle mostre si deducono anche dettagli relativi al confezionamento e all'allestimento di tali mostre: dai formati al montaggio dei provini, alle caratteristiche degli ingrandimenti, alla divisione in sezioni corrispondenti a serie tematiche di fotografie.

Per quanto riguarda le rubriche periodiche, vi furono quelle di Augusto Guido Bianchi, Nico Barbieri e Rodolfo Namias.

Augusto Guido Bianchi propose un concorso che portò alla raccolta di oltre 2000 cartoline postali illustrate⁵², anche fotografiche, ancora una volta allo scopo di un'esposizione itinerante e poi alla conservazione a servizio delle pubblicazioni o della curiosità dei soci⁵³.

Il socio Nico Barbieri propose una rubrica rivolta propriamente al turista fotografo, a partire dal 1899, dal titolo *Arte e fotografia*. Forniva consigli tecnici sull'utilizzo dell'apparecchio fotografico, a seconda delle condizioni di luce e degli obiettivi utilizzati, e sulla stampa e i bagni di sviluppo e fissaggio, per ottenere un risultato che si avvicinasse il più possibile a un'opera artistica:

la fotografia, bene compresa, si può elevare ad arte per la volontà intelligente ed il sentimento del bello che abbiamo in noi stessi. Il fotografo - studiato il modello - deve decidere la composizione, la scelta della luce, i profili, i contrasti, i mezzi toni; ne ritrae la negativa, ne ottiene il fototipo provando una sensazione eguale a quella che possiede l'artista creando un'opera insigne [BARBIERI 1900].

Seguì *Note fotografiche*, rubrica redatta da Rodolfo Namias, professionista in materia di tecnica e chimica fotografiche, a partire dall'aprile 1903. Egli esaltò la capacità dei "moderni obiettivi" di riprendere fotografie istantanee anche in condizioni di cattivo tempo o scarsa luminosità e impartì consigli pratici sullo sviluppo e la stampa dei negativi. Rodolfo Namias riportò anche un articolo del francese "signor Delamarre" che sottolineava l'importanza di dotare gli hotel di camere oscure fornendo consigli tecnici agli albergatori⁵⁴. Prassi che in Francia si stava tentando di realizzare e in Germania era già diffusa [NAMIAS 1906].

«Si cominciò a parlare di turismo fotografico» che venne definito come

tutto quel complesso di persone che, armate d'una macchinetta a mano, andavano a caccia di vedute, d'impressioni, di memorie d'una gita; anzi esse compivano la gita esclusivamente per portarne a casa delle memorie [TCI 1903:124].

Sul modello qui riportato, proseguì, nei decenni successivi, l'attività del TCI rivolta alla creazione di un repertorio iconografico, da utilizzare nei propri periodici e nelle guide e da proporre a enti o privati che ne facessero richiesta. L'importanza di raccogliere «documenti fotografici» per «vivificare», «abbellire» e fornire «fondamento scientifico» agli scritti [TCI 1910:171] è un principio ancora attuale per l'Associazione.

Il sistema di concorsi e mostre attuato dal TCI negli anni della sua fondazione si replicò nel tempo e fu ricalcata da Giuseppe Mazzotti per selezionare fotografie adeguate alla promozione turistica svolta dall'EPT trevigiano.

Come verrà dimostrato nei capitoli successivi, l'immagine proposta da Mazzotti per Treviso e il territorio veneto verrà ripresa e replicata nelle pubblicazioni del TCI. Il TCI, inoltre, alla fine degli anni Cinquanta, riconobbe l'eccezionale abilità di Mazzotti nella promozione turistica e gli propose la direzione nazionale⁵⁵. Mazzotti declinò la prestigiosa offerta, poiché scelse di continuare a operare nel trevigiano, animando iniziative di carattere nazionale e internazionale. Durante la riunione del 18 luglio 1969, tuttavia, il Consiglio direttivo del TCI nominò Mazzotti tra i «nuovi consiglieri» dell'Associazione⁵⁶ [CONSIGLIERI 1969].

Dopo aver esposto le dinamiche di utilizzo della fotografia da parte della più antica e strutturata organizzazione internazionale di promozione turistica italiana, è analizzata la letteratura rivolta al “turista fotografo”. Questi materiali riportano, in maniera implicita, ulteriori caratteristiche che nel tempo furono ricercate nelle fotografie di promozione turistica.

³⁹ Per un approfondimento, vedi l'intervista a Cristina De Vecchi, per diversi anni collaboratrice dell'archivio fotografico del TCI [MADESANI 2005]. Oggi un nucleo di duemila fotografie facenti parte dell'archivio è stato digitalizzato e, dal dicembre 2014, è consultabile *online* alla pagina www.digitouring.it. Per un approfondimento sui fotografi del TCI vedi PORRO 1991, mentre su *I grandi fotografi italiani nell'editoria del Touring Club Italiano* vedi TOURING 2014, p. 95. Nel 2014, inoltre, è stata allestita a Milano (Palazzo della Ragione, 13 marzo-25 maggio 2014) una mostra celebrativa dei 120 anni del TCI con l'esposizione di documenti, libri, carte, immagini e oggetti provenienti dall'Archivio storico dell'associazione. Il *Centro Documentazione del Touring Club Italiano* conserva, infatti, «materiale prodotto o acquisito a vario titolo dal touring a partire dalla sua fondazione [...]. È una raccolta eterogenea e vastissima - circa 700.000 documenti complessivamente - che apre a tematiche non solo legate al turismo [...]. Nel Centro documentazione sono conservati [...] una biblioteca di 100.000 volumi [...]. La sezione dell'Emeroteca ha circa 200 testate storiche e la Cartoteca custodisce più di 10.000 carte d'Italia e del mondo [...]. Ma è l'Archivio fotografico il cuore del patrimonio documentale: circa 400.000 stampe di fotografie in bianco e nero che documentano il territorio italiano e di molti Paesi stranieri [...] fra la fine dell'ottocento e gli anni Settanta [...]. All'archivio afferiscono anche alcuni fondi speciali di particolare prestigio, come quello dell'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, costituito da migliaia di lastre di vetro che documentano un decennio di campagne fotografiche tra il 1900 e il 1915, o come il Fondo Saglio che conserva oltre 5.000 lastre e fotografie riguardanti la montagna e appartenute a Silvio Saglio, direttore della collana Touring-CAI Guida dei Monti d'Italia dal 1934 al 1964» [TOURING 2014:128].

⁴⁰ Denominazione semplificata in *Touring Club Italiano* nel 1900.

⁴¹ L'*Alliance Internationale de Tourisme (AIT)*, già *Ligue Internationale des Associations Touristes (LIAT)*, federazione internazionale che rappresenta gli interessi delle associazioni automobilistiche nazionali e dei *Touring Club*, fornisce un elenco più completo di questo tipo di organismi. Fu fondata nel 1898 a Lussemburgo, capitale del Granducato, e oggi la sua sede centrale è a Ginevra. Nel 2013 contava 117 membri in 96 paesi del mondo.

⁴² Cfr. *Revue Mensuelle del Touring Club de France* (la rivista è stata analizzata, dal punto di vista iconografico, da BERTHO LAVENIR 1999, pp. 274-286), *Revue mensuelle du Touring Club Royal de Belgique*, *Revue du Touring Club Suisse*.

⁴³ Ciò si verificò anche grazie all'avvento di macchine fotografiche più leggere, il cui utilizzo poteva essere appreso in pochi minuti, e di pellicole flessibili e infrangibili.

⁴⁴ Il «dilettantismo fotografico» era uno «sport» molto diffuso e utile a svelare le «bellezze segrete» dell'Italia ossia quelle «non ancora cadute sotto la retina dell'artista o sotto l'obiettivo del turista o sotto le abili riproduzioni dei negozianti di cartoline» [FAVARI 1903:9].

⁴⁵ Il progetto di Pietro Favari però si presentò troppo articolato per essere immediatamente realizzato e venne attuato nel 1902.

⁴⁶ Di ogni regione, le fotografie avrebbero documentato la «parte pittorica» ossia «bellezze naturali, antichità, opera d'arte moderna, speleologia, arti decorative, industria, costumi» e la «parte etnica-antropologica» ossia «usi popolari, tipi etnici, tipi morbosi» [FAVARI 1899.1:4].

⁴⁷ Le fotografie dovevano «essere prese direttamente dal vero» non erano ammesse copie, ingrandimenti, riduzioni di fotografie altrui, ciascun partecipante doveva presentare almeno sei stampe di soggetti diversi, montate su cartoncino con, al verso, «l'indicazione del soggetto, il numero della tessera, il cognome, nome, indirizzo preciso» [FAVARI 1902]. L'attenzione alla registrazione dell'identità autoriale ben si abbinava agli scopi di artisticità delle fotografie che dovevano essere assimilabili a opere d'arte pittorica.

⁴⁸ Ad esempio ritratti di amici e parenti o particolari della propria abitazione.

⁴⁹ Composta anche da Pietro Favari, membro del Consiglio direttivo del TCI e da Rodolfo Namias (1867-1938), già fondatore della rivista *Progresso fotografico* nel 1894 e poi autore del manuale *La fotografia ordinaria e ortocromatica in luoghi aperti, in campagna, in montagna, al mare*, Milano, Il Progresso Fotografico, 1904.

⁵⁰ I vincitori furono premiati con una medaglia o un apparecchio fotografico.

⁵¹ Nel 1900 fu bandito un concorso fotografico dalla *Società Fotografica Italiana* di Firenze «per raccomandare alla memoria ciò che è destinato a sparire in un tempo non lontano per l'azione livellatrice dell'industria trionfante» [CICLO 1900]. Nel 1902 si concluse una mostra fotografica a Milano frutto dell'esperienza dei soci del *Club Alpino Italiano (CAI)* e se ne profilò un'altra a Torino per iniziativa della *Società Fotografica Subalpina*, sempre in collaborazione col TCI. Alla prima, ad esempio, vennero esposti paesaggi di montagna e particolari di ascensioni alpinistiche che servirono poi a corredo di un articolo della *Rivista* [TCI 1902:19].

⁵² L'iniziativa apparve vantaggiosa poiché raccogliere cartoline illustrate era abitudine diffusa tra i turisti, «collezionisti del pittoresco», e aveva soppiantato quella dell'allestimento di «orribili album foto-litografici, che riducevano tutte le città al comune denominatore di prospettive piatte e di una tinta bruna, per effetto della quale anche il bel cielo d'Italia pareva ammalato d'itterizia» [BIANCHI 1900:199]. Le cartoline sarebbero poi state ordinate nella biblioteca del *TCI* e rese disponibili alla consultazione.

⁵³ Anche la proposta di Augusto Guido Bianchi ricalcava il modello del *Touring Club de France* e del *Touring Club de Belgique*. Quest'ultimo all'epoca aveva già pubblicato 258 cartoline postali con notevoli successi di vendita che avevano fornito un notevole beneficio finanziario all'associazione.

⁵⁴ Nel 1906 il *Touring* comprese nel questionario inviato a tutti i Comuni italiani, al fine di compilare l'Annuario, la domanda relativa alla presenza della camera oscura negli alberghi, alla quale pochi risposero affermativamente. L'articolo venne riprodotto anche in un numero de *La fotografia artistica* [COMINETTI 1905]. Ulteriore conferma che all'epoca il tema fosse particolarmente sentito.

⁵⁵ La proposta non è riferibile agli anni Settanta, dopo che Mazzotti lasciò l'incarico all'EPT trevigiano, come riferito da PELLEGRINON ET AL. 1991, p. 14. Il dato è stato rettificato da Anna Mazzotti [MAZZOTTI INTV 2014].

⁵⁶ Accanto a Mazzotti, nella stessa occasione, furono nominati «nuovi consiglieri» anche Giorgio Chiarelli (1923), giornalista e scrittore che dal 1959 diresse l'Azienda Autonoma di Turismo di Firenze e Bruno Molajoli (1905-1985), che fu docente universitario e direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1960.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Bisogna dunque che il turista si rivolga questa domanda preventiva: nell'immenso campo del fotografabile a quale genere intendo di darmi? Probabilmente egli risponderà con una sorprendente semplicità: al genere turistico [ZANGHIERI 1908:24].

Tra gli scritti destinati al turista fotografo comparvero vademecum⁵⁷ e numerosi articoli di consigli tecnici sin dai primi del Novecento. Nell'ambito di questo genere di letteratura, come anticipato, si possono ritrovare le caratteristiche della fotografia di promozione turistica che vi sono espresse in maniera implicita.

Ciò che nel primo manuale italiano [ZANGHIERI 1908], rivolto specificamente al turista fotografo, è denominato "genere turistico" si può evincere dai consigli sull'acquisto di apparecchi fotografici, su tecniche di ripresa, sviluppo e stampa e, in generale, sul comportamento da adottare di fronte ai diversi soggetti della ripresa⁵⁸. Ad esempio, «il campo d'azione del turista fotografo» non deve contemplare il genere documentario e il ritratto, bensì «il paesaggio di pianura, di montagna, di fiume o di marina», «la fotografia aneddotta, cioè le scenette di genere [...] o quelle di cui gli porgono materia i suoi compagni di viaggio» e «le fotografie di usi e di costumi, di sport» [ZANGHIERI 1908].

Il dilettante è invitato a fotografare al solo scopo di svago e non per ambizione professionale [ZANGHIERI 1908:24], traendo ispirazione dalle fotografie pubblicate sulle riviste di promozione turistica. Queste ultime, riprese da professionisti e allestite con intento strategico e rivolto alla pubblicizzazione, hanno, dunque, il duplice scopo di attrarre i turisti e indurli a infittire le schiere dei dilettanti fotografi⁵⁹.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Come descritto nel paragrafo precedente⁶⁰, molta letteratura rivolta al turista fotografo è contenuta anche in articoli e rubriche (Pietro Favari, Nico Barbieri, Augusto Guido Bianchi, Rodolfo Namias) presenti nella *Rivista Mensile* del *Touring Club Italiano*. La *Rivista*, a cavallo tra Ottocento e Novecento, profuse consigli tecnici al fotografo dilettante e bandi concorsi, rivolti alla selezione delle fotografie destinate a esposizioni itineranti e all'illustrazione della propria produzione editoriale e promozionale, dai quali si possono dedurre alcune delle caratteristiche iconografiche della fotografia di promozione turistica.

Nei bandi dei concorsi rivolti al turista fotografo, generalmente, era richiesto di individuare soggetti, paesaggi e monumenti, ma anche usi e costumi, che potessero restituire una sintesi caratteristica del luogo di appartenenza. Andavano dunque valorizzati aspetti territoriali e sociali e inclusi soggetti animati. «Il dilettante fotografo non si doveva accontentare di ritrarre il paesaggio morto», ma doveva «darci anche l'immagine degli esseri vivi che lo animano» [TCI 1903:126]. Tali «immagini animate», raffiguranti ad esempio alpinisti intenti nella scalata, signorine che raccolgono fragole nel bosco, scene militari, diligenze che attraversano le valli, corrispondono a «veri quadretti di genere» che dimostrano l'abilità e il senso artistico sino a rivestire l'importanza di veri «documenti storici» [TCI 1903:127].

Le immagini avrebbero dovuto svelare le «bellezze segrete» dell'Italia, non soggetti già «troppo noti» (il Colosseo, Piazza San Marco) o «troppo intimi» (ritratti di parenti o amici) [FAVARI 1903]. Se, da un lato, con questi intenti, si vollero prendere le distanze dai soliti stereotipi, dall'altro, se ne costruirono di nuovi. Le istruzioni fornite nella letteratura dedicata al turista fotografo sollecitavano anche a prestare attenzione agli aspetti formali, soprattutto alla luce e alla composizione.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Testi dedicati al turista fotografo comparvero anche nei decenni successivi. Gli autori, in alcuni casi, erano fotografi che rivolgevano consigli e pareri al loro pubblico di sodali. A titolo di esempio risulta significativo il contributo di Mario Carafoli, apparso nel 1939 su *Le vie d'Italia*, che, trattando delle relazioni tra fotografia e turismo, individuò nella copiosa produzione fotografica del paese uno degli indici di civiltà:

Dunque, la fotografia è divenuta una cosa importante, assai importante. E come l'alto livello tecnico-artistico e l'abbondanza della spontanea produzione fotografica di un paese rappresentano uno dei tanti indici del suo grado di civiltà, così una grande nazione civile ha interesse a svolgere, tra l'altro, anche un'opera diretta a facilitare e coltivare - specie ove difetti - la formazione di una vasta classe di foto-artisti (chiamiamoli così), distribuiti in ogni centro del Paese e in ogni cetto sociale [CARAFÒLI 1939:362].

La «vasta classe di foto-artisti» andava, dunque, coltivata e motivata perché, secondo Mario Carafoli, l'elemento prevalente della «propaganda turistica» era costituito dalla fotografia:

Ma la propaganda come si fa? Lettori ci siamo: il 70% del materiale occorrente per la propaganda turistica è dato dalla fotografia [CARAFÒLI 1939:363].

Inoltre, l'autore spronava i dilettanti fotografi a non fermarsi di fronte a risultati insoddisfacenti e denunciava l'insufficiente cura con cui erano allestiti la pubblicistica, i manifesti e gli opuscoli di promozione turistica che spesso rivelavano volti di splendide città in maniera «non allettante, talvolta addirittura repulsiva» [CARAFÒLI 1939:363]. Per ovviare a ciò, ci si sarebbe dovuti affidare a fotografi dilettanti appassionati e non a «professionisti frettolosi e industrializzati» [CARAFÒLI 1939:368]. Il professionista per il quale la «fotografia turistica» diventava un'impresa meramente commerciale veniva identificato da Mario Carafoli con il produttore di cartoline illustrate:

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

I professionisti hanno fretta, e poi, tratti dal loro studio e dalle loro luci accomodevoli, è facile che vengano a trovarsi come pesci fuor d'acqua. E se un professionista si specializza, se cioè la sua fotografia turistica diventa un'impresa commerciale come un'altra - costretta a dare un determinato rendimento qualitativo entro i limiti di tempo imposti dal bilancio - allora si cade nella volgare «cartolina illustrata». Esistono ditte di fotografia documentario-turistica che forse hanno fotografato e archiviato ogni Portale e ogni panorama della Penisola; eppure fra gli amatori di fotografia nobilmente intesa, quando si vuol definire un'immagine che non presenta altro interesse fuorché il nudo documento, una immagine turistica che manchi di vita, di interpretazione, di «sentimento», si dice: - È una fotografia tipo... (e qui si nomina una di quelle ditte). I buongustai non ricorrono, per le loro pubblicazioni, al materiale in commercio che quando non possono farne a meno; per loro l'Italia è ancora tutta da fotografare [CARAFÒLI 1939:364].

Che l'Italia fosse ancora tutta da fotografare e che all'impresa dovessero concorrere soprattutto fotografi dilettanti appassionati fu anche l'idea di Mazzotti che perseguì questo intento sin dal principio della sua carriera all'EPT trevigiano. Non dovette essere rivolta a quest'ultimo dunque la critica di Carafoli:

Chi scrive ha avuto per caso sott'occhio, negli uffici di un non secondario Ente Provinciale per il Turismo, una serie di fotografie che l'Ente, incalzato da richieste, aveva fatto eseguire da uno dei migliori professionisti locali, i cui ritratti facevano degnissima mostra di sé in una vetrina del centro cittadino. Orbene: erano cose lacrimevoli. Il professionista, sollecitato più volte e uscito finalmente dal suo laboratorio, aveva preteso in un paio d'ore di fotografare i massimi monumenti della città, come veniva veniva, ci fosse ombra o sole, cielo azzurro o cappa di piombo, con quali disastrosi risultati abbiamo detto [CARAFÒLI 1939:364].

Mazzotti e Carafoli erano concordi sul fatto che per fotografare fosse più importante una certa preparazione culturale che un'eccessiva perizia tecnica.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Tra i fotografi cui fece capo Mazzotti, infatti, vi furono, ad esempio, anche un insegnante (Guido Botter), un restauratore (Mario Botter), un cronista, poeta dialettale e commediografo (Pier Maria Bianchin), un pittore e incisore (Renato De Giorgis) un cineasta (Aldo Nascimben), un architetto (Fausto Scudo), uno scultore e intagliatore (Vittorio Celotti).

Contribuire alla valorizzazione del patrimonio artistico nazionale attraverso la fotografia veniva visto come un “preciso dovere” di ciascun cittadino:

Per i soci della C.T.I.⁶¹, poi, fotografare bene la regione ove sono nati o vivono, le città, i monumenti, le opere del Regime e i paesaggi che meglio conoscono - al fine di contribuire alla messa in valore del patrimonio artistico nazionale - dovrebbe essere una cosa sentita *come un preciso dovere* [CARAFÒLI 1939:366-367].

Mario Carafoli forniva poi consigli tecnici⁶² e denunciava il *deficit* di apparecchi fotografici utilizzati all'epoca in Italia (circa 600.000, contro altre nazioni che ne contavano molti di più) e l'assenza di una grande associazione nazionale (e non di costellazioni di circoli e piccoli gruppi) che potesse coordinare e orientare tutta l'attività fotografica amatoriale italiana e della pubblicazione di una rivista fotografica di prezzo contenuto moderna e vivace. Inoltre, sottolineava la necessità di affidarsi a eccellenti fotografi per la documentazione iconografica del «secolo fascista» [CARAFÒLI 1939:369] che avrebbe raggiunto i posteri attraverso la fotografia pubblicata su giornali, riviste ed enciclopedie.

Le numerose fotografie allegate all'articolo, tutte opera di Mario Carafoli, sono nella gran parte dei casi animate e abbinata a una didascalia e propongono scorci pittorici, come la Basilica di Assisi immersa nel paesaggio, la disposizione dinamica dei volumi della Rocca di Senigallia. In altri casi, il soggetto della fotografia non corrisponde a un luogo, ma a un'attività turistica come nel caso dei ragazzi che accompagnano in mare una barca a vela o a un particolare degli usi e costumi.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Le fotografie di Mario Carafoli vorrebbero dunque restituire uno spaccato non soltanto dei paesaggi e dei monumenti, ma anche delle dinamiche sociali che vedono come protagonisti sia i turisti sia i nativi.

Mario Carafoli fu anche l'autore dei testi e delle fotografie della collana *Benvenuti in Italia: Guida per il turista fotografo* edito a cura della ditta *Ferrania* a partire dal 1961⁶³. I fascicoli della collana, rivolti all'amatore fotografo e denominati *Guide fototuristiche Ferrania*, frutto dell'impaginazione di Luigi Veronesi, erano costruiti su testo e fotografie di Mario Carafoli e dedicati ciascuno a una o più regioni d'Italia.

L'intento di questi fascicoli, che, dato lo «stringatissimo testo» [CARAFÒLI 1965:8], non avevano velleità di vere e proprie guide turistiche, non era quello di privare il turista fotografo di «scoperte inattese» anticipando l'aspetto dei luoghi, quanto di «offrire suggerimenti di ordine [...] topografico» ovvero «offrire al turista un quadro sommario dei luoghi e delle cose che più si prestano a ottenere belle fotografie e che in ogni caso sarebbe un peccato trascurare» [CARAFÒLI 1965:3].

Le fotografie che ritraggono i luoghi più caratteristici, ad esempio delle Tre Venezie [CARAFÒLI 1965], sono nella maggior parte dei casi animate da turisti o da nativi intenti nelle occupazioni quotidiane. Nel testo che accompagna le fotografie non vengono soltanto descritti i luoghi, ma vengono anche forniti consigli sulla tecnica e l'attrezzatura fotografica da adottare: «per il bianconero meglio comunque il maggio-giugno, mentre l'ottobre sarà preferito dal fotocolorista» [CARAFÒLI 1965:8].

Nell'indice delle illustrazioni viene indicata anche la tipologia di pellicola *Ferrania* utilizzata, l'ora della ripresa e le combinazioni di tempi e diaframmi e l'ottica utilizzati. Treviso è rappresentata da due fotografie. La prima, in bianco e nero, ritrae una fioraia del centro storico, e un'altra, a colori, immortala una donna al lavatoio, sul Canale dei Buranelli.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Nella descrizione di Treviso “tutta da fotografare” vengono menzionate le “numerossime dimore signorili di campagna” e valorizzata l’attività del giovane *Ente per le ville venete*:

[...] non occorre più indicare particolari mete fototuristiche per la città, basterà andare a zonzo. Ricca di begli edifici e di sorprendenti prospettive [...] Treviso è tutta da fotografare. Nella provincia, oltre che ad Asolo «dai cento orizzonti» ed alla lieta Conegliano, l’attenzione del fotografo andrà a Possagno, col Tempio di Canova colmo di opere d’arte[...] per non parlare delle numerossime dimore signorili di campagna che l’Ente per le Ville Venete sorveglia o riporta al primitivo splendore [...] [CARAFÒLI 1965:23].

Nel complesso, questa “guida fototuristica” riproduce delle fotografie, apparentemente non allestite, che il lettore ha la sensazione di poter replicare da sé, mentre si tratta di immagini riprese da un professionista consapevole con uno specifico fine pubblicitario e teso a provocare meccanismi di emulazione.

In un altro articolo⁶⁴, anche Guido Pellegrini (1886–1955), già presidente del *Circolo Fotografico Milanese*, aveva trattato il tema in prima persona, sottolineando la capacità della fotografia di delineare un volto e dunque di definire l’identità del paese:

In montagna ed al mare le occasioni della fotografia turistica sono infinite e spesso si identificano con quelle della fotografia artistica [...]. Se i fotografi artisti si dedicassero con passione a questa affascinante ricerca, potrebbero rifare fotograficamente il volto di tutto il nostro magnifico Paese [PELLEGRINI 1954:5].

Pellegrini illustrò l’articolo con proprie fotografie e impartì numerosi suggerimenti tecnici. Il “turismo fotografico fatto a regola d’arte” poteva riuscire eccellente anche senza caricarsi di un’apparecchiatura ingombrante, troppo complicata da usare e troppo costosa, ma utilizzando ugualmente apparecchi reflex.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Pellegrini dava anche consigli sull'abbigliamento: riteneva conveniente dotarsi di tasche capienti per contenere filtri, lenti, pellicole e quant'altro fosse necessario senza diventare però «veri... negozi ambulanti di fotografia» [PELLEGRINI 1954:2]. Quindi il necessario sarebbe stato composto da un paraluce, un esposimetro ben tarato, due filtri gialli di varia gradazione e un filtro rosso, qualche lente addizionale per prese da vicino, lo scatto flessibile e, soltanto se necessario, un buon cavalletto poiché ci si può facilmente adattare ad «appigli qualsiasi», trattenendo il respiro [PELLEGRINI 1954:2] in situazioni di scarsa illuminazione. Scattare cercando di ottenere luci morbide e ombre dettagliate distanziando i piani nella fotografia di paesaggio sino al più lontano orizzonte.

Si vuole dunque evidenziare che l'attrezzatura per la «fotografia di turismo» [PELLEGRINI 1954:2] è economicamente accessibile a tutti, facile da usare e comoda e portatile e adatta alle escursioni: si trattava di promuovere uno «sport» democratico. Pellegrini forniva inoltre consigli sui migliori prodotti in commercio da usare per stampa e sviluppo e sui tempi di sviluppo e sulle temperature in camera oscura. Spiegava come ovviare al difetto estetico delle linee verticali convergenti, lavorando sull'ingrandimento in camera oscura. Inoltre, consigliava al turista fotografo di fare giri di ricognizione preventivi per selezionare i soggetti più interessanti e valutare le migliori condizioni di luce e sottolineava:

[...] ci attendono di continuo rivelazioni sorprendenti: vediamo con occhi nuovi, veramente e soggettivamente «veggenti», una realtà che sino ad allora credevamo di conoscere e che, invece, non conoscevamo affatto; l'apparecchio diviene a poco a poco un complemento insostituibile della nostra persona fisica, sino al punto [...] di non apprezzare più una bella passeggiata, una scampagnata fra amici, un viaggio turistico interessante, se non si è armati di apparecchio fotografico. Non il viaggio in sé, dunque, c'interessa, ma la possibilità di ricavare da esso immagini fotografiche [PELLEGRINI 1953:11].

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

È dunque nell'osservazione analitica della realtà offerta dalla fotografia che, secondo l'autore, cresce la volontà di accumulare immagini fotografiche. Cresce anche in relazione alla possibilità di recare traccia indelebile della bellezza:

Per noi fotografi, amanti di ogni più pura forma della natura, cui piace tanto nell'intimo appellativo di artisti, il culto della bellezza esteriore è Vangelo! [...] E quando la natura stessa, presa da un suo furore mostruoso, si accanisce ciecamente ad offendere sé medesima [...] noi ci sentiamo offesi nel profondo dell'animo [PELLEGRINI 1953:12].

Pellegrini nel testo si riferisce in particolare alla bellezza muliebre e, in relazione a essa, sottolinea la necessità di conservare le fotografie che ne tramandano l'immagine:

e pensammo che, come si fondano le cineteche, ove si conservano i film-campione, e le discoteche ove si tramandano le voci famose, così dovrebbero fondarsi le fototeche, ove custodire, con le opere di valenti artisti fotografi, le più celebri sembianze della bellezza muliebre [...] [PELLEGRINI 1953:12].

Dunque, anche nelle parole di Pellegrini è evidenziata la capacità della fotografia di preservare intatte determinate qualità estetiche dal trascorrere del tempo e, a sua volta, la necessità della fotografia di essere conservata per poter tramandare la bellezza alla posterità.

Per concludere, dall'esame del campione di "consigli tecnici per il turista fotografo" utile a delineare le caratteristiche della fotografia di promozione turistica, si nota che, nella maggior parte dei casi, gli autori di questi testi erano fotografi professionisti (Guido Pellegrini, Mario Carafoli, Rodolfo Namias). Emergono inoltre alcune delle caratteristiche iconografiche e stilistiche della fotografia di promozione turistica. Quest'ultima, come si è visto, rappresenta prevalentemente paesaggi naturali e urbani e "scene di genere" (dinamiche dei viaggiatori e usi e costumi dei nativi).

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

Per catturare l'emozione dei fruitori, predilige luoghi simbolo di avvenimenti storici o dell'identità sociale che registrino le resistenze dell'antico e, eventualmente, soggetti animati. Si tratta di fotografia professionale oppure opera di fotoamatori evoluti, in grado di produrre buoni risultati a livello estetico.

Nel periodo compreso tra il 1908 e il 1965, dunque, maturò una consapevolezza sulla fotografia e sul suo utilizzo in ambito turistico. Giuseppe Mazzotti dovette attingere largamente da questa letteratura per selezionare e concepire le fotografie adatte alla promozione durante il suo lavoro all'EPT di Treviso.

D'altra parte, si desume che i concorsi del *Touring Club*, rivolti al turista fotografo allo scopo di raccogliere fotografie da pubblicare sulla *Rivista mensile*, così come quelli banditi dall'EPT trevigiano, dovettero rappresentare anche un'abile strategia di mercato per indagare gusti e preferenze dei fruitori e per individuare e censire soggetti inediti e pittoreschi.

La dinamica innescata dall'industria turistica per promuovere i propri prodotti, attraverso la fotografia, è stata accennata in alcuni studi ed è stata formalizzata nel 1990 da John Urry con la nozione di "circolo ermeneutico".

⁵⁷ Manuali a uso del turista fotografo erano già stati pubblicati, ad esempio, in Francia: LÉON VIDAL, *Manuel du touriste photographe*, 1885 [VIDAL 1885]; in Germania: GIUSEPPE PIZZIGHELLI, *Handbuch der Photographie für Amateure und Touristen*, Halle a. S., Knapp, 1886 (in tre volumi).

Un manuale più generico fu quello di Giovanni Muffone, dal titolo *Come dipinge il sole: fotografia per dilettanti* [MUFFONE 1899] che aveva in nuce un desiderio di artisticità: la luce del sole, attraverso l'obiettivo fotografico, "dipinge", per produrre un risultato simile a quello di un'opera pittorica. Anche in riviste celebri quali *La fotografia artistica*, erano numerosi i consigli di tecnica fotografica per dilettanti, quei «cacciatori della bellezza» intenti a «rapire una favilla al sole» [VALCARENGHI 1906], e per coloro che realizzavano, con velleità artistiche, fotografie di paesaggio o riprese dai "cervi volanti". La rivista, di carattere internazionale, contava tra i suoi redattori più assidui Léon Vidal.

⁵⁸ Per un approfondimento sull'«attrezzatura del turista fotografo» ovvero sulle «fatiche d'Ercole del fotografo viaggiante» delle origini, nel periodo del collodio umido, si veda GERNSSHEIM 1987, pp. 117-121.

I.III. Consigli tecnici per il turista, fotografo dilettante (1908-1965)

⁵⁹ Anche Gisèle Freund [FREUND 2006] tratta del dilettantismo fotografico e definisce il turista un «oggetto che viene trasportato e che subisce» [FREUND 2006:171]. Di conseguenza, il turista sente la necessità di fare fotografie per potersi sentire attivo e per poter ordinare le innumerevoli esperienze che, altrimenti, al rientro a casa, verrebbero confuse.

Gabriele D’Autilia parla dei turisti fotografi come di un’*élite* di “veri dilettanti” che, almeno fino ai primi decenni del Novecento, avversò il “kodakismo” a favore dei pesanti banchi ottici pur di ottenere risultati quanto più possibile aderenti alle sue “ambizioni artistiche”. L’autore ne traccia anche il profilo sociale: «di una classe media che andava dal funzionario all’impiegato, erano educati fotograficamente dai numerosi manuali disponibili, veicolo di cultura fotografica in senso più ampio di quanto si possa giudicare leggendo solo le notazioni tecniche e i consigli estetici» [D’AUTILIA 2012:130].

⁶⁰ § I.II..

⁶¹ *Consociazione Turistica Italiana*.

⁶² Dall’utilizzo di apparecchi maneggevoli e ottiche intercambiabili, di teleobiettivi e grandangoli a consigli sul comportamento. Il fotografo doveva dimostrare contegno nel rinunciare a una ripresa in condizioni sfavorevoli e pazienza nell’aspettare il momento adatto.

⁶³ Della collana risultano pubblicati: Le Marche 1961; La Toscana 1962; Il Lazio 1963; La Lombardia 1967; Le Tre Venezie 1965; L’Umbria 1966; Piemonte e Val d’Aosta 1967 (testo e fotografie di Corrado Camandona).

⁶⁴ L’articolo faceva parte della rubrica intitolata *Noi e l’immagine*, all’epoca pubblicata periodicamente su *Ferrania* e siglata da Pellegrini.

I.IV. John Urry e la formalizzazione del “circolo ermeneutico” (1990)

[...] the tourist gaze is largely *performed* by and within existing mediascapes. [...] Tourists not only frame and explore, they are also framed and fixed. Involved in much gazing and photographing is a hermeneutic circle [URRY ET AL. 2011:179].

Nel 1990 il sociologo inglese John Urry (1946), oggi professore alla *Lancaster University*, in Inghilterra, pubblicò un testo fortunato, *The Tourist Gaze*⁶⁵, in cui dimostrava interesse per la cultura visiva del turista e per le interazioni tra turismo e fotografia. Dopo il 1990 proseguiva la fortuna del libro, come dimostrano una seconda edizione, nel 2002 e, nel 2011, una terza edizione ampliata, insieme con Jonas Larsen, attualmente ricercatore alla *Roskilde University*, in Danimarca, che considera anche gli sviluppi derivanti dall'avvento del digitale⁶⁶.

Sin dalla prima edizione, John Urry rilevava la natura prettamente visiva dell'esperienza turistica⁶⁷ che descriveva attraverso la formalizzazione di un modello denominato “circolo ermeneutico”.

Questo modello, nella declinazione dell'autore, si riferisce a una sintesi delle dinamiche concernenti la produzione, la diffusione e la fruizione della fotografia di promozione turistica:

In gran parte delle attività turistiche è implicitamente presente e si manifesta una specie di circolo ermeneutico. Ciò che si cerca in una vacanza è un insieme di immagini fotografiche, come quelle delle brochure delle compagnie turistiche o dei programmi televisivi. Quando il turista parte, continua a seguire le tracce e a catturare da sé quelle immagini. E il circolo si chiude con i viaggiatori che possono provare di essere veramente stati in quel luogo, mostrando la loro versione delle immagini che avevano visto prima di partire [URRY 2002:197].

La nozione di “circolo ermeneutico” è mutuata da un’antica tradizione filosofica concentrata sulla teoria dell’interpretazione⁶⁸.

Si tratta di un concetto che può essere declinato in vari ambiti e, nell’adattamento di John Urry, è l’atto interpretativo applicato alla fotografia di promozione turistica che conduce alla produzione di forme stereotipate ossia di modelli che condizionano i desideri e i comportamenti.

Le fotografie con funzione di promozione turistica, una volta prodotte, sollecitano, dunque, nel turista, il desiderio di replicare il modello e ricercare soggetti che diventano non solo obiettivi del viaggio, ma anche luoghi da catturare sulla pellicola e poi diffondere, alimentando un circuito che si riproduce progressivamente [fig. 1]:

La fotografia è quindi intimamente legata allo sguardo del turista. Le immagini fotografiche organizzano la nostra anticipazione o i sogni ad occhi aperti a proposito dei luoghi che potremmo vedere. Quando siamo lontani da casa registriamo immagini di ciò che abbiamo osservato. E scegliamo la nostra meta anche con lo scopo di catturare determinati luoghi sulla pellicola. La ricerca delle immagini fotografiche organizza in parte la nostra esperienza come turisti. E le nostre memorie dei luoghi sono largamente strutturate attraverso le fotografie ed il testo principalmente verbale che tessiamo intorno alle immagini quando le mostriamo ad altri. Lo sguardo del turista implica quindi inesorabilmente la rapida circolazione di immagini fotografiche [URRY 2002:197-198].

La dinamica di questo dispositivo si può riconoscere, in parte, anche nelle strategie di Giuseppe Mazzotti e nell’attività dell’*Ente provinciale per il Turismo* (EPT) di Treviso che alimentarono il circuito di produzione di immagini, contribuendo al consolidamento di stereotipi. La peculiarità di Mazzotti si manifestava nella capacità di individuare il soggetto topico e di inscrivere in un modello formale coerente con la creazione di immagini con funzione iconica.

Il tratto caratteristico del circolo ermeneutico è che agisce da moltiplicatore, pertanto, l'evoluzione circolare delle sue dinamiche potrebbe produrre una spirale secondo la quale ogni nuova volta ritornerebbe all'origine, aumentandone lo slancio [fig. 1]:

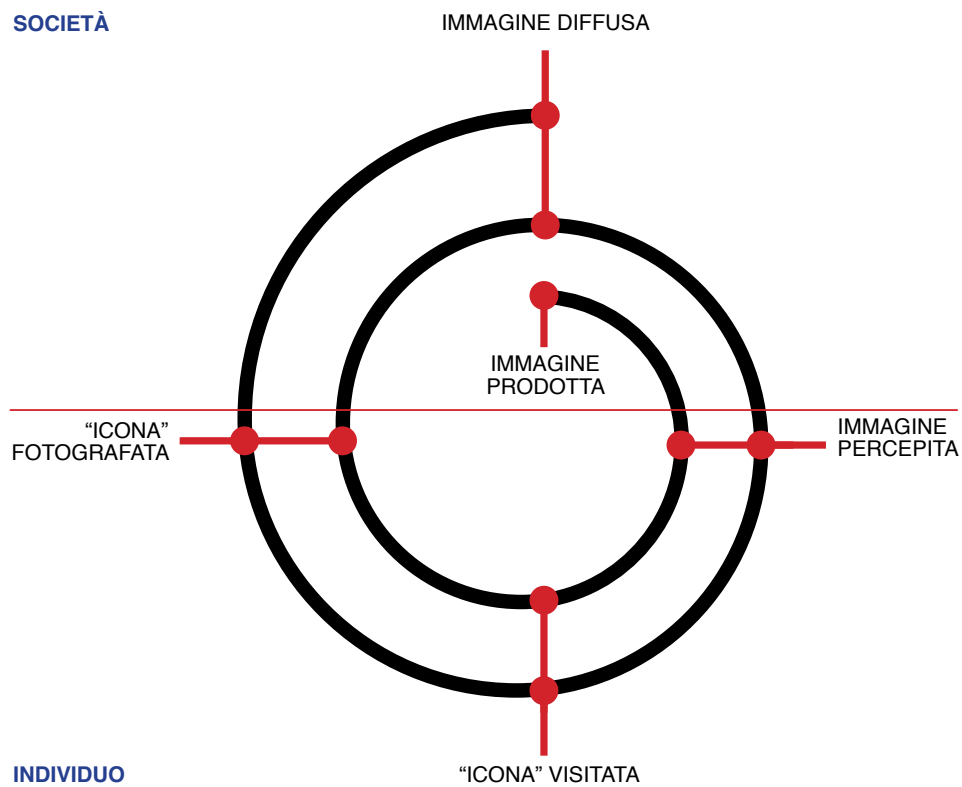


Fig. 1 *Circolo ermeneutico.*

Adattamento del grafico tratto da JENKINS 2003:308.

Dal funzionamento di questo circuito si evince che noi riconosciamo e, dunque, “sappiamo vedere”, ciò che il nostro retroterra culturale ci permette di decifrare, come si trattasse di un linguaggio, di un sistema di scrittura: «la fotografia è quindi intimamente legata allo sguardo del turista» [URRY 2002:197]. Le fotografie possono organizzare la nostra esperienza come turisti e possono costituire i nostri ricordi.

Inoltre, attraverso le descrizioni con cui le presentiamo ad altri e i testi (didascalie, commenti) con i quali allestiamo album e cartelle, materiali o virtuali e con i quali le “condividiamo” attraverso i mezzi di comunicazione, queste fotografie circolano rapidamente e inesorabilmente e possono a loro volta divenire oggetto di analisi di mercato, in un continuo processo di adeguamento dell’offerta alla domanda [URRY ET AL. 2011].

Il circolo ermeneutico funziona anche grazie all’azione della memoria e alla necessità del ricordo, come dimostrato nel testo scritto a quattro mani con Carol Crawshaw, allora direttrice del Dipartimento di Studi turistici alla *Lancaster University*. Il vedere è un atto condizionato da esperienze e memorie personali, ma anche da “memorie di altri” contenute in immagini e testi relativi a determinati luoghi⁶⁹:

The visual is centrally important in the construction of touristic memories. [...] First, people’s memories of tourist sites are often invoked because of particular visual images which they have seen in advance or seen while they are visiting. Second, visitors themselves help to construct their memories through the photographs they take and the postcards they purchase. [...] Third, many of the images that we visually consume when we are travelling are, in effect, the memories of others which are then visually consumed by us [CRAWSHAW ET AL. 1997:179].

I turisti lottano, attraverso le fotografie, per produrre «memorie tangibili» [URRY ET AL. 2011:156] che possano essere coltivate e consumate anche dopo la vacanza.

La realtà che riusciamo a percepire attraverso lo sguardo deriva dal livello di comprensione delle relazioni tra gli oggetti che deriva a sua volta da idee, abilità, desideri, aspettative, classe sociale, genere e molti altri fattori [URRY ET AL. 2011:179]. Il “vedere” è un’attività che ordina, modella e classifica, che “costruisce mondi”, è «una pratica culturale specializzata» [CHRIS JENKS 1995, cit. in URRY ET AL. 2011:2], allo stesso tempo condizionata e condizionante:

Gazing at a particular sights is conditioned by personal experiences and memories and framed by rules and styles, as well as by circulating images and texts of this and other places. Such ‘frames’ are critical resources, techniques, cultural lenses that potentially enable tourists to see the physical forms and material spaces before their eyes as ‘interesting, good or beautiful’. They are not the property of mere sight. And without these lenses the beautiful order found in nature or the built world would be very different. These different ways of seeing have many consequences for physical and built worlds [URRY ET AL. 2011:179].

Dunque, il guardare non è un atto spontaneo, ma un’abilità che si costruisce. Come lo sguardo del medico rivela una realtà epistemica che è stato addestrato a riconoscere, così anche lo sguardo del turista mostra una conoscenza socialmente organizzata [URRY ET AL. 2011:1]. Lo “sguardo del turista” non deriva dalla psicologia individuale, ma piuttosto da quanto appreso a livello sociale, dalla propria esperienza personale e dalla circolazione di immagini riprese da videocamere e macchine fotografiche e diffuse attraverso i media [URRY ET AL. 2011:2].

Di conseguenza, data la molteplicità di fattori che lo costituiscono e influenzano, non si ha uno sguardo turistico univoco. Ad esempio, la meta turistica, per apparire appetibile, deve fornire rappresentazioni che contrastino con la vita di ogni giorno e, per farlo, esaminare formule non turistiche di esperienza sociale (abitudini domestiche e lavorative), che variano a seconda del periodo storico.

Il circolo ermeneutico viene ulteriormente attivato da dinamiche quali la «kodakizzazione» [URRY ET AL. 2011:170] ossia da una massiccia promozione di “luoghi da cartolina” ovvero dalla definizione di stereotipi turistici che non possono essere trascurati dall’obiettivo del turista fotografo. La proliferazione di immagini fotografiche prodotta dalla diffusione degli apparecchi Kodak e dalle iniziative pubblicitarie promosse da questa azienda ha condotto, secondo Urry, a una “democratizzazione” di questi stereotipi, secondo la quale, sempre più soggetti diventano interessanti di fronte all’obiettivo del fotografo.

La teoria di Urry è così rilevante ancora oggi poiché risulta valida anche quando è applicata ai nuovi mezzi di comunicazione. Nella riedizione più recente del suo testo [URRY ET AL. 2011] viene posta un’enfasi sul ruolo del vasto panorama mediatico odierno nell’innescare del circuito. Il turista di epoca contemporanea, infatti, sarà sedotto da una quantità di immagini ancora maggiore data l’onnipresenza dei mezzi di comunicazione e degli strumenti di riproduzione. La «digitalizzazione» e l’«internetizzazione» [URRY ET AL. 2011:180-186] hanno ulteriormente incrementato una produzione fotografica di ampio consumo, circolante attraverso computer e smartphone⁷⁰, specialmente attraverso i social network (dai più generici, come Facebook, a quelli propriamente utilizzati per “condividere” fotografie, come Flickr, Instagram, Hipstamatic, Pinterest). La digitalizzazione delle immagini produce una nuova “socialità a distanza” e un corposo campione per le indagini di mercato:

The latest moment in this history of tourist photography is its recent digitisation and internetisation. Over the last century analogue photography more or less dies out as digital photography becomes commonplace. Photographs are now very widely produced, consumed and circulated upon computers, mobile phones and via the internet, especially through social-networking sites. There is the digitisation of images, media convergence and new performances of sociality reflecting broader shifts towards real time, collaborative, networked sociality at-a-distance [URRY ET AL. 2011:180-181].

Mentre la fotografia, stampata e incorniciata, diviene materiale durevole, poiché fruita all'interno di una famiglia o di un gruppo sociale ristretto, l'immagine digitale può essere consumata più rapidamente e diffusamente. Secondo John Urry, le immagini hanno velocizzato e meccanizzato la visione turistica, poiché il vedere è diventato primario rispetto all'esperire. La fotografia avrebbe dunque sostituito l'esperienza diretta come forma primaria di conoscenza⁷¹.

Le immagini professionali sono pertanto cruciali nel definire e circoscrivere lo sguardo turistico, come descritto dal circolo ermeneutico. Per quanto riguarda le evoluzioni formali che, in generale, caratterizzano quest'ambito produttivo, sarebbe complicato delineare un repertorio prefissato e universale di fotografie per la promozione turistica che variano a seconda dei paesi, dei gruppi sociali e dei periodi storici. Le fotografie destinate al turismo sono il frutto di continue ricerche di mercato per adattare la produzione ai desideri del pubblico. Turisti, nativi e professionisti, dunque, determinano soggetti e iconografie della fotografia turistica, in un continuo processo creativo.

Tale processo era già stato dimostrato in alcuni scritti precedenti alla formalizzazione operata da John Urry e verrà riproposto copiosamente dalla critica anche dopo il 1990. Infatti, risulta copiosa la letteratura che ne propone, in maniera più o meno esplicita, un'anticipazione, sin dalla metà degli anni Sessanta, e una ripresa, sino ad anni recenti. Questo tipo di interpretazione ha largamente condizionato l'interesse per la fotografia di promozione turistica, in maniera esplicita o implicita. Il concetto viene anticipato o ribadito esplicitamente in ambito sociologico [LARSEN 2004 E 2014; TAYLOR 2010], antropologico [CHALFEN 1979; ALBERS ET AL. 1988], letterario [FROW 1991] e delle scienze geografiche [JENKINS 2003], mentre altri storici ne trattano in maniera implicita [ENZENSBERGER 1998; MIOSSEC 1977; JAKOB 2009; SONTAG 2004; BATE 2009]. Di seguito se ne riporta un campione.

Hans Magnus Enzensberger, ad esempio, nella sua “teoria del turismo”, enfatizza il legame tra turismo e visione:

Il concetto di *bellezza turistica*, o in generale, di cosa *degn*a di essere vista, è tanto importante per il turista da meritare un’analisi attenta. [...]. La bellezza turistica non è soltanto degna di essere vista: lo esige imperiosamente. *È degno di essere visto* ciò che *deve* essere visto [ENZENSBERGER 1998:40].

L’autore traccia, in maniera implicita, parte del circolo ermeneutico, quando scrive che il turista non gode della “libertà di vedere”. Il mondo che il turista vede, mentre viaggia, è fortemente condizionato dalla società. Se la società a cui il turista appartiene concede il piacere di viaggiare, allo stesso tempo impone “il dovere di vedere” un insieme di soggetti “degni di essere visti”.

Pertanto, quanto il turista è “capace di vedere”, dunque riconoscere e ricordare, non è frutto di una selezione originale e soggettiva, ma la riproduzione di quanto ha preventivamente assimilato. Lo dimostrano anche le fotografie che ricalcano le cartoline che egli stesso acquista e spedisce. Con le proprie fotografie, il turista autentica «il manifesto pubblicitario che lo ha convinto a partire» [ENZENSBERGER 1998:47], attestando così «l’originalità di ciò che è, invece, una copia» [ENZENSBERGER 1998:47].

Enzensberger centra l’analisi su una sorta di condizionamento coercitivo che sancisce che la “bellezza turistica” debba essere notata, al pari di quanto fece Giuseppe Mazzotti quando selezionò e promosse attraverso la fotografia ciò che riteneva “un obbligo di visione”. Esortò a non percorrere «in fretta, con occhio distratto» i paesaggi della Marca Trevigiana, la cui bellezza aveva bisogno di «un poco di amore per essere capita» [MAZZOTTI 1957:9].

Eugenio Turri riporta, implicitamente, alcuni tratti del circolo ermeneutico. L'autore ritiene che la narrazione fotografica sia un complemento dell'atto esplorativo e il fine ultimo del viaggio [TURRI 1984:60]. Il turista, illuso di essere uno dei pochi ad aver visto, visitato, conosciuto l'autenticità dei luoghi, è indotto alla «predazione di immagini fotografiche» che, al rientro, saranno «proiettate nei salotti buoni a testimonianza dell'unicità dell'esperienza» [TURRI 1984:70]. Il «viaggio del *sight-seeing*», ad esempio, uno dei punti cardine della promozione turistica, è un'altra occasione in cui il turista prova gratificazione nel ripetere la proposta promozionale, con il risultato di ottenere il «livello massimo di banalizzazione» [TURRI 1984:70].

Secondo Turri, dunque, l'adesione allo stereotipo è gratificante poiché «il mondo è stanco della diversità» e cerca la «monocultura» e la globalizzazione [TURRI 1984:71]:

Le luccicanti immagini dei dépliants, le precise e golose descrizioni della guidistica turistica, e i bei servizi fotografici dei magazines sono i riferimenti di tutto un gigantesco gioco, di un formidabile equivoco⁷² [TURRI 1984:71].

Michael Jakob, all'interno di un dibattito multidisciplinare che investe letteratura, arte, sociologia, antropologia, geografia, rileva, a livello mondiale, un'enorme circolazione di «immagini-paesaggio» [JAKOB 2009:107]. Queste ultime sono prodotte in principio dalle industrie del turismo e dell'immagine digitale e di conseguenza dai suoi fruitori che, soprattutto viaggiando, producono «foto-paesaggi» e «film-paesaggi» [JAKOB 2009:11]. Il risultato di queste interazioni, che potremmo, ancora una volta, ascrivere al circolo ermeneutico, è l'«onnipaesaggio» ovvero l'onnipresenza del paesaggio nelle immagini. Si tratta però di paesaggio “non autentico”⁷³, poiché la nostra modalità di scoprire e memorizzare i paesaggi è mediata, l'esperienza del paesaggio ricalca schemi predefiniti:

I.IV. John Urry e la formalizzazione del “circolo ermeneutico” (1990)

Sentendoci completamente liberi nel godimento dei paesaggi più diversi, subiamo in realtà i condizionamenti di un dispositivo culturale ed economico. L'esperienza del paesaggio si rivela, per usare un concetto heideggeriano, *uneigentlich*, propriamente non autentico. In questa esperienza ci siamo esposti all'arbitrario (*Willkürlichkeit*) del qualunque (*Beliebigkeit*) e agiamo come *si (man)*, agisce, sotto la prospettiva anonima degli altri [JAKOB 2009:11-12].

Alcune riflessioni riportate in queste pagine si ritrovano nella pratica di Mazzotti. Anche nelle esperienze che animò vi fu una netta prevalenza del paesaggio tra i soggetti delle fotografie. Egli però selezionò e diffuse soltanto immagini che, secondo il suo giudizio, definissero l'aspetto “autentico” dei luoghi contro i cambiamenti imposti dalla modernità e da quelle modifiche urbanistiche seguite al secondo conflitto mondiale che non tenevano conto delle resistenze dell'antico.

La persistenza nell'utilizzo del bianco e nero e la produzione di immagini inanimate che restituissero una bellezza senza tempo miravano alla conservazione del paesaggio così come era negli anni Trenta. Questi luoghi familiari venivano poi tradotti in composizioni visive inedite e di forte impatto emotivo al fine di catalizzare l'attenzione del grande pubblico.

Mazzotti, durante la carriera all'EPT trevigiano adottò, istintivamente, il modello del circolo ermeneutico quando utilizzò la fotografia in maniera pervasiva, producendo un'immagine condivisa e caratteristica dell'identità del territorio veneto. Si trattava, prevalentemente, di fotografie di paesaggio rurale o urbano, basate su precisi schemi iconografici. Mazzotti privilegiò la diffusione di una selezione particolare di fototipi, per mettere in risalto i luoghi tipici che ricorrono in tutta la sua esperienza nella promozione turistica. Questi circolarono attraverso vari supporti, furono pubblicati sui periodici del *Touring Club Italiano* e, in occasione della mostra *Le ville venete* e della *Mostra dei Castelli*, anche sulla stampa nazionale e internazionale.

La sua strategia si fondò, dunque, sulla ripetizione e riproposizione di esperienze (esposizioni fotografiche, pubblicazioni illustrate), temi (paesaggio, conservazione e valorizzazione delle ville venete e altri aspetti di Treviso e territorio) e fototipi simili o, in alcuni casi, identici.

L'ampio raggio di diffusione di queste immagini, la loro persistenza nei decenni in cui Mazzotti fu direttore dell'EPT e la riedizione di volumi di cui Mazzotti fu autore sino ad anni recenti dimostra anche la fortuna della sua operazione promozionale. I fototipi più diffusi da Mazzotti attraverso esposizioni e pubblicazioni furono il perno di una strategia consapevole destinata alla promozione turistica.

⁶⁵ Larsen definisce *The Tourist Gaze* «a powerful “brand”» [LARSEN 2014:304], immediatamente associato a John Urry.

⁶⁶ Oltre alle due riedizioni di *The Tourist Gaze*, John Urry è autore di altri testi sull'argomento, spesso in collaborazione con altri studiosi (Kay Axhausen, Carol Crawshaw, Jonas Larsen, Chris Rojek).

⁶⁷ Come descrive Larsen [LARSEN 2014:308], alcuni sociologi hanno criticato questa riduzione del turismo all'esperienza visiva. Perkins e Thorns, ad esempio, ritengono che sarebbe più corretto parlare di «performance turistica» e associarvi anche un'analisi del coinvolgimento fisico, intellettuale e cognitivo [PERKINS ET AL. 2001:186].

⁶⁸ Una delle teorizzazioni del “circolo ermeneutico” si deve a Gadamer che riprende da Heidegger (*Essere e tempo*, §32 [HEIDEGGER 2010:183-189]) la nozione della circolarità della comprensione [GADAMER 1983:312-319], «tradizionale nell'ermeneutica sin dall'antichità» [GADAMER 1983:XVII], secondo la quale si comprende soltanto ciò che si è già in parte compreso [CIRCOLO 1993].

⁶⁹ Maria Rosa Baroni, anche sulla scorta di Joseph D. Fridgen [FRIDGEN 1984, cit. in BARONI 2008:144 e 165], afferma che si possono identificare cinque fasi nel comportamento turistico: 1. l'anticipazione; 2. il viaggio di andata; 3. il comportamento sul luogo; 4. il viaggio di ritorno; 5. il ricordo. La fotografia di promozione turistica, secondo Baroni, gioca un ruolo fondamentale nella «fase dell'anticipazione», ossia quando si programma il viaggio, e nella «fase del ricordo», ossia al rientro nella vita quotidiana. Nella «fase dell'anticipazione», «l'immaginazione è molto importante, come ben sanno gli operatori turistici che forniscono materiale scritto e fotografico ai potenziali turisti ancora incerti. [...] Queste anticipazioni sono spesso connesse più alle teorie implicite e ingenuie degli individui che alla vera realtà dei luoghi, e spesso sono fuorvianti, portando a comportamenti turistici stereotipati (immortalati dalle barzellette sui turisti)» [BARONI 2008:144]. Nella «fase del ricordo» che corrisponde alla fase di «integrazione dell'esperienza della vacanza con la vita quotidiana dell'individuo, e con i suoi sistemi di valori» [BARONI 2008:145] la fotografia *souvenir* permette non soltanto la condivisione, ma anche la possibilità di tenere con sé un feticcio della propria esperienza [BARONI 2008:146].

⁷⁰ John Urry riporta alcune cifre che dimostrano la straordinaria ampiezza del fenomeno secondo il quale, mentre nel 2004 la *Kodak* arrestava la vendita di fotocamere tradizionali nel nord America e nell'Europa occidentale, venivano venduti, in tutto il mondo, 68 milioni di fotocamere digitali e 248 milioni di «camera phones» (telefoni cellulari con fotocamera digitale). Nel Regno Unito, nel 2007, sono stati scambiati 448.962.359 MMS (Servizio di Messaggistica Multimediale) a contenuto fotografico che corrisponderebbero a 19 milioni di tradizionali rullini di pellicola fotografica da 24 esposizioni [URRY ET AL. 2011:181].

Il fenomeno che prevede la ripresa di fotografie con i telefoni cellulari è stato denominato, in relazione a una nota azienda statunitense, «*IPhoneography*». Fenomeno che ha dato origine a concorsi e dinamica attraverso la quale oggi vengono realizzati dei *reportage* per testate storiche. Si veda ad esempio l'«*Iphonereportage*» del fotogiornalista Ben Lowy per il *New York Times* (<http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/02/ben-lowy-virtually-unfiltered/?_r=0>).

⁷¹ Lo sostengono anche BERGER AND MOHR 1982 cit. in ALBERS ET AL. 1988:136.

⁷² Questo equivoco ci consentirà di capire che la natura dell'uomo non varia da un paese all'altro. Variano le dinamiche prodotte dall'interazione con altri individui, con le differenti società e aree geografiche. Con questa consapevolezza, non servirà più allontanarsi tanto dalla propria città o dalla propria abitazione per trovare l'esotico [TURRI 1984:73-74].

⁷³ Cfr. John Urry, secondo il quale potrebbero non esistere esperienze turistiche autentiche [URRY 2002:126]. John Urry, infatti, classifica i luoghi turistici in base a tre dicotomie, una delle quali è autentico/inautentico [JOHN URRY 2002:126].

II. Il giovane Giuseppe Mazzotti e le origini dell'interesse per la fotografia

II.I. La montagna e la fotografia

L'alpinismo è [...] la scuola che rende filosofi e poeti, musicisti e pittori che ispira alle divine armonie del silenzio e della luce, che fa pensare ogni notte all'infinità di mondi roteanti nel silenzio freddo e vasto del cielo, e alla nostra umana meschinità. [MAZZOTTI 1927:18].

Lo scrittore e alpinista Cino Boccazzi (1916-2009), nel ricordare l'amico e compagno di ascensioni dolomitiche, affermò che la montagna, quella «scuola» che forgia il carattere e «rende filosofi e poeti, musicisti e pittori» e, si potrebbe aggiungere, «fotografi», fu la prima passione di Mazzotti dalla quale originarono tutte le altre [BOCCAZZI 1992:31]: dalla fotografia alle antichità, all'arte, alla ricerca in campo culturale e alle opere di salvaguardia del territorio e delle tradizioni della Marca Trevigiana e delle ville venete. Lo confermarono non soltanto amicizie e documenti iconografici prodotti o conservati, ma anche la sua produzione editoriale che si manifestò copiosa a partire dal 1927: «la montagna come fonte di sensazioni estetiche ed anche artistiche, e l'alpinismo come mezzo per poterle godere» [MAZZOTTI 1931:10].

La montagna fu la prima fucina in cui Mazzotti si cimentò con la fotografia e, anche grazie all'esempio di Guido Rey, questa divenne una passione e un mezzo per documentare non soltanto la propria esperienza, ma anche l'aspetto dei luoghi modificati dal trascorrere del tempo e dall'opera dell'uomo.

La predilezione per la montagna originò da un'esperienza alquanto precoce. A dodici anni raggiunse per la prima volta la cima del Monte Grappa e annotò le sensazioni che ne derivarono [LORENZON 2002:8]. Nel 1928 riprese tali appunti e pubblicò il *Pellegrinaggio Elegiaco sul Grappa* [MAZZOTTI 1928].

II.I. *La montagna e la fotografia*

In questo libretto, corredato da silografie originali dell'autore e pubblicato nel 1928, Mazzotti rappresentò la vittoria dell'Italia in guerra come un'alpinista dalle fattezze angeliche che trovava appiglio su una parete levigata.

Dopo i numerosi articoli apparsi, in particolare, su *La voce fascista* e su *L'Illustrazione Veneta*⁷⁴, a partire dal 1927⁷⁵, il *Pellegrinaggio Elegiaco* rappresentò il primo testo redatto e illustrato interamente da Mazzotti: alla passione per la montagna abbinò la pratica artistica. Questo interesse si inserì nel solco della tradizione sorta tra gli alpinisti che, in molti casi, manifestarono l'abitudine di documentare le proprie ascensioni in montagna innanzitutto con appunti e schizzi, poi, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, anche con fotografie. Prassi derivante, a sua volta, dalla più antica abitudine sviluppata dai protagonisti del *Grand Tour* di comporre diari di viaggio scritti e disegnati⁷⁶.

La necessità di mappatura del territorio, accanto alla volontà di serbare il ricordo della propria esperienza, fu l'iniziale incentivo che portò alla diffusione della fotografia di montagna⁷⁷. Nacquero i *Club alpini* e il primo, denominato *Alpine Club*, sorse a Londra, nel 1857⁷⁸, allo scopo di radunare gli appassionati per scambiare consigli ed esperienze in merito alle ascensioni⁷⁹.

Così, sin dall'inizio della sua produzione editoriale, nel 1927, Mazzotti riportò per iscritto particolari vissuti, "quadretti di genere" in cui descrisse i rischi delle escursioni, l'asprezza delle notti trascorse nei rifugi, i paesaggi pittoreschi, il cameratismo con i compagni di cordata e il ruolo dell'apparecchio fotografico, sempre attingendo dal proprio vissuto personale ed emotivo:

[...] ci fermiamo, aggrappati a pochi piuoli [sic] sporgenti sotto un cornicione; nell'attesa, con mille precauzioni, arrivo ad estrarre, prima dalla tasca e poi dall'astuccio, la macchina fotografica, e, appiccicato alla roccia, faccio scattare l'obiettivo verso il cielo [...]. Nel riporre la macchina, impacciato dalla piccozza, dalla corda, dallo zaino, e dalla posizione non eccessivamente comoda, compio un brusco movimento che mi fa volar via il berretto: lo guardo volteggiare graziosamente per l'aria mentre rimpicciolisce a vista d'occhio, finché sparisce, quattrocento metri più sotto, in un crepaccio del ghiacciaio azzurro e silenzioso. [...] [MAZZOTTI 1927.1].

⁷⁴ Continuazione de *L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti* (a sua volta continuazione di *L'Illustrazione della Marca Trevisana*).

⁷⁵ Questi primi articoli sulla montagna ebbero una finalità prettamente documentaria e narrativa. Mazzotti scriverà articoli sulla montagna, con intenti promozionali, su *Le vie d'Italia, Itinerari: Rivista del turismo (Venezia)*, *Italia: Rivista trimestrale dell'ENIT* e *Turismo* (Trieste).

⁷⁶ Com'è noto, una delle tappe «obbligate» del *Grand Tour* fu l'Italia che ispirò non soltanto viaggiatori, ma anche letterati e artisti figurativi. Una delle descrizioni più antiche fu quella di JONATHAN RICHARDSON (Senjor and Junior), *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy* (1722). Cfr. inoltre una vasta e ben nota letteratura sull'argomento dal *Journal du voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581* (pubbl. 1774) di MICHEL DE MONTAIGNE a *Italianische Reise* di JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (pubbl.: I vol. 1816; II vol. 1817; II vol. 1829), a quanto dedicato all'Italia da Heinrich Heine in *Reisebilder* (1826-27; 1829 e 1831), alle *Mémoires d'un touriste* di STENDHAL (pubbl. 1838) al *Viaggio in Italia* di GUIDO PIOVENE (1957). Per un'efficace sintesi di carattere generale cfr. ATTILIO BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006. Di recente, sul tema della rappresentazione artistica del «viaggio in Italia», è stata allestita un'interessante mostra a Karlsruhe, dal titolo *Viaggio in Italia: Künstler auf Reisen 1770-1880* [KARLSRUHE 2010].

⁷⁷ La fotografia diventò complemento della pratica alpinistica anche grazie al perfezionamento tecnico, in particolare a partire dal 1864 con l'invenzione del collodio secco e, dal 1880, con l'invenzione degli apparecchi portatili.

⁷⁸ Seguirono, nel 1862, l'*Österreichischer Alpen Verein* (ÖAV); nel 1863 il *Club Alpine Suisse* (CAS) e il *Club Alpino Italiano* (CAI); nel 1869 il Club tedesco che, nel 1873, si fuse con quello austriaco nel *Deutscher und Österreichischer Alpen Verein* (DuÖAV); nel 1874 del *Club Alpine Français* (CAF). Le pubblicazioni del *Club Alpino Italiano* attestarono la presenza costante della rappresentazione fotografica nelle vicende dell'alpinismo italiano [PRANDI 2011:22].

⁷⁹ I resoconti di viaggio e delle escursioni dei soci, *Peaks, Passes and Glaciers*, iniziarono a essere pubblicati a partire dal 1859, e riprodotti anche in una seconda serie nel 1862. Poiché la cartografia relativa ai luoghi alpini era assai lacunosa, l'accuratezza di tali relazioni richiese agli autori schizzi o disegni dal vero. Douglas W. Freshfield lo sottolineò nel 1894, quando scrisse che «L'Alpine Club ha preteso sin dall'inizio che i suoi membri, fra i vari requisiti, fossero in grado di disegnare le montagne» [GARIMOLDI 2007:15].

II.II. Il “maestro”⁸⁰ Guido Rey

La montagna si faceva animata, come una compagna di avventure, e prendeva forma anche attraverso le immagini fotografiche che accompagnavano i testi⁸¹.

Una delle prime fotografie di Mazzotti, ripresa entro il 1931, *Il Camoscio (Vajolet)*, ritrasse una figura femminile, rannicchiata su uno spuntone di roccia e assorta nella contemplazione delle montagne circostanti [MAZZOTTI 1931:tav. I:2]⁸². La donna appariva di dimensioni assai ridotte rispetto alla maestosità delle cime, ma ricopriva una posizione centrale, a sottolineare la personale e profonda relazione con il paesaggio.

Una persona sola di fronte alla vastità e alle asperità del paesaggio montano o ad abissi di nubi fu un soggetto replicato più volte da Mazzotti. *Il Camoscio (Vajolet)* fu pubblicata ne *Il giardino delle rose*⁸³, “guida spirituale delle Dolomiti” [tav. I:4], prima monografia corredata da fotografie, in cui si trovavano abbinati stile pittorico e documentario. Nel testo, da una parte, tra le immagini pittoriche, comparvero soggetti quali cime montuose avvolte da nubi sfocate⁸⁴, paesaggi montani riflessi in specchi d’acqua⁸⁵, distese di cime montuose e digradanti sino all’orizzonte⁸⁶, il cimitero di Pocol⁸⁷. Dall’altra, le fotografie di carattere documentario immortalarono la qualità dei massicci montuosi, le mete raggiunte e, in molti casi, la presenza della figura umana, intenta in “acrobazie” tra le guglie montuose, che permetteva di dedurre più facilmente le proporzioni e a rendere la vertigine del paesaggio.

La “guida spirituale delle Dolomiti”, priva, questa volta, della consueta vena polemica⁸⁸, derivò chiaramente impostazione e corredo fotografico [tav. I:1-6] da *Alpinismo acrobatico* [tav. I:3] di Guido Rey (1861-1935), la cui prima edizione circolò dal 1914⁸⁹.



1. 1932. GUIDO REY, *s.t.* [REY 1932:237; già nella I ed. 1914, p. 310].

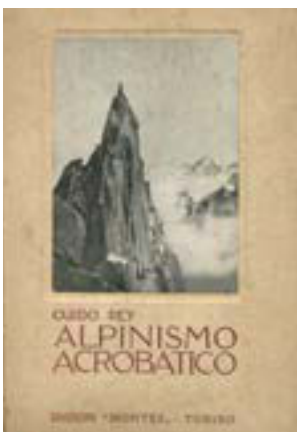
2. 1931. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Camoscio (Vajolet)* [MAZZOTTI 1931 / MAZZOTTI 1931].

3. 1932. GUIDO REY, *copertina di Alpinismo acrobatico*, ed. Montes [REY 1932 (1914)].

4. 1931. GIUSEPPE MAZZOTTI, *copertina di Il giardino delle rose*, ed. Montes [MAZZOTTI 1931].

5. 1932. GUIDO REY, *Alpinismo acrobatico*, fotografia di copertina [REY 1932 (1914)].

6. 1951. GIUSEPPE MAZZOTTI, *La Sentinella, Passo della Sentinella, Gruppo del Popera* [MAZZOTTI 1951].



Rey soprannominò in questo modo la nuova forma di alpinismo che si andava affermando e che consisteva nell'affrontare tratti di roccia tanto complicati da produrre uno spettacolo di abilità simile a quello degli acrobati:

Delle grandi salite, predilette dagli alpinisti del primo tempo, lente e solenni, in comitive numerose, su pei vasti declivi di ghiaccio fino alle somme cime, si è giunti alle scalate ripide e brevi su piccoli denti di roccia. La meta non è la vetta più alta, bensì la più difficile. [...] Il nuovo metodo fu detto *acrobatico*, e la parola venne pronunciata con disdegno, quasi significhi una forma men nobile di alpinismo. Ma è disquisizione vana: l'essenza dell'alpinismo è nell'antica come nella nuova forma [...] [REY 1932:22].

Il testo fu corredato innanzitutto da fotografie di Rey, ma anche da riprese di altri alpinisti fotografi quali Ugo De Amicis, “ultimo” compagno di ascensioni⁹⁰, Kathe Bröske, Vittorio Sella, S. Miney, I. E. Kern e W. Henssler, Wehrli. Rey vi espone, inoltre, il suo rapporto con l'apparecchio fotografico:

Vollì fotografare; con ogni cautela estrassi la macchina ed avevo colto la veduta che ora sta qui di fianco, quando, per la positura incomoda, la Kodak mi sfuggì di mano. Mi parve che precipitasse un amico: mi lanciai, con un salto la raggiunsi, l'agguantai. Era salva [REY 1932:88].

Per Rey l'apparecchio fotografico ebbe un ruolo molteplice. Fu, innanzitutto, un «amico», un «compagno di battaglia», una «strana magia» [REY 1932:23], un “terzo occhio” che poteva registrare oggettivamente i “tesori” che l'alpinista intento nell'arrampicata ed emotivamente scosso dal rischio incombente non avrebbe potuto notare. Fu, a tratti, un “antipatico gingillo meccanico” e una zavorra che interferì nel confronto con la natura e poi uno scrigno di ricordi e segreti, un inventario di momenti irripetibili e uno strumento per attestarne la veridicità.

In queste ultime accezioni ricoprì dunque anche il ruolo di custode della memoria e di documento:

Vi ha tuttavia un occhio che guarda talora per noi e vede ciò che noi non vedemmo; un occhio che fissa con calma le cose, le percepisce con nettezza meravigliosa, non si turba alla vista dei precipizi, libero da emozioni e da paure, più sano che il povero occhio mortale perché nessuna lacrima di gioia o di dolore lo vela mai. È l'obbiettivo della macchina fotografica. L'antipatico gingillo meccanico [...] è divenuto per noi un compagno [...]. La piccola scatola racchiude nel suo segreto alcune rapide visioni che sono tesori [...]. Se non fosse dell'istantanea, non so davvero come certi alpinisti riuscirebbero ad essere creduti [REY 1932:23-24].

Rey condivise la passione per la fotografia col cugino, nonché abile escursionista, Vittorio Sella (1859-1943), entrambi nipoti⁹¹ dello zio Quintino Sella (1827-1884), anche fondatore, nel 1863, del *Club Alpino Italiano*.

In generale, lo stile narrativo di Rey fu spesso artificioso, una sorta di romanzo sulle avventure dell'alpinista⁹². Egli idealmente identificò la patria nella montagna poiché nella “conquista” di nuove vette e sentieri, specialmente in ambito dolomitico, si riflettevano quegli ideali interventisti e patriottici celebrati nel suo epistolario durante gli anni della Grande Guerra [PASTORE 2000:135]. Le cime dolomitiche furono per Rey «le uniche architetture “che la cieca rabbia del barbaro non abbia potuto devastare”» [PASTORE 2000:136.].

Lo storico Alessandro Pastore riprende il concetto di “alpinismo come cultura”, riferendosi al Ventennio fascista, durante il quale l'alpinismo era, nella retorica nazionale dell'epoca, un esempio positivo poiché occasione di impegno di forze fisiche e contatto con la natura.

Sin dall’origine, infatti, gli obiettivi di Quintino Sella e dei fondatori del CAI⁹³ furono infatti «il perfezionamento dell’individuo nelle sue qualità fisiche, intellettuali e morali, il miglioramento della collettività, il progresso della scienza, la maggior gloria della Patria» [PASTORE 2000:123].

Il tema del patriottismo e della conservazione della “civiltà” italiana verrà ripreso dal regime anche negli anni Trenta accennando implicitamente a quell’irredentismo che fu caratteristico della Grande Guerra [GARIMOLDI 1986:43]. I «monti tutelari della nostra terra»⁹⁴ dovevano essere visitati da ciascun italiano per “sacro dovere”, poiché, evidentemente, distintivi dell’identità nazionale:

Era in me per esse [le montagne] come un amore di terra lontana; sentivo il visitarle essere sacro dovere di Italiano, lo ascenderle compito degno di alpinista [REY 1932:120].

La passione di Mazzotti per la fotografia, così come il suo stile narrativo e figurativo e la sua volontà di definire l’identità nazionale anche attraverso elementi caratteristici del paesaggio trassero origine, dunque, dal ripetuto contatto con l’ambiente montano e dalla conoscenza dell’antica tradizione che vi abbinava la fotografia e culminarono nella conoscenza di Rey.

I due si conobbero, con tutta probabilità, durante uno dei soggiorni di Mazzotti in Valtournenche⁹⁵. Rey possedeva una villa nella zona e, più precisamente, a Breuil (l’odierna Cervinia), dove soggiornò spesso.

Anche gli interessi di Rey furono molteplici. Questi divenne “maestro” e modello sia per le doti di alpinista e scrittore⁹⁶ sia per la produzione fotografica. Racconta la figlia Anna Mazzotti:

Papà lo aveva conosciuto personalmente e lo aveva senz'altro “letto e bevuto” e siccome frequentava la Valtournanche a fondo, deve aver avuto più volte occasione di avvicinarlo. Ebbe poi una specie di adozione spirituale da parte di Guido Rey. [...] Sicuramente papà, avendo già una certa fama come scrittore era entrato in contatto con Guido Rey, di cui sono rimaste parole, dediche, lettere [MAZZOTTI INTV 2014:299].

Dalle escursioni di Rey nacquero libri e fotografie e lo stesso fu per “l’erede spirituale” Mazzotti. Entrambi descrissero le ascensioni, la relazione con il paesaggio e con l’apparecchio fotografico e ritrassero panorami pittoreschi e “acrobati” alle prese con le asperità dei monti [REY 1932:33] o fieri in cima alla vetta [REY 1932:141, 163 e 231].

La premessa a *Il giardino delle rose* fu una lettera di Rey che definì il giovane Mazzotti pittore, alpinista e, per l’accuratezza nello scrivere e comporre le sue descrizioni, autore di «miniature alpine» [MAZZOTTI 1931:7]. In copertina, l’autore fu ritratto in *silhouette*, ritto in piedi e scarmigliato, sulla cima di un monte. Seguirono, all’interno, numerose tavole fotografiche riprese sia da Mazzotti⁹⁷ sia, come fu anche nei testi di Rey, da altri autori⁹⁸.

Mazzotti conosceva certamente anche un’altra opera di Rey, *Il Monte Cervino*⁹⁹. Pubblicato a inizio Novecento, con una prefazione di Edmondo de Amicis che lo definì «un libro per la montagna», proponeva tavole di disegni a colori, disegni a penna e fotografie di Vittorio Sella, di Ugo Graneri e dello stesso autore¹⁰⁰ [REY 1904].

Ne derivò il “mazzottiano” *Grandi imprese sul Cervino*¹⁰¹, nel 1934, che, eccetto una litografia ottocentesca fu corredato anche da fotografie frutto di riprese aeree dell’agenzia svizzera *Ad Astra Aéro* che immortalavano i differenti versanti del Monte e da riprese di Franz Schmid, Vittorio Sella, Guido Rey, Villani, Enzo Benedetti, Mario Piacenza, Gabriele Boccalatte, Mazzotti, E. Guicciardi, Kurt Tschudi. Parallelamente alle fotografie aeree, un’immagine di Mazzotti ritrasse la topografia dei monti «sotto di noi [...] come dall’aeroplano» [MAZZOTTI 1950:160], enfatizzando la straordinarietà delle imprese e delle riprese montane. Vi furono pubblicate anche due immagini pittoriche di Rey, la prima ritraeva la sua casa a Breuil [MAZZOTTI 1950:112], la seconda la parete sud del Cervino riflessa nel Lago Azzurro. Altre fotografie immortalavano alpinisti intenti nella scalata.

Inoltre, in occasione del centenario della prima ascensione al Cervino, Mazzotti scrisse un “omaggio” a Guido Rey [MAZZOTTI 1965] nel quale ne ricondusse la passione per la montagna alle prime esperienze avute da fanciullo e alle escursioni vissute insieme con lo zio Quintino Sella. Anche Rey non amava le “intrusioni” che non fossero in armonia con l’ambiente e la sua casa a Breuil fu costruita con grande discrezione e materiali ricavati dagli elementi naturali del luogo. Mazzotti rilevò amaramente che il monumento a Guido Rey era stato invaso dalle erbacce e che era stato dato il suo nome alla piazza della moderna Cervinia:

Egli non può più protestare; e nessuno finora ha protestato per lui. Non resta che dedicargli una funivia al Cervino. Cosa si aspetta? Guido Rey se n’è andato con gli Dei del luogo. Quanto più la sua figura si allontana nel tempo, tanto più appare come quella di un uomo venuto fra cieca gente, con l’esempio della sua affettuosa bontà e del suo sereno intelletto, a confortare ancora una volta la speranza eternamente delusa, in una umanità migliore [MAZZOTTI 1965:112].

Rey, avendo assistito al cambiamento, aveva assunto un atteggiamento conservatore e aveva definito «era francescana» quel periodo della sua giovinezza in cui gli alloggi di montagna erano modesti, così come la «cucina paesana» e «lo stampo antico della guida italiana» [REY 1932:186]:

Per l'amore che porto alla montagna questo progresso m'impensierisce; con assai maggiore reverenza e studio dovrebbero accostarsi i costruttori moderni a questi delicati giardini che sono le valli dell'Alpi [...]. Quanti austeri profili di valichi e ridenti coste e romite sponde di laghi sfregiati, nel secolo che seguì alla predicazione di John Ruskin, da edifici che sembrano piaghe sul bel corpo dell'Alpe, e sono una bestemmia contro la purità di essa! [REY 1932:185].

Alla luce di quanto descritto, si evince che Mazzotti ricalcò lo stile narrativo e fotografico di Rey in particolare ne *Il giardino delle rose*, ma anche in *Grandi imprese sul Cervino* e in altri volumi e articoli sulla montagna. La struttura narrativa era simile a quella del diario di viaggio, spesso corredato da immagini fotografiche proprie e di altri autori, solitamente compagni di escursione, talvolta professionisti. Vi erano narrati i giorni trascorsi in montagna e le ascensioni, spesso con note relative al rapporto con le asperità e gli incanti del paesaggio e con l'apparecchio fotografico, con toni enfatici e romanzeschi.

Se Rey utilizzò il *medium* fotografico per documentare la propria esperienza personale, per registrare e tramandare le proprie imprese, Mazzotti, da un lato, seguì l'esempio, dall'altro, si dimostrò più caustico e diretto. Sebbene i due condividessero gli ideali della lotta per la salvaguardia di un paesaggio montano incontaminato e del rispetto delle antiche tradizioni, fu soltanto Mazzotti a denunciare questi scempi attraverso mostre fotografiche, articoli di giornale e altri scritti di taglio a tratti polemico e severo, a tratti più ironico, portando avanti concretamente la lotta cui Rey soltanto accennò.

Nella produzione fotografica, Mazzotti ampliò la varietà dei soggetti e produsse fotografie forse meno calibrate nell'utilizzo di luci e nella composizione, ma altrettanto eloquenti¹⁰².

⁸⁰ Rey venne soprannominato “maestro”, da Mazzotti, nell'introduzione a *Il Giardino delle Rose* [MAZZOTTI 1931:9].

⁸¹ Negli articoli dedicati alla montagna comparsi su *L'Illustrazione Veneta* comparivano fotografie di Burloni, Nanni Gadena, Ghedina, Morpurgo, Zardini. L'articolo estratto dal *Pellegrinaggio elegiaco sul Grappa* [MAZZOTTI 1928] era interamente corredato da fotografie di Garatti, tutte animate e rappresentanti particolari avvenimenti, quali una «sacra funzione al sacello», una visita di Umberto di Savoia all'ossario, una fotografia di un gruppo di alpini o una veduta panoramica ripresa dal Grappa con l'indicazione delle cime visibili [MAZZOTTI 1929]. Simile a quest'ultimo esempio, in cui le fotografie proponevano l'attualità del luogo e le funzioni che vi venivano svolte, gli articoli erano usualmente accompagnati da fotografie pittoresche di diversi autori o riprese di ascensionisti intenti nella scalata. *Il Regno del mostruoso e del sublime*, ad esempio, è il titolo di una fotografia di Ghedina che, insieme con altre, immortalava una cordata di escursionisti alle prese con pareti di roccia asperime e suggestive allo stesso tempo [MAZZOTTI 1929.1:157].

⁸² Il fototipo è riprodotto in MAZZOTTI 1931 e fa parte di una serie di esemplari (30x40 cm circa) montati su cartoncino grigio che riportano un'etichetta che si riferisce alla *II Mostra fotografica di vedute alpine* che si svolse dal 28 ottobre al 12 novembre 1934, indetta dalla squadra alpinisti milanesi e con il patrocinio del *Dopolavoro Provinciale* di Milano.

⁸³ Mazzotti scrisse di aver tratto il titolo da una nota leggenda omonima nella quale si narra di rose che vennero tramutate in pietra [MAZZOTTI 1931:10]. Si tratta probabilmente di una delle numerose versioni della leggenda del «Rosengarten» di re Laurino.

⁸⁴ Mazzotti ebbe già l'attenzione di specificare l'autore del negativo. Cfr. «neg. Verzegnassi».

⁸⁵ Cfr. «Negativo Ghedina».

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ In questo caso si tratta di un «negativo Mazzotti». Il cimitero «Aquila delle Tofane» di Pocol (Cortina d'Ampezzo) non fu soltanto soggetto di riprese, ma anche sito da difendere [MAZZOTTI 1932], contro il progetto di costruzione di un monumentale ossario. Mazzotti si impegnò, nel 1926, anche contro il progetto di costruzione del Sacario Militare del Monte Grappa, poi realizzato.

⁸⁸ Tranne qualche eccezione nella premessa, intitolata «Quattro parole quasi necessarie», come ad esempio: «Le torri, per i turisti, potrebbero anche essere di cartapesta; pochi si preoccupano di vederle da vicino: la mulattiera prosegue per il Nuvolao, che è la meta d'ogni passeggiata, e non v'è alcun motivo per abbandonarla. Così generalmente si suppone che siano quali appaiono dalle cartoline illustrate [MAZZOTTI 1931:86].

⁸⁹ La seconda edizione venne pubblicata nel 1932, arricchita da un'introduzione di Angelo Manaresi, prima animatore e, dal 1933, presidente nazionale del *Club Alpino Italiano*. L'apparato iconografico rimase immutato, eccetto due differenze nell'ordinamento delle fotografie: 1. la fotografia di Rey posta alla fine dell'«Intermezzo» [REY 1914:234] si ritrova, nell'edizione successiva, alla fine del capitolo su «Il Cimon della Pala» [REY 1932:221]; 2. Due fotografie [REY 1914:300 E 301] si presentano invertite nell'edizione successiva [REY 1932:230 E 231]. Rey trasse spunto, a sua volta, anche dalle pagine dell'alpinista inglese Albert Frederick Mummery (1855-1895), che pure descrisse le proprie scalate attraverso testo e fotografie.

⁹⁰ Rey dedicò *Alpinismo acrobatico* al più giovane Ugo De Amicis (nelle didascalie alle fotografie presenti nel testo si trova l'acronimo «U. D. A.») che, all'epoca, gli venne affidato dal padre, il celebre scrittore Edmondo De Amicis, per essere istruito alle imprese montane. Ugo fu compagno delle ultime ascensioni di Rey prima del ritiro dalla pratica e divenne poi anche esponente di spicco del CAI torinese.

⁹¹ Guido era nipote acquisito poiché sua zia Clotilde Rey divenne, nel 1853, moglie di Quintino Sella, mentre Vittorio era nipote diretto.

⁹² Cfr. RINALDO RINALDI, *Fotografia come romanzo*, in [GARIMOLDI 1986:33-49]. Rey, come voleva la tradizione, tenne un diario nel quale trascrisse descrizioni di imprese montane che costituirono il progetto di romanzo autobiografico che non poté sviluppare e del quale fu pubblicato soltanto un frammento con il titolo di «Alba alpina».

⁹³ Antonio Stoppani nel capitolo II (serata II) de *Il Bel Paese* [STOPPANI 1876] tratta del *Club Alpino Italiano*, dell'«arte di arrampicarsi» e dell'«alpinismo come elemento educativo».

⁹⁴ Rey si riferiva in particolare alle Alpi Graie e Pennine e alle montagne del Trentino.

⁹⁵ Da una lettera di Rey [il manoscritto originale è riprodotto in MCMAHON 2004:47] indirizzata alla moglie di Mazzotti, Nerina Crétier, del 23 maggio 1934, si evince che Rey fosse anche amico e compagno di escursioni del fratello Amilcare Crétier.

⁹⁶ Mazzotti progettò anche un testo intitolato «Guido Rey edito e inedito» che, purtroppo, non venne mai pubblicato.

⁹⁷ Probabilmente fanno parte della serie «neg. Mazzotti» anche quelle non firmate. In alcuni casi si tratta di autoritratti.

⁹⁸ Bellan, Galanti, Ghedina, Signoretti, Vasconetto, Verzegnassi, Zardini.

⁹⁹ Opera che ebbe grande successo in Italia e fu distribuita anche all'estero nelle edizioni francesi (1905 e 1906), tedesca (1905) e inglese (1907). Anche Mazzotti, al culmine della propria produzione editoriale sulla montagna, nel 1944, pubblicò *Grandi imprese sul Cervino* [MAZZOTTI 1950] con fotografie di Franz Schmid, Mazzotti, Vittorio Sella, Ad Astra (Zurigo), Guido Rey, Villani, Benedetti, M. Piacenza, Gabriele Boccalatte.

¹⁰⁰ Più specificamente: sette fotografie di Vittorio Sella, tre di Rey e una telefotografia di Ugo Graneri.

II.II. Il “maestro” Guido Rey

¹⁰¹ Il testo scaturiva dalle escursioni di Mazzotti sul Cervino nei primi anni Trenta effettuate anche grazie ai contributi del facoltoso cugino milanese Enzo Benedetti che aveva la possibilità di sovvenzionare l'abile guida alpina Luigi Carrel di Cheneil (Valtournenche) [MAZZOTTI INTV] entrambi più volte citati in [MAZZOTTI 1950].

¹⁰² Le similitudini tra i due emergono confrontando i fototipi a corredo dei testi di Rey con stampe originali opera di Mazzotti, tratte dal *Fondo* omonimo, presso il *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST). Riguardo alle fotografie di Rey il *Fondo Mazzotti* (FAST) conserva soprattutto riproduzioni di interni domestici di stampo fiammingo ossia scene costruite con personaggi in costume. Vedi NAIM 2014.1, p. 105, tavv. 4-7.

II.III. *La montagna presa in giro*: la denuncia dello stereotipo nella fotografia di montagna

[...] quell'aureo libretto «La Montagna presa in giro» che fece grande clamore per la coraggiosa, caustica analisi delle negative conseguenze del turismo di massa in montagna allora molto sostenuto dal regime; un'analisi profetica che ancor oggi è pienamente valida e verificabile [BERTI 1981:76].

Come già accennato, l'attenzione di Rey alla cura e alla salvaguardia dell'ambiente montano si tramutò, nell'erede Mazzotti, in una vera e propria battaglia, palesata in *La montagna presa in giro*¹⁰³, caustico e profetico libretto privo di fotografie, ma istoriato da disegni di Sante Cancian, nel quale Mazzotti denunciò l'abitudine degli escursionisti contemporanei di utilizzare la montagna più come una sorta di parco dei divertimenti che come un luogo da rispettare e conoscere¹⁰⁴ [MAZZOTTI 1936].

In questo libretto Mazzotti riprendeva uno slogan riprodotto su tutti i giornali dell'epoca, «Le vacanze senza una macchina fotografica sono sciupate», per dimostrare quanto fosse diffusa all'epoca l'abitudine di viaggiare con uno o più apparecchi fotografici. Costruì poi una parodia delle abitudini del fotografo dilettante e della tipologia di fotografie prodotte, nelle quali, solitamente, occupavano gran parte della scena le persone fotografate e non le montagne, i paesaggi o i monumenti degni di nota.

Nei tre capitoli dedicati alla fotografia¹⁰⁵ Mazzotti definì, spesso con sarcasmo e schiettezza, la propria teoria. Notava, innanzitutto, come gli slogan pubblicitari “obbligassero” l'alpinista a dotarsi, nelle escursioni, di uno o più apparecchi fotografici. Senza alcuna consapevolezza tecnica, però, ne risultavano fotografie molto simili:

II.III. La montagna presa in giro

I luoghi universalmente noti, o per varie ragioni interessanti, vengono fotografati senza eccezione; il risultato è sempre lo stesso: un gruppo di amici disposti a semicerchio, con gli occhi fissi all'obiettivo, e un sorriso di beatitudine sulle labbra. È vero che qualche "dilettante" evoluto, avverte ogni volta: - Non guardate l'obiettivo, e state indifferenti - ma sarebbe come dire a della gente che si trovasse nella gabbia del leone: - Voltatevi e non pensate al leone [MAZZOTTI 1936:100].

La montagna diventava, dunque, soltanto «un pretesto» per fotografare amici o compagni di avventure, «come la chiesa di San Marco per quelli che fanno il ritratto alla moglie con due colombi in bilico sulla mano aperta» [MAZZOTTI 1936:102]. Anche coloro che si impegnavano a cercare nuovi soggetti finivano poi per riprodurli all'infinito, senza un criterio. Si riprendeva la montagna «dal punto di vista più comodo e caratteristico» ricalcando l'iconografia diffusa delle cartoline illustrate [MAZZOTTI 1936:105].

Contro coloro che apprezzavano "la montagna in fotografia" chiosava:

[...] molta gente si gode la montagna in fotografia: la montagna dieci per quindici ha su quella di sasso e di neve l'immenso vantaggio di esser maneggevole [MAZZOTTI 1936:106]. [...] Gli piace la montagna in fotografia: la «sente» di più; appunto perché la sua sensibilità s'è ricoperta di polvere. L'aria libera e il cielo vasto gli darebbero uno stordimento simile all'ebbrezza alcolica [sic]: sicuramente ne avrebbe sgomento; si sentirebbe smarrito in un mondo e in una luce che non sono per lui [MAZZOTTI 1936:107-108].

Conoscere le montagne dalle fotografie rischiava perciò di deludere l'esperienza: come per «San Pietro, le Piramidi, il Colosseo. Si immaginano immensi e perfetti, e nella realtà disilludono» [MAZZOTTI 1936:109]. Mazzotti non lo affermava per sminuire la bellezza di tali monumenti, ma, chiaramente, per sottolineare che un eccessivo consumo di fotografie, spesso simili, rischiava di creare stereotipi e pregiudizi.

Quanto in fotografia risultava immenso e perfetto veniva scalzato dall'immagine reale, dinamica e mutevole a seconda dei punti di vista, del tempo, delle condizioni di luce:

Quasi tutte [le montagne] sono illustrate e descritte nelle guide fin nei più piccoli particolari: chi le sale, segue passo per passo le vie indicate, preoccupandosi solo di non variare il percorso. Quello che non si trova sulla via descritta, è come se non esistesse: lo scalatore impara a vedere con gli occhi degli altri, e a scriver sotto dettatura sulla falsariga comune. [...] così si va disseccando una sorgente di meraviglia che potrebbe durare eterna. [...] Ma ormai le montagne, note e catalogate sasso per sasso, sono diventate facile svago di moltitudini. Centomila le salgono, e nessuno più le comprende [MAZZOTTI 1936:110].

Il fatto che le guide anticipassero i percorsi con descrizioni e immagini, ad esempio, conduceva l'escursionista a notare soltanto quanto gli veniva indicato togliendo spontaneità al personale spirito di osservazione e di avventura. Al contrario, per Mazzotti, i "veri artisti fotografi della montagna" erano coloro i quali, anche "sospesi sull'abisso", fossero pronti a far scattare l'otturatore.

In una lettera a Mazzotti, datata 26 maggio 1931, Rey ringraziò l'amico per il dono de *La montagna presa in giro* che, anche se in maniera implicita, giudicò polemico. Rey definì il testo «giocondo» e «senza malizia» e aggiunse di attendere con maggiore trepidazione «la fioritura» de *Il giardino delle rose* che, si augurava, «sarebbero state senza spine»¹⁰⁶:

Grazie pel libro e per la dedica: questa mi lascia dubbioso, il libro no, ché mi fa vedere chiaro quanto io sia rimasto indietro nel cammino dell'alpinismo, ove a' miei tempi certi tipi non c'erano o forse non si notavano. E sì che io stampai un mio primo volumetto a quattro mani in collaborazione con l'amico Saragat, il mite e benigno umorista dell'Alpi di quarant'anni addietro; collaborazione che non piacque ai Catoni del Club Alpino di quel tempo. O assai più progredito e più libero il vostro tempo!

II.III. La montagna presa in giro

Come che sia il libro è più giocondo e scritto senza malizia: perciò mi piace, ma più assai mi sta a cuore quell'altro promesso "Il giardino delle rose" che non avrà spine. Con impazienza ne attendo la fioritura.

La fotografia fu, dunque, presente nella maggior parte dei testi di Mazzotti sulla montagna, inizialmente come corredo e oggetto di speculazione teorica.

Si forma in questo periodo e in questo ambito l'opinione di Mazzotti rispetto alla fotografia, anche grazie al contatto con il professionista Guido Rey.

Quando, nel 1935, Mazzotti curò la redazione della rivista *Rassegna del Comune* e, a partire dallo stesso anno, allestì la prima mostra fotografica nell'ambito delle *Mostre d'Arte* a Villa Margherita, aveva già alle spalle queste esperienze che avrebbero determinato il suo interesse inesauribile per la fotografia, non soltanto quale mezzo di espressione personale, ma anche di comunicazione istituzionale.

Il *medium* fotografico divenne così, a poco a poco, uno strumento pervasivo anche della sua opera di promozione culturale in ambito turistico.

In ogni caso, anche nell'ambito specifico della rappresentazione fotografica della montagna, come corredo di scritti, in mostre e per la promozione turistica e per il CAI di Treviso¹⁰⁷, l'interesse di Mazzotti si rivelò altrettanto inesauribile.

¹⁰³ La prima edizione risale al 1931. Questo testo vide la luce poco prima de *Il giardino delle rose*.

¹⁰⁴ Mazzotti combatté anche contro le insegne pubblicitarie che ne sciupavano il paesaggio.

¹⁰⁵ Intitolati, rispettivamente: *Sviluppo della pellicola*, *Praticità del succedaneo*, *La montagna rivelata* [MAZZOTTI 1936:99-111].

¹⁰⁶ Il manoscritto originale è riprodotto in MCMAHON 2004, p. 18.

¹⁰⁷ Nel 1954 Mazzotti ricevette la nomina di Accademico del *Club Alpino Italiano* (CAI) [PELLEGRINON 2001:18].

Nell'articolo commemorativo della scomparsa di Mazzotti, Berti lo ricordò come colui che tenne a battesimo la rivista *Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano* nel 1947 sulla quale pubblicò numerosi articoli [BERTI 1981].

A partire dal 1951 [MCAI 1951] e, almeno fino al 1970 [ACAI 1970], inoltre, Mazzotti collaborò, nelle vesti di appassionato, all'organizzazione di mostre fotografiche organizzate dalla sezione trevigiana del CAI. Queste mostre si basarono sempre sul dispositivo che prevedeva un bando di concorso per selezionare le migliori immagini da esporre. Le fotografie raccolte furono poi conservate e utilizzate dalle diverse sezioni del CAI anche per illustrare calendari e *dépliant*. Svolte, in principio, con cadenza biennale [MCAI 1953; MCAI 1955; MCAI 1959; MCAI 1966; MCAI 1969], le esposizioni divennero in seguito meno frequenti.

Molto significativa dal punto di vista della promozione turistica attraverso l'illustrazione fotografica fu la rivista *Le Dolomiti*, periodico dell'EPT di Bolzano. Mazzotti vi collaborò come redattore, insieme con il direttore dell'EPT di Bolzano, Marcello Caminiti, e l'alpinista e scrittore di montagna, Arturo Tanesini, come componente del comitato di direzione e come fotografo. La rivista, sorta per promuovere le Dolomiti, dedicò grande cura e rilievo all'immagine fotografica. Comparvero autori quali AFI, Böhm, Burloni, Farina, Giuseppe Fini, Fiorentini, Egoni, Göstner, Marino, E. Pedrotti, Sciliaria, Steiner, Stefani, Trenker. La rivista da un punto di vista della «propaganda» turistica e della cura tipografica e della raffinatezza dei testi e dell'illustrazione fu celebrata come un modello [L'ARENA 1949] da applicare alla promozione di altre località.

Mazzotti scrisse anche diversi testi illustrati sulla montagna che vennero tradotti in francese, tedesco, spagnolo e ristampati sino a oggi. Inoltre partecipò all'allestimento e alla redazione del catalogo di due mostre. Nel primo caso si trattò di una mostra storica internazionale su «la montagna nel manifesto pubblicitario» [MAZZOTTI 1959], nel secondo caso di un'esposizione su «la montagna nel manifesto e nel francobollo» [MAZZOTTI 1967]. Anche in questo campo, dunque, seppe declinare il suo interesse e l'opera di promozione in numerosi *media*.

III. 1935. Un anno cruciale: fotografie ed esposizioni

III.I. Treviso: Rassegna del Comune

Per quanto personalmente mi riguarda, lascio il giudizio a Voi [...]. Fin dal 1935, da quando, facendo parte del Consiglio dell'allora Comitato Provinciale per il Turismo, venni pregato di occuparmi personalmente dello stesso, assumendone l'incarico di Segretario, e accettai tale incarico, conservandolo poi presso l'E.P.T. da la [sic] sua costituzione, ho prestato la mia opera per la valorizzazione turistica della mia città e provincia senza mai misurare il lavoro sulla retribuzione percepita. In dieci anni di una ben intesa opera di propaganda, so di aver degnamente illustrato la mia terra con una serie di pubblicazioni che rimangono a testimonianza di un lavoro condotto con una dignità di intenti che supera di gran lunga i modestissimi mezzi a disposizione. Non sta a me tessere l'elogio di quanto ho fatto: dalle mostre da me allestite, alle feste e celebrazioni frutto di mia personale fatica [...] è tutta una lunga catena di grate memorie, che viste ora con rapido sguardo mi danno la coscienza e l'orgoglio di aver fatto qualche cosa di bello, di buono, e anche di utile, che non sarà facilmente dimenticato [MAZZOTTI 1945:2¹⁰⁸].

Nel 1935 Giuseppe Mazzotti iniziò la sua opera di valorizzazione di Treviso e del suo territorio e la carriera nell'ambito della promozione turistica come segretario del *Comitato Provinciale per il Turismo*, sebbene, già in precedenza, avesse partecipato attivamente alle vicende culturali della città come animatore, scrittore, pittore e fotografo¹⁰⁹.

Il 1935 fu un anno cruciale, anche perché fu chiamato dal podestà Giovanni Fiorioli Banchieri a partecipare alla redazione della rivista denominata *Treviso: Rassegna del Comune*¹¹⁰ [URETTINI 2002:119]. La rivista, allestita con copertine del pittore Sante Cancian [tav. II:3] e numerose fotografie a corredo di ogni articolo, annoverava autori quali lo scrittore Giovanni Comisso, lo storico dell'arte Luigi Coletti e altre personalità note.

Benché compaiano aspetti “propagandistici” di regime, la rivista ebbe un ruolo significativo nel valorizzare le risorse culturali del territorio, per dimostrare quanto veniva organizzato in città dopo la crisi della fine degli anni Venti.

La rivista fu recensita positivamente in un articolo, non firmato, de *Il Ventuno*¹¹¹, che ne esaltava il «buon gusto» e la «dignità tipografica», criticandone tuttavia l'utilizzo del fotomontaggio che rappresentava «la rettorica [sic], il luogo comune e il “liberty” della fotografia» e risultava «da bandire in una rivista così organica»:

Nella rivista “TREVISIO”, rassegna del Comune, Primavera XIII abbiamo trovato a proposito del Bando [di] Concorso per il risanamento del quartiere di San Nicolò in Treviso, un opportunissimo e intelligente commento al Bando di Giuseppe Mazzotti, il quale tra l'altro ha il merito di aver curato questo opuscolo con buon gusto e con grande dignità tipografica. Guardiamoci però dai fotomontaggi che rappresentano la rettorica [sic], il luogo comune e il “liberty” della fotografia e sono da bandire specie in una rivista così organica come “TREVISIO” [IL VENTUNO 1935:22].

Tale commento si riferiva alla *Composizione fotografica del Carnevale* [tav. II:1], fotomontaggio¹¹² che riprendeva elementi della fotografia modernista e della retorica di regime. L'utilizzo del fotomontaggio, infatti, non corrispondeva alla prassi della rivista e dei fotografi trevigiani dell'epoca. Questi ultimi rifiutavano gli eccessi propri delle avanguardie a favore della rappresentazione di un paesaggio lirico e di composizioni ordinate.

Mazzotti scrisse a questo proposito, esortando a trarre, ad esempio, dal «movimento futurista», «fallito», soltanto insegnamenti e innovazioni tecniche che potessero «ridare veste di serietà e di dignità» all'espressione artistica coeva [VII MOSTRA 1927:1-2], rifiutandone altri, quali «la velocità» che definiva «la nemica dell'arte»:



1. 1935. *Carnevale* [RASSEGNA 1935].
2. 1938. GIUSEPPE FINI, *Mussolini in Piazza del Grano* [RASSEGNA 1939].



3. *Treviso nel Ventennale della Vittoria*, Treviso, Longo & Zoppelli, 1939. Numero speciale di *Treviso. Rassegna del Comune* dedicato alle celebrazioni del XX anniversario della Vittoria 1918-1938. In copertina un disegno di Sante Cancian.

[...] in questo secolo che volle rappresentare nelle opere d'arte la velocità di cui è invasato, forzando leggi di rappresentazione essenzialmente statiche, l'arte italiana deve trovare la sua via per riprendere le tradizioni di cui siamo fieri, e di cui non dobbiamo indegnamente gloriarci. [...] La velocità è la nemica dell'arte, e il loro duello non finirà certo in una conciliazione [...] [VII MOSTRA 1927:1].

L'articolo che aprì il numero d'esordio della *Rassegna del Comune*, intitolato *La bella contrada*, corrispose a una sorta di manifesto degli intenti di Mazzotti come futuro direttore dell'*Ente Provinciale per il Turismo* (EPT) di Treviso, creato nello stesso anno¹¹³. Nell'articolo, Mazzotti sottolineava l'importanza della conservazione dell'aspetto autentico della sua città e criticava quella fotografia manierata destinata alla produzione di cartoline illustrate che avrebbero diffuso un'immagine distante dal reale aspetto della città, per dimostrare di essere all'altezza delle grandi metropoli.

Mazzotti proponeva di valorizzare proprio le peculiarità di Treviso, ciò che le donava una qualità differente rispetto ad altre città poiché soltanto attraverso queste si poteva comprendere «il suo vero volto» ovvero la sua identità e la sua storia.

Analogamente Mazzotti criticava l'abitudine di coloro che si mettevano in posa o esprimevano ammirazione ove incontrassero un fotografo professionista all'opera:

Rovinata dalle bombe la città è stata poi straziata dagli architetti del dopoguerra che non hanno saputo comprendere e interpretare l'aristocratica modestia della sua architettura. [...] Pochi conoscono il suo vero volto. I trevisani, quando vedono in mezzo alla strada un fotografo fermo dietro un enorme treppiede, curvo, e quasi unito alla macchina da un panno nero che gli copre la testa, capiscono che si sta per stampare una nuova serie di cartoline illustrate. Subito quelli che sono vicini si mettono in fila [...] [MAZZOTTI 1935:16-17].

Al contrario, l'aspetto di Treviso era «ancora quello delle vecchie case che sembrano povere e sono armoniose come la terra che la circonda e l'acqua che l'attraversa» [MAZZOTTI 1935:18]. Queste «vecchie case», secondo Mazzotti, avrebbero permesso a un occhio attento di «scoprire cose impensate» come «archi, affreschi, capitelli, colonne, stramberie mai viste», tanto da affermare: «sotto c'è il Sile che corre e pare di essere sul Canalgrande» [MAZZOTTI 1935:19]. Nelle parole di Mazzotti fu implicito quel “saper vedere” che verrà chiaramente espresso nell'articolo dell'autunno:

Il pubblico ammira di più la vetrina di una bottega di cravatte che un affresco di Tomaso da Modena non perché in genere non sia in grado di capire, ma perché è stato imbarbarito nel gusto. Egli è soltanto disorientato ed ha perso l'abitudine, non la facoltà, di vedere. Prova ne sia che quasi tutti hanno manifestato una evidente e piacevole sorpresa nel riconoscere certi aspetti della loro città, che nelle fotografie esposte appariva spesso nuova e diversa. Notevole contributo ha dato dunque questa mostra¹¹⁴ alla rieducazione del gusto e dell'abitudine di «saper vedere». Cosa non facile [MAZZOTTI 1935.1:56]¹¹⁵.

Il tema del “saper vedere” derivò dal testo omonimo dello storico e critico d'arte Matteo Marangoni (1876-1958), uno dei “maestri” di Mazzotti. I due condivisero non soltanto lo stile narrativo e l'estro polemico, ma anche la volontà di sensibilizzare l'opinione pubblica alla salvaguardia del patrimonio storico e artistico¹¹⁶.

Del 1935 fu anche un panegirico del compositore Gian Francesco Malipiero¹¹⁷. Questi notò con sarcasmo il paradosso secondo il quale ad Asolo, luogo tipico del territorio trevigiano, fosse auspicabile persino distruggere la struttura urbana storica del paese pur di poter godere dei «panorami», definiti «di prima, seconda e terza classe», a seconda dello spazio che l'occhio avrebbe potuto abbracciare [MALIPIERO 1935].

Gli articoli, al pari della struttura complessiva della *Rassegna del Comune*, furono corredati da una o più fotografie su ogni pagina. Queste ultime restituirono, in bianco e nero, scorci cittadini o vedute della Marca Trevigiana non necessariamente noti, ma sempre significativi da un punto di vista estetico, artistico, architettonico o paesaggistico, contemplando, a volte, anche la presenza umana. Allo stesso tempo, non risparmiarono lo stato di rovina di luoghi ed edifici colpiti dalla guerra.

La prima pagina con il sommario, in ciascun numero, era corredata dalla stessa fotografia raffigurante *La Torre di Piazza* [ARSIÈ 1935:tav. III:1]¹¹⁸, ripresa dal basso e incorniciata da un arco a sostegno di una loggia. L'espedito di incorniciare il soggetto principale con quinte architettoniche fu replicato più volte da Mazzotti e dai fotografi che ne condivisero il progetto [tav. III:2-6].

Il ritratto di Treviso fu delineato soprattutto dal fotografo amatore Guido Botter (1899-1980)¹¹⁹, che fu il protagonista dell'esperienza della *Rassegna del Comune* per la netta prevalenza delle fotografie di cui fu autore. Egli fu, tra gli operatori del periodo, il più abile e il più presente nel rilievo fotografico urbano.

Botter immortalò, ad esempio, il vertiginoso slancio del campanile di San Nicolò [BOTTER 1935], i giochi di luce nel Sottoportico in pescheria [BOTTER 1935.4], il ritmo dei Barbacani di via Tolpada [BOTTER 1935.3] cui fecero eco le logge del Sottoportico dei Buranelli, di fianco al canale [BOTTER 1935.1]. Scriveva Mazzotti:

Camminando per via Carlo Alberto di Treviso, una strada tutta portici, di varie epoche: romanici, gotici, rinascimentali, del '600 - camminando sotto quei portici - dico - si guardano le case di fronte (per la verità non sono molte le persone che «perdono il tempo» a guardarle). Ebbene, al ritmo del passo, corrisponde un ritmo dell'inquadratura delle case sull'altro lato della strada, creato dal susseguirsi degli archi dei portici: proprio un ritmo musicale [MAZZOTTI 2007.3:22].

Numerose fotografie di Botter che rappresentavano i luoghi tipici della città furono riproposte anche in pubblicazioni successive. La ripresa del Sottoportico dei Buranelli, ad esempio, è replicata nella guida *Treviso: Piave, Grappa e Montello* [MAZZOTTI 1938] e nella *Guida artistica della città*, di piccolo formato, che l'EPT trevigiano distribuì, a partire dalla fine degli anni Trenta, in più lingue [EPT 1940]¹²⁰.

L'immagine circolò al punto da diventare un simbolo condiviso della città anche a livello nazionale, come dimostrato dalla sua riproposizione nel volume sul Veneto della collana *Attraverso l'Italia* del *Touring Club*, pubblicato nel 1952. Il *Touring* si servì di una ripresa di Botter diversa rispetto a quella circolata in precedenza, più equilibrata e descrittiva grazie all'inquadratura più ampia. Questa nuova versione dell'immagine sfruttò anche i riflessi forniti dall'acqua e risulta priva del "rumore" dato dalla presenza umana, in secondo piano. Mazzotti la citerà anche nel 1969 durante la sua relazione in difesa del paesaggio italiano:

Cosa resterà fra pochi anni del mirabile «Portico dei Buranelli»? Se non si trova qualche mecenate - pubblico o privato - come per le ville venete, quel complesso di stupende casette è destinato a triste fine, mentre - convenientemente restaurato - potrebbe ospitare un seguito di botteghe artigiane, anche di «boutiques» di lusso, e diventare un centro di attrazione unico per la sua originalità e bellezza in tutto il Veneto [MAZZOTTI 2007.3:29-30].

Mazzotti offriva, invece, fotografie che ritraevano, ad esempio, un angolo della *Treviso poco nota* [MAZZOTTI 1935] o la campagna vessata dalla guerra, la cui atmosfera cupa fu accentuata da una nuvola scura [MAZZOTTI 1939]. Pietro Zoccoletti immortalava il *Campanile di guerra* a Santa Mama, a Crocetta del Montello; Antonio Rosino ritraeva due uomini intenti nella pesca, sul fiume Sile, e Giulio Dall'Armi un'immagine pittoresca del colle di San Floriano a Valdobbiadene [DALL'ARMI 1935].



1. 1935. [GIANNI ARSIÉ O LINO PEZZÉ], *La torre di Piazza*, [RASSEGNA 1935; 1935.1; 1937 e 1939 / ARSIÉ 1935].



2. 1957. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Treviso, campanile della Chiesa di Santa Maria Maggiore* [MAZZOTTI 1957.1].



3. 1954.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Cavaso del Tomba: Villa Bianchi* [MAZZOTTI 1954:549].

4. 1957.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Palazzo dei Trecento* [MAZZOTTI 1957.1].



5. 1957.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Asolo: Fontanina Zen (1571)* [MAZZOTTI 1957.1].



6. 1957.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Nel Duomo di Conegliano* [...] [MAZZOTTI 1957.1]



Nella rivista, le fotografie riportano in calce il titolo, spesso corrispondente al soggetto, e il nome degli autori¹²¹. Gli autori tendevano a una ricerca formale nella scelta delle inquadrature e dei soggetti che non rispettava necessariamente regole rigide e non obbligava all'utilizzo del banco ottico¹²². Il primo intento fu quello di divulgare lo stato dei monumenti e dei paesaggi, non quello di documentarlo in maniera analitica.

Inoltre, durante le iniziative seguenti, ossia nelle pubblicazioni e nelle mostre animate da Mazzotti, le immagini più efficaci furono replicate e, più ancora, furono riproposti gli stessi soggetti, spesso luoghi rappresentativi del territorio, ripresi da nuovi punti di vista e da diversi fotografi.

La *Rassegna del Comune*, dunque, nella netta trattazione di soggetti ed eventi caratterizzanti la città di Treviso, piuttosto che restituire una descrizione dettagliata del territorio, ne stabilisce una sintesi significativa che ne esalta le suggestioni e le qualità estetiche. La *Rassegna del Comune* rappresentò, dunque, il campo di prova per i fotoamatori e i professionisti che vi contribuirono con le proprie opere e fu il primo repertorio da cui Mazzotti attinse per allestire iniziative successive.

Un precedente dell'esperienza della *Rassegna del Comune*, per i temi trattati inerenti alla vita culturale di Treviso e territorio e per il vasto apporto divulgativo svolto dalle illustrazioni fu, a partire dal 1926, quello dell'*Illustrazione della Marca Trevisana*¹²³. Tra i redattori di questa rivista mensile, diretta da Piero Pedrazza¹²⁴, vi erano anche lo storico dell'arte Luigi Coletti¹²⁵, il restauratore e pittore Mario Botter¹²⁶ e Giuseppe Mazzotti che contribuì perlopiù con resoconti delle sue esperienze in montagna¹²⁷, tutti riccamente illustrati da fotografie dei fratelli Garatti, di Alinari, Umberto Fini, dello studio Antonio Sirena, Burloni e altri.

Un altro caso fu quello dell'*Illustrazione Toscana*, rivista diretta da Enrico Barfucci e organo ufficiale dell'*Ente per le Attività Toscane*. Quest'ultimo era stato istituito nel 1923 per la «promozione dello “sviluppo delle attività toscane, artistiche, culturali, industriali e turistiche [...]”» [CRESTI 2004:67] e la rivista fu «il principale e preferenziale vettore di diffusione della propaganda turistica del grande patrimonio artistico e naturale di ambito regionale» [CRESTI 2004:67].

L'*Ente* mostrò dinamiche di gestione e promozione¹²⁸ molto simili a quelle dell'*Ente Provinciale per il Turismo* di Treviso. La sua rivista, ad esempio, si occupava della «documentazione» e della «veicolazione “comunicativa”» di opere d'arte, utilizzando il campionario di fotografie di cui disponeva la Fratelli Alinari. Le fotografie di architettura, edilizia minore e paesaggio erano invece affidate a fotoamatori selezionati attraverso concorsi, tanto che la loro «partecipazione collaborativa [...] al corredo illustrativo dell'*Illustrazione Toscana* diventava una delle connotazioni distintive della rivista stessa» [CRESTI 2004:72-73]. Il turismo era inteso nella rivista come «mezzo di potenziamento del patrimonio culturale, artistico, paesaggistico, politico» [CRESTI 2004:72-73]. Pertanto, se l'esperienza toscana mostra delle similitudini con quella trevigiana, non determina una vicenda parimenti strutturata.

L'intento delle iniziative di Mazzotti fu, in generale, quello di sensibilizzare l'opinione pubblica alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio artistico e culturale della civiltà veneta e, per estensione, della civiltà italiana. Lo scopo divulgativo influenzò notevolmente gli stilemi adottati dal gruppo di fotografi che riunì attorno a sé e la sua stessa produzione fotografica in cui manifestò un estro singolare.

Secondo Mazzotti, inoltre, per «serbare intatto il carattere della tradizione italiana» si sarebbero dovuti «conservare i segni caratteristici della nostra civiltà finché non» si fosse stati «in grado di sostituirli con segni altrettanto nobili» [MAZZOTTI 1935.1:58]¹²⁹. Proposito che aderiva alle tendenze politiche dell'epoca volte a determinare la fisionomia dei luoghi per costituire una precisa identità nazionale.

Questo intento fu evidenziato anche in occasione della riunione dei dirigenti di diversi Ministeri per discutere del turismo¹³⁰ svolta nel 1936, a Roma. Durante l'incontro, Benito Mussolini, anche al cospetto dei presidenti degli *Enti Provinciali per il Turismo*, affermava che sebbene non tutte le province potessero aspirare ad attrarre un turismo internazionale, si sarebbero dovute ugualmente impegnare ad accogliere i visitatori e impartiva le direttive volte allo scopo [LA STAMPA 1936].

Intervenne anche Dino Alfieri, all'epoca Ministro per la Stampa e la Propaganda¹³¹, a confermare che il «movimento turistico» non soltanto contribuiva a mantenere in attivo la bilancia commerciale ma aveva «compiti politici» fondamentali alla valorizzazione dell'identità nazionale sia in Italia sia all'estero [LA STAMPA 1936].

Mazzotti, inoltre, poiché si trovava ad agire in quel clima politico, doveva avere consapevolezza della capacità mediatica delle esposizioni di regime, prima tra tutte la *Mostra della Rivoluzione fascista*, svolta a palazzo delle Esposizioni, a Roma, nel 1932¹³².

Il richiamo alla conservazione della “civiltà” insita nelle opere d'arte, di architettura e, in generale, dell'ingegno umano, e la sensibilizzazione dell'opinione pubblica all'importanza imprescindibile di questo concetto furono dunque, per Mazzotti, la missione principale dell'esistenza e il principale oggetto di promozione durante i quasi quattro decenni trascorsi all'EPT trevigiano.

Nelle vesti di direttore, egli promosse la cultura del territorio in tutte le sue sfaccettature (arte, architettura, artigianato, gastronomia) per attrarre un turismo colto e consapevole che potesse competere con le principali eredi della più antica tradizione del *Viaggio in Italia* ovvero con le “capitali” del turismo italiano, quali Roma, Firenze, Venezia, Napoli.

Quest’opera di promozione del territorio su scala sempre più ampia, locale, nazionale e internazionale, si sviluppò anzitutto attraverso l’allestimento di cicli di mostre fotografiche temporanee, talvolta itineranti, su diversi temi (montagna, paesaggio, soggetti artistici e sociali) e attraverso pubblicazioni nelle quali la narrazione scritta lasciava spesso il campo alla narrazione per immagini.

Inoltre, la struttura delle mostre fotografiche fu tesa a non limitare l’esposizione a un unico grande evento e a riproporre lo stesso tema a distanza di anni aggiornandone o ampliandone i contenuti. Grazie a questo sistema Mazzotti costituì, come vedremo, due dei maggiori poli identitari per il Veneto: il paesaggio e le ville venete.

Come narra il poeta Andrea Zanzotto, si possono distinguere due tipi di insediamento umano che condizionano la fisionomia del paesaggio: «l’insediamento-piaga», quando la presenza umana non si integra armoniosamente con la realtà naturale e «l’insediamento-fioritura», quando l’uomo, al contrario, rivela la «preumanità» del paesaggio, ossia «quell’attesa in cui essa si preparava alla più complessa riuscita» [ZANZOTTO 2013:70-71]. Si tratta dunque di un «“giusto” antropocentrismo» che potenzia «l’espressività della figura di un territorio, grazie all’insediamento che vi si è formato e che ha trovato le sue motivazioni socio-economiche nelle particolari possibilità vitali offerte dal territorio stesso»:

III.1. Treviso: Rassegna del Comune

L'Italia intera è testimonianza, nel bene e nel male, di questi fenomeni, forse più di qualunque altro paese del mondo; e si vorrebbe sottolineare qui, tra le tante situazioni, quella del paesaggio veneto, da cui senza dubbio sono state stimulate tanto la nascita e la crescita di un prodigioso mondo pittorico quanto l'invenzione di un tema architettonico singolare quale la villa con il suo sfondo di giardini e viali alberati [ZANZOTTO 2013:71].

Zanzotto ritiene che quando l'uomo si fonde giustamente con il paesaggio, questo insediamento, al pari dei lineamenti di un volto «traduce in termini sensibili tutta la storia della ragione, il suo sfolgorante successo, oppure, come purtroppo è possibile che accada, il suo fallimento» [ZANZOTTO 2013:70].

Mazzotti, per documentare il paesaggio naturale della Marca Trevigiana e una delle forme di insediamento umano, quella delle ville venete, che ben si integra con esso, si servì non di una trasposizione letteraria, bensì del *medium* fotografico. Nell'esperienza "mazzottiana", quest'ultimo fu strumento principale di promozione turistica al punto da suscitare la citazione in diversi scritti a sfondo turistico e il riconoscimento, a livello nazionale, da parte del *Touring Club Italiano*.

¹⁰⁸ Si tratta di un estratto della lettera di dimissioni scritta da Giuseppe Mazzotti a Primo Fantina, Commissario Straordinario dell'EPT di Treviso, nel 1945. Mazzotti cercò e ottenne la riassunzione all'EPT trevigiano tre anni dopo, nel 1948, come è descritto, più dettagliatamente, nel § V.II., p. 135.

¹⁰⁹ L'attività di Mazzotti è rilevabile a partire dal 1924 (data della *V Mostra d'Arte Trevigiana* cui Mazzotti partecipò con proprie opere pittoriche: un autoritratto e *Studi di testa* [V MOSTRA 1924:28 nn. 128 e 133]) alla sua scomparsa avvenuta nel 1981. Nell'*Elenco degli scritti di Giuseppe Mazzotti* [PELLEGRINON ET AL. 1991] il primo risale al 27 aprile 1927.

¹¹⁰ Della *Rassegna del Comune*, rivista semestrale, continuazione di *Vita Cittadina*, vennero pubblicati soltanto quattro numeri: primavera e autunno del 1935, 1937 e dicembre 1938, in occasione delle celebrazioni del ventesimo anniversario della vittoria (1918-1938). Giuseppe Mazzotti è citato esplicitamente come curatore della redazione della rivista nei numeri della primavera del 1935, del 1937 e del 1939.

¹¹¹ Direttore responsabile della Rivista fu Francesco Pasinetti, redattore capo Galeazzo Biadene.

¹¹² Il fotomontaggio apparve, a doppia pagina, sul numero della primavera del 1935 [RASSEGNA 1935:20-21] e fu annunciato già nell'indice come «Composizione fotografica del Carnevale» (in calce al fotomontaggio, a sinistra per il lettore, è riportata la scritta: «Carnevale»). L'autore potrebbe essere Giuseppe Fini in base a un confronto con il fotomontaggio pubblicato su un numero successivo della rivista [RASSEGNA 1939:81-82], raffigurante il discorso di Mussolini in Piazza del Grano [tav. II:2] e attribuito a Giuseppe Fini da Vanzella [VANZELLA 2009:188].

¹¹³ Il Regio Decreto 20 giugno 1935, n. 1425 (convertito nella Legge 3 febbraio 1936, n. 413) «trasformò i Comitati provinciali del turismo (costituiti con Regio Decreto 7 luglio 1932) in Enti Provinciali del Turismo dotati di personalità e amministrazione autonoma aventi fini di coordinamento a livello locale» [DEGRASSI ET AL. 2010:101]. Accanto agli EPT operarono le AACST (Aziende Autonome di Cura, Soggiorno e Turismo), già istituite anni addietro, con Regio Decreto 15 aprile 1926, n. 765 (convertito nella Legge 1 luglio 1926, n. 1380) e sottoposte al controllo del Ministero dell'interno. Le aziende autonome, «dotate di personalità giuridica e distinte dal Comune, ebbero la funzione di studiare, valorizzare e realizzare opere turistiche» nelle «località di particolare interesse turistico», poiché «sedi di fonti termali per il clima o per le loro bellezze paesistiche, quali stazioni di cura, soggiorno e turismo», [DEGRASSI ET AL. 2010:101].

¹¹⁴ Si riferisce alla *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano* (1935), vedi § III.II..

¹¹⁵ L'esortazione a «saper vedere» verrà ribadita in molti testi di Mazzotti, dalla recensione alle *Mostre d'Arte a Villa Margherita* [MAZZOTTI 1935.1:56], a *Introduzione alla montagna* [MAZZOTTI 1946:175] al catalogo della mostra *Visioni d'Italia* (1948) [MAZZOTTI 1960:23] al più tardo *Invito al Consiglio* [MAZZOTTI 1965.1:8].

¹¹⁶ *Saper vedere* fu pubblicato nel 1933 e, a causa dell'enorme diffusione, rieditato più volte nei decenni a venire. Si trattò di un testo a carattere divulgativo che, anche a partire dal motto di Wölfflin secondo cui «il vedere è cosa che deve essere appresa», propose esempi tratti dalle antichità egizie sino alla contemporaneità per educare all'opera d'arte non tanto i «profani convinti», quanto coloro che «credono di non esserlo» [MARANGONI 1968:XI]. Marangoni sostenne la necessità, a partire dalle scuole, di educare al gusto, in particolare, sollecitando le capacità di osservazione: «Per dirne una, troppo pochi - per non dir punti - sono i professori che usino le proiezioni luminose, assolutamente invece indispensabili all'educazione del gusto e alla definizione dello stile. [...] E, d'altra parte, in che modo potrebbero quei poveri professori insegnare a vedere, se a loro stessi nessuno lo ha mai insegnato?» [MARANGONI 1968:11]. Per comprendere «l'essenza del linguaggio delle arti figurative», non bisognava soffermarsi su una critica di ordine tecnico o filologico, ma su una «pedagogia del vedere». Al contrario, il pubblico italiano era «cieco» e condizionato dalla retorica dell'«ammirazione incondizionata» per i propri artisti e del luogo comune [MARANGONI 1968:VIII]. Chiunque, anche privo di una conoscenza approfondita, poteva proporsi come esperto, relegando così l'arte a «Cenerentola» d'Italia [MARANGONI 1968:VIII]. Contro il pregiudizio diffuso, secondo il quale «il bello lo vedono tutti», Marangoni suggerì che si debba essere preparati a tradurre «il linguaggio della forma». Criticò tutti coloro che vivevano inconsapevoli delle bellezze artistiche «a portata di mano», nella propria città e che non frequentavano musei, biblioteche e teatri [MARANGONI 1968:3]. Definì «delitti» lo stato di abbandono in cui versavano chiese e capolavori, i restauri maldestri, piani regolatori disastrosi per i centri storici, la «profanazione» dei cimiteri monumentali [MARANGONI 1968:4]. Molti di questi temi furono ripresi negli scritti di Mazzotti. Su Matteo Marangoni si vedano anche gli studi pubblicati in onore del suo ottantesimo genetliaco: STUDI 1957.

¹¹⁷ Casa Malipiero, ad Asolo, è il soggetto di una fotografia di Mazzotti pubblicata nel catalogo *Le ville venete* [MAZZOTTI 2007.2:513].

¹¹⁸ Fu indicato Gianni Arsiè come autore di questa fotografia nei numeri della primavera del 1935 e del 1937, mentre nel numero dell'autunno del 1935 e nel 1939 fu indicato Lino Pezzè. Nel catalogo del FAST la fotografia è attribuita a Lino Pezzè.

¹¹⁹ Guido Botter fu il fratello minore del restauratore e fotografo amatore Mario Botter (1896-1978). Lo storico Mario Altarui, come direttore responsabile di *Ca' Spineda*, periodico della Cassa di Risparmio della Marca Trevigiana, dedicò a Guido Botter, che fu il suo insegnante di matematica e chimica presso l'*Istituto Fabio Besta* (Treviso), il n. 4 del dicembre 1980 [TREVISO 1980]. Nel fascicolo di Altarui si trovano centocinquanta fotografie di scorci e monumenti di Treviso di Guido Botter, per la maggior parte inedite.

¹²⁰ Soggetto ripreso, in maniera simile, anche nel disegno di copertina, opera di Sante Cancian [RASSEGNA 1935].

¹²¹ Le fotografie che corredarono l'articolo con cui Mazzotti recensì la mostra [MAZZOTTI 1935.1], furono di Arsiè, Guido Botter e Vasconetto. In generale, all'interno della rivista, gli autori delle fotografie furono sia enti o ditte sia privati. Un elenco non del tutto esaustivo degli autori fotografi è segnato, in calce all'ultima pagina dell'ultimo numero della rivista, finito di stampare il 31 dicembre 1938: «Fotografie dell'Ufficio Storico del Ministero della Guerra, della Regia Aeronautica, dell'Istituto Nazionale Luce, del Comune di Treviso, del Comando Federale G. I. L. Treviso, del Cineguf Treviso, della Reale Fot. Giacomelli, di Amedeo Pignatto, Bepi Fini, Cav. Piccinni, A. Garatti, Giulio Dall'Armi, Alfredo Marin, Mario Botter, Aldo Van Der Borre, Augusto Krull, Giuseppe Mazzotti, Guido Botter, Arturo Biadene, U. Perazzetta, Emilio Vianello Bote, Renzo Padovan, P. M. Bianchin». Inoltre si legge: «Carlo Moretti Direttore Responsabile» [RASSEGNA 1939].

¹²² Tra i soggetti fotografati, molti mostrano delle deformazioni causate da una mancata correzione delle parallassi, segno evidente dell'utilizzo di apparecchi non professionali.

¹²³ Dal dicembre 1926 la rivista modificò la titolazione in *L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti*, dal settembre 1927 in *L'Illustrazione Veneta*. Per un approfondimento sulle caratteristiche della rivista vedi URETTINI 2002, pp. 110-113.

¹²⁴ Nell'articolo di apertura, del giugno 1926, intitolato *Viva Treviso!*, Pedrazza descrisse le aspirazioni della rivista fondate sul radicamento dell'identità locale: «Ecco dunque un'«Illustrazione» trevisana, puramente, schiettamente trevisana. Come è sorta? Dalla convinzione sicura che Treviso se la merita e la può sostenere. [...] Treviso è ricca di uomini capaci, attivi dalla mente aperta alla vita moderna: ciò che importa è metterli d'accordo, o, almeno, fare che lo sforzo degli uni non paralizzi l'attività degli altri. Compito semplice e difficile ad un tempo, che credo di potere raggiungere con una pubblicazione periodica come questa, fatta con un solo preconetto: di servire fascisticamente Treviso. Nessuna presentazione politica: la «Illustrazione della Marca Trevisana» è una realizzazione fascista, dunque non potrà essere che una «Illustrazione» fascista, anzi fascistissima [...]. Tutti i cittadini debbono sentire la sublime fierezza di dirsi trivigiani [sic], debbono tendere al miglioramento della loro città, che è un lembo vivo e palpitante della Patria» [PEDRAZZA 1926].

¹²⁵ Vedi Luigi Coletti, *La mostra d'arte*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», 5, 1927, pp. 2-4, sulla mostra d'arte svolta a Conegliano.

¹²⁶ Vedi Mario Botter, *La villa ex Galvagna, ora Lorenzon, a Colfrancui (Oderzo)*, «L'Illustrazione Veneta», 2, 1929, pp. 34-35.

¹²⁷ Vedi: *La Regina delle Dolomiti*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», 6, 30 giugno 1927, p. 15; *Dal rifugio Cinque Torri al rifugio Contrin*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», 8, 1927, p. 11; *Acrobazie dolomitiche*, «L'Illustrazione Veneta», 9, 1927, pp. 18-19; *Pellegrinaggio elegiaco sul Grappa*, «L'Illustrazione Veneta, Treviso, a. IV, n. 8, 1929, pp. 216-217; *Dove la bellezza non è catalogata: itinerari alto agordini*, «L'Illustrazione Veneta», 6, 1929, pp. 154-159; *La prima salita della Sentinella*, «L'Illustrazione Veneta», 7, 1929, pp. 183-184; *La Mostra d'Arte Universitaria delle Venezie a Treviso*, «L'Illustrazione Veneta», 9-10, 1930, pp. 214-216; *La montagna presa in giro*, «L'Illustrazione Veneta», 4, 1931, pp. 101-102.

¹²⁸ L'Ente turistico toscano, al pari di quello trevigiano e come si leggerà nei capitoli successivi, animò cicli di mostre fotografiche sul paesaggio.

¹²⁹ Mazzotti si era espresso in questa direzione nel 1932 in relazione alla sostituzione del Cimitero di Pocol con un grande ossario. Secondo Mazzotti nella consunzione di vecchie croci e inginocchiatoi vi erano i segni di affezione necessari a nobilitare il luogo (vedi fotografie): «dove butteranno quelle croci, e dove gli inginocchiatoi, e dove i poveri Cristi in legno, fatti pallidi dal tempo come da una lunga sofferenza?» [MAZZOTTI 1932].

¹³⁰ Intervenne a questa riunione anche il direttore generale del turismo, Oreste Bonomi, a sottolineare l'importanza delle agenzie di viaggio, precisare i compiti degli EPT che fungevano da perno di tutte le attività di questo ambito e illustrare le direttive ad essi impartite dal Ministero per la Stampa e la Propaganda. Mazzotti, all'epoca era entrato da poco a lavorare all'EPT e probabilmente non partecipò all'evento, ma certamente ne conobbe gli esiti.

¹³¹ Ministero all'epoca legato al Ministero del Turismo da stretti rapporti di collaborazione.

¹³² Per un approfondimento vedi RUSSO 1999.

III.II. La prima *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano*

Nel 1935 si svolse la prima *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano* che fu allestita nell'ambito delle *Mostre d'Arte a Villa Margherita*, a Sant'Artemio. Le mostre d'arte si svolsero dal 27 ottobre al 24 novembre dello stesso anno e furono suddivise in più sezioni: una, la prima, dedicata a progetti volti al risanamento del Quartiere di San Nicolò; un'altra, la terza, dedicata alla tradizionale, decima edizione della *Mostra Trevigiana d'Arte*¹³³, con «pitture, sculture, disegni e stampe» [MAZZOTTI 1935.2:1] di autori quali Arturo Malossi, Sante Cancian, Juti Ravenna e altri; infine, la quarta fu dedicata alla mostra di *Treviso antica* con «curiosità storiche, topografiche e bibliografiche» prestate dal museo civico e da collezionisti privati [MAZZOTTI 1935.1:57].

La *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano*, corrispondente alla seconda sezione, fu curata dal *Comitato Provinciale del Turismo*, di cui Mazzotti era segretario¹³⁴ e sviluppata in varie sale¹³⁵ al pianterreno della Villa. La mostra proponeva duecentoventuno fotografie¹³⁶ raffiguranti aspetti del territorio trevigiano.

La mostra era suddivisa per medaglioni monografici dei vari autori che furono in generale «artisti nati, residenti od operanti nella Provincia di Treviso» [MAZZOTTI 1935.2:1], mentre, per quanto riguarda, in particolare, i fotografi¹³⁷, si trattava di una ventina di «intelligenti dilettanti di delicata sensibilità artistica» [IL GAZZETTINO 1935]. Mazzotti, come fiduciario del *Sindacato interprovinciale di Belle Arti* (sezione di Treviso) faceva parte della giuria che selezionò le opere e redasse il regolamento della mostra che si propose di

mettere in evidenza [...] qualunque aspetto del paesaggio, dell'ambiente, delle caratteristiche, degli usi e costumi della nostra Provincia, pur non escludendo opere d'altro genere che per notevole valore artistico fossero degne di essere esposte [MAZZOTTI 1935.2:1].

III.II. La prima Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano

Inoltre, anche nelle vesti di segretario del *Comitato*, Mazzotti fu responsabile dell'allestimento dell'esposizione cui contribuì con due fotografie: *La strada del Castello a Conegliano* [MAZZOTTI 1938.4]¹³⁸ e *Cortivetto degli sbirri* [MAZZOTTI 1935]¹⁴⁰. Sebbene nel catalogo non fossero presenti le riproduzioni delle immagini, con tutta probabilità la prima, che si distingue per l'attenzione geometrica e la scelta dell'inquadratura, doveva corrispondere a una fotografia pubblicata in *Treviso: Piave, Grappa e Montello* [tav. VI:15], mentre la seconda, una buona istantanea folclorica, in cui i volumi e le ombre scandiscono gli spazi, doveva corrispondere alla fotografia pubblicata sulla *Rassegna del Comune* [RASSEGNA 1935:22; anche in: VENTUNO 1935:23].

La cura rivolta alla luce, alla composizione, alla scansione dei piani e la sensibilità nel cogliere il carattere dei luoghi erano già prassi per Mazzotti che, di fatto, almeno sin dai primi anni Trenta, ebbe la possibilità di acquisire dimestichezza con l'apparecchio fotografico.

Fu la prima volta, rispetto alle precedenti edizioni delle *Mostre d'Arte Trevigiana*, in cui vennero esposte fotografie. Mazzotti auspicò, ancora una volta, che il pubblico, «imbarbarito nel gusto» e «disorientato» al punto da «considerare bello ciò che è pulito, e brutto ciò che, per avventura, è soltanto opaco, o velato e cadente», si riappropriasse dell'abitudine di «saper vedere»¹⁴¹ [MAZZOTTI 1935.1:56].

I soggetti raffigurati furono, principalmente e similmente a quanto pubblicato anche nella *Rassegna del Comune*¹⁴², vedute del paesaggio trevigiano, scorci dei fiumi Sile e Piave, angoli e monumenti di chiese e piazze, animati, rispettivamente, da contadini, pescatori, lavandaie, venditori ambulanti, artigiani.

Ne scrisse un anonimo recensore:

Or bene, il fotografo intelligente ha esplorato le bellezze di Treviso e le ha fissate sulla carta: tutti ora possono apprezzare le caratteristiche d'arte che distinguono la nostra città anche coloro che finora non si sono soffermati su di esse. Da queste fotografie non potrebbe essere ricavata una bella collezione di cartoline illustrate? Sarebbe un'ottima propaganda turistica per la nostra città [IL GAZZETTINO 1935].

Questa mostra rappresentò il punto di partenza della strategia di promozione del territorio basata sulla fotografia che Mazzotti sviluppò durante il lavoro, svolto per quasi quattro decenni, all'EPT trevigiano. Tale strategia, come si evince sin dalle prime esperienze, era basata prevalentemente sulla divulgazione di fotografie di paesaggio e sulla riproposizione continua di medesimi soggetti e/o medesime immagini al fine di costruire un repertorio condiviso di luoghi topici ed identificativi del territorio. Soggetti e immagini più diffusi potevano essere il frutto di autorialità differenti e, di norma, venivano replicati su diversi supporti e, di conseguenza, assimilati da un più vasto pubblico.

Alla mostra del *Comitato* e nelle altre sale, sebbene in numero esiguo, furono esposti soggetti presenti non soltanto in città, ma anche nel territorio¹⁴³:

Abbiamo accennato alla sala del Comitato Pro Treviso, Ma altre sono le sale della Mostra fotografica di Villa Margherita dove pure sono accolti interessanti scorci di architettura trevigiana, paesaggi, scene della vita quotidiana. Anche la provincia è stata illustrata. Sono notevoli e pregevoli le fotografie che riproducono le bellezze di Asolo, Castelfranco, Vittorio Veneto [IL GAZZETTINO 1935].

Numerosi fototipi corrisposero, con tutta probabilità¹⁴⁴, a quelli pubblicati su *La Rassegna del Comune*, come *Buranelli* [BOTTER 1935.1:tav. IV:1] e *Via Commenda* [BOTTER 1935.2] di Guido Botter; *Pesca sul Sile* di Antonio Rosino; *La Campana del Piave* [tav. XXIV] di Pietro Zoccoletti.

III.II. *La prima Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano*

Alcuni tra gli esemplari già menzionati (*Buranelli* e *La Campana del Piave*) e altri, come *Salita di San Rocco a Possagno* [BRESOLIN 1938:tav. VI:14] di Angelo Bresolin, saranno replicati in iniziative successive come nella guida *Treviso, Piave, Grappa e Montello* [tavv. V-VII:1-23], saggio di questa produzione fotografica e prima tappa consapevole nella creazione di un canone iconografico del territorio.

Quest'esperienza vide Mazzotti collaborare con un gruppo di fotografi dilettanti, gran parte dei quali rimarrà come riferimento nelle successive campagne fotografiche alla base di esposizioni e pubblicazioni. Inoltre, in questa occasione, Mazzotti instaurò un vero e proprio sodalizio professionale con Giuseppe ("Bepi") Fini (1906-1997), che eseguì alcune riprese e stampò tutti gli ingrandimenti fotografici esposti nella sala del *Comitato pro Treviso*.

Fini, che nel corso della sua carriera si era occupato, in particolare, della riproduzione di opere d'arte¹⁴⁵, ebbe, nella collaborazione con Mazzotti e l'EPT trevigiano, soprattutto il ruolo di stampatore¹⁴⁶.

La predilezione per l'utilizzo del *medium* fotografico sia nelle vesti di fotografo sia in quelle di promotore era nato dalla passione per la montagna e dalla conoscenza dell'alpinista e fotografo Guido Rey. Mazzotti aveva fondato la sua strategia operativa sulla fotografia poiché era stato lo strumento con cui, sin dalla giovinezza, aveva avuto familiarità e del quale aveva percepito le potenzialità, specialmente in ambito turistico.

Le successive esperienze della *Rassegna del Comune* e della *Mostra fotografica* del 1935 rappresentarono un manifesto d'intenti di Giuseppe Mazzotti che elesse, in maniera consapevole, la fotografia a strumento principe non soltanto nella promozione territoriale, ma anche nella determinazione dell'identità dei luoghi, come verrà descritto nei prossimi capitoli.

III.II. La prima Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano

In particolare, la “mostra fotografica” rappresentò un modello operativo che Mazzotti, a guerra conclusa e per più di un ventennio, riproporrà più volte. I documenti fotografici derivanti dalla filiera produttiva innescata e controllata da Mazzotti consentiranno di definire l'immagine di Treviso e del suo territorio e di delineare il carattere regionale attraverso una divulgazione operata a livello nazionale e internazionale.

Queste fotografie convergeranno, in diversa misura, a formare nuclei archivistici attuali: il *Fondo Giuseppe Mazzotti* (per le stampe originali), il *Fondo Giuseppe Fini* (per i negativi) e il *Fondo EPT* (per le stampe originali, gli album fotografici e lo schedario), oggi di proprietà del *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST) e documenti storici di fondamentale importanza¹⁴⁷.

¹³³ Mazzotti, all'epoca anche segretario della Sezione di Treviso del Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti, venne autorizzato ad aprire la *X Mostra Trevigiana d'Arte* dal questore Mascioli [MASCIOLI 1935].

¹³⁴ Da una lettera autografa di Mazzotti si legge: «Fin dal 1935, da quando, facendo parte del Consiglio dell'allora Comitato Provinciale per il Turismo, venni pregato di occuparmi personalmente dello stesso, assumendone l'incarico di Segretario, e accettai tale incarico, conservandolo poi presso l'E.P.T. da la [sic] sua costituzione, ho prestato la mia opera per la valorizzazione turistica della mia città e provincia [...]» [MAZZOTTI 1945]. Sebbene, in molti testi, Mazzotti sia stato definito direttore dell'EPT trevigiano sin dagli anni Trenta, altri documenti e, in particolare, in maniera esplicita, la lettera citata, attestano che, inizialmente, rivestì la carica di segretario. Questa ipotesi è confermata da LORENZON 2002 (pp. 45 e 77) e da un altro documento da cui si evince che, in seguito alle dimissioni dall'EPT, rassegnate da Mazzotti nel marzo 1945 [COMMISSARIATO 1948], fu riassunto «con la qualifica di Segretario [...], con decorrenza dal 1° marzo 1948» [ZANCHETTA 1948.1]. Secondo Lorenzon, Mazzotti divenne direttore dell'EPT trevigiano a partire dal 1961 e sino al 1972, anno in cui fu trasferito a Forlì per altri quattro mesi, prima del pensionamento [LORENZON 2002:77]. Si ritiene più plausibile, però, che avesse iniziato a ricoprire la carica di direttore dell'Ente nei primi anni Cinquanta, come documenta il verbale di una riunione, datato 24 maggio 1952, a pochi mesi dall'apertura della mostra *Le ville venete*, in cui Mazzotti era già menzionato come «direttore» dell'EPT [VERBALE 1952], ruolo confermato anche nell'introduzione al catalogo della mostra *Le ville venete* del 1952 [MAZZOTTI 1952:2]. Un'altra testimonianza relativa all'anno del pensionamento è del giornalista Giuseppe Bozzini che lo intervistò nell'ottobre del 1972 e scrisse che Mazzotti era già in pensione da qualche mese [BOZZINI 1972].

¹³⁵ Sale 11,12, 13, 16. Nella sala 15 vi era, in particolare la *Mostra del Comitato Pro Treviso*.

¹³⁶ Nella recensione alla mostra Mazzotti parlò di oltre trecento fotografie [MAZZOTTI 1935.1:55], mentre dal catalogo ne risultano 221 [X MOSTRA 1935]. Tuttavia è possibile che quest'ultimo fosse incompleto poiché, ad esempio, allegata alla recensione vi è una fotografia di Ricciuti dal titolo «Pescheria» (fig. II-005) che, come indicato nella didascalia, venne esposta alla mostra [MAZZOTTI 1935.1:56], ma non trova corrispondenza nel catalogo.

¹³⁷ Sergio Boccato, Guido Botter, Marcello Cagnin, Giuseppe Carassi, Giannino Giarda, Guido Gardini, Damiano Locatelli, Renzo Padovan, Eugenio Ricciuti, Trevisan, Marco Vasconetto, Rino Vasconetto, Pietro Zoccoletti, Antonio Zorzi. Nella sala del *Comitato Pro Treviso*, esposero: Carlo Ancillotto, Gianni Arsiè, Pier Maria Bianchin, Bresolin, Giulio Dall'Armi, Marin, Antonietta Munari, Aldo Nascimben, Antonio Rosino e Giuseppe Fini, autore di alcune riprese e di tutti gli ingrandimenti fotografici.

¹³⁸ Citata nel catalogo: X MOSTRA 1935, n. 45.

¹³⁹ «Cortio» o «cortivo» è un termine utilizzato per indicare «uno spazio libero qualche volta chiuso da un muro, con un'entrata (o più) sormontata da un arco, intorno al quale è raccolto un gruppo di case» [[http://www.treccani.it/enciclopedia/valsugana_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/valsugana_(Enciclopedia-Italiana)/>)].

¹⁴⁰ Citata nel catalogo: X MOSTRA 1935, n. 52.

¹⁴¹ Vedi § III.I., p. 94.

¹⁴² Vedi § III.I..

¹⁴³ Vedi le fotografie di Bianchin (Monte Grappa), Dall'Armi (Valdobbiadene), Munari (Revine), Marin (Vittorio Veneto), Bresolin (Possagno), Mazzotti (Conegliano), Giuseppe Fini (Fagarè) [X MOSTRA 1935:SALA 15], Trevisan (Castelfranco) [X MOSTRA 1935:SALA 12], Vasconetto (Asolo) [X MOSTRA 1935:SALA 13].

¹⁴⁴ Lo si evince da un confronto tra autori e titoli delle fotografie e non da un confronto tra immagini che non sono state pubblicate nel catalogo della mostra.

¹⁴⁵ Vedi FINI 1983.

¹⁴⁶ Per un approfondimento sulla composizione e le dinamiche dello studio di Giuseppe Fini, vedi § V.I., pp. 125-129.

¹⁴⁷ Ho messo in luce la matrice comune dei tre fondi fotografici e fornito alcuni cenni storici sul Fondo EPT nel testo redatto in occasione della mostra celebrativa dei venticinque anni di attività del FAST [NAIM 2014]. Cfr. nota 14.

IV. 1938. *Treviso: Piave, Grappa e Montello*: l'illustrazione fotografica del territorio

IV.I. Giuseppe Mazzotti e la pubblicazione della prima guida turistica illustrata

Dalle mura della città di Treviso, si vede un lontano profilo di monti azzurri: le Prealpi venete, dal Grappa al Cansiglio. Fra la pianura e i monti si scorge un basso dorso scuro, con qualche casetta illuminata dal sole: il Montello, dietro il quale è il Piave, che divide in due parti la provincia [MAZZOTTI 1938].

Nel 1938, dieci anni dopo il suo primo testo illustrato sulla montagna¹⁴⁸, [MAZZOTTI 1928¹⁴⁹] e nelle vesti di segretario dell'EPT di Treviso, Mazzotti cominciava a costruire una narrazione del territorio attraverso le fotografie.

Il "primo capitolo" di tale narrazione ovvero il primo repertorio di fotografie che definirono la fisionomia della città e dei luoghi più caratteristici della provincia fu *Treviso: Piave, Grappa, Montello*¹⁵⁰. In sintonia con il clima politico dell'epoca, che promuoveva l'esaltazione della lingua¹⁵¹ e della cultura nazionali, Mazzotti si adoperava per valorizzare quanto gli competeva. La prima guida turistica di Treviso e provincia, diversamente da quelle già diffuse e tipicamente composte da indicazioni molto tecniche relative alla ristorazione, agli alberghi e agli itinerari turistici, aveva piuttosto l'aspetto di un racconto illustrato¹⁵².

Fu una delle prime pubblicazioni particolarmente strutturate dal punto di vista dell'illustrazione e sempre coerente con quella prassi volta all'educazione del gusto attraverso il «saper vedere» [MARANGONI 1933], rivolto non soltanto ai luoghi caratteristici, ma anche a luoghi meno noti e pregni di tracce lasciate dal tempo o dalla guerra o, persino, dall'incuria, per insegnare non soltanto a leggere la stratificazione storica attraverso il paesaggio e i monumenti, ma anche per sviluppare un'attenzione critica verso il patrimonio culturale.

La guida, dunque, non era dedicata soltanto alla città, ma anche al suo territorio, dal fiume Piave al monte Grappa, all'altopiano del Montello, fino ad allora assente nella letteratura turistica o di viaggio. Integrava elementi di architettura, pittura, scultura, paesaggio e numismatica attraverso descrizioni scritte, accompagnate da quarantacinque disegni di Sante Cancian¹⁵³ e trentadue tavole fotografiche¹⁵⁴ comprendenti quarantadue fotografie di Mazzotti, Guido Botter¹⁵⁵, Alinari e molti altri autori [tavv. V-VII]¹⁵⁶.

Il racconto fotografico si sviluppava da una ripresa dall'alto delle torri e cupole del Duomo [ZORZI 1938:tav. V:1] per condurre poi nel cuore della città, dai Barbacani di via Tolpàda [BOTTER 1935.3:tav. V:3] al Canale di Buranelli [BOTTER 1935.1:tav. V:4], già immortalati da Botter per la *Rassegna del Comune*¹⁵⁷ [tav. IV:1], all'abside e al campanile di San Nicolò [BOTTER 1935:tav. V:2]. Questi ultimi erano ripresi dal basso per restituire una fuga prospettica che accentuasse la verticalità e l'imponenza del monumento.

Seguivano riproduzioni di opere d'arte e di scultura¹⁵⁸. Zani, ad esempio, nel riprodurre la Pala di Castelfranco di Giorgione, ebbe la particolare attenzione di isolare un particolare paesaggistico posto sullo sfondo: una torre semi distrutta nella campagna sovrastante San Liberale¹⁵⁹, il santo guerriero patrono di Treviso, con la quale Giorgione volle indicare i segni di guerra, in netto contrasto con la tranquillità della campagna.

Così, la guida non mancava di immortalare il cippo commemorativo all'Isola dei Morti sul Piave [MAZZOTTI 1938.2:tav. VI:17], i ruderi delle abbazie di Nervesa [Mazzotti 1938.3] e di Santa Bona [tav. VI:19] e di contrapporre, sulla stessa pagina, una veduta del Grappa nei *Giorni di guerra* [MAZZOTTI 1939:tav. V:10] a un'altra in *Tempo di pace* [tav. VI:11].



1. 1935.
GUIDO BOTTER, *Sottoportico dei Buranelli* [MAZZOTTI 1935 / BOTTER 1935.1].

2. 1938.
GUIDO BOTTER, *Il Canale dei Buranelli* [MAZZOTTI 1938 / BOTTER 1935.1]

3. 1940.
GUIDO BOTTER, *Il Canale dei Buranelli* [EPT 1940 / BOTTER 1935.1]

4. 1952.
GUIDO BOTTER, *Il Canale dei Buranelli* [TCI 1952:207 fig. 424]





- | | | |
|---|----|---|
| 1 | 2 | |
| 3 | 4 | 5 |
| 6 | 7 | 8 |
| 9 | 10 | |





11 12 13
14 15
16 17
18 19



20 21
22 23

1938

Giuseppe Mazzotti, *Treviso: Piave-Grappa-Montello, Novara, De Agostini: campione parziale delle 42 immagini fotografiche presenti nelle 32 tavole fuori testo del volume:*

1. ZORZI, *Le torri e le cupole del Duomo* [ZORZI 1938];
2. GUIDO BOTTER, *L'abside e il campanile di San Nicolò* [BOTTER 1935];
3. GUIDO BOTTER, *Barbacani in via Tolpada* [BOTTER 1935.3];
4. GUIDO BOTTER, *Il Canale dei Buranelli* [BOTTER 1935.1];
5. GUIDO BOTTER, *Sottoportico in pescheria* [BOTTER 1935.4];
6. ANTONIO ROSINO, *Pesca sul Sile*;
7. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Croce a Crespano del Grappa* [MAZZOTTI 1938 e MAZZOTTI 1938.5];
8. PIETRO ZOCCOLETTI, *Campanile a Santa Mamma (Montello)*;
9. FRANCESCO PASINETTI, *La Rocca di Asolo*;
10. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Giorni di guerra* [MAZZOTTI 1939];
11. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Tempo di pace (Monte Grappa)*;

12. GIUSEPPE MAZZOTTI, *La strada militare delle Meate fra l'Archesòn e il Grappa*;
13. GIULIO DALL'ARMI, *Il Piave a Bigolino*;
14. ANGELO BRESOLIN, *Salita di San Rocco a Possagno* [BRESOLIN 1938];
15. GIUSEPPE MAZZOTTI, *La strada del castello a Conegliano* [MAZZOTTI 1938.4];
16. FRANCESCO PASINETTI, *Facciata dell'Abbazia di Follina*;
17. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Cippo all'Isola dei morti sul Piave* [MAZZOTTI 1938.2];
18. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Particolare di una villa a Lughignano* [MAZZOTTI 1938.1];
19. GIUSEPPE MAZZOTTI, *La cupola dell'Abbazia di Nervesa* [MAZZOTTI 1938.3];
20. GIUSEPPE MAZZOTTI, *La strada del Passo di San Boldo* [MAZZOTTI 1938.7];
21. GIULIO DALL'ARMI, *San Floriano a Valdobbiadene* [DALL'ARMI 1935];
22. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Piave e il Grappa dal Ponte di Vidor*;
23. GIUSEPPE MAZZOTTI, *La strada del Cansiglio* [MAZZOTTI 1938.6].

Altre immagini ritraevano vedute del Piave [tav. VI:13; tav. VII:22], monumenti, elementi caratteristici del territorio quali una croce a Crespano del Grappa [MAZZOTTI 1938 e MAZZOTTI 1938.5:tav. V:7]¹⁶⁰, un rudimentale campanile nel Montello [tav. V:8]¹⁶¹, la fontanella Zen ad Asolo o infrastrutture quali la strada del Passo di San Boldo [MAZZOTTI 1938.7:tav. VI:14] e il viadotto sulla strada di Fadalto. Inoltre, pescatori sul Sile [tav. V:6] o lavandaie e barcaioli sul lago di Revine [MUNARI 1938] animavano un nucleo esiguo di fotografie che, nel complesso, non raffiguravano alcuna presenza umana.

Risulta significativo notare come, osservando queste immagini, si possano trovare in nuce futuri progetti di Mazzotti. Ad esempio, la veduta del Piave e del Grappa dal ponte di Vidor [tav. VII:22] sarà un soggetto replicato in differenti declinazioni, una delle quali costituirà l'immagine simbolo della mostra *Visioni d'Italia* [MAZZOTTI 1960]; *La Strada del Cansiglio* [MAZZOTTI 1938.6:tav. VII:23] si ritroverà in *Invito al Cansiglio* [MAZZOTTI 1965.1:17]. Nella scelta di riprodurre il particolare di una profonda e lunga crepa, all'innesto di due archi, nella pietra della loggia di Villa Dall'Aglio [MAZZOTTI 1938.1:tav. VI:18], a Lughignano, non soltanto ebbe la schiettezza di evidenziare quanto forse il turista avrebbe preferito ignorare, ma anticipò una delle icone della battaglia contro il degrado in cui versavano, all'epoca, molte ville venete, battaglia condotta a partire dalla mostra itinerante del 1952 [MAZZOTTI 2007.2:528].

Inoltre la fotografia *I cipressi del Castello a Conegliano* proponeva una struttura compositiva che venne poi frequentemente usata da Mazzotti, quella di incorniciare il soggetto principale dell'immagine con delle quinte arboree [MAZZOTTI 1965:6] o monumentali [tav. III], come era in uso anche nella pittura.

Mazzotti propose una serie di immagini non riconducibili ai soliti stereotipi proposti dal mercato turistico, ma immagini che fornissero informazioni non soltanto sulla bellezza, ma anche sulla storia dei luoghi e permettessero al fruitore di sviluppare uno sguardo critico. Grazie al contatto costante con l'opera di Giuseppe Fini, inoltre, Mazzotti sviluppò una capacità discriminativa forte sul piano iconografico che già gli derivava dalla pratica della pittura.

L'attualità della guida del 1938 riemerse nel 2007, in occasione della ristampa del libro, quando le fotografie furono rifezionate dalla *Fondazione Mazzotti* attingendo agli originali custoditi presso il *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST), apportando alcune differenze all'allestimento originale del volume¹⁶².

Treviso: Piave, Grappa e Montello costituì il primo repertorio di fotografie allestito interamente da Mazzotti e abbinato al testo scritto. Con questo volume Mazzotti iniziò a costruire il sistema di promozione del territorio, utilizzando anche immagini tratte dalle precedenti esperienze ossia dalla *Rassegna del Comune* e dall'esposizione fotografica del 1935.

Mazzotti proponeva questo suo repertorio nell'ordine di un aggiornamento e rinnovamento di soggetti e iconografie rispetto alla tradizione precedente. Non si trattava, infatti, di una sequenza di monumenti e luoghi tipici ripresi in maniera canonica, secondo regole di frontalità e descrizione analitica come era tipico, ad esempio, dello "stile Alinari". Mazzotti selezionava e isolava alcuni particolari, ponendo ampia attenzione alla composizione.

Il formalismo di Mazzotti era innovativo rispetto ai canoni della precedente tradizione incisoria, ad esempio per il maggior dinamismo di alcune riprese e per la selezione di alcuni soggetti.

Ne *La strada del Castello a Conegliano* [MAZZOTTI 1938.4:tav. VI:15] l'intento del fotografo sembra piuttosto quello di mettere in evidenza il ritmo della linea spezzata prodotto naturalmente dal sentiero piuttosto che di descrivere il luogo. La priorità era rivolta alla ricerca formale più che a una descrizione analitica dei luoghi.

Il Campanile a Santa Mamma [tav. V:8], il *Cippo all'Isola dei morti sul Piave* [MAZZOTTI 1938.2:tav. VI:17], la *Cupola diroccata dell'Abbazia di Nervesa* [MAZZOTTI 1938.3:tav. VI:19] sono soggetti certamente emblematici dell'identità territoriale e della storia che rievocano, ma furono utilizzati anche in maniera strumentale per aderire all'ideale compositivo di Mazzotti.

Anche le fotografie scattate dagli altri fotografi che contribuirono alla realizzazione della guida, certamente selezionate da Mazzotti, tendevano a questo obiettivo. Ad esempio, ne *La Rocca di Asolo* di Pasinetti [tav. V:9], la descrizione fotografica della Rocca è piuttosto marginale rispetto allo spazio lasciato al paesaggio e alla ricerca estetica. Il disegno prodotto dalle nuvole e dai rami secchi che si stagliano contro il cielo, il ritmo dato dall'albero in secondo piano sono tutte attenzioni tese alla produzione di un manufatto artistico piuttosto che al rilievo topografico o alla realizzazione di un catalogo di monumenti storici. La Rocca è, piuttosto, funzionale alla ripresa del paesaggio, che assume il ruolo di protagonista perché permette maggiori virtuosismi.

Anche in *Giorni di guerra* [MAZZOTTI 1939:tav. V:10], Mazzotti riprende le suggestioni evocate dalla forma bizzarra della nuvola e dalle nebbie, mentre il paesaggio mutilato dalla guerra risulta funzionale a giustificare la scelta del soggetto della ripresa. Così in *Tempo di Pace* [tav. VI:11], in cui riprende il Monte Grappa semicoperto da una coltre di nubi, si sente l'eco delle prime fotografie pittoriche scattate in montagna.

Come racconta la figlia Anna, Giuseppe Mazzotti, appena ventenne, si cimentò nella pratica della pittura, ma, confrontandosi con artisti del calibro di Gino Rossi, Arturo Martini, Nino Springolo, Giovanni Barbisan, non si considerò all'altezza di produrre un'opera sufficientemente originale e abbandonò l'impresa [MAZZOTTI INTV 2014:301].

Certamente Mazzotti trovò nella pratica fotografica non soltanto la possibilità di registrare delle situazioni e il mezzo per promuovere il turismo nella sua regione, ma anche una modalità per esprimersi artisticamente ed eventualmente, trattandosi di un'“arte” più giovane, di produrre un proprio originale repertorio.

Le fotografie proposte nella guida di Mazzotti attestano dal punto di vista estetico un'evoluzione rispetto alla tradizione iconografica precedente. Si nota una selezione accurata di soggetti che costituiscono la sintesi rappresentativa, il simbolo dell'immagine cittadina complessiva.

¹⁴⁸ Nel 1938 pubblicò anche *La grande parete*, un altro racconto di avventure montane privo, questa volta, di illustrazioni. Nello stesso anno, Mazzotti contribuì ad animare la *Mostra delle arti dei costumi e delle tradizioni popolari della Marca Trevigiana* che, come specificato nell'introduzione al catalogo, comprese anche «un vasto complesso di fotografie di soldati in trincea» e «una suggestiva immagine del Duce combattente» [MOSTRA 1938:6] che però non vengono menzionate nell'elenco analitico delle sezioni della mostra. Inoltre fu esposto un «Fotomontaggio di soldati in trincea», opera di Sante Cancian e Giuseppe Fini [MOSTRA 1938:23].

¹⁴⁹ Vedi § II.I., p. 73.

¹⁵⁰ Nel 1937 era stata pubblicata, a cura dell'EPT di Treviso, una breve *Guida artistica della città* [EPT 1940], in varie lingue (uscì certamente anche in versione inglese e francese) e in numerose riedizioni, almeno sino al 1976. Nell'edizione del 1976, rispetto a quella del 1940, alcune fotografie di Botter e Biadene furono sostituite da fotografie di Antonio De Marco.

¹⁵¹ Il 1938, per la campagna di italianizzazione dei nomi stranieri in vigore, fu anche l'anno in cui il *Touring Club Italiano* (TCI) modificò il proprio nome in *Consociazione Turistica Italiana* (CTI).

¹⁵² Per una bibliografia esaustiva sulle guide di Treviso, dal 1833 al 1937, vedi PRANDI ET AL. 1985, pp. 33-34. Questo testo rappresenta il punto di partenza per indagare la storia della fotografia a Treviso e in particolare l'attività dello Studio Ferretto, dal 1863 al 1921. Per un quadro più ampio e meno specialistico della storia della fotografia trevigiana, dal 1839 al 2009, rimando, invece, al volume di Giuseppe Vanzella [VANZELLA 2009].

¹⁵³ Alcuni di questi riproducevano prospetti di ville venete.

¹⁵⁴ Gli autori e i soggetti delle fotografie sono citati in calce a ciascuna immagine e vi è anche un indice delle illustrazioni in cui vengono riportati i soggetti.

¹⁵⁵ Da un confronto con le medesime immagini pubblicate su la *Rassegna del Comune* (1935), alcune delle fotografie Botter possono essere attribuite con certezza a Guido e non al fratello Mario.

¹⁵⁶ Bresolin, Dall'Armi, Giuseppe Fini, Munari, Pasinetti, Piamonte, Rosino, Vasconetto, Zani, Zoccoletti, Zorzi.

¹⁵⁷ Il fototipo *Barbacani in via Tolpàda* era già stato pubblicato in RASSEGNA 1935, p. 8, come anche *Il canale dei Buranelli*, già in RASSEGNA 1935, p. 9, il *Sottoportico di peschiera* già in RASSEGNA 1935.1, p. 10 e *San Floriano a Valdobbiadene* già in RASSEGNA 1935.1, p. 38.

¹⁵⁸ Di Alinari, Giuseppe Fini e Zani.

¹⁵⁹ Attribuzione di Mazzotti, benché potesse trattarsi anche di San Giorgio, santo guerriero titolare della cappella ed eponimo del pittore o altrimenti di San Nicasio, affiliato all'ordine dei cavalieri gerosolimitani come il committente. Cfr. GENTILI 1999, p. 6.

¹⁶⁰ Di questa fotografia risultano rilevabili al FAST sia il positivo *MAZZOTTI 1938 (Fondo Mazzotti)* sia il negativo *MAZZOTTI 1938.5 (Fondo Fini)*.

¹⁶¹ L'immagine di Zoccoletti pubblicata nella prima edizione della guida (1938) coincide con quella pubblicata sulla RASSEGNA 1935.1, p. 4.

¹⁶² In alcuni casi furono utilizzate le stesse immagini che, a volte, appaiono tagliate diversamente, in altri casi furono utilizzate immagini differenti. Ad esempio, per quanto riguarda le fotografie di Zoccoletti (*Campanile a Santa Mamma*), Pasinetti (*Rocca di Asolo*) e Piamonte (*Fontanina ad Asolo*), Mazzotti (*Tempo di pace, Il Piave e il Grappa dal Ponte di Vidor*) si tratta di immagini differenti rispetto all'edizione originale.

IV.II. L'immagine di Treviso nelle guide e nelle pubblicazioni periodiche

Nella sua vocazione documentaria e nel suo riallacciarsi alla tradizione incisoria, quasi senza soluzione di continuità, la fotografia ne eredita, alle sue origini, i generi più diffusi: la «scena di genere», il ritratto, la veduta cittadina e la documentazione delle opere maggiori, raccolte e conservate nelle collezioni pubbliche e private, temi questi ultimi soprattutto destinati ad una vasta attività fotografica per la richiesta continua e sempre in aumento dei turisti, categoria di utenza che, da subito, affianca quelle, già menzionate, degli artisti e degli storici dell'arte [MIRAGLIA 2011:139].

Tra metà e fine Ottocento, antesignane dei moderni libri illustrati su Treviso e la sua provincia, furono le raccolte di litografie. Non si trattava di materiali destinati al turismo, fenomeno ancora agli albori, ma di rappresentazioni di luoghi caratteristici, iconografie del territorio¹⁶³. Dalle vedute di Treviso di Antonio Nani¹⁶⁴ alla prima guida della città di Giovanni Battista Alvise Semenzi che, nell'edizione del 1864, presentava tavole litografate tratte da fotografie di Antonio Rech e di Giuseppe Ferretto¹⁶⁵, all'opera di Marco Moro, alle realizzazioni dell'officina del primo tipolitografo, Gaetano Longo¹⁶⁶.

Le prime vedute fotografiche della città di Treviso furono opera dello studio avviato da Giuseppe Ferretto nel 1863 e portato avanti dagli eredi sino al 1921. Tra le prime opere significative, nel 1872, in occasione della *Esposizione regionale Agricola e Industriale di Belle Arti*, Ferretto allestì l'album *Ricordo della Provincia di Treviso*¹⁶⁷, con centocinquanta tavole che illustravano luoghi, monumenti e vedute caratteristici di Treviso e provincia [PRANDI ET AL. 1985:91-95]. Non si trattava ancora di una produzione rivolta al turismo, ma di rappresentazioni della città.

IV.II. *L'immagine di Treviso nelle guide e nelle pubblicazioni periodiche*

Per quanto riguarda le prime guide, quella di Luigi Bailo, del 1872 [BAILO 1978], non era illustrata e trattava della sola città di Treviso, dedicando ai dintorni un accenno¹⁶⁸. Guide successive (SANTAELENA 1894, PIETROBON 1912) presentarono sporadiche illustrazioni fotolitografiche¹⁶⁹.

Alla formazione di un canone iconografico per la città di Treviso e provincia contribuì dunque, innanzitutto e in maniera più massiccia, lo Studio Ferretto, per la copiosa produzione dello studio che fu attivo per cinquantotto anni¹⁷⁰ e il cui archivio fu in parte trasmesso, nel 1921, a Umberto Fini¹⁷¹. Nel tracciare la fisionomia di Treviso e dintorni Agostino Contò sostiene che i Ferretto abbiano rappresentato una “scuola” per i fotografi successivi quali, appunto, Giuseppe Fini e i fratelli Garatti [PRANDI ET AL. 1985:29].

Treviso e provincia furono rappresentate anche nella storica collana del *Touring Club Italiano, Attraverso L'Italia*¹⁷², una raccolta di duemila fotografie, pubblicata a partire dal 1902. Le fotografie pubblicate erano di Alinari, Brogi, Naya, di Brend'Amour, Giovan Battista Ganzini¹⁷³ e altri, i testi di Ottone Brentari [BRENTARI 1902]. Nel terzo fascicolo, una parte¹⁷⁴ è completamente dedicata all'illustrazione di Treviso e provincia: da una ripresa esterna della chiesa di San Nicolò ai resti dell'antica cinta muraria di Castelfranco, alla riproduzione della nota pala d'altare di Giorgione, ivi conservata. Tre immagini sono dedicate a Villa Barbaro, a Maser, e illustrano, rispettivamente, la grotta, la facciata e il tempio della Villa¹⁷⁵.

La copiosa riproduzione di alcuni soggetti, ripresi dal medesimo punto di vista, e delle stesse immagini, sta a significare che le fotografie circolavano all'interno di un mercato editoriale che esigeva un campione circoscritto per la divulgazione. La replica di soggetti e immagini è una caratteristica delle pubblicazioni destinate al turismo.

IV.II. *L'immagine di Treviso nelle guide e nelle pubblicazioni periodiche*

Per un efficace funzionamento dei servizi dedicati al turismo, infatti, è necessario che il ventaglio di mete sia limitato, in modo che alla promozione possa corrispondere un'organizzazione curata e strutturata.

Uno dei fascicoli della collana *Le cento città illustrate* edita da Sonzogno a supplemento del periodico *Il Secolo* è dedicato a *Treviso e Vittorio Veneto*. Le fotografie, pubblicate con estese didascalie, sono di Garatti, Alinari, Bertina (Treviso), Longo & Zoppelli¹⁷⁶. Vi sono anche fotografie aeree (della Sezione Fotografica della Direzione Superiore del Genio delle Costruzioni Aeronautiche). Dal punto di vista iconografico (ma anche contenutistico: citazioni letterarie che diventano stereotipi sulla città), vi era riprodotto uno schema che conta generalmente una o più riprese aeree, immagini dei monumenti principali (palazzo dei Trecento in Piazza dei Signori, il Duomo, la Chiesa di San Nicolò, la Chiesa di Santa Maria Maggiore, Loggia dei Cavalieri in Via Re Umberto, il palazzo del Museo Civico in Borgo Cavour), delle distruzioni causate dalla guerra, scorci cittadini sul Sile:

[...] la collana edita da Sonzogno presenta [...] un ritorno a quel criterio antologico, basato sulla selezione di luoghi e monumenti emergenti, che è ai fondamenti della cartolina e che prosegue sulla scia indicata dalle raccolte di vedute incise [FUSCO 1982:775-776]¹⁷⁷.

La copertina del fascicolo, inoltre, proponeva una fotografia a piena pagina sullo stile dei periodici dell'epoca¹⁷⁸.

Uno dei fascicoli della collana di monografie dal titolo *Italia Artistica*, pubblicati dall'*Istituto di Arti Grafiche* di Bergamo sotto la direzione di Corrado Ricci [COLETTI post 1926] fu dedicato a Treviso, con centotrentanove illustrazioni. Le fotografie sono dello Studio Ferretto, Alinari, Ministero Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai Monumenti Venezia e anche dello stesso Coletti. Le fotografie introdotte da disegni e dipinti antichi, raffigurano l'incontro tra i fiumi Sile e Cagnan della Roggia, che

sempre richiama la citazione dantesca «ove Sile e Cagnan s'accompagna», il Palazzo dei Trecento, la Piazza dei Signori, la Chiesa di San Nicolò. Coletti non esclude immagini delle distruzioni operate dai bombardamenti del primo conflitto mondiale.

I testi illustrati più significativi, su Treviso, indicarono un canone che verrà ripreso e ridefinito dall'opera di Mazzotti. Quest'ultimo nella sua guida non propose una simmetria tra testo e immagine, ma soggetti e iconografie diverse rispetto alla tradizione incisoria e a Ferretto.

Mentre alle origini i fotografi mutuarono dall'incisione, oltre ai soggetti, anche la tendenza a realizzare e trasmettere una visione unitaria e codificata del singolo monumento, con Mazzotti si verificò una soluzione di continuità verso la prevalenza dell'aspetto estetico ed espressivo della fotografia rispetto a una descrizione più tradizionale e analitica.

¹⁶³ Per un approfondimento vedi: AGOSTINO CONTÒ, *Milleottocento-millenovecento: storie e immagini della città*, in PRANDI ET AL. 1985, pp. 21-34.

¹⁶⁴ Datate 1846 sul frontespizio del fascicolo che le conteneva, ma già annunciate dall'autore nel 1841. Cfr. <<https://www.flickr.com/photos/societa-iconografica-trivigiana/sets/72157629014741697/>>.

¹⁶⁵ GIOVANNI BATTISTA ALVISE SEMENZI, *Treviso e la sua provincia. Illustrazione di Giovanni Battista Alvise nob. Semenzi, segretario relatore per le scienze dell'Ateneo di Treviso, seconda edizione rifusa e ampliata*, Treviso, tip. provinciale Gaetano Longo, 1864 (1862). Con 5 tavole litografiche tratte da fotografie di Antonio Rech e 9 tavole litografiche tratte da fotografie di Giuseppe Ferretto [PRANDI ET AL. 1985:89].

¹⁶⁶ La Tipolitografia trevigiana nacque nel 1896 e, nel 1919 si fuse con l'altra più importante tipografia operante a Treviso, quella condotta da Luigi Zoppelli, dando origine, alla Società anonima Longo & Zoppelli. Cfr. PRANDI ET AL. 1985, pp. 56-57.

¹⁶⁷ *Ricordo della provincia di Treviso. Fotografie di Giuseppe Ferretto. Note illustrative di Antonio Caccianiga*, Treviso, Prem. Stab. Tipo-Litografico di G. Longo, 1872. I casi in cui si presentano delle analogie nella scelta dei punti di vista e nella formalizzazione dei soggetti tra le tavole litografiche di Semenzi e le fotografie dello Studio Ferretto sono verificabili nel repertorio pubblicato in PRANDI ET AL. 1985. Ad esempio, la veduta litografica di Valdobbiadene [fig. 99, p. 89, datata 1864] nella guida di Semenzi presenta un punto di vista molto simile a quello di una fotografia presente nell'album *Ricordo [...]* di Ferretto [fig. 132, p. 94, datata 1972].

¹⁶⁸ Lo stesso fu per una riedizione della guida del 1888.

¹⁶⁹ Per una bibliografia su «Le guide di Treviso», dal 1833 al 1937, vedi PRANDI ET AL. 1985, pp. 33-34.

¹⁷⁰ Lo studio di Giuseppe Ferretto fu portato avanti dai figli Pietro, poi da Giovanni, sino alle soglie della Prima Guerra Mondiale, poi ancora dal collaboratore Pietro Bocciner [PRANDI ET AL. 1985:29].

¹⁷¹ A tutt'oggi il fondo fotografico di Giuseppe Fini, figlio di Umberto, conservato al FAST, comprende numerose fotografie Ferretto.

¹⁷² La collana, la cui pubblicazione fu annunciata nel 1901 [ATTRAVERSO 1901], diretta da Giulio Laurencic ed edita da Cesare Schmidt, fu pubblicata in 31 fascicoli e in sette lingue, in formato album.

¹⁷³ Come indicato nel frontespizio del primo fascicolo.

¹⁷⁴ P. 46 è tutta dedicata a Treviso e provincia con otto immagini.

¹⁷⁵ La fotografia che raffigura il prospetto della Villa, con una figura maschile al centro del vialetto che conduce al corpo di fabbrica principale (fig. IV-002) verrà pubblicata anche da Burger [BURGER 1909:tav. 40, fig. 2] e da Loukomski [LOUKOMSKI 1927:tav. LXXXIX]. Quest'ultimo vi aggiungerà anche l'indicazione di autorialità (Alinari). Lo stesso punto di vista delle riprese della grotta e del tempio di Villa Barbaro e della cinta muraria di Castelfranco verrà replicato in fotografie pubblicate successivamente in altri testi.

¹⁷⁶ Cfr. PRANDI ET AL. 1985:30: «E quando nella famosa collana che serviva da supplemento al periodico "Il Secolo": le belle dispense illustrate de Le cento città d'Italia, arriverà il turno anche di Treviso, l'editore si servirà, per realizzare le zincografie, di fotografie eseguite dallo Studio Ferretto».

¹⁷⁷ L'opera di ARIODANTE MANFREDI, *Le cento città d'Italia: Descrizione storica, politica, geografica, commerciale, religiosa, militare*, Bestetti, Milano, 1871, fu d'ispirazione per Sonzogno [FUSCO 1982:775] che iniziò a pubblicare la sua collana a partire dal 1887. Il fascicolo qui descritto fa parte della seconda ristampa pubblicata, secondo Fusco (i fascicoli non sono datati), tra il 1924 e il 1929.

¹⁷⁸ Cfr. ad esempio *L'Illustrazione Italiana*, *Turismo d'Italia*, *L'Illustrazione Veneta*.

V. 1948. *L'Ente Provinciale per il Turismo* di Treviso: un catalogo delle fotografie del territorio

V.I. L'archivio fotografico dell'EPT trevigiano

Dal bando di concorso per la sovraccitata *Mostra del paesaggio e dell'ambiente trevigiano* si evince un dato molto significativo: nel 1948, all'*Ente Provinciale per il Turismo* (EPT) di Treviso era già stato allestito un archivio fotografico. Nel bando, infatti era specificato:

Le fotografie non premiate, ma ritenute adatte all'archivio fotografico dell'Ente, potranno essere cedute dietro congruo compenso [ZANCHETTA 1948:2].

Mazzotti aveva già menzionato «l'archivio dell'Ente» nella lettera di dimissioni del 1945¹⁷⁹, senza però specificare la natura dei materiali contenuti:

Per quanto riguarda l'E.P.T. [...] distrutti i propri uffici nell'incursione aerea del 7 aprile 1944 [...] è stato possibile ricostruire non solo la contabilità, ma quasi per intero l'archivio dell'Ente [MAZZOTTI 1945:1].

Una fonte più recente riporta che, nel 1962, l'«attrezzato archivio fotografico» dell'EPT contava «oltre 7000 negativi»:

L'EPT di Treviso si avvale del suo attrezzato archivio fotografico (oltre 7000 negativi) che gli permette la consegna immediata delle fotografie richieste; è da notare a questo proposito che si rivolgono all'EPT, per un'assistenza in questo senso, non soltanto giornalisti, scrittori ed editori, ma anche studiosi, laureandi e professori, con quale vantaggio per il prestigio dell'EPT e della provincia stessa è facile immaginare [CELLETTI ET AL. 1962:68].

L'archivio si rivolgeva, dunque, a un ampio ventaglio di utenza, fornendo non soltanto visibilità all'EPT, ma dimostrandosi un ulteriore mezzo di divulgazione dell'aspetto della città e del territorio e delle iniziative animate dall'*Ente*. Lo conferma anche Antonio De Marco (1944), che fu assunto all'EPT, da Mazzotti, nel 1967, e ne divenne il braccio destro¹⁸⁰:

Non occorre [...] che ci fosse un archivio enorme, per questo motivo non tutto veniva inventariato. Ad esempio, dall'inventario dell'EPT manca la montagna, tranne per quanto riguarda il Cansiglio o il Monte Grappa o il Monte Tomba o qualcosa del Montello, perché questi rientravano nella promozione turistica del territorio di competenza, mentre i nostri cataloghi erano solo per la provincia di Treviso. Le fotografie che lui [Mazzotti] faceva in Val d'Aosta o in giro per l'Italia erano private, non venivano inventariate, però ne tenevamo conto [DE MARCO INTV 2014:286].

Tutti gli interessati potevano consultare “i cataloghi” ossia gli album che erano stati allestiti secondo un criterio topografico e che comprendevano un campione di stampe illustranti il territorio di Treviso e provincia.

La testimonianza di De Marco è confermata dal rinvenimento di trentasei di questi album¹⁸¹ [tav. VIII] presso il *Fondo EPT al Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST), per un totale di circa 4900 stampe fotografiche alla gelatina ai sali d'argento.

In un inventario manoscritto da Tiziana Ragusa, già direttrice del FAST¹⁸², sono elencati, sommariamente, i soggetti delle fotografie contenute in ognuno di essi che, spesso, si trovano sciolte [RAGUSA S.D.:tav. IX:1]. Non è sempre possibile, dunque, ricostruire l'ordinamento originario delle fotografie in ciascun album.



Post 1948.

1-2. Pagine tratte da esemplari degli album dell'EPT trevigiano.

3. Piatto superiore del XIII album dell'EPT trevigiano che riporta l'iscrizione: «Ente Turismo Treviso | Archivio fotografico | XIII».



Accanto a questo inventario manoscritto ve n'è un altro molto simile, dattiloscritto [FAST S.D.:tav. IX:2]¹⁸³. Per cinque album (2; 3; 5-7; 22), sono stati reperiti anche gli inventari analitici, nei quali sono elencati soggetti e autori delle fotografie contenute [EPT2 S.D.; EPT3 S.D.; EPT5-7 S.D.; EPT22 S.D.].

Presso la *Fondazione Mazzotti* è stato rinvenuto anche un *Elenco delle località esistenti nei vari album di fotografie* che non contempla tutti e trentasei gli album¹⁸⁴, ma fornisce ulteriori dati per conoscere i soggetti delle fotografie in essi contenute [ELENCO S.D.:tav. IX:3].

Dalla testimonianza di De Marco, dunque, si evince che soltanto le fotografie inventariate erano allestite negli album che avevano la funzione di un moderno catalogo [tav.:VIII:1-2]:

Se Mazzotti decideva che le fotografie dovevano essere inventariate, allora venivano inserite nell'album. Gli album avevano una funzione che oggi, nell'epoca dei computer non si capisce. Quando venivano giornalisti, stampa o gente che doveva pubblicare qualche cosa sulla provincia di Treviso o sugli argomenti trattati, noi facevamo stampare la copia della fotografia che avevano richiesto e gliela consegnavamo, sempre gratuitamente perché si trattava di divulgazione. Dunque la funzione era quella di un catalogo [DE MARCO INTV 2014:285].

L'utenza, dopo aver visionato gli album e selezionato le fotografie rispondenti alle proprie esigenze, poteva richiederne copia. Se le stampe non erano immediatamente disponibili tra le copie conservate in sede, usualmente in formato 13x18 cm, venivano eseguite presso lo Studio di Giuseppe Fini in base alle necessità.

Dopo il trasferimento dell'EPT dalla sede originaria di via Fiumicelli 48, presso l'edificio della *Camera di Commercio*, alla nuova sede di *Palazzo Scotti*, avvenuta, presumibilmente¹⁸⁵, nel 1967, l'archivio fotografico fu custodito in un «armadio rosa» realizzato su misura per la parete dell'*Ufficio Stampa e Promozione*.

In questo armadio erano conservati gli album fotografici e copie sciolte, in formato 13x18 cm, delle fotografie in essi allestite. Inoltre vi era custodito uno schedario dei fototipi contenuti negli album comprensivo di un nucleo di negativi, in formato 6x6 cm, cui era stato allegato il provino corrispondente:

Io poi seguivo tutto, dallo sviluppo alla catalogazione della fotografia. [...] I negativi venivano tagliati uno ad uno e messi in delle bustine insieme con la copia del provino applicata all'esterno della bustina [DE MARCO INTV 2014:126].

Anche in questo caso, la testimonianza di De Marco può essere confermata dal rinvenimento, presso il *Fondo EPT* (FAST), di uno schedario, ordinato topograficamente, che contiene, per ciascun soggetto, il negativo su pellicola e il provino corrispondente. Questo nucleo era conservato in «scatoloni» [DE MARCO INTV 2014:295], poiché era utilizzato di rado. Al contrario, il nucleo di negativi corrispondenti alle fotografie contenute negli album, di uso corrente, si trovava nello Studio di Giuseppe Fini, dove venivano eseguite le stampe.

In un secondo tempo, quando Mazzotti cominciò ad aggiornare la gamma di soggetti fotografici, all'incirca a cavallo dei primi anni Sessanta, nell'armadio rosa furono conservate anche le diapositive a colori¹⁸⁶ utilizzate, prevalentemente, a complemento delle sue conferenze. Inoltre, a *Palazzo Scotti* furono trasferiti anche gli armadi che fungevano da archivio nella sede di via Fiumicelli, nei quali pure era conservata parte degli album fotografici. Ricorda De Marco:

[...] l'armadio in cui era custodito l'archivio fotografico [...] era stato fatto fare su misura per la parete dell'*Ufficio Stampa e Promozione* dove io lavoravo. L'armadio era dipinto di rosa come le pareti con tutti i "profilini" e le chiavi in stile antico. [...]. [All'archivio fotografico] potevano accedere tutti, io l'avevo accanto alla mia scrivania. [...] C'erano anche altri armadi che provenivano dalla sede originaria dell'EPT [...] [che si trovava] al terzo piano della *Camera di Commercio*, in via Fiumicelli. Questi armadi saranno stati alti poco più di un metro con la parte superiore un po' inclinata per poter appoggiare gli album o le fotografie e con una lucetta per poterli esaminare. Poi, sotto, c'erano degli scaffali dove venivano messi gli album, ad esempio uno conteneva riproduzioni di stampe antiche. Nella parte bassa dell'armadio rosa c'erano poi cassetti e copie delle fotografie contenute negli album, con un cartoncino posto nel mezzo per separare le stampe. [...] I negativi non li conservavamo noi, li teneva sempre Fini. Noi tenevamo soltanto copie [«13x18 cm»] delle fotografie [«più eclatanti»] contenute negli album perché se arrivava un giornalista o qualcuno interessato, [...] potevamo consegnargli immediatamente la stampa. [...] Nei cassettoni sulla destra c'erano invece le diapositive, quelle che Mazzotti faceva sul territorio. Le diapositive ha cominciato a utilizzarle dopo, perché fino a un certo punto Mazzotti ha fatto solo bianco e nero¹⁸⁷. Poi, in una parte dell'armadio, c'erano invece scatoloni con provini e rispettivi negativi 6x6 piegati in quattro, in una busta, ma non erano di uso quotidiano, c'erano e basta. Nell'armadio c'era pure un visore retroilluminato per visionare le diapositive [...] [DE MARCO INTV 2014:291 e 294-295].

I fototipi conservati nell'archivio dell'EPT trevigiano corrispondevano a quelli utilizzati nelle esposizioni, nelle pubblicazioni, nei dépliant e nei manifesti o a corredo di recensioni delle attività dell'*Ente* pubblicate da diverse testate giornalistiche.

Gli autori delle riprese fotografiche erano perciò coloro che parteciparono alle iniziative di Mazzotti. Tra questi vi furono anche due operatori poco menzionati, ma pure protagonisti di questa esperienza, «i fotografi di Fini» [TURCHETTO 1999]: Bruno De Adamo (1931) e Giulio Vecchiato (1921):

Quando si parla e si scrive dell'Archivio fotografico Fini, ora di proprietà della Provincia di Treviso, bisogna parlare e scrivere di Bruno De Adamo e Giulio Vecchiato che [...] sono stati i principali e insostituibili artefici dell'arricchimento dell'archivio stesso [TURCHETTO 1999:51].

Bruno De Adamo è, anche oggi, particolarmente noto anche per le sue abilità di stampatore sia in bianco e nero sia a colori¹⁸⁸ [TURCHETTO 1999:51; FAST 1999:9], sebbene entrambi, insieme con Fini, si dedicassero anche a quest'attività:

Poi le fotografie venivano incollate sugli album. Erano 24-25 album [sic]¹⁸⁹ e sapevamo che il primo conteneva fotografie di Treviso, il secondo della Marca Trevigiana. A ogni fotografia veniva assegnato un numero che corrispondeva al numero del negativo. Il negativo lo conservava lo Studio Fini di Calmaggione, la fotografia la conservavamo noi con il numerino per cui quando si doveva fare una copia, una stampa, noi avevamo l'elenco, Fini cercava il negativo corrispondente e Bruno o Giulio stampavano [sic]¹⁹⁰. Questo era il sistema. [...] in alcuni casi Mazzotti richiedeva e inventariava anche immagini di altri fotografi [DE MARCO INTV 2014:285].

Come confermato anche dal fotografo trevigiano Orio Frassetto (1942), che, nel 1992 acquistò 55.000 fotografie dello Studio Fini¹⁹¹, Mazzotti contò sul contributo dei due operatori in particolare per le fotografie di interni, per riproduzioni di opere d'arte e per riprese più sofisticate che richiedessero l'utilizzo del banco ottico:

Mazzotti aveva una *Contax* con formato di ripresa 4,5x6 cm e lavorava con quella, non usava il banco ottico¹⁹². Quando doveva fotografare delle strutture in cui le linee non potevano essere "storte" si serviva dei fotografi di Fini. [...]. Mazzotti consumava sacchi di rullini perché era sempre in giro, ma fotografava da fotoamatore evoluto. Non parliamo di fotografo quando parliamo di Mazzotti: lui aveva il concetto dell'immagine, lui "spingeva l'immagine", di ogni foto stampava trenta copie [...] e poi le mandava a Milano, o a Torino e ovunque per far conoscere Treviso. [...] Era uno che lavorava proprio sul turismo [FRASSETTO INTV 2014:128].

Mazzotti, infatti, si serviva soltanto di apparecchi portatili, quali la *Rolleiflex* [MAZZOTTI INTV 2014:300 e DE MARCO INTV 2014:282] una fotocamera della *Zeiss Ikon* [MAZZOTTI INTV 2014:300], una *Contax* con formato di ripresa 4,5x6 cm [FRASSETTO INTV 2014:279] e una *Leica* [DE MARCO INTV 2014:282]. Ricorda la figlia Anna Mazzotti:

Le macchine fotografiche erano un'appendice del suo corpo, non si muoveva se non aveva con sé le macchine. Aveva la macchinetta da roccia che stava nel taschino, c'erano successivamente macchinette più evolute. Alla fine andava via con due macchine, le due Zeiss che sono ancora qui mi pare. Poi quando è arrivata la "Rollei", usava la "Rollei" e la Zeiss. Usciva sempre con due macchine, una di scorta per qualsiasi evenienza. In genere la seconda gliela tenevamo o io o la mamma in macchina e aveva sempre degli autisti pazientissimi forniti dall'EPT [MAZZOTTI INTV 2014:300].

Nell'amministrazione dello Studio Fini lavorò Paola Carniato (1942-2008) che, probabilmente a livello organizzativo, contribuì all'esecuzione delle commesse di Mazzotti:

Ad ogni modo, la fotografia di Fini corrisponde a quanto contenuto nel libro che ho menzionato [*Bepi Fini fotografo d'arte* (FINI 1983)]. Fini non era un fotografo, era un uomo di cultura. [...] Per il resto Fini non fotografava e aveva tre persone che lavoravano per lui. Una era Paola Carniato che, dopo il pensionamento, nel 1992, ha continuato a lavorare con me. Paola ha cominciato a quindici anni [...], inizialmente teneva la contabilità, poi curava in generale l'amministrazione dello studio e i rapporti con i clienti. Poi c'erano altri due signori, uno era Bruno de Adamo e l'altro, più anziano, Giulio, di cui non ricordo il cognome. Uno è morto sicuramente, l'altro non lo so. Questi due erano i fotografi a cui spesso anche Mazzotti si rivolgeva ad esempio per le fotografie di architettura.[...] Mazzotti era impegnato su molti fronti, non poteva essere concentrato solo sulla fotografia. Paola Carniato conosceva bene le modalità con cui venivano prodotte le fotografie da Mazzotti e Fini. Ha cominciato a quindici anni ed è stata con Fini per trentasette anni, poi è stato lui a suggerirmi di tenerla. Paola è rimasta con me fino a quando è mancata [...] sei anni fa. [FRASSETTO INTV 2014:278-280].

Per quanto riguarda le fotografie riprese in occasione dei *Festival della cucina*, di cerimonie ufficiali o altri avvenimenti di attualità subentrò anche, dopo il 1959, un altro studio fotografico, *FotoAttualità* di Elio Ceolin e Riccardo Sartori¹⁹³.

Quanto rimane dell'archivio fotografico dell'EPT trevigiano è oggi conservato nel *Fondo* omonimo presso il *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST).

Il *Fondo EPT* si presenta soltanto parzialmente lavorato¹⁹⁴ e risulta assente la documentazione che consentirebbe di risalire alla data di ingresso dei materiali che lo compongono¹⁹⁵.

Il risultato delle ricerche che ho svolto per ricostruire la storia di questo fondo fotografico sono riportate anche nello scritto [NAIM 2014] presente nel catalogo pubblicato in occasione della recente esposizione fotografica celebrativa dei venticinque anni di attività del FAST [PRANDI 2014]¹⁹⁶.

Il *Fondo EPT*¹⁹⁷ comprende documenti e fotografie che descrivono il territorio, la storia, i monumenti e le tradizioni del Trevigiano.

Tra questi vi sono i trentasei album fotografici tematici con relativo schedario a cui è allegato un certo numero di negativi e circa quattrocento stampe di grande formato (50x70 cm), derivanti in parte dalla mostra sui castelli di Veneto, Friuli-Venezia Giulia e Trentino-Alto Adige [MAZZOTTI 1960.1], in parte dalla mostra *Visioni d'Italia* [MAZZOTTI 1960] sulle località italiane di interesse storico, paesaggistico e folcloristico curate entrambe da Mazzotti nel 1960:

Di questi ed altri materiali [...] non si conosce la data di ingresso al FAST. Si presume che questo nucleo sia stato trasferito alla Provincia di Treviso dopo il 1986, data della chiusura di Palazzo Scotti come EPT, al momento della sua conversione in APT (Azienda di Promozione Turistica)¹⁹⁸ [NAIM 2014:123].

Inoltre, il fondo documentario dell'EPT¹⁹⁹, complementare al Fondo fotografico, «è conservato presso l'*Archivio di Stato* di Treviso dal 6 settembre 1991, data del verbale di consegna di tale nucleo» [NAIM 2014:123, nota 14].

Per una sintesi, dunque, le fotografie derivanti dall'esperienza di Mazzotti all'EPT sono oggi distribuite in tre nuclei presenti al FAST: il *Fondo Mazzotti* (in particolare per il nucleo di positivi), il *Fondo Fini* (in particolare per il nucleo di negativi)²⁰⁰ e il *Fondo EPT* (in particolare per i positivi corrispondenti al “catalogo” dell'*Ente* e per il nucleo di stampe d'epoca di grande formato derivanti dalle mostre del 1960).

¹⁷⁹ Questo brano è tratto dalla lettera di dimissioni di Mazzotti, di cui si leggono alcuni stralci anche alle pp. 91 e 134.

¹⁸⁰ Narra Antonio De Marco (1944): «Sono entrato con la mostra di Arturo Martini [10 settembre-12 novembre 1967]. [...] Venivo dalla Sicilia [...]. Il primo lavoro affidatomi da Mazzotti fu la custodia delle opere di Arturo Martini [...]. Ero l'uomo di fiducia, non si spostava una scultura da una bacheca se non ero presente. [...] Ricordo il primo giorno in cui sono andato a lavorare: Mazzotti ha messo sulla mia scrivania tutti i dépliant dell'Ente [...] dicendo che non avrei dovuto fare altro [...] che leggerli. [...] non solo mi dava la possibilità di leggere, ma anche, guardando le immagini, di avere un panorama del territorio di cui ci saremmo occupati» [DE MARCO INTV 2014:283].

¹⁸¹ Escluso un esemplare non allestito (De Marco conferma che gli album fossero all'incirca una trentina e che ce ne fosse anche qualcuno in più, ancora non allestito [DE MARCO INTV 2014:295]).

¹⁸² Tiziana Ragusa fu direttrice del FAST «dal primo maggio 2004, “con effetto retroattivo del [sic] 2002” (FAST AA, Determinazione n. 2303, n. prot. 45499 del 04.06.2004, p. 2) sino al pensionamento, occorso in anni recenti» [NAIM 2014:122, nota 2].

¹⁸³ Entrambi questi documenti si presentano ancora non inventariati. Da una collazione tra i due ne deriverebbe il seguente elenco di soggetti: Treviso, stampe antiche e documenti (album I), Provincia stampe antiche e documenti (album II) Quadri, statue, opere d'arte (album III), Opere d'arte: riproduzioni Alinari, Anderson (album IV) Conegliano (album V), San Pietro di Feletto, Refrontolo, Pieve di Soligo, Follina, Pedemontana, Rua, Cisone, Credazzo (album VI-VII), Asolo (album VIII/VIII bis), dintorni di Asolo: Possagno, San Zenone, Crespano (album IX), Valdobbiadene (album X), Vidor, Milies (album X bis), Pianezze (album XI), Castello di San Salvatore e dintorni (album XII), Folclore, mercati, osterie radicchio, costumi, sagre, prodotti locali, insegne tradizionali (album XIII), Riese Pio X, alberi sacri Revine, capitelli, presepe vivente (album XIV), Piave Panorami (album XV), Grappa, Montello (album XVI), Vittorio Veneto e dintorni (album XVII-XVIII), Eleonora Duse (album XIX), Ville e rustici (album XX-XXI), Treviso: opere monumentali e chiese (album XXII), non citato: album vuoto (album XXII bis), Treviso: palazzi, case affrescate antiche, vecchia Treviso (album XXIII e XXIII bis), Treviso: strade, piazze, vie, ponti canali, Sile (album XXIV e XXIV bis), Treviso sotto la neve (album XXV), arte popolare (album XXVI), Colle Umberto, Casa di Tiziano, San Fior, etc. (album XXVII), Oderzo, Motta, Portobuffolé, dintorni (album XXVIII), Castelfranco Veneto (album XXIX), località varie della provincia (album XXX-XXXI), Canova (album XXXII).

¹⁸⁴ Sono menzionati soltanto gli album numero 5-12; 14; 17-18; 22; 24; 28; 29-31.

¹⁸⁵ La sede precedente, secondo De Marco, fu mantenuta fino al 1967 [DE MARCO INTV]. In una lettera del 1964 [DELEGAZIONE 1964], l'indirizzo dell'EPT trevigiano coincide ancora con quello originario.

¹⁸⁶ De Marco sottolinea nell'intervista che nell'archivio furono conservate diapositive, ma mai stampe a colori [DE MARCO INTV], poiché si usava esclusivamente il bianco e nero.

¹⁸⁷ Salvo le diapositive a colori di cui parla De Marco e altre eccezioni, presenti ad esempio nel volume *Invito al Consiglio* [MAZZOTTI 1965.1], Mazzotti si servì sempre di fotografie in bianco e nero sia nelle vesti di fotografo sia di promotore.

¹⁸⁸ Si narra che fu De Adamo a introdurre la stampa a colori a Treviso, dopo aver seguito un corso presso la ditta Ferrania [FAST 1999:9]. Fu, inoltre, autore di «famoso gigantografie sulle ville venete [...] ora esposte in musei e collezioni pubbliche e private come opere d'arte» [FAST 1999:9]

¹⁸⁹ Nel Fondo EPT al FAST sono conservati 36 album. Per un elenco vedi la nota 183.

¹⁹⁰ Giuseppe Fini, primo tra tutti, ebbe il ruolo di stampatore.

¹⁹¹ «Secondo quanto riportato negli atti amministrativi (FAST AA; Fondo Frassetto, Delibera n. 137, prot. n. 48361/2011; *Convenzione*, 16.06.2011), Frassetto depositava, per 10 anni, circa 80.000 fotografie di sua esecuzione e 55.000 pervenute dallo studio Fini, nel 2011» [NAIM 2014:126 nota 34]. E inoltre: «Nel 1991 [Frassetto] rileva lo studio di Giuseppe Fini incluso il consistente archivio corrente del fotografo, che a distanza di vent'anni, nel 2011, confluisce, con una quota dell'Archivio di Orio Frassetto nei Fondi dell'Archivio FAST. Con il deposito di Frassetto, si completa la ricomposizione del Fondo Fini negli Archivi del FAST» [PRANDI 2014:117]. Nell'intervista riportata in appendice a questo scritto, Frassetto indica quale data del rilievo della porzione del Fondo Fini il 1992 [FRASSETTO INTV] e risultano assenti documenti a conferma dell'una o dell'altra data.

¹⁹² Lo conferma anche la figlia Anna Mazzotti: «De Adamo e Vecchiato fotografavano soprattutto gli interni e papà fotografava gli esterni e generalmente non usciva con loro. Di solito lo accompagnavo io o la mamma, non credo [De Adamo e Vecchiato] fossero una compagnia abituale. [...] I due lavoravano nello studio di Fini, in via Calmaggione» [MAZZOTTI INTV 2014].

¹⁹³ «Riccardo Sartori ed Elio Ceolin si affrancarono da Vittorio Leandro nel 1959, dando il via a una società denominata “FotoAttualità” con sede in via Roma 4 [...]. Operanti nei vari settori fotografici, dal ritratto alla fotografia industriale e pubblicitaria, furono collaboratori del quotidiano «Il Gazzettino» per un lungo periodo. Ritiratosi Sartori nel 1982 per raggiunti limiti di età, Elio Ceolin resse attivamente la gestione dell’atelier, accorpandovi nel 1986 un reparto commerciale di ottica. Nel 2003 l’attività fotografica fu ceduta ad Alessandro Gardin e Piero Mazzoli che la conducono tuttora» [VANZELLA 2009:75].

¹⁹⁴ Il Fondo EPT, inoltre, non viene menzionato nella *Guida ai Fondi fotografici storici del Veneto* [FAVARO 2006], ad oggi la pubblicazione più esaustiva in materia.

¹⁹⁵ Si ipotizza che questo nucleo archivistico sia stato trasferito alla Provincia di Treviso dopo il 1986, in occasione della conversione dell’EPT in APT (Azienda di Promozione Turistica) e del riallestimento della storica sede di Palazzo Scotti [NAIM 2014:123]. Una datazione plausibile potrebbe avvicinarsi al 6 settembre 1991, data del verbale di consegna del nucleo documentario del Fondo EPT, complementare a quello fotografico, all’Archivio di Stato di Treviso [NAIM 2014:123, nota 14].

¹⁹⁶ Vedi nota 14.

¹⁹⁷ Questa prima descrizione del Fondo EPT deriva dalle ricerche d’archivio svolte al FAST e all’Archivio di Stato di Treviso, ma anche dal contributo di Antonio De Marco che dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso fu il più stretto collaboratore di Mazzotti all’EPT.

¹⁹⁸ «Con la legge regionale n. 28 del 1985 gli EPT furono commissariati, insieme con le AACST (aziende Autonome di cura, soggiorno e turismo), e furono istituite le APT (Aziende di Promozione Turistica) che divennero operative, di fatto, nel 1987. L’APT di Treviso corrispondeva al numero 11, poi numero 3 dal primo ottobre 1994 fino alla dissoluzione di data 31 dicembre 2001, probabilmente a seguito della Riforma della legislazione nazionale del turismo (Legge 29 marzo 2001, n. 135) [...] [NAIM 2014:123-124, NOTA 16].

¹⁹⁹ Vedi l’inventario: COSSIGA ET AL. S.D.

²⁰⁰ Va sottolineato che anche il *Fondo Giuseppe Fini* si presenta piuttosto frammentato dalla presenza di materiale derivante dall’eredità di Umberto Fini. Quest’ultimo conservava, a sua volta, anche fotografie dello Studio Ferretto poiché fu allievo di Giovanni, l’ultimo rappresentante della famiglia che si occupò di fotografia: «Giovanni [...] rimase celibe, senza “eredi” se non gli allievi che avevano appreso i primi rudimenti della fotografia alla scuola sua e di Bocciner, e portavano nomi ben noti a Treviso: i fratelli Garatti e Umberto Fini [PRANDI ET AL. 1985:47]. Inoltre, parte delle riproduzioni fotografiche di opere d’arte e di interni di Giuseppe Fini sono conservate nel *Fondo Onorato Frassetto* (FAST), come si legge nella nota 191.

VII. **Le mostre fotografiche dell'EPT sul paesaggio e l'ambiente trevigiano**

Durante il secondo conflitto mondiale, dal 1940 al 1943, Giuseppe Mazzotti prestò volontariamente servizio nel 523° battaglione *Antelao* del 176° reggimento alpini [MAZZOTTI POST 1943]²⁰¹.

Poco prima della fine della guerra, nel marzo del 1945, a causa dei bombardamenti che avevano colpito la sede dell'EPT trevigiano²⁰², delle mutate e difficili condizioni di lavoro e di gravi critiche ricevute, Mazzotti decise di rassegnare le dimissioni, come si legge in una lettera indirizzata a Primo Fantina, allora Commissario Straordinario dell'EPT di Treviso:

[...] Distrutti i propri uffici nell'incursione aerea del 7 aprile 1944, solo per l'abnegazione dei dipendenti, dapprima per più di un mese con assicuo [sic] lavoro fra le macerie, e poi per lungo periodo di tempo, riordinando scrupolosamente i resti degli incartamenti rinvenuti sparsi e laceri nel sottosuolo, è stato possibile ricostruire non solo la contabilità, ma quasi per intero l'archivio dell'Ente. Ricostruiti gli uffici (fra i pochissimi rimasti nel capoluogo, essendo la maggior parte degli altri sfollati in località della provincia meno soggette ad attacchi aerei) l'attività venne ripresa come è stato possibile in dipendenza al moltiplicarsi degli allarmi e delle offese belliche [...]. Comprendo facilmente come tale diminuzione di attività abbia potuto destare l'impressione che essa potesse derivare anche, almeno in parte, da scarso impegno dei funzionari, ma in coscienza lo escludo in via assoluta per il personale tutto [...]. Per quanto personalmente mi riguarda, lascio il giudizio a Voi, al Presidente che Vi ha preceduto e alla cittadinanza trevigiana che ben mi conosce [...]. Ora gli uffici sono stati distrutti una seconda volta, nulla più rimane dell'opera silenziosa di tanti anni. [...] L'Ente potrà risorgere e risorgerà certo sotto la Vostra Guida, ma io non mi trovo più in grado di aiutarvi nell'opera di ricostruzione [...]. Ho ancora dignità quanto basta per capire che non posso oltre restare presso questo Ente che ho curato come cosa mia fin dalla sua fondazione e verso cui ora mi si incolpa di dimostrare uno scarso attaccamento [...] [MAZZOTTI 1945:1-3].

Tre anni dopo²⁰³, Mazzotti chiese la riassunzione e fu accolto, sempre nel ruolo di segretario, dal presidente Lino Zanchetta:

[...] nella riunione del 7 febbraio u. s. il Consiglio di questo Ente ha accolto favorevolmente la sua domanda di essere assunto con la qualifica di Segretario, dell'Ente stesso, con decorrenza dal 1° Marzo 1948. Dopo un periodo di prova di 6 mesi Ella passerà a far parte del personale di ruolo [...] [ZANCHETTA 1948.1].

Mai come nel secondo dopoguerra fu sentita la necessità di ricostruire non soltanto quanto era andato distrutto, ma anche l'identità del paese. Il 1948 fu considerato, nel volume che riporta i dati raccolti, entro il 1962, dall'*Unione Nazionale degli EPT*, «l'anno uno della ripresa» del movimento turistico:

Il movimento turistico straniero riprende a fluire in Italia quando la ricostruzione del Paese dalle rovine della guerra è ancora in atto. Nel 1948 - considerato l'anno uno della ripresa - giungono 1.500.000 turisti stranieri [CELLETTI ET AL. 1962:290].

Uno dei modi per contribuire alla ridefinizione identitaria fu anche quello di valorizzare il patrimonio storico, artistico e paesaggistico per restituire fisionomia ai luoghi. Mazzotti che fu pienamente consapevole della necessità di

far convergere l'attenzione del pubblico, e specialmente dei trevigiani, sugli aspetti più caratteristici, sulle opere di arte e sulle architetture tipiche di cui, malgrado tante distruzioni e deturpazioni, la nostra provincia è ancora singolarmente dotata [MAZZOTTI 1948:3].

Egli non perse tempo e, senza soluzioni di continuità rispetto agli intenti manifestati nell'anteguerra, curò la prima mostra promossa dall'*Ente* sul paesaggio di Treviso e provincia.

Questa esposizione, esclusivamente fotografica, si differenziava dalla *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano*, proposta nel 1935, che rappresentava soltanto una sezione circoscritta all'interno della *Mostra d'Arte* principale. In questa occasione Mazzotti definiva in maniera esplicita i punti cardine della sua opera di promozione, ovvero la fotografia, come strumento, e il paesaggio, come oggetto di divulgazione:

In questa Mostra delle migliori fotografie presentate al concorso, esse non sono ricordate che in minima parte. Ugualmente per il paesaggio e gli aspetti caratteristici della architettura, La Mostra non dà che qualche esempio delle infinite cose degne di essere conosciute [MAZZOTTI 1948:6].

Con questa esposizione, dunque, Mazzotti proseguiva la selezione delle «cose degne di essere conosciute» per mettere in luce la bellezza della provincia trevigiana, spesso trascurata dai visitatori richiamati soprattutto da Venezia e dalle Dolomiti. Mazzotti richiamava l'attenzione sulle ville antiche, sul valore dell'architettura di Treviso, il tutto «messo nella giusta luce [...] da una copiosa documentazione fotografica» [MAZZOTTI 1948:5]. Egli riconosceva che i turisti rivolgevano maggiore considerazione alle colline di Asolo, di Valdobbiadene e di Conegliano, ma spesso le visitavano solo di sfuggita. Mazzotti mise in luce l'aspetto più intimo e suggestivo di quelle terre amate da letterati e artisti quali Pietro Bembo, Roberto Browning, Giorgione, Tiziano. Senza mai dimenticare le vicende storiche e in particolare la guerra che aveva lasciato numerosi segni che l'opera di ricostruzione²⁰⁴ stava tentando di sanare:

Essa [la mostra] vuol essere un rapido viaggio attraverso opere, luoghi, paesaggi fra i più significativi; e suggerire anche i momenti storici che hanno condotto la nostra città e il suo territorio al tempo presente [MAZZOTTI 1948:6].

Mazzotti attribuiva dunque alla documentazione, attraverso la fotografia, la capacità di condurre il visitatore in viaggio, non soltanto attraverso i luoghi, ma anche attraverso la loro storia, e di stabilire così un campione significativo di aspetti caratteristici. La capacità di rilievo analitico della fotografia permetteva di far emergere anche luoghi meno accessibili e particolari trascurati.

La *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano*, che si svolse dal 18 settembre al 2 ottobre presso il Tempio di Santa Caterina, negli ambienti della Chiesa e della Cappella degli Innocenti, fu l'esito del concorso omonimo²⁰⁵ bandito dall'EPT il 28 luglio 1948, in occasione della *Terza Fiera Campionaria* di Treviso e in collaborazione col *Comitato promotore dell'Ente Fiera* [ZANCHETTA 1948].

La filiera originata dal "sistema concorso", esito della capacità di Mazzotti di trovare finanziatori dei premi e dunque ulteriori canali per la promozione delle proprie attività, permetteva di motivare gli autori a inviare proprie fotografie. Mazzotti, nell'allestire la prima mostra fotografica dell'EPT, ricalcava dunque la prassi del *Touring Club Italiano* che, sin dalla fondazione, promosse concorsi fotografici per realizzare mostre, guide e testi illustrati²⁰⁶.

Alla gara dell'EPT trevigiano, come si evince dal *Regolamento del concorso*, furono ammesse fotografie di professionisti e dilettanti, italiani e stranieri, su

[...] aspetti del paesaggio della Provincia di Treviso, particolari architettonici, opere d'arte, monumenti, ville, parchi, aspetti caratteristici della vita e delle tradizioni locali, quanto insomma potesse dare un quadro, il più completo possibile delle bellezze naturali e artistiche, dei ricordi storici (con particolare riguardo ai Campi di Battaglia del Piave, del Grappa e del Montello), delle coltivazioni, delle industrie e dei prodotti tipici, specialmente artigiani, delle usanze popolaresche e d'ogni altro motivo di richiamo turistico della Città e Provincia di Treviso [ZANCHETTA 1948:1].

Le fotografie, «di formato minimo 24x30», dovevano essere «stampate su carta bianca e montate su cartone (meglio se su “passepartout”) o cartoncino bianco 40x50 senza cornice». Ciascuna avrebbe dovuto riportare, al verso, «nome, cognome e indirizzo del concorrente, nonché l'esatta dicitura relativa al soggetto raffigurato». Erano tassativamente escluse «fotografie colorate» [ZANCHETTA 1948:1].

I vincitori, se richiesto, avrebbero dovuto inviare all'EPT i negativi che sarebbero stati trattenuti il tempo necessario «per provvedere alla stampa delle copie necessarie al proprio archivio» [ZANCHETTA 1948:2] e poi restituiti.

Parimenti, le fotografie che non avessero vinto, ma fossero state ritenute «adatte all'archivio fotografico dell'Ente» [ZANCHETTA 1948:2] sarebbero state richieste in cambio di un compenso. Fu assicurata, inoltre, la citazione dei nomi degli autori in eventuali pubblicazioni edite dall'*Ente*.

I premi²⁰⁷ furono attribuiti alle migliori fotografie inviate per ciascuna categoria²⁰⁸. Delle oltre trecentocinquanta fotografie²⁰⁹ di grande formato pervenute grazie al concorso, ne furono esposte trecentodieci²¹⁰ [MAZZOTTI 1948:307].

I fotografi premiati e citati nel *Verbale della giuria* [EPT 1948] si ritrovano, dunque, nel catalogo²¹¹ della mostra. Come fu per l'esposizione fotografica del 1935, si trattava soprattutto di fotografi dilettanti:

Se si eccettua Giuseppe (Bepi) Fini (1906-97) unico professionista, per gran parte dei partecipanti al concorso la fotografia non costituì la principale occupazione, ma per alcuni fu spesso un correlato alla propria attività preminente: fu così per Giuseppe Mazzotti (1907-81), che coniugò inseparabilmente l'attività di promotore alla lucida competenza fotografica; per Pier Maria Bianchin (1906-57), che affiancò la fotografia ai propri impegni letterari di corrispondente, poeta dialettale e commediografo; oppure fu un complemento significativo, come per lo scultore e intagliatore Vittorio

V.II. *Le mostre fotografiche dell'EPT sul paesaggio e l'ambiente trevigiano*

Celotti (1866-1942), che si impegnò in una documentazione fotografica di Conegliano o per le immagini amatoriali dell'architetto Fausto Scudo. [...] Accanto a loro fa capolino una nuova generazione di appassionati fotografi, fra cui i fratelli Gualtiero (1921) e Renato Basso (1923-2009) [PRANDI 2013:65].

Il catalogo dell'esposizione [MAZZOTTI 1948], non illustrato, presenta una suddivisione topografica per quanto riguarda i soggetti esposti nella Chiesa di Santa Caterina: da Asolo, Maser, Fanzolo, Crespano, Possagno a Conegliano, Susegana, Follina, da Vittorio Veneto a Valdobbiadene e al Piave, per concludersi nell'immane *Montagna trevigiana* e in un nucleo di *Varie*. La seconda sezione, corrispondente alle fotografie esposte nella Cappella degli Innocenti²¹², era dedicata al tema della guerra e della ricostruzione e a scorci e monumenti della città di Treviso²¹³.

Sebbene le fotografie esposte non fossero riprodotte nel catalogo, è probabile che, in alcuni casi, si trattasse di fototipi già proposti sia nella *Rassegna del Comune* sia in *Treviso: Piave, Grappa e Montello* oppure in una soltanto delle due pubblicazioni²¹⁴. A titolo di esempio, *San Floriano di Valdobbiadene* di Giulio Dall'Armi [DALL'ARMI 1935:tav. VII:21] potrebbe corrispondere all'immagine già pubblicata in entrambe le pubblicazioni, così come il *Sottoportico dei Buranelli* [BOTTER 1935.1:tav. IV:1; tav. V:4], *Abside e campanile di San Nicolò* di Guido Botter [BOTTER 1935:tav. V:II].

È documentata [PRANDI 2013:74-77], invece, la presenza nella mostra di alcuni fototipi dei fratelli Gualtiero e Renato Basso²¹⁵ [tav. X:1-5]²¹⁶ e di Mario Botter. I primi ritraggono, in particolare, paesaggi e barche sul Sile, aderendo, nei soggetti e nelle iconografie, allo stile del gruppo di fotografi trevigiani che Mazzotti raccolse attorno a sé. La fotografia di Renato Basso ("de Giorgis") *Treviso. Motivi di barche sul Sile* fu riprodotta dallo stesso autore in un'acquaforte recente [tav. X:6], segno della volontà di replicare determinati motivi nel tempo, evidentemente a fronte di un certo successo.

Dei due fototipi di Mario Botter partecipanti alla mostra, uno è stato identificato con certezza in un'immagine di un operaio intento nella ricostruzione del *Palazzo dei Trecento* [BOTTER 1948.1], l'altro potrebbe invece corrispondere a uno scorcio del giardino di Villa Barbaro a Maser [BOTTER 1948]²¹⁷.

La *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano* fu, inoltre, la prima che Mazzotti tentò di riproporre all'estero, in Inghilterra.

Nel gennaio del 1949, alla richiesta del segretario dell'Ambasciata d'Italia a Londra, A. Manassei, di «un certo quantitativo di fascicoli illustrati relativi alle più note località di codesta Provincia, possibilmente nell'edizione in lingua inglese» [MANASSEI 1949], Mazzotti rispose con l'invio di alcuni pieghevoli, per promuovere Treviso e provincia anche in Inghilterra [MAZZOTTI 1949.2].

Dato l'interesse per il materiale promozionale e su consiglio di tale Major John Dermott O'Reilly, Mazzotti propose a Manassei anche di esporre nella capitale inglese almeno un centinaio delle fotografie presentate alla mostra del paesaggio dell'autunno precedente [MAZZOTTI 1949.2].

Dalle trecentodieci fotografie presentate nel 1948 sarebbe stato estratto il nucleo sulla città di Treviso, ritenuto più interessante per un pubblico straniero. Mazzotti ne spedì un campione, in modo che l'idea potesse essere valutata e così scrisse a Manassei:

Ho [...] disposto che Le siano spedite alcune fotografie, montate su cartone, rappresentanti aspetti caratteristici della città di Treviso. Nell'autunno dello scorso anno ho organizzato a Treviso una mostra con circa 300 di tali fotografie, di cui un centinaio riguardanti Treviso. [...] ho pensato di spedire a Lei alcune delle fotografie che furono esposte a Treviso per vedere se si può farne una esposizione a Londra o presso l'Ambasciata o altrove.



1948.

1. RENATO BASSO (DE GIORGIS),
Treviso. La pesca sul Sile [DE GIORGIS
1948.5].

2. RENATO BASSO (DE GIORGIS),
Il Sile [DE GIORGIS 1948.2].



1948

3. GUALTIERO BASSO,
[Paesaggio n. 2] [BASSO
1948.2].

4. GUALTIERO BASSO
[Paesaggio n. 1] [BASSO
1948.1].



1948

5. RENATO BASSO (DE GIORGIS),
Treviso. Motivi di barche sul Sile
[DE GIORGIS 1948.3].

2001

6. RENATO BASSO (DE GIORGIS)
[Sile], acquaforte.

V.II. Le mostre fotografiche dell'EPT sul paesaggio e l'ambiente trevigiano

La Mostra potrebbe essere limitata alle fotografie di Treviso città, che, come ripeto, sono un centinaio, oppure comprendere gran parte di quelle della Provincia. Credo che la cosa potrebbe interessare non solo i nostri connazionali, ma buona parte del pubblico inglese. [...] Le sarò molto grato se mi vorrà dare qualche notizia in merito alla possibilità di allestire tale Mostra a Londra. Le fotografie sono pronte, tutte montate su cartone come quelle che Le ho mandato e basterebbe spedirle. Le mando a parte un piccolo catalogo della mostra di Treviso [MAZZOTTI 1949.2].

La proposta non venne accettata e A. W. Canna dell'Ambasciata italiana a Londra motivò il diniego con il fatto che sarebbe stato complicato vincere «l'indifferenza britannica» per una città italiana che non fosse compresa tra quelle già note:

[...] Non dubito che le fotografie siano interessanti e che esse degnamente mettano in valore la bella Treviso. Temo tuttavia che il farne oggetto di una mostra a Londra possa essere considerato eccessivo, tenuto conto che si tratta di una sola città tra le tante italiane. I connazionali residenti in Londra, d'altra parte, non sono molti e provengono, in maggior parte, da altre province. Non vedo, francamente, come la Mostra possa rompere l'indifferenza britannica per ogni altra città italiana che non sia tra quelle tradizionalmente ad essi nota [sic]. [...] [CANNA 1949].

Questo episodio è paradigmatico delle difficoltà che dovette incontrare Mazzotti nel promuovere una città, Treviso, che stentava a emergere accanto alle “capitali” del turismo italiano e, in particolare, alla vicinissima Venezia.

D'altro lato, esso è emblematico anche della sua determinazione nell'opera di promozione turistica a livello nazionale e internazionale. Questa si manifestò con forza e si strutturò a partire dal secondo dopoguerra, in particolare, dal 1948, quando Mazzotti riprese servizio all'EPT e animò una serie di iniziative molto simili tra loro.

Nel giugno del 1955, ad esempio, fu allestita un'altra *Mostra fotografica del paesaggio trevigiano*²¹⁸, a Palazzo dei Trecento. Come narra il fotografo amatore Pier Maria Bianchin, furono esposte «quattrocento visioni»:

Sono quattrocento visioni, mostrano gli aspetti più pittoreschi e suggestivi della Marca Trevigiana , «La bella sconosciuta», come giustamente la ha definita Bepi Mazzotti, che ha allestito la Mostra con la passione che lo distingue. Molti sono paesaggi di luoghi noti, ma una parte rimangono sconosciuti ai più, a coloro che corrono e non sanno vedere. [...] I paesaggi sono molti [sic] belli, ed è anche difficile riprodurli fotograficamente, per quanti accorgimenti vi apporti l'arte e la tecnica. Bisogna vederli per rimanere stupefatti e felici di aver visto qualcosa che fa bene all'animo [BIANCHIN 1955].

Bianchin ribadiva il principio caldeggiato da Mazzotti sin dal 1935, ossia l'attenzione al "saper vedere". Secondo l'autore la bellezza di certi luoghi, ancora sconosciuti ai più, non soltanto è difficile da notare ma anche da riprodurre fotograficamente. Doppia è dunque l'abilità del fotografo che sappia scoprire e comunicare l'aspetto pittoresco dei luoghi come soltanto i grandi pittori veneti avevano saputo fare. Bianchin invitava a recarsi in questi luoghi per comprendere e stupirsi di fronte alla varietà degli aspetti paesaggistici

Osservando questi paesaggi riprodotti fotograficamente con la sensibilità derivata da chi conosce e sente l'essenza del paesaggio, ci si accorge che esiste una visione pittorica di questo paesaggio che si ritrova soltanto nei quadri dei grandi maestri della pittura veneta. Per la sua particolare posizione geografica , la nostra provincia possiede una varietà infinita di aspetti naturali, che cambiano dalla pianura alle colline, dalla riva dei fiumi e dei laghi alla austerità della montagna. In breve distanza di percorso il paesaggio cambia subitamente, quasi improvvisamente e provoca stupore. È proprio lo stupore che colpisce i visitatori di questa Mostra [...] [BIANCHIN 1955].

Bianchin sottolineò, dunque, la possibilità per il visitatore della mostra di percepire l'essenza del paesaggio attraverso la traduzione operata dalla sensibilità dei fotografi partecipanti di cui, implicitamente, è affermata l'abilità in questo genere di riprese.

Tuttavia, l'artisticità della fotografia, nelle parole dei critici, pareva essere legittimata non dalla professionalità degli operatori, ma dalla bellezza del paesaggio della Marca Trevigiana che era già stata fonte di ispirazione per pittori come Tiziano, Veronese, Giorgione e Cima da Conegliano.

Così, ad esempio: «anche un gruppo di scolaretti all'aperto radunati attorno all'insegnante diventano nel paesaggio trevigiano un gruppo artistico» [SELVA 1955]. Il paesaggio, nelle parole del giornalista Gustavo Selva, determina la qualità del ritratto di qualsiasi soggetto e anche delle architetture che vi sorgono. L'opera dell'uomo, dunque, è sempre subordinata alla bellezza della natura:

Il paesaggio che passa davanti agli occhi, durante un giro nel salone non riguarda soltanto la parte naturale [...], il paesaggio che questa esposizione [...] presenta riguarda anche l'opera d'arte architettonica, e fra l'ambiente naturale e il manufatto dell'uomo si inseriscono scene di costume. [...] L'ambiente naturale della Marca Trevigiana è uno dei più completi. [...] l'occhio scopre, in quei magnifici pannelli (la fotografia raggiunge in questa mostra vette d'arte) il panorama di Conegliano visto dal Castello [SELVA 1955].

A confermare questa dimensione vi fu anche il commento di un altro recensore, G. Anselmi:

La Mostra fotografica del paesaggio trevigiano trova i suoi spunti più felici nelle inquadrature di soggetti artistici, ma tuttavia riesce egregiamente nel proposito di dare al visitatore i documenti più significativi della nostra terra [ANSELMINI 1955].

Non sono dunque le fotografie a risultare “artistiche”, bensì i soggetti in esse raffigurati. Le fotografie sono soltanto i «documenti» della bellezza del paesaggio. Nelle recensioni non emergono commenti relativi alla qualità (luce e colori) e alla composizione delle fotografie, ma soltanto descrizioni di soggetti raffigurati, «visioni», «panorami»:

C'è la visione del grandioso Tempio del Canova a Possagno [...]. Il Tempio di Canova e il panorama che sta attorno sono una sintesi d'arte sublime [...] [SELVA 1955].

Selva sottolinea come l'identità della «nostra provincia» che compone, quindi, almeno in parte, anche il carattere dei suoi abitanti, sia svelata dal paesaggio. Questa sensibilità appariva, nel secondo dopoguerra, come una tendenza generale volta ad affermare le proprie radici e la propria appartenenza comunitaria e costituiva la fortuna delle manifestazioni di Mazzotti. Il paesaggio della Marca Trevigiana era dunque il fulcro dell'esperienza di ridefinizione identitaria caratteristica del dopoguerra poiché era sentito come un legame naturale che, attraverso lo sguardo, forgia il carattere dell'individuo, come si legge nelle celebri parole di Giovanni Comisso:

Io vivo di paesaggio, riconosco in esso la fonte del mio sangue. Penetra per i miei occhi e mi incrementa di forza. Forse la ragione dei miei viaggi per il mondo non è stata altro che una ricerca di paesaggi, i quali funzionavano come potenti richiami. [...] Nel paesaggio è il primo segno delle mani di Dio [...]. L'altro segno è l'uomo ma l'uomo si forma e cresce in rapporto al paesaggio, è uno specchio del paesaggio [COMISSO 1985:6].

Da quanto descritto e dalle fotografie pubblicate a corredo degli articoli che recensiscono la mostra, si deduce che furono esposti soggetti agresti, monumenti e ruderi, immagini di torrenti e del fiume Piave, di vigneti e pianure, di case, torri, campanili e fughe di porticati, di infrastrutture quali strade e ponti [ANSELMINI 1955].

Inoltre, vi furono esposte immagini del panorama dal Castello di Conegliano, del Tempio di Possagno e del panorama circostante, della natura alpina, di paesaggi lungo il Sile. Una descrizione dettagliata è fornita, ancora una volta, da Selva come dal testo d'esordio a questo paragrafo:

Cosa è una mostra di fotografie? Poca cosa, potrebbe rispondere qualcuno, che non fosse entrato nel Salone dei Trecento, e comunque non un fatto artistico. La Mostra del paesaggio trevigiano è invece un fatto artistico., perché attraverso questi pannelli conduce il visitatore ad amare una delle più belle e forse meno conosciute provincie [sic] italiane. Il paesaggio che passa davanti agli occhi, durante un giro nel salone non riguarda soltanto la parte naturale, i dolci colli dell'Asolano, le aperte distese che fiancheggiano il Piave, o i pigri quadretti naturali che si formano lungo il Sile [...], riguarda anche l'opera d'arte architettonica, e fra l'ambiente naturale e il manufatto dell'uomo si inseriscono scene di costume. [...] l'occhio scopre in quei magnifici pannelli (la fotografia raggiunge in questa mostra vette d'arte) il panorama di Conegliano visto dal Castello. Una delle parti più belle della Mostra è quella dedicata alle Chiese: c'è la visione del grandioso Tempio del Canova a Possagno [...]. [SELVA 1955].

Si trattava quindi di un'ulteriore replica dei fototipi proposti a partire dalla *Rassegna del Comune* e già più volte diffusi. Inoltre, anche in questo caso, «la maggior parte degli ingrandimenti sono di un mago dell'arte fotografica Giuseppe Fini; altre [sic] sono dello stesso Mazzotti» che Selva definì «mecenate moderno dell'arte» appartenente ad una «rara [...] specie di uomini» [SELVA 1955]. Secondo il principio per cui «l'ambiente naturale modella il costume degli abitanti» [SELVA 1955] Mazzotti perseguiva dunque l'opera di definizione identitaria delle proprie terre.

Alcuni mesi prima di questa mostra, un articolo criticò la qualità della «propaganda» svolta a Treviso dai vari «Enti interessati al turismo». L'opera di promozione trevigiana fu definita frutto di abilità e degna di gusto, «stilisticamente encomiabile», ma spesso «troppo intellettuale e raffinata», tanto da risultare «ermetica ai più» e, «in fin dei conti, inefficace» [T. G. 1955].

Poiché la «psicologia della folla» rimaneva immutata e rispondeva alle medesime esigenze, non si poteva rivolgere la «propaganda» soltanto a un pubblico selezionato:

Oggi bisogna rendersi conto che il turismo non interessa più solo le classi elevate, ma anche ed anzi soprattutto, le masse. Tutto quanto finora si è fatto in Treviso è stato rivolto a tutti fuorché alle masse. [...] Le più belle e lussuose riviste del mondo hanno tutte pagine di propaganda turistica Trevigiana: si tratta sempre o di originali, elaborati, piacevoli disegni o di articoli esaltanti l'arte e la natura di Treviso. È questa una propaganda che costa molto. Ma quanti sono quelli che le vedono e di cui richiamano l'attenzione? [...] [T. G. 1955].

L'autore di questo articolo considerò anche l'aspetto economico, sottolineando che un maggior numero di visitatori avrebbe fruttato maggiore ricchezza e che una «propaganda» curata «con originali, elaborati, piacevoli disegni o [...] articoli esaltanti l'arte e la natura di Treviso» e con dépliant «ben fatti, ben scritti, ben impaginati», ma distribuiti soltanto in aeroporti, stazioni e alberghi e dunque rivolti a gente che «già viaggia», risultava assai costosa e destinata a un pubblico di nicchia. Al contrario bisognava conquistare «le masse» con semplicità e chiarezza «parlando come esse parlano»:

Partendo poi dal punto che la gente cerca curiosità, varietà, divertimenti, ecc., occorre persuaderla che il vostro consiglio è volto proprio e solo al soddisfacimento dei loro desideri. E tanto più si riuscirà ad essere semplici [...] tanto migliore sarà il risultato. Occorre non dimenticare che il turista è come il pesce: bisogna mostrargli un'esca appetitosa e mai l'amo [T. G. 1955].

Il turista andava attirato con ogni mezzo e non edotto o coltivato. L'autore criticò dunque gli *slogan* ricchi di «iperboli» e «frasi altisonanti» suggerendo di riportare piuttosto dati e cifre esatti per dare la sensazione di «dire la verità» [T. G. 1955].

Ad esempio, riguardo alle spese di viaggio che definì come uno degli incentivi più forti nella scelta tra un'offerta e l'altra. Anche in questo, bisognava apportare delle modifiche perché era diffusa l'idea che Treviso fosse troppo cara²¹⁹:

[...] perché occorre convincere e la convinzione non trascura il fatto che ognuno crede di avere una propria opinione personale ed è geloso di essa e più facilmente riuscirà ad influenzarla chi meno dimostrerà la volontà di riuscirci. [...] Da troppe parti e con troppa insistenza si sente dire che Treviso è cara. Mentre conviene che la propaganda turistica si dia alacremente da fare per smentire tali voci e ribatterle con dati di fatto e cifre [...] [T. G. 1955].

Il giornalista non aveva torto riguardo all'alto livello culturale della promozione turistica nel trevigiano. Il particolare clima di fermento artistico e culturale che animava la città in quegli anni le valse il soprannome di *piccola Atene*²²⁰ da parte di Dino Buzzati, in un articolo che riporta una conversazione con Mazzotti durante una passeggiata in città:

Per alcuni decenni, e ancora il fenomeno perdura, una piccola città di provincia ha visto una fioritura di pittori, scultori, scrittori, anche di classe nazionale. Si trattava di un caso fortunato? È probabile di no. Era invece l'aria, o l'incantesimo del posto, tanto è vero che l'attrazione delle grandi città non si fece quasi sentire. Tutti restarono sempre trevigiani. Da qui per vario tempo partì la irriverente voce dell'arte nuova a sfidare i venerati pontefici di Venezia allora capitale artistica d'Italia, Venezia che era proprio là a due passi. - Eravamo cinquant'anni più avanti di Parigi - disse lo scultore Arturo Martini che alla piccola Atene ha dato più luce di tutti [BUZZATI 1950].

Contribuiva ad animare quest'atmosfera l'"apostolo di Treviso", Giuseppe Mazzotti:

Se mai esiste un uomo candido, questo è Bepi Mazzotti che di Treviso si può definire l'apostolo. Qualcosa di simile alla cattiveria può sfiorarlo solo alla notizia - non rara ahimè - che un altro antico angolo di strada sta per essere abbattuto lasciando il posto a un bar o a un cinema in stile da latrina e con illuminazione al neon [BUZZATI 1950].

Mazzotti era conosciuto da tutti in città per la sua continua battaglia contro gli interventi di riqualificazione che non tenessero conto dell'identità storica e del paesaggio.

Rispetto alla fotografia Mazzotti fu consapevole di non essere un professionista e non dimostrò mai l'ambizione di diventarlo. Il suo progetto era quello di raccogliere una gran quantità di fotografie al fine di documentare per divulgare e difendere.

La fotografia, però, nell'esperienza di Mazzotti e dei fotografi che raccolse attorno a sé, non ebbe soltanto un valore strumentale. L'attenzione agli aspetti formali sviluppata dai protagonisti di questa esperienza fu a volte così marcata e furono a tal punto replicati particolari espedienti iconografici da allinearsi a quello che Claudio Marra definisce "neopittorialismo". Si tratta di quel fenomeno che non è «limitabile a un determinato periodo storico e a una particolare scuola», ma a tutti i casi in cui «la fotografia segue la logica complessiva della pittura, cioè i suoi caratteri generali e trasversali, evidentemente riferibili a più indirizzi stilistici» [MARRA 2012:120-121]. Secondo Claudio Marra, il neopittorialismo coinvolge «allo stesso tempo America ed Europa» e «si espande nella storia della fotografia tra gli anni Dieci e gli anni Trenta». Tale categoria ha la caratteristica di essere «trasversale» non soltanto geograficamente, ma anche dal punto di vista degli autori, poiché coinvolge sia i "fotografi puri", contrari alle alterazioni dell'immagine che fossero estranee alla specificità del mezzo sia gli "artisti-fotografi", per i quali, invece, erano usuali le manipolazioni dell'immagine in post produzione.

A partire dal 1948 si dispiegò in maniera strutturata la strategia promozionale di Mazzotti basata sull'utilizzo intensivo della fotografia in mostre, pubblicazioni, e pubblicitaria destinata al turismo. Di tale strategia Mazzotti divenne un modello riconosciuto a livello nazionale. Il suo maggiore merito è quello di aver attuato una funzionalizzazione della fotografia e di averla integrata in un sistema di produzione.

²⁰¹ Cfr. anche LORENZON 2002, p. 52: «nonostante fosse stato riformato, verosimilmente per la vista, riesce a farsi arruolare volontario [...] nel 523° battaglione, prima a Feltre, dove rimane fino agli inizi del 1943, poi a Trieste, da dove il battaglione prende parte alle operazioni nei Balcani, mentre lui è assegnato ai servizi di retrovia».

²⁰² L'archivio dell'EPT di Treviso è oggi conservato presso l'Archivio di Stato cittadino e documenta l'attività dell'Ente con continuità dal 1945 al 1987 [COSSIGA ET AL. S.D.:6], anno in cui, in seguito della Legge regionale n. 28 del 1985 con cui gli EPT e le AACST (Aziende Autonome di cura, soggiorno e turismo) furono commissariati, divennero operative a tutti gli effetti le APT (Aziende di Promozione Turistica). L'archivio è privo della documentazione riguardante il periodo compreso tra il 1935-1936 e il 1945 a causa di due bombardamenti degli Alleati che colpirono la sede dell'Ente nel 1944 e nel 1945: cfr. LORENZON 2002, p. 54, nota 112 e MAZZONI 2002, p. 9.

²⁰³ Il primo marzo 1948.

²⁰⁴ Opera promossa dalla Soprintendenza anche sullo stesso complesso di Santa Caterina che ospitò la mostra.

²⁰⁵ Nel 1948 l'Ente era situato in via Santa Margherita 23b a Treviso, cfr. frontespizio di ZANCHETTA 1948.

²⁰⁶ Per approfondimenti sull'opera dei *Touring Club* vedi § I.II..

²⁰⁷ Salvo il *Premio Cine Club*, con cui fu assegnata una medaglia a Fini [EPT 1948:2], si trattava di premi in denaro.

²⁰⁸ Ad esempio, il «Premio Ente Turismo» fu assegnato ad autori di una serie di almeno cinque fotografie, aderenti alle prescrizioni del bando che furono Giuseppe Fini, Guido Botter e Pier Maria Bianchin; il «Premio Amministrazione Provinciale» fu assegnato a Mario Botter per le ville trevigiane; il «Premio Comune di Asolo» per la migliore fotografia della città di Asolo, fu assegnato a Vincenzo Ferraiolo; il «Premio Universal Club Asolano», per la migliore fotografia del paesaggio asolano, andò a Giuseppe Fini; il «Premio Club Alpino» per la migliore fotografia della montagna trevigiana dal Grappa al Cansiglio, a Marco Vasconetto; il «Premio "Ricostruzione"» per la migliore fotografia «di un aspetto della ricostruzione di edifici monumentali o artistici danneggiati dalla guerra» nella provincia di Treviso, a Mario Botter; il «Premio Valdobbiadene» a Giulio Dall'Armi e così via [EPT 1948].

²⁰⁹ Dato tratto da PRANDI 2013, p. 65.

²¹⁰ Una nota sull'antiporta del catalogo riferisce che «nel vestibolo sono esposte due visioni panoramiche del Grappa, dei colli d'Asolo, del Piave e del Montello, che si rilevano come in un enorme plastico dalla nuova strada di Monte Pianezze a Valdobbiadene» [MAZZOTTI 1948:8].

²¹¹ Non vi sono riprodotte le immagini esposte, ma soltanto l'elenco di autori e soggetti.

²¹² Soggetti/Sezioni e rispettivi fotografi presenti all'interno della Cappella degli Innocenti: documenti di guerra (Zoccoletti, Nascimben, Mazzotti), la Ricostruzione (Mario Botter, Voltolina, Nardo, Giuseppe Fini), Treviso (Marco Vasconetto, Giuseppe Fini, Troncon, Beraldo, Voltolina, Bianchin, Guido e Mario Botter, Nascimben) [MAZZOTTI 1948].

²¹³ Soggetti/Sezioni e rispettivi fotografi presenti all'interno della Chiesa di Santa Caterina: *Asolo* (Ferraiolo, Scudo, Mazzotti, Bianchin, Fini), *Maser e Fanzolo* (Mario Botter, Nascimben), *Crespano e Possagno* (Scudo, Giuseppe Fini, Zoccoletti), *Conegliano* (Celotti, Nascimben, Giuseppe Fini), *Susegana* (Nardo, Giuseppe Fini, Mazzotti) *Follina* (Guido Botter, Zoccoletti, Bianchin), *Il Sile* (Guido Botter, Chiarparin Sarfati, Beraldo, Voltolina, Mestrine, Renato Basso, Zampieri, Gualtiero Basso, Marco Vasconetto, Nascimben, Marin, Giuseppe Fini), *Vittorio Veneto* (Guido Botter, Nardo, Mazzotti, Bianchin, Marin) *Valdobbiadene e il Piave* (Dall'Armi, Celotti, Guido Botter, Bianchin), *La montagna trevigiana* (Scudo, Dall'Armi, Mazzotti, Celotti, Zampieri, Vasconetto), *Varie* (Voltolina, Vasconetto, Bernardi, Guido e Mario Botter, Bianchin, Mazzotti, Giuseppe Fini, Gualtiero Basso, Zampieri, Zoccoletti, Nascimben, Ditta Van Der Borre, Marin) [MAZZOTTI 1948].

²¹⁴ In ogni caso, risulta complicato, a partire dal catalogo, risalire con certezza ai fototipi esposti che sono definiti in base al soggetto.

²¹⁵ Renato Basso è meglio conosciuto con lo pseudonimo "de Giorgis" che scelse in omaggio a Giorgio Zamberlan, un amico di famiglia che credette nelle sue capacità in ambito artistico: «Nell'autunno di quell'anno [1942] a Palazzo dei Trecento si tenne l'XI Mostra d'Arte Trevigiana alla quale Renato diciannovenne partecipò con tre opere: due disegni e un dipinto, ma di Basso alla mostra ce n'era già un altro, il cugino Bepi più anziano di tre anni, per cui Renato pensò di cambiarsi il cognome e così scelse - in omaggio al suo protettore Zamberlan - "De Giorgis". [...] che sempre scrisse con l'iniziale minuscola "de"» [BASSO 2013:12-13].

²¹⁶ Alberto Prandi [PRANDI 2013:74-76] individua, nel Fondo Mazzotti conservato al FAST, positivi e negativi dei nove fototipi dei fratelli Basso esposti a questa *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano* che ebbero a soggetto dei paesaggi sul fiume Sile (nel catalogo [MAZZOTTI 1948:19] nn. 97-102 per Renato Basso e nn. 109-111 per Gualtiero Basso). Sei fototipi furono opera di Renato Basso ("De Giorgis"): *DE GIORGIS 1948.2*, tav. X:2; *DE GIORGIS 1948.5*, tav. X:1; *DE GIORGIS 1948.1*; *DE GIORGIS 1948*; *DE GIORGIS 1948.3*, tav. X:5; *DE GIORGIS 1948.4*. Tre fototipi furono opera di Gualtiero Basso: *BASSO 1948.1*, tav. X:4; *BASSO 1948.2*, tav. X:3; *BASSO 1948*.

²¹⁷ «Potrebbe trattarsi della fotografia esposta alla Mostra del paesaggio e dell'ambiente trevigiano del 1948 con il n. 32«Maser, Villa Barbaro - Cipressi» [NAIM 2014.1:107].

²¹⁸ L'esposizione è celebrata e descritta in numerosi articoli [ANSELMINI 1955; BIANCHINI 1955; SELVA 1955 ET AL.], spesso corredati da fotografie, ma non risulta ne sia stato pubblicato il catalogo.

²¹⁹ Accanto a quest'affermazione che appare ben sottolineata, a matita rossa, sull'articolo appartenuto a Mazzotti si trovano anche manoscritti due grandi punti esclamativi.

²²⁰ Su Treviso «piccola Atene», vedi anche il testo di Luigi Urettini [URETTINI 2002].

VI. 1952: *Le ville venete*: esporre il catalogo fotografico

VI.I. La mostra fotografica *Le ville venete*, a Treviso²²¹

Centinaia di fotografie, accolte in ordine esemplare nel Salone dei Trecento [...] prospettano alla folla dei visitatori, in una forma agile e pittorica, il gran problema delle ville venete [PIAMONTE 1952].

La mostra fotografica *Le ville venete*, curata da Giuseppe Mazzotti, all'epoca già direttore²²² dell'*Ente Provinciale per il Turismo*, fu inaugurata al *Salone dei Trecento*, a Treviso, il 14 settembre 1952²²³.

Furono esposti trecentottantotto²²⁴ «ingrandimenti fotografici», di vari autori, «delle più belle ville del Veneto dei secoli XVI, XVII e XVIII disseminate dalla Laguna alle Dolomiti e dal Brenta al Benaco, dai Colli Berici alle plaghe del Polesine, dal Terraglio ai limiti della pianura friulana. [...]»²²⁵.

Lo scopo della mostra, «organizzata dagli Enti Provinciali per il Turismo del Veneto sotto gli auspici del Commissariato per il Turismo, col patronato dell'Alto Commissario On. Pietro Romani» [MAZZOTTI 1952:s.p.], fu, allo stesso tempo, la sollecitazione della tutela di questo patrimonio e la sua divulgazione a scopo turistico:

Sono ville che meritano di essere salvate sia per la loro bellezza, sia per la difesa del paesaggio veneto che è non ultimo richiamo di folle di turisti[VILLE 1952:27].

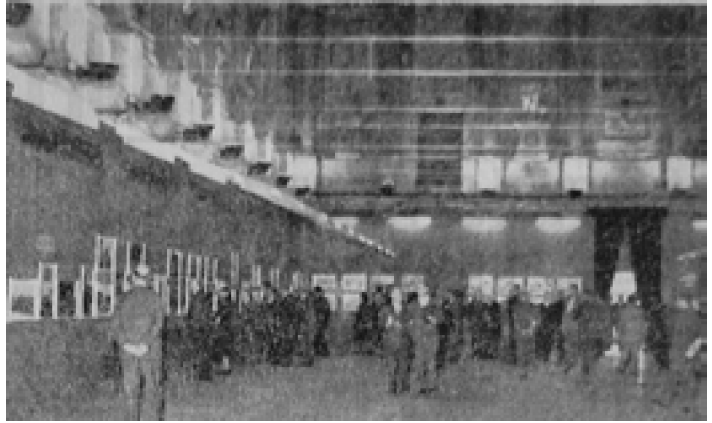
La ricezione della mostra da parte di un pubblico eterogeneo, ossia da una «folla delle autorità e degli invitati, degli studiosi d'arte, dei giornalisti, dei rappresentanti dei più noti casati del Veneto» fu assai rilevante e anche la percezione fu ottima nelle parole dei recensori che, ad esempio, la videro «ordinata con un raro senso di poesia e di equilibrio» [VILLE 1952:27].

Le fotografie, suddivise in otto serie, organizzate per provincia, ricalcavano la struttura del catalogo. Oltre alle riproduzioni fotografiche di prospetti, architetture esterne e parchi delle ville, ma anche piante, mappe e stampe antiche, queste ultime opera di Vincenzo Maria Coronelli e Gianfrancesco Costa, vi erano anche dei reperti artistici provenienti dalle ville. Le fotografie erano, infatti, intervallate da affreschi di Paolo Veronese²²⁶ e Ludovico Pozzoserrato²²⁷ e da pannelli cinesi tratti da Villa Pisani:

La folla delle autorità e degli invitati, degli studiosi d'arte dei giornalisti, dei rappresentanti dei più noti casati del Veneto è affluita attraverso l'artistico cancello in ferro battuto proveniente dalla scomparsa "Ca' Zenobio" di Santa Bona e trasportato nell'interno del salone insieme a una bella fontana di una villa cinquecentesca del Trevigiano e a statue tratte da varie ville [...]. I quattrocento [sic] ingrandimenti fotografici delle ville non stancano mai il visitatore della Mostra perché questa è ordinata con un raro senso di poesia e di equilibrio e le serie fotografiche sono ogni tanto interrotte da tele di pittori illustri e da alcuni affreschi del Veronese, da stampe, da libri, da documenti, da pannelli preziosi tratti dalle ville come i pannelli cinesi, stupendamente [sic] belli, della Villa Pisani di Stra [VILLE 1952:27].

Nei locali della mostra erano presenti anche il cancello di Villa Ca' Zenobio²²⁸, statue da giardino di Orazio Marinali, la fontana del parco di Villa Agostini attorno alla quale fu ricostruita anche una piccola aiuola [tav. XI:1] e anche libri e documenti [BERTOLDI 1952]:

Nella grande sala dell'antico Comune della Marca, pendono dalle pareti e dai *box* intelligentemente ricavati da Giuseppe Mazzotti, le fotografie delle più belle e delle più rovinate ville del Veneto, divise per provincia: per rendere più movimentata la mostra, si sono arredati angoli e particolari con statue da giardino di Orazio Marinali, con affreschi di Paolo Veronese salvati dalla distruzione della scomparsa villa della Soranza a Castelfranco Veneto, con il cancello di Ca' Zenobio a Santa Bona di Treviso, con la fontana del giardino di Villa Agostini, con due dipinti del Pozzoserrato, con statue, mappe, libri e documenti riferentisi alle ville venete, alle loro vicende e alla loro storia [BERTOLDI 1952].



1. Allestimento della *Mostra delle ville venete* a Treviso, Palazzo dei Trecento, 1952. Fotografia allegata all'articolo *VILLE 1952.1.*

2. Allestimento della *Mostra delle ville venete* a Milano, Palazzo Reale, 1953. Fotografia allegata all'articolo *ZORZI 1953.*

3. Conferenza stampa svolta in occasione della mostra *Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest*, Düsseldorf, 3 maggio 1961 [*DÜSSELDORF 1961.3*]. A destra, il terzo uomo, di profilo, con il volto seminascosto, è Giuseppe Mazzotti.

Le sale erano abbellite anche da piante ornamentali e da una panchina [tav. XI:1], così che tutto concorresse a ricreare l'atmosfera dei luoghi raffigurati.

L'evento fu di grande impatto e fu celebrato dall'enorme risonanza su giornali e riviste nazionali. Si trovano numerosissimi articoli, spesso corredati da fotografie, di firme, più o meno note, quali Carlo Tridenti, Luigi Angelini, Gustavo Selva, Giovanni Comisso, Guido Perocco, Guido Piamonte e molti altri²²⁹.

La natura "fotografica" della mostra fu messa in luce sistematicamente nei titoli, negli occhielli o nei sottotitoli di articoli redatti secondo differenti impostazioni: *Una mostra fotografica e un efficace catalogo* [ANGELINI 1952]; *Le ville venete in una mostra fotografica a Treviso* [SELVA 1952]; *Mostra fotografica delle ville venete* [VILLE 1952.1].

L'esposizione fu inoltre definita, da molti recensori, "documentaria", quale naturale conseguenza dell'efficacia descrittiva del *medium*. Il critico d'arte veneziano Guido Perocco, dopo averla visitata, sollecitava gli storici dell'architettura veneta a una revisione degli studi svolti sino ad allora:

[...] dopo aver visto la bellissima documentazione della Mostra di Treviso diretta da Giuseppe Mazzotti [...] è da chiedersi se tutta la storia dell'architettura veneta non debba subire una revisione in alcuni punti fondamentali alla luce della nuova documentazione [PEROCCO 1952].

Tale revisione poteva essere avviata dunque sulla base del materiale iconografico e dei testi degli studiosi che, provincia per provincia, si erano occupati della redazione del catalogo della mostra.

Perocco elogiava, in particolare, il testo di Michelangelo Muraro, scritto ad introduzione della sezione veneziana, su *Tipi e architetture delle ville venete*²³⁰.

Il giornalista Carlo Tridenti, nell'articolo redatto in occasione del trasferimento della mostra delle ville venete a Roma (1953), chiosò: «Mostra documentaria, mostra - naturalmente - di fotografie» [TRIDENTI 1952]. La fotografia appariva, dunque, come lo strumento più adatto, in generale, a descrivere analiticamente lo stato di fatto, la realtà di una situazione.

Il musicologo e fotografo amatore Guido Piamonte volle sottolineare il merito che la mostra ebbe nel documentare e valorizzare la singolare ricchezza del patrimonio delle ville venete che era perlopiù sconosciuto ai programmi delle agenzie, ai turisti e alle guide ufficiali. L'esposizione mazzottiana costruiva «itinerari meditati per le strade del Veneto»:

[...] i grandi itinerari turistici, i programmi delle agenzie, le corse dei torpedoni ignorano questa singolare ricchezza del Veneto, la concedono senza difficoltà in monopolio al turista discreto, che ne ha avuto nozione non dalle guide ufficiali e rilegate, bensì da qualche vecchio opuscolo polveroso, da qualche miscellanea compulsata nel silenzio di una biblioteca, da una citazione, da un discorso. Ecco, a compenso, per questo turista solitario e tranquillo, il premio della scoperta, della rivelazione, ecco il privilegio di poter ascoltare, in umiltà di spirito, il diretto e vivo messaggio dell'arte di un tempo. Ecco una ragione, mille ragioni, per rallegrarsi di questi meditati itinerari per le strade del Veneto. [...] Perché la mostra di Giuseppe Mazzotti non è dedicata tanto alle ville famose e dalla sorte felice, dalla Rotonda di Vicenza a Maser, da Stra a Piazzola sul Brenta. Ma documenta soprattutto centinaia di ville ignorate e abbandonate, di ville estranee alla notifica ufficiale da parte delle Sovrintendenze [PIAMONTE 1952]²³¹.

Giovanni Comisso, inoltre, confermò l'urgenza di documentare, non soltanto a livello nazionale, ma anche internazionale, lo stato delle ville, «patrimonio culturale del popolo italiano» [COMISSO 1952], ossia elemento identitario che doveva essere

condiviso ed esportato all'estero. Gli fece eco, ancora, Perocco, ricordando che uno degli scopi dell'esposizione era quello di ottenere dallo Stato un riconoscimento legislativo in favore delle ville venete. Perocco riprendeva un celebre motto futurista, per esortare all'impegno nel contrastare l'incultura presente che trascurava la conservazione di questo patrimonio, affinché non dovessero esserci rimpianti per i fasti passati:

Nessun rimpianto: abolito il chiaro di luna, da uomini civili ci resta a difendere il patrimonio che costituisce un'altissima testimonianza di civiltà [PEROCCO 1952].

Dalla rosa di articoli e documenti emergono anche dati significativi sulla fase di programmazione della mostra.

Innanzitutto, si definiva la composizione del *Comitato Esecutivo* per la *Mostra delle Ville Venete*, come risulta dal *Verbale delle decisioni adottate nella Riunione di Treviso del 24 maggio '52*:

Su invito diramato dal Segretario del Comitato Esecutivo per la Mostra delle Ville Venete, sig. Giuseppe Mazzotti, Direttore dell'E.P.T. di Treviso, si sono riuniti presso la sede dell'E.P.T. di Treviso sabato 24 Maggio 1952 i Signori: Co. A. Cavazzocca, Vice Presidente dell'E.P.T. di Verona; Co. Dr. Bruno Brunelli Bonetti, consulente tecnico per la provincia di Padova; Dott. Ugo Trivellato per l'E.P.T. di Padova; Co. Prof. Pier Luigi Polfranceschi, per la Sovrintendenza ai Monumenti di Verona; Dott. Carlo Fontebuoni, Direttore dell'E.P.T. di Verona; Sig. Giuseppe Silvestri, giornalista, Verona; Dott. Marcello Forsellini, Direttore dell'E.P.T. di Venezia; Dott. Michelangelo Muraro della Sovrintendenza ai Monumenti di Venezia; Prof. Carlo Someda de Marco, Direttore del Museo di Udine; Co. Alteniero degli Azzoni Avogadro, consulente tecnico per la Provincia di Treviso; Dott. Luigi Oscar Meneghini, Direttore dell'E.P.T. di Udine; Rag. Remo Bonvicini, Direttore dell'E.P.T. di Vicenza; Dott. Renato Cevese, consulente tecnico per la provincia di Vicenza; Sig. Brando, dell'E.P.T. di Vicenza; Dott. Giuseppe Marchiori, consulente tecnico per la provincia di Rovigo; Sig. Giuseppe Mazzotti, Direttore dell'E.P.T. di Treviso. L'avv.to Alessandro da Borso,

consulente tecnico per le Ville del Bellunese, ha comunicato l'impossibilità di prender parte alla riunione, chiedendo di essere informato sulle decisioni nella stessa adottate. Presiede il Co. A. Cavazzocca [...], funge da Segretario il Sig. Giuseppe Mazzotti, Direttore dell'E.P.T. di Treviso [VERBALE 1952:1-2].

Come si evince dal verbale, la composizione del Comitato, presieduto da Allo Cavazzocca Mazzanti era eterogenea e formata da rappresentanti degli EPT delle province venete e della Provincia di Udine²³², da consulenti tecnici come ad esempio lo studioso Bruno Brunelli Bonetti per la provincia di Padova e il professor Renato Cevese per la provincia di Vicenza, dal giornalista Giuseppe Silvestri²³³ e da rappresentanti delle Sovrintendenze ai Monumenti come Michelangelo Muraro per la sede di Venezia. Alcuni tra i componenti di questo *Comitato* furono, in seguito, anche i responsabili della redazione del catalogo della mostra²³⁴.

Durante l'assemblea fu proposto un «programma concreto di lavoro» a partire da «una proposta di inventario delle ville venete» avanzata da Muraro che, discussa e concordata dai componenti del *Comitato*, fu infine articolata in quattordici punti. Sebbene il progetto fosse troppo ambizioso e non poté essere sviluppato alla lettera in tutti i suoi dettagli, il risultato fu ugualmente di grande qualità e impatto sul pubblico.

La maggior parte dei punti contenuti nel programma era dedicata alla descrizioni dei criteri per la redazione del catalogo²³⁵, soltanto alcuni erano riferiti all'allestimento della mostra e alla qualità delle fotografie.

Nel complesso, per ottenere un buon risultato, fu sancita l'esigenza, per ciascun EPT, di affidarsi «a uno o più collaboratori tecnici per censire, studiare, definire, catalogare le ville di interesse artistico, esistenti nel proprio territorio» [VERBALE 1952:2].

Inoltre:

2) Fra le ville considerate e fotografate, alcune, scelte dal Comitato Tecnico, figureranno nella esposizione; tutte le altre saranno citate nella pubblicazione che, oltre a essere il catalogo della mostra, costituirà il primo inventario delle ville venete [VERBALE 1952:2].

Dunque, mentre la mostra ebbe una funzione principalmente divulgativa, con circa quattrocento fotografie esposte nell'ambito del "circuito italiano"²³⁶, il catalogo, con circa milleduecento ville schedate, avrebbe avuto la funzione di "primo inventario" di questo patrimonio che avrebbe potuto arricchire un intero continente:

Milleduecento ville - dice Giuseppe Mazzotti, con evidente orgoglio, - sono raccolte nel catalogo per la mostra delle ville venete nel palazzo dei Signori a Treviso: un patrimonio che arricchirebbe un intero continente. [...] [PEROCCO 1952].

Per quanto riguarda le fotografie, in alcuni punti del verbale venivano fornite delle indicazioni precise:

d) Per dare varietà alla Mostra, che altrimenti risulterebbe monotona, presentare particolari architettonici, affreschi, incisioni, inferriate, interni, stucchi, fontane, giardini: elementi che contribuiranno ad illustrare la ricchezza e le abitudini della vita in villa. [...]

11) I capitoli di ogni provincia, possono essere preceduti da una *fotografia d'arte* [corsivo mio] a mo' di copertina. [VERBALE 1952:5].

Quanto programmato fu grosso modo rispettato nell'allestimento del catalogo e della mostra. Ad esempio, la prescrizione contenuta alla lettera "d" è confermata dalle descrizioni fornite in alcune recensioni della mostra, come già dimostrato in apertura di questo paragrafo.

Al numero “11” è, invece, suggerito di introdurre al principio di ogni capitolo del catalogo, dunque per ciascuna provincia, una “fotografia d’arte” ossia, come si evince dall’esame del volume, la riproduzione di un’opera d’arte, a piena pagina, che abbia, come soggetto, delle scene di vita in villa o affreschi o stucchi ivi contenuti²³⁷. Parallelamente le “fotografie d’arte” sono, con tutta probabilità, anche quelle che, come indicato in un elenco dattiloscritto [FOTOGRAFIE 1952] nel circuito italiano della mostra e forse anche all’estero, venivano stampate in formato maggiore e montate su telaio, come fossero delle icone della sezione di riferimento.

Inoltre fu proposto da Muraro di attuare un’ampia campagna di pubblicizzazione attraverso la pubblicazione di fotografie delle ville venete sui giornali per indurre i proprietari ad abbracciare la causa della mostra:

Il Prof. Muraro propone infine, e la proposta viene accolta, che ogni EPT curi la pubblicazione sulla stampa nazionale di fotografie di ville venete, affinché il possesso di tali monumenti diventi motivo di orgoglio per i singoli proprietari ed essi siano indotti a favorire in ogni modo l’iniziativa della mostra [VERBALE 1952:7].

Nell’agosto del 1952, un mese prima dell’inaugurazione, vi fu un’altra riunione, presenziata dal prosindaco di Treviso, Luigi Chierighin, e dagli esponenti della commissione regionale di studiosi e cultori d’arte provenienti da ciascuna provincia veneta ovvero da quasi tutti coloro che parteciparono alla redazione del catalogo, eccetto Mario Botter [STUDIOSI 1952].

Questi, in concerto con le rispettive Soprintendenze, ebbero il compito di raccogliere la documentazione utile a comporre una breve introduzione sulle ville di ciascuna provincia da pubblicare nel catalogo²³⁸. Inoltre, già in questa fase di programmazione fu stabilito che le fotografie da esporre dovessero essere di grande formato, superare le trecento unità e riprodurre anche incisioni e documenti [STUDIOSI 1952].

Sono state prese in esame le opportune pratiche realizzazioni per la presentazione di oltre trecento magnifici ingrandimenti fotografici, di numerose stampe, incisioni e documenti preziosi che testimoniano il valore storico e artistico delle ville venete. Infine sono stati elaborati gli accordi per la immediata preparazione di un ricco catalogo illustrato della Mostra che rappresenterà un'opera di consultazione e di studio molto utile, opera che è costata moltissimo lavoro di ricerche e sopralluoghi [STUDIOSI 1952].

Un elenco dattiloscritto [FOTOGRAFIE 1952] riporta il dato relativo al numero delle fotografie esposte. Il documento è, presumibilmente, coevo al circuito italiano della mostra delle ville venete (1952-1953), poiché attesta la presenza di trecentottantotto fotografie, numero che coincide, all'incirca, con quanto proposto dalla commissione regionale e poiché rispecchia la suddivisione per capitoli (province) del catalogo²³⁹.

Dall'elenco risulta anche che le ville della provincia di Vicenza furono le più riccamente illustrate, con settantadue fotografie e quattordici fotomontaggi, seguite dalle ville delle province di Verona, Padova, Treviso Venezia. Per le ville delle province di Udine, Belluno e Rovigo fu esposto un numero minore di documenti fotografici.

Le fotografie erano tutte montate in cornici di legno²⁴⁰ salvo una per ogni provincia, che, di dimensioni maggiori e montata su telaio²⁴¹, con tutta probabilità costituiva l'icona della sezione ovvero l'immagine più significativa e identificativa del nucleo di riferimento. In totale, dunque, vi erano trecentottantadue fotografie «piccole» (probabilmente di formato 50x70 cm²⁴²) e sei montate su telaio (probabilmente di formato 100x150 cm²⁴³). Dall'elenco risulta che furono esposti anche dei fotomontaggi (esclusivamente per la provincia di Vicenza) e dei manifesti.

L'esposizione fu visitata anche da Roberto Longhi (1890-1970) e dall'allora segretario della *Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia, Rodolfo Pallucchini (1908-1989) [VISITE 1952].

Un altro elemento che fu messo in luce è l'armonia che lega l'architettura delle ville venete con il paesaggio al punto da costituire un insieme omogeneo:

Le costruzioni sono tanto spesso intonate alla dolce natura dei luoghi, con le ampie foresterie e i parchi immensi che le circondano, i meravigliosi giardini, i belvederi, i labirinti, le grotte, le pagode rispecchianti in limpidi laghetti, in un tripudio di verde e di luce veramente suggestive [VILLE 1952:27].

Perocco adduceva in particolare l'esempio di Villa Barbaro a Maser, di fronte alla quale «si ha l'impressione di un'arte assolutamente spontanea, come di una forza che germi dalla natura [...]» e, più in generale, aggiungeva:

[...] l'architettura specie dopo il Cinquecento fa parte integrante del paesaggio, senza soluzione di continuità, s'avvolge della stessa luce, del verde, di piani prospettici offerti dal terreno, dalla collaborazione inesauribile della natura [PEROCCO 1952].

Anche Hofmannsthal, quando già nel 1903 notò lo stato di rovina della *Rotonda* palladiana, affermò:

[...] la natura si riprende la propria opera. Essa spingeva Palladio ad assorbire con occhi inebriati quassù pianura, mare, montagna e città e coronare il colle, che corona il meraviglioso paesaggio con suo sogno [HOFMANNSTHAL 1941].

Lo ribadì anche l'architetto Luca Beltrami, nella prefazione al primo compendio prettamente fotografico sulle ville venete, pubblicato nel 1914 [CICALA 1924]. Il testo di Beltrami è interamente centrato sulle dinamiche dell'interazione tra architettura e natura. L'architettura, quale frutto dell'ingegno umano, si adatta «istintivamente» al contesto paesaggistico sul quale si innesta, il quale, a sua volta, ne influenza gli stilemi caratteristici. La fusione tra i due elementi è compiuta, infine, dal trascorrere del tempo:

Non mai come in un complesso di manifestazioni dell'umano ingegno che direttamente s'innesti sulle bellezze della natura, si può constatare l'influsso dell'ambiente nel determinarne le prevalenti caratteristiche. L'abitazione di chi, sfuggendo al turbinio ed agli agglomerati del vivere sociale, ricerca un asilo di pace in mezzo al fascino della natura, adatta istintivamente a questa, le sue linee, le sue masse, gli effetti pittorici e prospettici, per raggiungere, quando non intervengano influenze perturbatrici, quello spontaneo accordo che il tempo è chiamato ad accentuare; e sono appunto le caratteristiche costituenti la diversa fisionomia delle singole regioni che, nel complesso delle manifestazioni architettoniche, imprimono speciali caratteri di composizione e di stile [CICALA 1924:1].

«Il processo di adattabilità» tra architettura e paesaggio è rispettato dall'esercizio di un certo «senso della misura» che, afferma Beltrami, non è sempre rilevabile «nel contrasto di rinnovate tendenze d'arte [CICALA 1924:1]. Al contrario, la *Regione Veneto*, alla quale appartengono gli esempi di ville raccolti nel volume, «si distingue in particolar modo per lo spontaneo affiatamento fra le manifestazioni architettoniche e il loro ambiente» [CICALA 1924:1]:

La semplicità Palladiana si adagia nella mite natura, mettendovi una nota tranquilla, solenne talvolta, non mai dominata dall'artificio, dalla volgarità degli effetti, una nota: la quale resistette a traverso mutate tendenze d'arte, che riuscì ad infrenare; si mantenne in mezzo a sopraggiunte condizioni di vita che seppe conciliare ed assimilare [CICALA 1924:2].

Beltrami oppone «la semplicità Palladiana» all'esuberanza delle forme e degli elementi decorativi tipica dell'architettura veneziana che, se appropriata alla fisionomia della città lagunare, non avrebbe potuto trovare spazio nel contesto paesaggistico del territorio veneto:

Poiché la esuberanza di movimento nelle masse architettoniche, la dovizia di elementi decorativi, la varietà e vivacità degli effetti pittorici che in Venezia ebbero il campo propizio per affermarsi, anziché ripetersi nella regione di cui quella città fu il fulcro di ogni manifestazione intellettuale piegarono spontaneamente alla legge dell'adattamento, componendosi nella mitezza della natura, nella calma della scena campestre, spogliandosi di ogni elemento superfluo [CICALA 1924:2].

Nell'introduzione al breve fascicolo stampato in occasione della "Mostra del Naviglio", Leonardo Borgese aveva implicitamente affermato che lo stile Palladiano fosse già presente prima e persistesse dopo l'esistenza del suo autore poiché intrinseco alla natura stessa:

Pare [...] che sia stata la terra vicentina addirittura a far nascere e riprodurre cento e cento volte queste candide, persuasive apparizioni, queste poesie angeliche. Paiono, queste ville, essere già nella natura, come i colli, gli alberi, il cielo. «Palladiano» davvero lo stile, anche prima e anche dopo il '500: nobile, umano, celeste e terreno. [...] Le ville vicentine sono gli esempi più dolci e belli di arte unita alla natura [BORGESE 1952].

Così, era questo mutuo scambio di identità tra la natura e le architetture²⁴⁴ a caratterizzare il territorio veneto, e la fotografia fu il mezzo per far conoscere questo patrimonio e, così facendo, non soltanto permetterne una divulgazione in termini turistici, ma anche, con la pubblicizzazione della mostra e la sua circuitazione a livello nazionale e internazionale, sancire un nuovo nucleo costituito dai monumenti e dal paesaggio in cui la nazione potesse riconoscersi ed essere riconosciuta.

La mostra fu, inoltre, recensita nell'ambito di radioconversazioni R.A.I. che videro protagonisti il giornalista e critico letterario modenese Renato Bertacchini (1921-2011), Guido Perocco e Giuseppe Mazzotti²⁴⁵.

A complemento della mostra fu realizzato anche il cortometraggio *Case di Villa Venete* con la regia del pittore e giornalista trevigiano Franco Batacchi (1912-1971), Giuseppe Fini e Giuseppe Mazzotti²⁴⁶. Di Mazzotti fu anche il commento²⁴⁷ al filmato che, all'esposizione di alcuni dipinti del Veronese per illustrare la temperie dell'epoca in cui molte ville furono edificate, faceva seguire una rassegna su alcune ville²⁴⁸ con sottofondo musicale.

Per realizzare il cortometraggio, è probabile che Batacchi, Giuseppe Fini e Mazzotti abbiano beneficiato della contiguità delle rispettive competenze in una forma di autorialità condivisa. Mazzotti, con tutta probabilità, ne fu l'animatore e il regista, Giuseppe Fini, il "direttore della fotografia" e Batacchi, pittore, ma anche scenografo, potrebbe aver fornito suggerimenti in merito all'estetica e agli allestimenti scenici.

Nel filmato, alle riprese dal vero, i cui punti di vista ricalcano spesso quelli di alcune riprese fotografiche [tav. XII:1-2], si alternano movimenti di macchina su immagini fisse, fotografiche [tav. XII:3]. Si ritrovano, inoltre, alcuni degli accorgimenti iconografici prediletti da Mazzotti come le quinte arboree [tav. XIII:1-2] o architettoniche [tav. XIII:3-4] che incorniciano i prospetti delle ville e i giardini. Le architetture sono spesso riprese dal basso per accentuarne la monumentalità [tav. XIII:1-2].

In altri casi, le riprese giocano sull'inversione [tav. XIII:5-8], secondo la quale, ad esempio, in un fotogramma, elementi della statuaria e dell'architettura sono posti in secondo piano, fuori fuoco, privilegiando lo sfondo, mentre, in un altro, sono posti in primo piano, visibili nel dettaglio, trascurando il contesto.

Non è possibile attribuire con certezza la data di realizzazione di questo filmato²⁴⁹ benché, da una lettera di Mazzotti a Giovanni Artieri [MAZZOTTI 1953.1]²⁵⁰, si evince che, in occasione del *vernissage* della terza replica della mostra, a *Palazzo delle Esposizioni*, a Roma (1953), ne era stato proiettato uno inedito²⁵¹.

Mazzotti si inserì in una tradizione di filmati sulle ville venete²⁵² e, in particolare, sull'opera di Palladio, allora agli albori, che avrebbe condotto sino a oggi²⁵³.

A titolo di esempio, un precedente diretto del cortometraggio “mazzottiano” si trova nel filmato di Alberto Ancillotto [ANCILLOTTO 1949]. Prodotto soltanto pochi anni prima dalla *Cristallo Film* di Crocetta del Montello (Treviso),²⁵⁴ era probabilmente noto a Mazzotti per le numerose analogie. I due filmati sono piuttosto simili sia per la scelta di alcune delle ville illustrate²⁵⁵ sia per l'impostazione (commento, sottofondo musicale, qualità dei commenti che si concentrano su architettura, scultura e pittura), sia per le inquadrature che ricordano alcune fotografie “mazzottiane” ove sfruttano loggiati per i giochi di luce e archi, colonne e alberi a incorniciare l'immagine, sia per l'insistenza sul legame tra il paesaggio e le architetture palladiane.

Mazzotti dimostrò estrema abilità nell'utilizzare diversi mezzi di comunicazione (fotografie, filmati, giornali e riviste, radio) creando, tra questi, una sinergia.

In ogni caso, mentre la produzione di filmati e le trasmissioni radiofoniche [cit. in MAZZOTTI 2007.2: 868] costituirono soltanto delle esperienze isolate per Mazzotti, come risulta da questa ricerca e come conferma anche Antonio De Marco²⁵⁶, la fotografia fu utilizzata in maniera pervasiva.

Mazzotti dimostrò, inoltre, grande perizia curatoriale che manifestò nella capacità di costruire un'immagine unitaria delle ville venete, presenti in gran numero sul territorio.

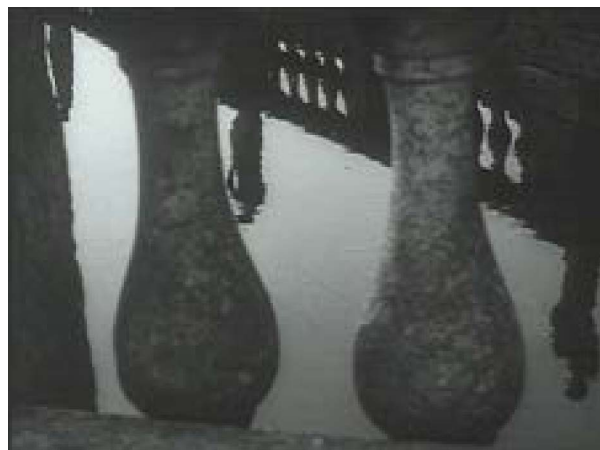


1-3. 1952.
Fotogrammi dal cortometraggio *Case di villa venete*
[BATAZZI ET AL. 1952].

4. 1957.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Prospetto della Villa Barbaro, dalla strada Cornuda-Asolo* [MAZZOTTI 1957.3:146-147, FIG.187; anche in MAZZOTTI 1957.1].

5. 1954.
GIUSEPPE FINI, *Addio alle ville (Cancello di villa Contarini, ora Camerini, a Piazzola sul Brenta)* [MAZZOTTI 1954:899].

6. 1957.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Sile da Villa Barbaro* [MAZZOTTI 1957.1].



1-8. Fotogrammi dal cortometraggio *Casa di villa venete* [BATACCHI ET AL. 1952].

Egli trasse spunto dalla tradizione iconografica precedente²⁵⁷ che ripropose in maniera innovativa nell'allestimento della mostra. Per enfatizzare il valore documentario della fotografia, come descritto, inserì pezzi originali della statuaria, del corredo pittorico e di elementi strutturali di ville e giardini. Questi ultimi furono funzionali a legittimare quanto rappresentato nelle immagini e viceversa. Le fotografie, tutte equilibrate e professionali e il prestigio storico delle ville si scambiarono gli attributi per un complessivo risultato di omogeneità formale e qualità estetica.

Uno dei soggetti che fu riproposto più di frequente nelle edizioni della mostra delle ville venete [*FINI 1952:tav. XIV:1-2*] e nei cataloghi, nelle monografie e negli articoli e in pubblicazioni critiche di altri autori, fu Villa Barbaro a Maser.

Nel primo caso (1952) la villa fu immortalata da Giuseppe Fini [*FINI 1952:tav. XIV:4*] e comprese, a sinistra, anche la Fontana di Nettuno di Alessandro Vittoria. Giuseppe Fini conosceva, probabilmente, il modello proposto da Alinari [*tav. XIV:3*], replicato in diverse pubblicazioni (ad esempio in BRENTARI 1902; BURGER 1909; LOUKOMSKI 1927) che contemplò la facciata della villa ripresa dal centro del viale che conduce all'ingresso. Quest'ultimo divenne così il punto di fuga dell'immagine che rappresentò anche la figura umana, in piedi al centro del vialetto a suggerire i valori dimensionali dell'architettura. Mentre Alinari scelse la prospettiva centrale, Giuseppe Fini riprese leggermente di scorcio conferendo maggiore dinamismo all'immagine.

La fotografia di Villa Barbaro, più tarda, proposta da Mazzotti (1957) [*tav. XV:1*] dimostrò, invece, la ripresa di un modello differente ossia l'incisione di Marco Moro [*tav. XV:2*]. Quest'ultimo aveva riprodotto la villa da un punto di vista rialzato e opposto rispetto a quello prescelto da Giuseppe Fini. Moro non incluse la statua, ma inserì passanti e uomini a cavallo sulla strada antistante la villa.

Quest'ultima fu esclusa dall'inquadratura di Mazzotti che propose una ripresa più ravvicinata della villa, ma simile per il punto di vista, da sinistra, calcando sulla diagonale del vialetto che conduce all'ingresso.

Un'inquadratura simile fu proposta successivamente (1967) da John Vincent [tav. XV:3] e incluse il tratto di strada antistante la villa smorzando la diagonale del vialetto. Sebbene le riprese di Giuseppe Fini e Mazzotti presentino caratteristiche diverse, in entrambe le riprese di scorcio e il movimento apportato dalle diagonali manifestano il retaggio delle avanguardie. Inoltre, in entrambe le fotografie, la villa è inserita nel contesto paesaggistico che funge da cornice, senza però giungere all'interpretazione di Ferretto, secondo il quale l'architettura fu quasi dissolta nel paesaggio [PRANDI ET AL. 1985:94; fig. 142].

Un altro soggetto che fu riprodotto innumerevoli volte fu la Villa degli Armeni ad Asolo [tav. XVI:1-5]. La ripresa che circolò maggiormente fu quella proposta da Mazzotti per l'esposizione del 1952 in cui la villa era immortalata dal giardino dell'Istituto Filippin [MAZZOTTI 1952:tav. XVI:2]. Anche in questo caso, ma senza giungere alla sproporzione proposta da Ferretto per Villa Barbaro, la villa si presenta fusa con il paesaggio, quasi un elemento naturale. Introdotta, in primo piano, dal rigore geometrico del giardino Filippin, si confonde, in secondo piano, con una natura non controllata.

La fotografia corredò la recensione della mostra "mazzottiana" di Giuseppe Silvestri pubblicata su *Le vie d'Italia* [SILVESTRI 1953] e, nel 1957, comparve sullo stesso periodico, tra gli esempi allegati all'articolo di Mazzotti, che celebravano la «rinascita» delle ville venete.



1. 1957. Istituto Filippin, Asolo. Ingresso della *Mostra del paesaggio asolano* [INGRESSO 1957]; 2. 1953. PUBLIFOTO, *La Mostra delle Ville Venete* a Roma [PUBLIFOTO 1953]. In entrambe le occasioni è esposta la fotografia di Giuseppe Fini (n. 4).

3. 1902, 1909, 1927.

ALINARI, *Villa Barbaro a Maser, Facade*, [LOUKOMSKI 1927; anche in: BRENTARI 1902; BURGER 1909;].

4. 1952, 1956, 1968.

GIUSEPPE FINI, *Villa Barbaro, ora Volpi, a Maser* [MAZZOTTI 1952; TCI 1956; EPT 1968 / FINI 1952].





1. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Prospetto della Villa Barbaro, dalla strada Cornuda-Asolo* [MAZZOTTI 1957.3:146-147, FIG.187; anche in MAZZOTTI 1957.1 / MAZZOTTI 1952].

2. 1850 ca.

MARCO MORO, *Villa di Maser*, [MAZZOTTI 1952].



3. 1967.

JOHN VINCENT, *Maser, Villa Barbaro 1555-1559* [ACKERMAN 1967].



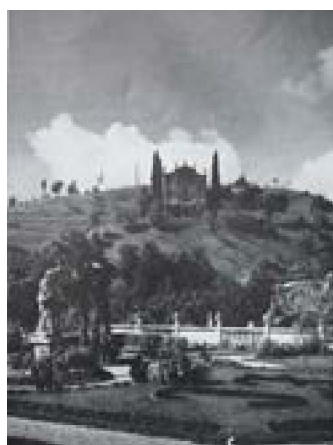


1. 1957. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Villa Contarini, ora dei Padri Armeni, ad Asolo (Treviso), vista dal Giardino dell'Istituto Filippin* [MAZZOTTI 1957.3:324, FIG. 459].

2. 1952.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Asolo: Giardino Filippin e Villa degli Armeni* [MAZZOTTI 1952].



3. 1953.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *La Villa degli Armeni sul Colle di Sant'Anna, in Asolo (Treviso)* [...]. Fotografia allegata all'articolo SILVESTRI 1953.



4. 1954.
GIUSEPPE FINI, *ASOLO (Treviso) Villa Contarini, ora dei Padri Armeni*, gelatina ai sali d'argento in cornice in faesite [FINI 1954].



5. 1970.
[EPT TV], [*Villa degli Armeni*] [EPT 1970].





1. 1957. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Villa Dall'Aglio a Lughignano. Capitello del portico, proveniente da più antico edificio* [MAZZOTTI 1957.3:45, FIG. 43 / MAZZOTTI 1938.1].

2. 1938
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Particolare di una villa a Lughignano* [MAZZOTTI 1938 / [MAZZOTTI 1938.1].



3. 1952
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Casale sul Sile - Lughignano: Particolare del portico di Villa Dall'Aglio, ora Padovan* [MAZZOTTI 1952 / MAZZOTTI 1938.1].



La versione della fotografia proposta da Giuseppe Fini, montata in una cornice di faesite e datata 1954 [*FINI 1954*:tav. XVI:4 e tav. XXI:3], fece parte del nucleo di fotografie che furono esposte all'estero.

Rispetto alla ripresa di Mazzotti, Giuseppe Fini non riprese il giardino dell'Istituto Filippin e diede maggiore risalto alla villa che racchiuse entro rigogliose quinte arboree.

Un'iconografia simile a quella proposta nel 1952 da Mazzotti fu riprodotta anche a colori in un dépliant dell'EPT trevigiano del 1970 [tav. XVI:5], forse dallo stesso autore.

Un altro soggetto importante per quanto riguarda l'esperienza delle ville venete, poiché rappresenta un'icona della denuncia del degrado di queste architetture, è il capitello del portico di Villa Dall'Aglio a Lughignano [*MAZZOTTI 1938.1*:tav. XVII:1-3] dal quale si diparte una profonda crepa nella pietra dell'arco.

L'immagine, che evidentemente allude alla condizione di decadenza delle ville, fu utilizzata da Mazzotti già nella sua guida di Treviso e territorio [tav. XVII:2; già tav. VI:18], poi nel circuito della mostra *Le ville venete* [tav. XVII:3]. Fu riproposta anche nella sua monografia [*MAZZOTTI 1957.3*] sulle ville venete [tav. XVII:1] che, sebbene rappresentasse un saggio della magnificenza delle architetture, accolse, ancora una volta, questo segnale del degrado, forse come un monito per non dimenticare l'importanza della conservazione e della tutela di questo patrimonio.

²²¹ Ho potuto proporre una versione sintetica della vicenda della mostra *Le ville venete* nel testo *Le Ville Venete: il contributo di Giuseppe Mazzotti*, in GIUSEPPE BARBIERI, *Ville venete un nuovo sguardo*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma 2013, pp. 77-87 [NAIM 2013]. Nel testo sottolineo, in particolare, il contributo di Mazzotti alla divulgazione e alla tutela del vastissimo patrimonio costituito dalle ville venete. Ad oggi, infatti, ne sono state rilevate circa quattromila tra il Veneto e, in misura assai minore, il Friuli Venezia Giulia. Inoltre, tra il 1994 e il 1996, 24 ville palladiane sono state riconosciute *Patrimonio dell'Umanità* dall'UNESCO. Per quanto riguarda l'opera di divulgazione, la mostra "mazzottiana" rappresenta l'innescò di una mobilitazione dell'opinione pubblica, a livello nazionale e internazionale, e delle istituzioni che condusse alla creazione dell'*Ente per le Ville Venete*, nel 1958, lo stesso anno di fondazione del CISA (*Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*), a Vicenza. L'*Ente per le Ville Venete* fu in seguito trasformato, nel 1979, in *Istituto Regionale per le Ville Venete* (IRVV). Dal punto di vista della promozione turistica dimostro che il «brand "Ville Venete"» [NAIM 2013:84] è attualmente uno dei simboli di richiamo, in Veneto, per i visitatori italiani e stranieri.

²²² Come indicato nel verbale di una riunione tenuta quasi quattro mesi prima dell'apertura della mostra [VERBALE 1952].

²²³ Il termine della mostra, che era stato fissato al primo ottobre, fu prorogato due volte: la prima a domenica 5 ottobre, come documentato nell'articolo VALENTE 1952; la seconda a domenica 12 ottobre, data della chiusura effettiva, come documentato nell'articolo VILLE 1952.1. Al contrario nel verbale di riunione dei rappresentanti degli EPT del Veneto tenuta il 22 dicembre 1952, si parlò di soli «quindici giorni di apertura» [MAZZOTTI 1952.2].

²²⁴ Per il conteggio delle immagini esposte, si riporta il dato contenuto nell'elenco dattiloscritto rinvenuto all'*Archivio di Stato* di Treviso [FOTOGRAFIE 1952].

²²⁵ Una delle descrizioni più dettagliate tra quelle coeve alla mostra *Le ville venete*, è contenuta in un articolo del quindicinale del *Commissariato per il Turismo*, all'epoca organo centrale di governo in materia di turismo (istituito con *Decreto Legislativo del Capo Provvisorio* dello Stato il 12 settembre 1947, n. 941) [VILLE 1952].

²²⁶ Particolare descritto in un articolo di Guido Perocco: «[...] sulla parete di fondo una serie di affreschi del Veronese, provenienti da una villa presso Castelfranco Veneto, distrutta, dell'Ottocento [PEROCCO 1952]».

²²⁷ Scriveva la Soprintendenza alle Gallerie ed alle opere d'arte di Venezia: «per quanto ci riguarda non abbiamo nulla in contrario al prestito di alcuni dipinti del Pozzoserrato esistenti nella saletta del Monte di Pietà per la "Mostra delle Ville Venete"» [OPERE 1952].

²²⁸ Potrebbe trattarsi del cancello descritto anche nell'articolo di Guido Perocco: «È significativo che all'ingresso della mostra sia stato posto un bellissimo cancello settecentesco in ferro battuto che stava per essere demolito qualche anno fa e che è stato acquistato con pilastri e statue dal Comune di Treviso [PEROCCO 1952]».

²²⁹ Nella terza edizione del catalogo (1954) della mostra stimarono che fossero stati pubblicati sull'argomento, complessivamente, quattrocento articoli «tutti concordi nel considerare la gravità del problema della conservazione di un così vasto e importante patrimonio artistico, e la necessità di trovare per esso una adeguata soluzione» [MAZZOTTI 2007.2:8]. Per una bibliografia corposa degli articoli pubblicati sulla mostra del 1952 e successive edizioni in Italia e all'estero e, più in generale, «sul problema delle ville venete» vedi MAZZOTTI 2007.2, pp. 857-868.

²³⁰ Si tratta di un testo corposo [MAZZOTTI 1952:1-31] nel quale, in linea con il tema della mostra, è evidenziato l'alto valore della civiltà del periodo in cui le ville furono edificate, in contrasto con la decadenza del presente in cui erano lasciate allo stato di abbandono. È, inoltre, proposto un *excursus* storico critico sulle diverse tipologie di villa dal Quattrocento al Settecento con una particolare attenzione rivolta allo stile palladiano e ai suoi epigoni. Il testo, nel 1954, fu tradotto in francese e riportato col titolo *Les Villas de la Vénétie* nel catalogo dell'omonima mostra itinerante all'estero [MURARO 1954], curata da Muraro (vedi § VI.IV., pp. 206-208).

²³¹ Il giorno dopo la pubblicazione di questo articolo, Piamonte, in una lettera, ringraziava Mazzotti per l'invio del catalogo della mostra: «Ricevo pure il plico con il catalogo: magnifico! Grazie infinite, credevo trattarsi di pubblicazione assai più modesta [...]» [PIAMONTE 1952.1].

²³² Mancarono alla riunione i rappresentanti degli EPT di Rovigo e Belluno. Il Comitato è citato anche nell'introduzione al catalogo della mostra *Le ville venete*, nel quale sono elencati tutti i componenti ossia, da una parte presidenti e direttori degli EPT del Veneto e di Udine, in Friuli-Venezia Giulia, dall'altra esperti in materia e studiosi: «Il Comitato per la Mostra, presieduto dal Co. Ing. Allo Cavazzocca Mazzanti, Vice Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Verona, è formato dai Presidenti e dai Direttori degli Enti Provinciali per il Turismo del Veneto: Co. Andrea di Valmarana e Dott. Marcello Forsellini per la Provincia di Venezia; Ing. Mario Luciani e cav. Uff. Pio Antonio Caliarì per la Provincia di Belluno; Comm. Ferdinando Stimamiglio e Sig. Decio Gueli per la Provincia di Padova; Dott. Amleto Brigo e Sig. Arturo Feller per la Prov. di Rovigo; Sig. Agostino Agostini e Giuseppe Mazzotti per la Provincia di Treviso; Comm. Enrico Broili e Sig. Luigi Oscar Meneghini per la Provincia di Udine; Avv. Emanuele Bassani e Rag. Carlo Fontebuoni per la Provincia di Verona; Co. Vittorio Marzotto e Rag. Remo Bonvicini per la Provincia di Vicenza; Ogni Ente Provinciale per il turismo ha chiamato a far parte del Comitato Esecutivo alcuni studiosi, e precisamente i signori: Dott. Michelangelo Muraro per la Provincia di Venezia; Avv. Alessandro da Borso e Co. Giambattista Bovio per la Provincia di Belluno; Co. Bruno Brunelli Bonetti per la Provincia di Padova; Dott. Giuseppe Marchiori per la Provincia di Rovigo; Co. Alteniero degli Azzoni Avogadro e Cav. Uff. Mario Botter per la Provincia di Treviso; Co. Prof. Carlo Someda de Marco per la Provincia di Udine; Giuseppe Silvestri e Co. Luigi Polfranceschi per la Provincia di Verona; Dott. Renato Cevese per la Provincia di Vicenza» [MAZZOTTI 1952].

²³³ Era stato Silvestri a pubblicare l'«appello all'Unesco» [SILVESTRI 1951] in difesa delle ville venete, un anno prima, in occasione della Mostra fotografica sulla rovina delle Ville vicentine tenuta da Renato Cevese alla Galleria del Naviglio, a Milano (vedi § VI.III.b.).

²³⁴ Tra coloro che sono citati nel verbale, oltre a Mazzotti, furono responsabili della redazione del catalogo anche Muraro, Brunelli Bonetti, Cevese, Silvestri, Polfranceschi, Marchiori, degli Azzoni Avogadro, da Borso. Per ulteriori approfondimenti vedi § VI.II..

²³⁵ Vedi § VI.II..

²³⁶ La mostra, a partire dal 1954, verrà trasferita all'estero. Vedi § VI.IV..

²³⁷ Ad esempio, in apertura al capitolo sulle *Ville della Provincia di Vicenza* vi è un affresco di Giambattista Tiepolo che si trova nella Villa Valmarana ai Nani, riprodotto da Vajenti [MAZZOTTI 1952:132]; in apertura al capitolo sulle *Ville della Provincia di Treviso* vi è un affresco di Paolo Veronese, che si trova a Villa Barbaro, a Maser, riprodotto da Alinari [MAZZOTTI 1952:324]; in apertura al capitolo sulle *Ville della Provincia di Venezia* vi è un affresco di Pietro Longhi riprodotto dalla Fototeca del Museo Correr [MAZZOTTI 1952:324].

²³⁸ Vedi § VI.II..

²³⁹ Il catalogo della mostra londinese [MAZZOTTI 1954.1] rispecchia la suddivisione per province (Venezia, Padova, Verona, Vicenza, Treviso, Udine, Belluno, Rovigo) del catalogo italiano, ma vi è, in più, anche una sezione intitolata «reproductions of prints and documents» [MAZZOTTI 1954.1]. Le fotografie erano quindi suddivise in nove, non otto, serie. L'edizione circuitata all'estero, inoltre, contava un numero minore di fotografie: nel catalogo della mostra londinese sono riportate 288 voci [MAZZOTTI 1954.1].

²⁴⁰ Il materiale con cui erano costruite le cornici si evince osservando le fotografie degli allestimenti.

²⁴¹ Si trattava delle cosiddette "fotografie d'arte".

²⁴² Come si evince dalle fotografie degli allestimenti e dal confronto con le immagini FAST della mostra dei castelli.

²⁴³ Come si evince dal confronto con l'elenco delle fotografie su telaio esposte alla mostra di Londra [FOTOGRAFIE 1954].

²⁴⁴ Mazzotti si era espresso in questa direzione anche riguardo alle case rustiche nella sua relazione intitolata *La difesa del paesaggio italiano* tenuta al Rotary Club di Treviso: «Per queste case di campagna non abbiamo ancora potuto fare quello che abbiamo fatto per le ville venete. Occorre considerare le case rustiche che non sono state create da insigni architetti, ma che hanno una armonia - quasi sempre - una giusta proporzione col paesaggio che le circonda, come linea, come forma come colore [MAZZOTTI 2007.3:19-20].

²⁴⁵ RENATO BERTACCHINI, *Fasti del '700 veneto. La Mostra delle Ville Venete a Treviso*, RAI, Terzo Programma, 25 settembre 1952; GUIDO PEROCCO, *La Mostra delle Ville Venete*, RAI, Programma Nazionale, 18 ottobre 1952; GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il problema delle Ville Venete*, RAI, Radiosera, 10 settembre 1953 [cit. in MAZZOTTI 2007.2:868].

²⁴⁶ FRANCO BATAACCHI, BEPI FINI, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Case di villa venete*, Garbuio Film, 1952 (conservato al FAST) [BATAACCHI ET AL. 1952]. Il filmato è stato riproposto nel 2005 «in occasione del "Villa Film Festival", organizzato a complemento di un convegno e di una mostra presso il *Centro Internazionale di Studi di Architettura di Andrea Palladio* (CISA)» [NAIM 2013:82]

²⁴⁷ Tratto in parte da *Il tempo dello splendore* descritto da Mazzotti nel catalogo della mostra delle ville venete [MAZZOTTI 2007.2:13-27].

²⁴⁸ La Rotonda, Villa Malcontenta, Villa Barbaro, Villa Serègo «con colonne ioniche a bozze rustiche immerse nella luce del sole come tronchi d'alberi favolosi ad inquadrare il giardino», Villa Candiana, Villa Contarini a Piazzola sul Brenta, Villa Bertoldi, Villa Pisani, Villa Emo a Selvazzano, Villa Manin che «giace deserta come l'immenso scheletro di un animale preistorico quasi a simboleggiare il destino che attende molti [di questi monumenti] se non si trova il modo di salvarli dall'abbandono e dalla decadenza che li minacciano».

²⁴⁹ Nelle annotazioni del FAST il filmato è stato datato 1952.

²⁵⁰ La lettera è parzialmente riprodotta nel § VI.IV., p. 201.

²⁵¹ Scrive Mazzotti ad Artieri: «Ho anche pronto un cortometraggio inedito sulle ville da proiettare in prima visione» [MAZZOTTI 1953.1:2]. Per ulteriori dettagli vedi § VI.IV., p. 201.

²⁵² Nella corrispondenza tra Mazzotti e il delegato dell'*Ente Nazionale per il Turismo*, responsabile del trasferimento della mostra delle ville venete a Dusseldorf sono menzionati altri quattro cortometraggi: per ulteriori dettagli vedi § VI.V., p. 222.

²⁵³ Si vedano ad esempio, i filmati: *Scenari palladiani* di Antonio Petrucci [PETRUCCI 1959]; *Palladio: Three Villas* di Tim Benton [BENTON 1978]; *Andrea Palladio architetto di Vittorio di Giacomo* [DI GIACOMO 1981]; *Andrea Palladio, Primi progetti di villa* di Gabriele Coassin [COASSIN 1991]; *The Villa Barbaro - Villa di Maser* di Stan Neumann [NEUMANN 2007]; *The perfect house the life and work of Palladio di Tim Kirby* [KIRBY 2008]. Oggi, dei video documentari sul tema sono fruibili anche online, ad esempio, sul sito internet dell'UNESCO <UNESCO TV / © NHK Nippon Hoso Kyokai URL: <http://whc.unesco.org/en/list/712/>> e su *YouTube* dove si trova il video realizzato da James Ackerman e John Terry *Palladio the Architect and His Influence in America* [ACKERMAN ET AL. 1980]; *The Palladian Style, in pursuit of the perfect house* di Carolyn McDowall [MCDOWALL 2011] e molti altri.

²⁵⁴ Forse Mazzotti conosceva anche il filmato di Antonio Dell'Anno, *Vicenza, città del Palladio* [DELL'ANNO 1942] e quello di Gianpaolo Vajenti sul Teatro Olimpico [VAJENTI 1948].

²⁵⁵ La rassegna di Ancillotto contempla: Villa Pisani a Lonigo, Villa Poiana, Villa Caldogno, Villa Serego, Villa Emo a Fanzolo, Villa Tornieri a Vicenza, La Badoera (Villa Badoer a Fratta Polesine), Villa Piovene a Lonedo, La Rotonda, La Malcontenta (Villa Foscari), Villa Cornaro a Piombino Dese, Tempietto e Villa Barbaro a Maser, per concludere con il Teatro Olimpico, «ultima opera» e «sintesi» dell'opera di Palladio.

²⁵⁶ Narra De Marco: «Video pochissimi, perché non erano ancora maturi i tempi» [DE MARCO INTV]. Per ulteriori dettagli vedi § VI.I., p. 263.

²⁵⁷ Vedi *L'illustrazione fotografica delle ville venete prima del 1952* al § VI.VI..

VI.II. Il catalogo illustrato *Le ville venete*: un modello di rappresentazione

Ma alla propaganda [...], si è voluto unire, con efficacissimo intento illustrativo, la pubblicazione di un catalogo che è una sintesi mirabile di scritti [...] [ANGELINI 1952].

Giuseppe Mazzotti censì le ville della provincia di Treviso, una ad una, attraverso sopralluoghi e ricognizioni, al fine dell'allestimento della mostra *Le ville venete* e della redazione del catalogo²⁵⁸. Per ciascuna villa del Trevigiano individuata fu redatta una scheda analitica, con i dati storici e patrimoniali necessari e, spesso, con una menzione allo stato di conservazione. Dato il cospicuo numero di ville catalogate, milleduecento circa nella prima edizione, soltanto a una parte fu allegata la fotografia. Le immagini raccolte sarebbero servite innanzitutto all'archivio fotografico dell'*Ente* per rispondere non soltanto alle necessità dell'evento, alla pubblicità, ma anche alle richieste di giornalisti, studiosi, appassionati e alle iniziative di promozione turistica.

Il lavoro di descrizione analitica delle antiche dimore, curato da Mazzotti, fu concertato con gli enti turistici delle sette province del Veneto e della provincia di Udine, in Friuli-Venezia Giulia e con studiosi, giornalisti, fotografi e specialisti della materia. Michelangelo Muraro si occupò di redigere il testo accompagnatorio, le schede e la bibliografia per le ville della provincia di Venezia. Bruno Brunelli Bonetti²⁵⁹ fece lo stesso per Padova, Renato Cevese per Vicenza, Giuseppe Silvestri e Pier Luigi Polfranceschi per Verona, Giuseppe Marchiori per Rovigo, Alessandro da Borso e Giambattista Bovio per Belluno, Carlo Someda de Marco per Udine. Alteniero degli Azzoni Avogadro e Mario Botter coadiuvarono Mazzotti nella redazione dell'elenco delle ville trevigiane²⁶⁰.

Le figure menzionate, insieme con i presidenti e i direttori degli Enti Provinciali per il Turismo di tutto il Veneto formarono il Comitato Esecutivo [VERBALE 1952] della mostra, presieduto da Allo Cavazzocca Mazzanti, vice presidente dell'EPT di Verona. Molte delle schede presenti nel catalogo furono corredate da fotografie che Mazzotti eseguì personalmente, commissionò o richiese a Enti, professionisti o studi fotografici o di cui delegò la ricerca ai responsabili degli EPT delle altre province²⁶¹.

Radunati i rappresentanti degli EPT di ciascuna provincia veneta e della provincia di Udine, e anche con il contributo di alcuni studiosi, fu avviato un censimento del maggior numero di ville presenti nell'intera Regione Veneto e in parte del Friuli-Venezia Giulia.

Durante la riunione del *Comitato Esecutivo* per la mostra *Le ville venete* (24 maggio 1952) [VERBALE 1952], i cui esiti sono stati in parte descritti nel paragrafo precedente, era stato stabilito che il catalogo avrebbe costituito, in assenza di precedenti simili, il «primo inventario» sulle ville venete. Durante l'assemblea ne furono poi stabilite le caratteristiche precise. Innanzitutto, il catalogo non avrebbe ricalcato l'esposizione, ma avrebbe contenuto la citazione di tutte le ville «considerate e fotografate» in occasione di questa esperienza:

Fra le ville considerate e fotografate, alcune, scelte dal Comitato Tecnico, figureranno nella esposizione; tutte le altre saranno citate nella pubblicazione che, oltre a essere il catalogo della mostra, costituirà il primo inventario delle ville venete [VERBALE 1952:2].

Il progetto di catalogo esposto nel verbale si dimostra particolarmente ambizioso rispetto all'effettivo e, in ogni caso, eccellente risultato, ma molti intenti furono rispettati. Fu, inoltre, attribuita molta importanza all'aspetto divulgativo, poiché conoscere l'entità del patrimonio ne avrebbe permesso anche la tutela.

Ad esempio, fu stabilito che:

- 3) Ogni E.P.T., a mezzo del proprio consulente tecnico, curerà il capitolo relativo alla propria giurisdizione. Esso costituirà un estratto da divulgare [...].
- 4) Per dare forma organica e proporzione al catalogo della Mostra, costituito dall'insieme dei capitoli compilati per ogni Provincia è opportuno stabilire dei criteri uniformi e precisi [VERBALE 1952:3].

Di fatto, dunque, a ciascun EPT fu affidata la redazione del capitolo corrispondente e furono stabiliti numerosi criteri sia per la redazione dei testi sia per l'allestimento dell'apparato iconografico. In particolare, per quanto riguarda quest'ultimo fu stabilito che:

- a) Per le architetture di grande autore (Longhena, Palladio, Scamozzi, Mossari [sic]²⁶²) scegliere una foto che abbracci l'edificio nel suo complesso.
- b) Evitare per quanto possibile le riproduzioni di ville che si assomiglino.
- c) Ogni provincia, o zona, sia documentata con esemplari tipici di ogni epoca.[...]
- e) Per ogni provincia o zona scegliere 8-10 riproduzioni per il catalogo.
- 11) I capitoli di ogni provincia, possono essere preceduti da una *fotografia d'arte* [corsivo mio] a mo' di copertina. [VERBALE 1952:5; tav. XX:1].

Queste prescrizioni furono grosso modo rispettate: ciascun capitolo è aperto da una "fotografia d'arte" a piena pagina ossia dalla riproduzione fotografica un'opera d'arte (dipinto, affresco, stucco) rappresentativa delle ville della provincia di riferimento perché compresa in una di esse o emblematica delle dinamiche di vita dell'epoca²⁶³.

Molte architetture sono descritte, per quanto possibile, «nella loro interezza» ossia attraverso immagini che comprendono l'intero prospetto e spesso anche la natura circostante.

Il catalogo manifesta una certa varietà nell'apparato iconografico poiché propone riproduzioni di facciate di numerose ville, ma anche elementi della statuaria, dei giardini, dei colonnati delle logge e ambienti interni quali saloni o soffitti affrescati.

Per ciascuna provincia sono effettivamente riprodotte ville appartenenti a epoche diverse, mentre, al contrario di quanto previsto nel verbale, è pubblicato un numero maggiore di fotografie, da 15 a 60 circa, a seconda del capitolo considerato.

Per quanto riguarda l'aspetto generale del catalogo, denominato da appassionati e studiosi, confidenzialmente, "Mazzottino", vi sono pubblicate soprattutto fotografie di Mazzotti e Giuseppe Fini, ma anche di Vajenti, Alinari e Naya (in particolare per le riproduzioni di opere d'arte), AFI, Botter, Vellandi, Giacomelli, Marino, Scudo, Basile, Parolin, Neri, Giordani. Molte riproduzioni provengono anche dagli archivi degli Enti turistici, delle Sovrintendenze e dei Musei Civici delle rispettive province.

Rispetto alle fotografie proposte nelle esperienze animate in precedenza è estesa la rosa dei fotografi: non si tratta più di autori esclusivamente locali, ma anche di fotografi celebri a livello nazionale. Si tratta di immagini inanimate che ritraggono soprattutto le facciate monumentali delle ville riprese frontalmente [tav. XIX:1-2] o di scorcio o riflesse in specchi d'acqua. Quest'ultimo espediente fu replicato innumerevoli volte da diversi fotografi. Ad esempio, molte riprese della facciata posteriore e delle scuderie di Villa Pisani a Stra sono giocate sui riflessi offerti dalla peschiera centrale. Nel "Mazzottino" si trova la versione di Bruno Stefani [tav. XVIII: 2], cui seguirono, ad esempio, le immagini di Fulvio Roiter [tav. XVIII:1] e Carlo Perogalli [tav. XVIII:3].

Come ricorda Antonio De Marco:

Mazzotti riteneva che la presenza umana facesse “invecchiare l’immagine” perché consentiva la datazione. Mentre risulterebbe più difficile datare la facciata di una casa o di un palazzo che resta invariata nel tempo più a lungo. La facciata è lo specchio del periodo in cui la casa è stata costruita, mentre le persone, le mode, chiaramente, cambiano più velocemente [DE MARCO INTV 2014:295].

Nel catalogo si trovano inoltre riproduzioni di opere d’arte (affreschi, dipinti, stucchi, statue) presenti negli interni e nei giardini. In ogni caso, il respiro dato alle fotografie in questo catalogo non fu molto ampio, l’immagine, ove presente (soltanto una minima parte delle innumerevoli ville censite poté trovare il suo corrispettivo nell’immagine), occupa circa un terzo della pagina. Considerando il formato del volume, anche le fotografie pubblicate a piena pagina non acquisiscono particolare risalto. La magniloquenza dell’immagine dunque, durante questa esperienza, si manifestò soprattutto nelle fotografie esposte, sempre di grande formato, incorniciate con cura e sobrietà. Le fotografie più rappresentative tra quelle esposte circolarono anche attraverso le locandine che pubblicizzarono la mostra.

Mazzotti suddivise l’introduzione al catalogo ossia la *Condizione delle ville venete* in «dramma in due tempi»²⁶⁴: *Il tempo dello splendore e Il tempo della decadenza*. Nel “primo tempo”, compreso tra il Quattrocento e la fine del Settecento, fino alla caduta della Serenissima, fu celebrato, appunto, lo splendore delle ville sia dal punto di vista artistico sia per il modello di vita e la “civiltà” che rappresentarono sia per la perfetta integrazione con il paesaggio circostante. Mazzotti descrisse alcune di queste architetture la cui forza veniva confermata dalle fotografie di accompagnamento al testo.



1. 1955-1970.

FULVIO ROITER, *Le scuderie della Villa Pisani, opera di Gerolamo Frigimelica* [ROITER 1955].

2. 1952.

BRUNO STEFANI, *Strada Peschiera e scuderie della Villa Pisani* [MAZZOTTI 1952:165; già in MAZZOTTI 1952:75].



3. 1957.

CARLO PEROGALLI, *La facciata posteriore della Villa Pisani* [...]. Fotografia allegata all'articolo MAZZOTTI 1957.2, p. 1151.





1-2. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Le Ville Venete*, 1954 (1952)
Prospetti di ville.



3-4. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Le Ville Venete*, 1954 (1952)
Fotografie a piena pagina.



5-6. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Le Ville Venete*, 1954 (1952)
Il degrado delle ville venete.

Descrisse poi un “secondo tempo”, quello coevo, della decadenza e del degrado delle antiche dimore, al quale pure non risparmiò il ritratto fotografico. Le immagini mostrano il degrado di affreschi e architetture delle antiche ville che in alcuni casi furono persino adibite a fienili, legnaie, stalle, depositi di materiali, essicatoi di bozzoli o di tabacco.

Mazzotti, sin dai primi anni Trenta, si espresse per la salvaguardia di tutto ciò che potesse costituire un oltraggio alla conservazione del patrimonio artistico, naturalistico e storico del territorio, atteggiamento che si strutturò poi soprattutto a partire dalla fine degli anni Quaranta.

Nello specifico della sua opera, il tema della salvaguardia si abbinò da un lato alla salvaguardia di Treviso, in particolare in seguito alle distruzioni seguite al primo conflitto mondiale²⁶⁵, dall'altro, a una tradizione che cominciò a radicarsi sin dagli inizi del secolo e che denunciava il grave stato di degrado nel quale versavano le ville venete. Se in un esiguo numero di casi tale decadenza poté attribuirsi a ristrutturazioni incontrollate, questo derivava da incuria e abbandono. Riguardo a questo aspetto Mazzotti si appoggiò ad alcuni precedenti. Nel 1903 fu Hofmannsthal a descrivere del degrado de *La Rotonda* palladiana, ribadito, nel 1909 da Burger²⁶⁶, nel 1927 da Loukomski [LOUKOMSKI 1927]. Nel 1917, Guido Rey fotografò antiche ville adibite a ospedali di guerra²⁶⁷.

Eccetto le pagine su *Il tempo della decadenza*²⁶⁸ [tav. XIX:5-6] e salvo alcune eccezioni, il catalogo riproduceva soprattutto immagini della bellezza e della monumentalità senza tempo di queste architetture²⁶⁹. Le fotografie non presentavano elementi utili a definirne la datazione, quali la presenza umana²⁷⁰ o mezzi di trasporto. Le ville o particolari della statuaria e dei giardini erano caratterizzati da immobilità e da un silenzio quasi metafisico.

La denuncia del degrado e la sollecitazione alla salvaguardia delle ville venete fu certamente una battaglia sentita e partecipata da Mazzotti, ma fu anche il pretesto per attrarre l'attenzione sul patrimonio di Treviso e provincia e, per estensione, del territorio veneto, di cui egli fu uno dei rappresentanti istituzionali. Lo scopo di questa operazione fu quello di sollecitare l'elezione delle ville venete quali modelli identificativi del territorio regionale da parte di un vasto pubblico.

Dal punto di vista visivo il catalogo non corrispondeva in maniera analitica alla mostra che aveva soprattutto lo scopo di comunicare il valore storico-artistico ed estetico complessivo delle ville. Nel volume le fotografie avevano soprattutto il compito di individuare il monumento. Queste ultime, nella gran parte dei casi, erano pubblicate in testa alla pagina, a complemento delle schede e avevano quindi lo scopo di offrire un'immagine che consentisse la riconoscibilità del monumento fornendo una ripresa frontale o di scorcio del prospetto della villa. Eccezionalmente erano state pubblicate fotografie a piena pagina, più estetizzanti e di contesto ossia concentrate nella descrizione di un aspetto specifico [tav. XIX:3-4].

Mazzotti incrementò notevolmente il catalogo che, negli anni compresi tra il 1952 e il 1954, vide due riedizioni.

La seconda fu presentata in occasione dell'edizione milanese della mostra²⁷¹, «rifatta e notevolmente aumentata» per l'aggiunta di un apparato di indici degli artisti, dei luoghi e delle ville, un lungo elenco di articoli pubblicati sulla stampa locale, nazionale e internazionale sul tema delle ville venete tra il 1951 e il 1953 e la segnalazione delle recensioni radiofoniche della mostra.

Giuseppe Silvestri scrisse un articolo su *Le vie d'Italia*, in occasione della tappa milanese della *Mostra delle Ville Venete* che coincise con la pubblicazione della seconda edizione del catalogo:

Poiché ho citato il bravo Mazzotti s'ha subito da aggiungere che non solo egli è stato uno degli animatori e il principale artefice della Mostra di Treviso, ma ne ha anche curato il nitido e nutritissimo catalogo, valendosi del materiale fornito da studiosi delle diverse provincie [sic] e di quello da lui stesso e da altri, raccolto per la Marca Trevigiana. In un ampio capitolo introduttivo (un secondo, di carattere più strettamente tecnico-artistico, è di Michelangelo Muraro) il problema delle ville venete e della loro tutela è posto dal Mazzotti in termini molto espliciti. [SILVESTRI 1953].

La terza edizione, ristampata sino ad anni recenti [MAZZOTTI 2007.2], fu pubblicata, con ulteriori accrescimenti, nel 1954 [MAZZOTTI 1954], in occasione della circuitazione della mostra all'estero²⁷².

Inoltre dal verbale di una riunione dei rappresentanti degli EPT tenuta il 22 dicembre del 1952 emerge che l'editore del catalogo, la *Libreria Canova*, aveva proposto anche la distribuzione gratuita di alcune copie della "nuova edizione"²⁷³ del catalogo e la stampa di "estratti provinciali" cui alcuni EPT si dimostravano disponibili di aderire (Vicenza, Venezia, Belluno, Udine, Verona e Treviso) [MAZZOTTI 1952.2:3-4]:

[...] viene deciso: di aderire al desiderio manifestato dall'Editore del Catalogo, acquistando un certo numero di copie della nuova edizione dello stesso, da offrire in omaggio, e provvedendo alla stampa di estratti provinciali. L'E.P.T. di Padova sottoscrive 50 copie del catalogo; L'E.P.T. di Vicenza si riserva di studiare la possibilità di dar corso alla stampa dell'estratto e di provvedere all'acquisto di un certo numero di copie della pubblicazione; così pure gli EE.PP.TT. di Venezia, Belluno e Udine il quale ultimo desidera far presenti particolari difficoltà di Bilancio, in conseguenza di numerosi ricorsi pervenuti da parte dei contribuenti. Gli E.P.T. di Verona e di Treviso sottoscrivono ciascuno 50 copie del catalogo e assicurano di provvedere alla stampa degli estratti delle rispettive provincie [sic] [MAZZOTTI 1952.2:4].

Il dispositivo messo in atto da Mazzotti permise la circolazione di queste fotografie sia attraverso la mostra itinerante a livello nazionale e internazionale sia attraverso l'allestimento delle stesse su diversi supporti, quali locandine, dépliant e la diffusione attraverso la stampa periodica. Lo scopo fu quello di costruire delle icone di bellezza architettonica e artistica e di diffondere slogan sul tema della salvezza delle ville venete e formule quali “la civiltà delle ville venete”.

Il concetto di “civiltà”, secondo il quale le ville venete rappresentano non soltanto la traccia di antiche maestranze, ma sono anche specchio degli usi e costumi di una temperie culturale oggi estinta, era latente sin dalla metà degli anni Trenta. Fu menzionato da numerosi giornalisti e studiosi, a sostegno dell'impresa “mazzottiana”, ma anche, più in generale, per sollecitare il riconoscimento e la tutela di questi beni da parte dello Stato e, sperabilmente, dell'UNESCO.

Il concetto fu poi formalizzato da Michelangelo Muraro nella conferenza tenuta alla *Bibliotheca Hertziana* di Roma nel 1964 [MURARO 1964]²⁷⁴. Muraro fu molto vicino a Mazzotti nella vita e, insieme con Mario Botter, fu uno dei protagonisti chiave nella realizzazione della mostra *Le ville venete* e nella sua esportazione all'estero.

Qualche tempo prima rispetto all'esposizione del 1952, ossia a partire dalla fine degli anni Quaranta, Renato Cevese e gli *Amici dei Monumenti* di Vicenza avevano denunciato copiosamente la situazione attraverso la stampa e la mostra fotografica di Vajenti alla *Galleria del Naviglio*, a Milano. Di conseguenza, il lancio pubblicitario della mostra del 1952 fu avallato sì dal nuovo aspetto del Palazzo dei Trecento appena restaurato, ma soprattutto dall'esperienza animata da Cevese.

²⁵⁸ Il catalogo non pretese di essere esaustivo, dato il gran numero di ville disseminate nella campagna trevigiana, ma descrisse molte dimore storiche che, sino a quel momento, erano sfuggite ai registri delle Soprintendenze.

²⁵⁹ Anche autore di BRUNELLI ET AL. 1931.

²⁶⁰ Contribuirono a fornire informazioni utili alla redazione del catalogo anche Giuseppe Fiocco, Ferdinando Forlati, Fausto Franco, Piero Gazzola e Antonio Morassi.

²⁶¹ Per la provincia di Venezia, ad esempio, furono pubblicate fotografie della *Fototeca del Museo Correr*, di autori facenti capo alla Soprintendenza e di autori quali Mazzotti, Böhm, Fiorentini, Stefani, Interfoto, AFI, Giacomelli. Per la provincia di Treviso furono pubblicate in particolare fotografie di Mazzotti, Giuseppe Fini, ma anche di Alinari, per le riproduzioni fotografiche di opere d'arte pittorica, Guido Botter, Vellandi, Giacomelli, Marino.

²⁶² Si tratta dell'architetto Giorgio Massari (Venezia, 1686-1766)

²⁶³ Vedi nota 237.

²⁶⁴ Definizione contenuta nel titolo dell'articolo di Luigi Angelini [ANGELINI 1952].

²⁶⁵ Cfr. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra della ricostruzione degli edifici storici ed artistici danneggiati dalla guerra*, rist. anast., Treviso, Fondazione Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta, 1994 (1952).

²⁶⁶ Tra i precedenti più antichi va citato lo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal che, dopo aver visitato La Rotonda, descrisse la «sala assopita», le statue «mutile, accecate, con le mani tagliate» [HOFMANNSTHAL 1941:146-147], descrisse il «trionfo» della natura che «con sommessa potenza riprende la Rotonda dal circolo delle costruzioni umane nel suo proprio regno di opere umbratili» [HOFMANNSTHAL 1941:147]. Fritz Burger notò che ove non furono «le ristrutturazioni a frammentare gli antichi sontuosi saloni, e ad abbassarne i soffitti» furono «la civetta e il pipistrello ad annidarsi sotto le volte cadenti» [cfr. NAIM 2013:78]. Così scrisse anche Giulio Fasolo nell'introduzione al suo catalogo su *Le ville del vicentino* riferendosi alle architetture palladiane: «di quelle poi, che ancora ci rimangono, non tutte sono tenute con la cura religiosa con cui dovrebbero essere conservate le opere d'arte. È la fatale vicenda della vita! Tuttavia non sarebbe male che coloro, che ne hanno l'obbligo, non le lasciassero andar in rovina ancora maggiore [...]. Quante rovine e quanta abbiezione!» [FASOLO 1929:32]. Prosegue Fasolo: «Purtroppo nelle ville di quest'epoca (escluse pochissime) vi è uno sfacelo tale, che tutto sembra essere stato percorso da un immenso uragano devastatore: alberi rari furono abbattuti, pitture disperse, statue trafugate, edifici ricchissimi ed immensi, invasi dall'acqua, che penetra dal tetto infranto e dalle finestre prive di imposte, ormai ridotte a misere abitazioni di contadini. E tanto più facilmente questi capolavori furono depredati in quanto che, tenuti in nessun conto, nessuno ha mai pensato di impedirne la rovina[...]. [FASOLO 1929:41]. Un intervento precoce sul degrado delle ville venete, rispetto alla mobilitazione di fine anni Quaranta, fu di Giovanni Comisso che scrisse, nel 1936, sulla *Gazzetta del Popolo*: «Abbandonate le ville, gli stucchi si staccano, gli affreschi si scrostano, i terrazzi cominciano a cedere, lentamente e inesorabilmente il tempo le logora, disertate dai padroni, e verrà il giorno che non saranno che ruderi» [COMISSO 1936]. «Inoltre, numerosi interventi diretti alla pubblicizzazione del degrado delle ville venete si rilevano a partire dall'intervento di Renato Cevese su *Il Tempo* di Milano nel 1948 [CEVESE 1948] che preludeva alla "Mostra del Naviglio" (vedi § VI.III.b.).

²⁶⁷ Le fotografie si trovano pubblicate sul supplemento all'*Illustrazione Italiana* dell'aprile 1917 e sono riprodotte anche in GARIMOLDI 1986:267-278.

²⁶⁸ Pagine corredate da fotografie di Mazzotti, Vajenti, Fini e Botter. Gli autori, sebbene non sia necessario ai fini della comunicazione, enfatizzano il degrado, ad esempio, non trascurando di riprendere elementi quali alberi secchi, filo spinato, panni stesi ad asciugare, intonaci cadenti e tutto quanto possa contribuire a restituire un'immagine realistica della situazione [MAZZOTTI 2007.2:28; 31-33; 35; 37; 39; 4345-47; 49-50].

²⁶⁹ Immagini del degrado sono presenti soltanto in minima parte al di là dell'introduzione su «Il tempo della decadenza». Sono riprodotte, ad esempio, nelle fotografie di Mazzotti di edifici storici della provincia di Treviso quali: Villa Dall'Aglio-Gabbianelli a Casale sul Sile; Villa Maresio a Conegliano [MAZZOTTI 2007.2:566]; di una casa cinquecentesca a Farra di Soligo [MAZZOTTI 2007.2:573]; di Villa Benedetti a Godega di Sant'Urbano durante i lavori di demolizione [MAZZOTTI 2007.2:583]; del «Castello» di Biancade [MAZZOTTI 2007.2:679]; la Villa dei Conti Pola a Barcon di Vedelago; di Casa dal Zotto a Venegazzù [MAZZOTTI 2007.2:745]. Anche altri autori, quali la Soprintendenza di Venezia, [MAZZOTTI 2007.2:197], Neri [MAZZOTTI 2007.2:316]; Bonacini [MAZZOTTI 2007.2:421 E 434] illustrano ville in cattivo stato di conservazione.

²⁷⁰ Salvo pochissime eccezioni, rispetto al catalogo complessivo, in cui le fotografie sono animate [MAZZOTTI 2007.2:137; 624; 649; 679; 713].

²⁷¹ Per ulteriori approfondimenti vedi § VI.IV, pp. 197-200.

²⁷² Per ulteriori approfondimenti vedi § VI.IV, p. 202 e seguenti.

²⁷³ Si trattava, presumibilmente, di una nuova tiratura della prima edizione del catalogo.

²⁷⁴ Muraro scrisse anche della *Civiltà delle Ville di Ragusa*: «Il fenomeno delle ville è sempre legato all'esigenza dell'uomo di vivere a contatto con la natura. [...] I «Kastela» che ancora si vedono sulle rive dell'Adriatico, e specialmente vicino a Spalato, costituiscono al riguardo un episodio non molto significativo rispetto agli stupendi monumenti romani superstiti nella zona. La sola presenza di Roma, infatti non basta. Ogni nuova importante fioritura di ville, infatti, diventa possibile solo quando si verifichi il confluire di tutta una serie di componenti: il culto per il mondo antico, il benessere economico e, soprattutto, una particolare condizione di sicurezza sociale e libertà politica. La piccola repubblica di Ragusa in Dalmazia, ad esempio, per molti secoli poté godere di queste fortunate circostanze: vediamo di interpretare storicamente la fioritura delle ville che circondano questa città e che ancora costellano le campagne circostanti» [MURARO 1980:321]. Nel 1986 fu autore del volume intitolato «Civiltà delle ville venete», corredato da fotografie di Paolo Marton [MURARO 1986].

VI.III. I precedenti: Firenze 1931 e Milano 1952

In ambito espositivo si trovano due “precedenti” della mostra *Le ville venete*. Il primo corrisponde alla *Mostra del giardino italiano*, svolta a Firenze nel 1931, che rivolgeva una particolare attenzione al paesaggio e ai giardini e in tale contesto si riallacciava all'emergenza delle ville venete. Il secondo è identificabile con la mostra fotografica su *La rovina delle ville vicentine*, svolta a Milano nel maggio del 1952 come preludio dell'esposizione trevigiana.

VI.III.a. La *Mostra del giardino italiano*: “una storia visiva”

Una storia visiva, curata in ogni dettaglio, non era da aspettarsi e con maggiore rigore di questa, selezionata; dal giardino classico, e dal trecentesco o del Decamerone, si passa, per tutto il Quattrocento e il Cinquecento, fino agli ultimi del Settecento, agli esemplari più puri ottocenteschi; una visione panoramica in cui tutte le regioni italiane gareggiano in presentarci meraviglie; quadri, arazzi, disegni, riproduzioni di opere d'arte non trasportabili, di affreschi o di dipinti di cui non è stato possibile ottenere il prestito; e ove codesto materiale d'arte faceva difetto, le fotografie lo hanno egregiamente sostituito [ANICETO DEL MASSA 1931, cit. in TAMASSIA 2006:71].

Lo scrittore Aniceto del Massa definì la mostra inaugurata il 24 aprile del 1931, a Palazzo Vecchio, a Firenze, «una storia visiva» e «una visione panoramica» delle «meraviglie» presenti nei giardini d'Italia. Al pari della mostra *Le ville venete* anche la *Mostra del giardino italiano* si poneva l'obiettivo di costruire un “racconto visivo” attraverso un'ampia varietà di oggetti e documenti tra i quali non mancava un certo numero di fotografie.

La *Mostra del giardino italiano* rappresentò certamente un modello per Giuseppe Mazzotti sia per la risonanza che ebbe a livello nazionale sia per la notorietà del giornalista e critico d'arte Ugo Ojetti (1871-1946), presidente della *Commissione Esecutiva* della mostra.

Il dato più significativo nella relazione tra i due eventi espositivi risiede nel fatto che la mostra del 1931 trattava dei giardini come parte organica di ville storiche e, in misura minore, anche di palazzi e castelli:

Il Giardino Italiano è un giardino simmetrico e architettonico il quale s'accorda all'architettura della villa, non esattamente riflettendola ma ripetendone l'equilibrio, la misura e la composta serenità: e anche stendendosi lontano dal prospetto della casa, mantiene nei viali e nelle airole, negli alberi e nei cespugli, nelle terrazze e nei portici di muro o di verzura, nelle grotte dei ninfei e nelle fontane, il continuo e ordinato e visibile dominio dell'uomo sulla natura [GIARDINO 1931:25].

Così Ogetti introduceva al catalogo dell'esposizione di Firenze e fu la terza mostra retrospettiva dopo la *Mostra del ritratto italiano* (1911) e della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* (1922). La *Mostra del giardino italiano* era stata allestita in anni in cui, in Italia, si svolgevano numerose mostre sul paesaggio, perlopiù di natura pittorica²⁷⁵. A cavallo degli anni Trenta, la ricerca di consenso in ambito politico necessitava di un'estesa opera di divulgazione. In particolare, erano diffuse le mostre sul paesaggio, che rappresentava uno degli elementi fondanti l'identità del paese.

Ulteriori legami con la mostra *Le ville venete* si rilevano confrontando le modalità organizzative e i materiali con i quali la *Mostra del giardino italiano* fu allestita.

Quest'ultima, curata da Ogetti insieme con Carlo Gamba, vicepresidente della *Commissione Esecutiva*, e Nello Tarchiani, nelle vesti di segretario generale, illustrava le forme del giardino "all'italiana" dall'antichità al Romanticismo e rappresentava «per i suoi tempi, un'impresa colossale».

La mostra del 1931 coinvolse «soprintendenti e direttori dei musei di tutta Italia, funzionari degli archivi di Stato e delle biblioteche, docenti universitari organizzati in comitati regionali [...]» [TAMASSIA 2006:7]. Era articolata in cinquantatre²⁷⁶ sale, distribuite tra il primo piano, il mezzanino e il secondo piano di Palazzo Vecchio, nelle quali plastici, arazzi, dipinti, stampe, piante e disegni permettevano di ricostruire l'aspetto di giardini e parchi italiani scomparsi o sostanzialmente modificati oppure antichi giardini esistenti. Per illustrare l'esistente furono esposte soprattutto fotografie.

Come elementi complementari, furono inoltre esposti degli oggetti, quali una giostra da giardino e un antico triciclo in legno e dipinti di piante e di fiori accanto a piante e fiori finti (soprattutto in cera, in seta, in tela, in ferro, in vetro) e libri manoscritti sul giardino e la floricoltura.

Nella prima sala, corrispondente al Salone dei Cinquecento, erano stati allestiti dieci "teatrini", strutture provvisorie costruite sui progetti dell'architetto Enrico Lusini, ciascuno dei quali conteneva il plastico di un giardino. Questi modelli non riproducevano le forme di giardini particolari, bensì volevano restituire la rappresentazione essenziale delle tipologie di giardini più caratteristici nelle varie epoche (dal giardino pompeiano al giardino neoclassico e a quello romantico). Come si legge nelle recensioni alla mostra questi "teatrini" rappresentarono la maggiore attrazione:

I dieci modelli esposti nel Salone dei Cinquecento rappresentano la più grande attrattiva della mostra fiorentina. Concepiti come scenografie, "teatrini" o "presepi" sono comprensibilmente molto apprezzati dai visitatori [ANICETO DEL MASSA 1931, cit. in TAMASSIA :98].

Seguiva poi una serie di sale tematiche, dedicate alle varie regioni (Lombardia, Piemonte, Veneto, Toscana, Umbria, Marche, Sicilia), o ai capoluoghi di provincia come Napoli, Roma, Firenze o a particolari dinastie (ville medicee, ville sabaude), o periodi storici (il giardino dei Romani, del Trecento, del Quattrocento, etc.). Una sala era dedicata al giardino italiano all'estero.

Il catalogo della mostra è ricco di descrizioni, ma presenta un esile apparato illustrativo (64 illustrazioni) sebbene sia noto che la mostra fosse caratterizzata da un ampio numero di fotografie. Nel catalogo le descrizioni dei giardini erano state riportate in maniera estremamente sintetica, sotto le voci delle rispettive ville o dei rispettivi castelli o palazzi che, al contrario, risultavano più dettagliate.

L'esposizione del 1931 non rappresentò un censimento completo dei giardini storici, che Ojetti si proponeva di riportare, in un secondo momento, in un volume, ma una rassegna delle ville più famose e che potessero costituire un'attrazione notevole per il pubblico [TAMASSIA 2006:8]. Inoltre, Ojetti si era proposto di esporre, per ciascuna regione, un numero limitato di fotografie per «fare una Mostra variata, divertente, oltre che istruttiva» [TAMASSIA 2006:8] e, malgrado questo proposito, il numero complessivo di fotografie esposte fu cospicuo.

Come fece Mazzotti per la *Mostra delle ville venete*, la *Commissione Esecutiva* della *Mostra del giardino italiano* si servì di numerosi fotografi locali per realizzare la manifestazione. Oggi, quasi quattromila fototipi del *Gabinetto Fotografico* della *Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino* e oltre centocinquanta fotografie della *Fototeca Italiana* di Niccolò Cipriani permettono di ricostruire la mostra [TAMASSIA 2006:8]. Nei fototipi sono riprodotti gli oggetti presentati nelle varie sezioni della mostra, ma assai di rado le fotografie esposte. Non sono state rinvenute immagini sull'allestimento della mostra né sui dieci modelli di giardino ricostruiti nei teatrini.

La mostra *Le ville venete* e la *Mostra del giardino italiano* presentano numerose analogie, ma anche, naturalmente, alcune differenze.

Entrambe furono esposizioni di materiale eterogeneo, dalle fotografie, alle stampe, ai documenti, alle riproduzioni di opere d'arte, agli arredi, tratti in un caso da ville venete e relativi parchi (opere d'arte, fontane, cancelli, ecc.), nell'altro dai giardini (giostra da giardino e triciclo in legno).

Se la mostra *Le ville venete* aveva interessato due regioni italiane ed era stata suddivisa in otto capitoli che corrispondevano alle sette province venete, più quella di Udine, la *Mostra del giardino italiano* aveva interessato tutta l'Italia ed era stata articolata in regioni (Piemonte, Lombardia, Le Venezie, Liguria, Emilia e Romagna, Toscana, Umbria e Marche, Lazio, Campania, Calabria e Basilicata, Sicilia).

Entrambe le mostre furono allestite in un palazzo emblematico della storia delle rispettive città (Palazzo Vecchio per Firenze, Palazzo dei Duecento per Treviso).

Entrambe non restituivano un censimento completo delle ville o dei giardini, ma, nel caso delle ville venete fu presentato tutto il materiale che fu possibile raccogliere da esperienze e nuovi sopralluoghi, mentre, nel caso dei giardini, furono rappresentati quelli più famosi, che potessero costituire maggiore attrazione per il pubblico.

In entrambi i casi, gli organizzatori si erano avvalsi della collaborazione di numerosi fotografi locali per realizzare l'esposizione e il numero delle fotografie esposte fu consistente. Nel caso delle ville venete, però, il numero delle fotografie fu di molto superiore.

In occasione di ambedue le esposizioni fu pubblicato un catalogo. Quello del 1952 si presenta illustrato, suddiviso per provincia e compilato da esperti e studiosi locali. Anche per il catalogo del 1931 furono convocati dei *Comitati*, composti da esperti a livello regionale, incaricati della sua redazione.

Le due mostre ebbero in comune la collaborazione di alcuni studiosi, come Bruno Brunelli, che fece parte del *Comitato regionale* per le Venezie alla *Mostra del giardino* e fu autore delle schede delle ville della provincia di Padova nel catalogo “mazzottiano”, l'architetto Tomaso Buzzi, che si occupò dell'allestimento della mostra *Le ville venete* a Londra e fece parte del *Comitato regionale* per la Lombardia nel 1931.

Il *Comitato regionale* per le Venezie era formato, oltre che da Bruno Brunelli, da Antonio Avena, Luigi Coletti, Giulio Fasolo, Achille Forti, Giuseppe Gerola, Giuseppe Gola, Giulio Lorenzetti, Alessandro Marcello, Luigi Ongaro, Armando Venè, Filippo Nereo Vignola e Adolfo Callegari nelle vesti di Segretario Generale.

In particolare Fasolo e Callegari costituirono un modello per Mazzotti. Il primo per il suo catalogo del 1929 sulle ville del vicentino [FASOLO 1929], che costituì un precedente per quello “mazzottiano” del 1952, il secondo perché fece parte di quel gruppo di intellettuali che si erano adoperati per la salvaguardia del paesaggio veneto. Tra questi, oltre al già citato Giovanni Comisso vi fu Renato Cevese, il quale aveva promosso una mostra fotografica di Gianpaolo Vajenti, dal titolo *La rovina delle Ville vicentine*, che, come descritto di seguito, costituì l'innescò della mostra itinerante di Mazzotti.

VI.III.b. Il fotografo Gianpaolo Vajenti alla *Galleria del Naviglio*

L'idea di organizzare una mostra fotografica sulle ville venete era stata maturata da Mazzotti già nel secondo dopoguerra, anche da un confronto con l'*Associazione degli Amici dei monumenti e del paesaggio per la città e provincia di Vicenza* e con il suo segretario, Renato Cevese, professore di storia dell'arte al Liceo di Vicenza.

Cevese era intervenuto nella direzione della salvaguardia delle ville del Veneto sin dall'articolo del 1948 [CEVESE 1948] su *Il Tempo* di Milano, per sensibilizzare il governo e l'opinione pubblica sulla questione e sollecitarne il riconoscimento da parte dell'UNESCO²⁷⁷.

Cevese aveva notato che la «riluttanza del Governo nell'affrontare i problemi dell'arte» rischiava di causare delle gravi conseguenze agli «edifici artistici delle province». Cevese si riferiva in particolare alle ville del Veneto di cui descriveva allo stesso tempo il pregio e la rovina e chiedeva al Governo collaborazione e proponeva delle soluzioni per il recupero di un patrimonio costitutivo dell'identità nazionale e la cui perdita avrebbe contribuito a fare dell'Italia una «terra senza volto»²⁷⁸. Lasciare le ville venete in stato di abbandono avrebbe dunque significato cancellare una parte significativa dell'immagine dell'Italia:

Il Governo che alla tutela del patrimonio spirituale d'Italia dovrebbe presiedere, può sopportare che la fisionomia delle nostre campagne venga cancellata e che l'Italia diventi una terra senza volto? [CEVESE 1952].

All'appello di Cevese seguirono quelli di Giovanni Comisso, *Per salvare le ville del Veneto* [COMISSO 1951], di Giuseppe Silvestri che si rivolse all'UNESCO per denunciare lo stato di *Centinaia di ville in rovina nel Veneto* [SILVESTRI 1951], di Leonardo Borgese che descrisse *La barbarie moderna e le ville del vicentino* [BORGESSE 1951] e altri.

Neri Pozza, nel trattare la *Decadenza delle ville storiche nell'agro della provincia vicentina*, sottolineava che gli *Amici dei Monumenti* di Vicenza avevano inviato all'UNESCO «una ricca quanto drammatica documentazione, corredata di [sic] cinquanta preziose fotografie» [POZZA 1951] che, se avesse suscitato effetti, avrebbe poi avuto come destinatario finale il Ministro della Pubblica Istruzione.

Giovanni Comisso sottolineò la necessità di dover «documentare visibilmente» il patrimonio delle ville vicentine. Egli affermò che per affrontare il problema delle ville sarebbe stato necessario che fossero censite una a una e fotografate al fine di diffondere in Italia e all'estero «una pubblicazione corredata da un testo illustrativo in diverse lingue». Comisso lamentava l'ignoranza verso queste architetture che si trovavano a poca distanza da un centro nevralgico per il turismo e la cultura nazionale e internazionale, come Venezia e non «nel deserto dei Tartari»:

Certo non si può parlare del problema di queste ville se non sono prima di tutto elencate minuziosamente e tutte fotografate nel loro stato attuale. Bisogna sapere esattamente quante e quali sono le ville minacciate dal male, fare una pubblicazione corredata da un testo illustrativo in diverse lingue e diffonderlo all'estero. I ricchi stranieri devono conoscere l'esistenza di queste ville. A Londra esiste già una Società Palladiana (non esiste a Vicenza) la quale studia le costruzioni del Palladio e ha di recente inviato un suo incaricato per elencarle nelle loro strutture. [...] Anche per i castelli di Francia²⁷⁹ l'intervento di stranieri ambiziosi di avere un'abitazione sia pure temporanea, dove le pareti delle stanze potessero rievocare antiche storie, li salvò dall'abbandono. Queste ville vicentine non sono nel deserto dei Tartari, ma a mezz'ora di automobile da una città internazionale come Venezia, e a meno di due ore dalle

Dolomiti. [...] bisogna innanzi tutto documentare visibilmente ogni villa degna di sussistere alla violenza del tempo e degli uomini» [COMISSO 1951].

Si puntava a sollecitare lo Stato ad avviare un restauro delle ville in modo che venissero affidate all'*Alto Commissariato per il Turismo* ai fini della valorizzazione [MONTICELLI 1952].

Nel maggio del 1952, quando evidentemente Mazzotti aveva già in cantiere l'esposizione che avrebbe aperto i battenti a metà settembre²⁸⁰, Cevese fu animatore di una mostra fotografica sulle ville presenti nel territorio di Vicenza. L'esposizione, intitolata *La rovina delle Ville vicentine*, fu allestita dal 3 al 9 maggio a Milano, presso la *Galleria del Naviglio* di Carlo Cardazzo, in via Manzoni. Con queste parole Borgese recensì la mostra:

Spavento. La mostra di via Manzoni fa spavento. Alla lettera. Sono le ville del vicentino sì. Riflettete bene, però. E vi accorgerete, sentirete, vedrete che è l'Italia che va in pezzi, in turpe spezzettatura e spazzatura, in polvere. Vergogna. La mostra di via Manzoni dovrebbe far arrossire ogni italiano [BORGESSE 1952].

Fu un'esposizione monografica di fotografie di Gianpaolo Vajenti (1915-1997) che documentava lo stato di decadenza e di incuria in cui versavano diverse ville del vicentino. Una denuncia esplicita che si basò sulla forza espressiva delle immagini fotografiche e sull'eco della critica che, attraverso quotidiani e periodici, manifestò ampio sostegno all'iniziativa.

Nel fascicolo stampato in occasione della mostra²⁸¹ fu riprodotta una sola delle fotografie di Vajenti: una ripresa dal basso che metteva in evidenza le ampie lacune presenti nell'intonaco del fusto di due colonne ioniche e del soffitto del grandioso pronao settecentesco di Villa Da Porto Barbaran, a Montorso Vicentino²⁸².

Tra quelle esposte in mostra, la fotografia che venne più spesso ripresa dalla stampa coeva e in successive pubblicazioni, dal catalogo di Mazzotti [MAZZOTTI 2007.2:31] sino ai giorni nostri [NAIM 2013:76], fu la ripresa della volta della cappella di Villa Capra Barbaran a Camisano Vicentino, i cui affreschi, in avanzato stato di decadimento, facevano da sfondo a una serie di salumi in attesa del giusto grado di stagionatura. Questa immagine, anche allegata a un articolo di Cevese che la intitolò, con amara ironia, *Capolavori affumicati* [CEVESE 1952], rappresentò un'efficace sintesi della situazione di incuria in cui si trovavano le ville vicentine e un'icona della vicenda.

Poiché in occasione di questa mostra non fu pubblicato un catalogo, si può comprendere la natura delle fotografie presenti in mostra da quanto descritto nella stampa coeva. Vezio Monticelli definì la mostra come «la visione fotografica di tante spaventose rovine» [MONTICELLI 1952]. All'articolo di Garibaldo Marussi furono allegare quattro delle fotografie esposte che illustravano particolari interni ed esterni della rovina di alcune ville²⁸³ [MARUSSI 1952].

Questa mostra rappresentò dunque l'innescò delle iniziative di Mazzotti che videro protagonista la fotografia nell'atto di denunciare il degrado delle ville venete e funzionò, implicitamente, anche da annuncio pubblicitario per l'esposizione che avrebbe aperto, pochi mesi dopo, a Treviso, e avrebbe fatto il giro del mondo.

L'esposizione animata da Cevese, circoscritta quanto a materiali fotografici esposti e limitata alla sede milanese, mostrò immagini di denuncia del degrado in cui versavano le sole ville del vicentino. Al contrario, Mazzotti avviò un vero e proprio censimento, il più possibile esaustivo, di tale patrimonio, per sollecitare un riconoscimento da parte delle istituzioni statali che ne rendesse possibile la tutela:

La mostra organizzata dal dottor Cevese era però limitata alle sole ville vicentine; e si sa che il patrimonio delle ville venete è ben più vasto e la rovina ben più generale. Inoltre, in un secondo tempo, non si trattava più di presentare quegli edifici che erano definitivamente in pericolo, ma di aggiungerli, quanto meglio fosse possibile in modo esauriente, l'elencazione di tutte le ville venete, allo scopo di stabilire di esse un censimento che non è mai finora stato condotto e che può forse rappresentare l'unica via della loro salvezza [...] [BERTOLDI 1952].

Mazzotti, invece, sebbene non avesse trascurato l'aspetto del degrado, sin dall'esposizione del 1952 aveva dato ampio risalto soprattutto alla bellezza estetica e al pregio storico-artistico delle ville presenti nell'intera Regione Veneto e nella provincia di Udine, in Friuli-Venezia Giulia, al fine della loro valorizzazione e della promozione turistica.

Soltanto nel 1956 Cevese pubblicherà un volume di fotografie sullo "splendore" delle ville vicentine che era stato immortalato da Vajenti, Bruno Stefani e dall'*Ente Provinciale per il Turismo* di Vicenza [CEVESE 1956]. Sfogliando le tavole del volume che, salvo l'introduzione [CEVESE 1956:1-4] e brevi schede descrittive, si presentava tutto illustrato, il lettore poteva formarsi «un'idea concreta della bellezza delle ville vicentine» [CEVESE 1956:4]. Si tratta infatti di una pubblicazione di grande formato, in cui le fotografie, stampate su carta patinata, hanno assoluto risalto e denotano una grande attenzione formale. Questo volume si inserisce dunque nella filiera, inaugurata da Mazzotti, della rappresentazione fotografica delle ville a scopo di divulgazione e promozione turistica.

²⁷⁵ Un risveglio dell'interesse per il paesaggio, attorno agli anni Trenta, è testimoniato, ad esempio, da: la *Mostra del paesaggio italiano* svolta a Roma nel 1926 su iniziativa dell'*Associazione Artistica Internazionale* [MOSTRA 1926]; la mostra, di natura fotografica, su *Il paesaggio meridionale*, curata da Felice Genta e tenuta a Napoli nel 1930 in occasione dell'undicesimo *Congresso Nazionale di Geografia* [GENTA 1930] o, più tarda, la *Mostra del paesaggio veneziano del Settecento*, svolta nel 1940 [MOSTRA 1940].

²⁷⁶ Come indicato nel catalogo, GIARDINO 1931, p. 228, mentre in alcuni articoli si parla di cinquantadue sale.

²⁷⁷ Come ricordato anche in un articolo più tardo: «Il problema di salvare le ville vicentine e venete prese l'avvio nel 1948 e si sviluppò attraverso una serie di iniziative dalle quali ci si riprometteva buon risultato, come l'appello all'UNESCO, l'appello all'Ente Internazionale per i Castelli, una interrogazione al Senato e la già accennata mostra al Naviglio» [SPLENDORE 1953].

²⁷⁸ Mazzotti farà eco a Cevese nel 1968: «Nella nostra città, nelle nostre campagne, come in altre città e paesi d'Italia, vi sono case cha hanno una giusta proporzione; un perfetto equilibrio di pieni e di vuoti: per la loro proporzione e misura, viene fatto di poterle considerare come trasposizione figurata di altrettanti volti di esseri umani. Ora non è possibile aggiungere una terza guancia, un doppio naso, una nuova fronte al volto di una creatura senza creare una mostruosità ripugnante, [...]» [MAZZOTTI 2007.3:30].

²⁷⁹ I Castelli della Valle della Loira, sebbene presenti in numero minore sul territorio francese rispetto alla vastissima distribuzione delle ville venete in Italia, rappresentano un caso analogo, poiché si tratta di dimore storiche di grande prestigio storico artistico: «Con tutta probabilità fu sulla scorta dell'esempio inglese, ma anche di quello mazzottiano, noto a livello internazionale grazie alla risonanza della mostra sulle Ville Venete itinerante in Europa a partire dalla tappa londinese nel 1954, che vennero gestite analogamente le dimore storiche francesi, ovvero i Castelli della Valle della Loira. Si tratta di oltre trecento fortezze antiche comprese nella Région Centre ed erette a partire dal X secolo da sovrani e nobiltà francese come dimore estive. *Les Chateaux du Val de Loire* vennero individuati come caso affine a quello delle Ville Venete, per il pregio delle architetture e la localizzazione geografica circoscritta, già durante il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene e nei primi anni Sessanta dapprima da Mazzotti e in seguito da Michelangelo Muraro. La Francia, al pari dell'Italia, cominciò a occuparsi della valorizzazione dei propri castelli storici negli anni Cinquanta del secolo scorso. Soprattutto legate alla fama di Leonardo da Vinci, pittore di corte di Francesco I, le iniziative francesi non restituiscono, almeno sino ad anni recenti, un programma promozionale particolarmente ricco e definito. In ogni caso, oggi circa un terzo dei Castelli della Loira è stato trasformato in un museo e aperto al pubblico, con uffici del turismo per guidare i flussi di visitatori. L'agenzia *Mission Val de Loire*, sorta nel 2002 e responsabile del marchio, coordina iniziative promozionali quali festival o esposizioni di arte e pittura. Anche nel caso francese vengono valorizzati gli aspetti enogastronomici, come dimostra la *Route des Vins de Loire* comparabile alla nostra *Strada del vino rosso del Piave*, e non mancano circuiti per il turismo fluviale o itinerari ciclistici. *Les Chateaux du Val de Loire* rappresentano oggi un'attrattiva turistica nota a livello internazionale e, al pari delle nostre Ville, ma con qualche anno di ritardo, nel 2000, sono stati inseriti nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO. In Europa e nel mondo sono molto numerosi i nuclei di dimore storiche. In Portogallo l'associazione denominata TURIHAB (Turismo de Habitação) dal 1983 conduce un programma di sovvenzioni destinate ai proprietari di dimore storiche che desiderino offrire ospitalità ai visitatori. Potremmo citare molti altri casi, dai "Kastela" nella zona di Ragusa, in Croazia, ai "mas" in Catalogna, ai più distanti "Castelli dei Maharaja" in India, senza però rilevare circuiti turistici ben definiti né programmi di valorizzazione strutturata e sedimentata nel corso del tempo. Nell'ambito delle dimore storiche, le Ville Venete rappresentano il caso più eclatante di promozione turistica e, poiché estremamente numerose e presenti sul territorio, potrebbero essere sottoposte a possibilità di sfruttamento sempre nuove» [NAIM 2013:86].

²⁸⁰ Un verbale [VERBALE 1952], i cui contenuti sono descritti prevalentemente al § VI.I., pp. 155-157, conferma che vi fu una riunione per la mostra *Le Ville Venete* il 24 maggio del 1952.

²⁸¹ Il fascicolo comprende, in quattro pagine, una breve introduzione alla mostra redatta da Leonardo Borgese, la fotografia di Vajenti menzionata e un *Elenco delle principali ville del vicentino in condizioni di rovina*. Borgese rivolge un accorato appello all'opinione pubblica e allo Stato a battersi per una «sacrosanta causa» e a conservare gli «intramontabili valori della civiltà» [NAVIGLIO 1952:2] e lo estende in un articolo coevo, pubblicato sul *Corriere della Sera*, in cui paragona il degrado delle ville vicentine a una «malattia» a cui porre rimedio [BORGESSE 1952]. Il catalogo della mostra, conservato alla Biblioteca d'Arte di Milano, non è presente nell'archivio della Galleria del Naviglio, fondata da Carlo Cardazzo nel 1946 e, dopo la sua morte, nel 1963, diretta dal fratello, Renato Cardazzo fino al 2011. Chiusa la storica sede di via Manzoni 45, la Galleria è attiva ancora oggi, a Milano, in via Pergolesi 22, grazie all'opera del direttore Giorgio Cardazzo (figlio di Renato). L'archivio storico di via Pergolesi, come è stato verificato attraverso un confronto con i responsabili, non conserva documentazione relativa alla mostra del 1952, dunque una limitata traccia delle fotografie esposte in mostra si evince da un confronto con la rassegna stampa dell'epoca.

²⁸² La fotografia è oggi conservata presso l'*Archivio fotografico storico della Fondazione Vajenti*, a Vicenza: *Villa Da Porto Barbaran*, negativo, BN, pellicola, 9x12 cm, codice identificativo: I-C-23-69, ante 1952 [fonte: <<http://archivio.vajenti.com>>].

²⁸³ Le fotografie pubblicate a corredo dell'articolo di Marussi sono conservate presso la *Fondazione Vajenti*: 1) [*Salone d'onore a*] *Villa Da Porto Barbaran*, negativo, BN, pellicola, 6x9 cm, codice identificativo I-C-23-105, ante 1952. 2) *Villa Ricci Manfredini detta Ca' Brusà*, negativo, BN, pellicola, 9x12 cm, codice identificativo: I-C-23-63, ante 1952. 3) *Villa Da Porto Barbaran*, negativo, BN, pellicola, 9x12 cm, codice identificativo: I-C-23-55, ante 1952. 4) *Villa Cordellina Lombardi*, negativo, BN, pellicola, 6x6 cm, codice identificativo: I-C-23-49, ante 1952 [fonte: <<http://archivio.vajenti.com>>].

VI.IV. La circuitazione della mostra *Le ville venete in Italia e all'estero*

L'idea della mostra fotografica itinerante era stata suggerita da Michelangelo Muraro e da Giovanni Comisso [MAZZOTTI 2007.2:7]. Insieme con Mazzotti, essi dovevano aver già abbozzato da tempo un progetto così grandioso²⁸⁴.

Come stabilito durante la Riunione di Verona del 22 dicembre 1952 dai componenti del *Comitato Esecutivo* che vi presero parte, l'esposizione non si doveva esaurire nell'esperienza trevigiana del 1952, ma doveva essere circuitata in Italia (1953) e all'estero (1954-1957).

Dal verbale della riunione emerge la soddisfazione per i risultati «moralì ed economici» della prima edizione che aveva suscitato «il più vivo interesse, in ogni parte d'Italia» e «in quindici giorni di apertura»²⁸⁵ aveva avuto oltre 7000 visitatori a pagamento [MAZZOTTI 1952.2:2]. «Più di cento lunghi articoli» erano apparsi «sui maggiori giornali», che avevano dedicato alla mostra «persino intere pagine illustrate» [MAZZOTTI 1952.2:2].

Inoltre, l'onorevole Pietro Romani dell'*Alto Commissariato per il Turismo* aveva espresso

la sua più alta approvazione all'iniziativa, affermando, fra l'altro che «l'opinione pubblica attraverso gli organi di stampa, autorevoli artisti, tecnici e quanti tengono alla salvaguardia del nostro patrimonio artistico, hanno già manifestato il loro compiacimento per questa utile e riuscita iniziativa promossa dagli EE.PP.TT. del Veneto [...] [MAZZOTTI 1952.2:2].

Durante la riunione fu poi considerata l'ipotesi di trasferire la mostra prima a Milano, poi a Roma e a Venezia e di accettare l'invito del *Royal Institute of British Architects* di fare tappa anche a Londra e in altre città inglesi nell'inverno del 1953-54.

Si contava di concludere questo itinerario con un'ultima esposizione da tenersi a Vicenza, nel 1954:

Prese in esame poi le proposte di portare la Mostra a Milano, a Roma, e in altri centri, dopo animata discussione, viene deciso:

- 1) che ogni E.P.T. sottoscriva per il 1953 [...] una somma uguale a quella versata nel 1952. [...] Il fondo così ottenuto deve servire per organizzare la Mostra a Milano e a Roma nel 1953; e possibilmente anche a Venezia.
- 2) che la Mostra sia portata per intanto a Milano, preferibilmente nelle Sale del Palazzo Reale; e sia fissata poi la data in cui potrà essere tenuta a Roma.
- 3) di accettare la offerta della Reale Associazione Britannica degli Architetti per la Mostra da tenere, a spese della stessa nelle sale dell'esposizione di detta Associazione a Londra e in altre città nell'inverno 1953-54 [...]
- 5) di dare mandato all'Ing. Mario Luciani di esprimere al Co. Bott. Andrea di Valmarana, Presidente dell'E.P.T. di Venezia, il voto unanime dei convenuti alla riunione di tenere la Mostra delle Ville Venete a Venezia, possibilmente nella stagione autunnale (dopo Roma e prima di Londra).
- 6) di confermare la opportunità, già prevista, che la Mostra, dopo il giro all'estero, si concluda a Vicenza nel 1954²⁸⁶ [MAZZOTTI 1952.2:3-4].

Le riedizioni italiane della mostra presentarono un numero maggiore di fotografie²⁸⁷ e dettero una maggiore visibilità e risonanza all'iniziativa. Per quanto riguarda, invece, il "circuito internazionale", il numero di fotografie esposte fu minore, come verrà descritto nelle pagine seguenti.

Come definito nella Riunione di Verona, la mostra sostò innanzitutto a Milano, nella Sala delle Cariatidi e in altre sale di Palazzo Reale (23 aprile-10 maggio), poi a Roma (10-30 settembre), nelle sale del Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale. Lo confermano numerosi articoli pubblicati sulla stampa nazionale e un documento dell'EPT trevigiano, non datato, ma certamente posteriore a entrambe le manifestazioni dove si narra:

In conformità a quanto deciso nella riunione di Verona il 22 dicembre 1952, quest'anno la Mostra delle Ville Venete si è tenuta a Milano nel Salone delle Cariatidi e in altre sale del Palazzo Reale e a Roma, col concorso di quell'E.P.T. e dell'E.N.I.T., nel Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale. Il bilancio morale di queste due nuove edizioni della Mostra è stato quanto mai lusinghiero. [...] gli articoli pubblicati dalla stampa nazionale e straniera in occasione delle tre mostre sono stati oltre quattrocento, e precisamente in occasione della Mostra di Treviso n. 134, per la Mostra di Milano n. 133 e per quella di Roma, finora, 137. Questo sul piano della propaganda. È stato inoltre realizzato senza alcuna spesa, un film documentario in bianco e nero, che è stato proiettato con vivo successo a Roma la sera dell'inaugurazione della Mostra. Un altro film, con personaggi, anche in costume, è stato girato in questi giorni, pure gratuitamente, dalla "Hamilton Wright Organisation" per l'America. Una ditta di Milano ha pubblicato una prima serie di 18 cartoline illustrate di ville venete con commento di G. Conzato, a cui seguirà una seconda serie di altri 18 soggetti. La Mostra è stata richiesta da Parigi (Ecole de Beaux Arts) e da Londra. Vedremo ora come si potrà aderire con poca spesa ad entrambe le richieste [MOSTRA 1953.3:1-2].

Anche durante l'edizione milanese fu messa in luce la natura documentaria della fotografia, che aveva la capacità di comunicare in maniera diretta, dunque oggettiva, il suo messaggio. Lo scrittore Alvise Zorzi (1922) sottolineò come il problema del degrado delle ville venete poteva emergere grazie a

[...] una evidenza drammatica, quale può scaturire soltanto dalla diretta documentazione fotografica: il visitatore può rendersi conto in pieno della importanza incalcolabile di questa notevolissima parte del patrimonio artistico nazionale e della portata della minaccia che le incombe [ZORZI 1953].

Zorzi forniva poi una descrizione dell'allestimento:

Ville, ville e ville [...] Le pareti del Salone delle Cariatidi ne sono tappezzate [...]. È ora che il patrimonio artistico nazionale venga realisticamente considerato come una possibile fonte di lucro attraverso l'incremento del turismo» [ZORZI 1953].

Come si può notare da una fotografia dell'allestimento [tav. XI:2], il salone delle Cariatidi fu tappezzato di fotografie che, nella gran parte dei casi, erano disposte su due file, molto ravvicinate l'una all'altra e, anche a causa del grande formato, occupavano gran parte dello spazio offerto dalle pareti.

L'esposizione milanese coincise con la pubblicazione della seconda edizione «rifatta e notevolmente aumentata» [MAZZOTTI 1953] del catalogo²⁸⁸.

Non si sono limitati alla mostra, ma hanno edito una eccellente monografia, cui il dott. Giuseppe Mazzotti, il «genius» delle derelitte ville venete ha premesso un dotto e sapido scritto, e alla quale si potrebbe forse rimproverare il formato troppo piccolo delle illustrazioni, perché rimanesse, a visita compiuta, non il labile ricordo - come in troppi cataloghi - dei cartellini appiccicati alle cornici, ma una verace e più particolareggiata conoscenza di tanti ignorati tesori [ESCOBAR 1953].

Rispetto all'edizione del 1952 vi fu un'integrazione soprattutto per quanto riguarda la descrizione catalografica delle ville²⁸⁹, ma anche dell'apparato iconografico. Furono aggiunti un elenco di *Articoli pubblicati sul tema delle ville venete*, un *Indice degli artisti*, un *Indice dei luoghi*, un *Indice delle ville*.

Il catalogo ricevette recensioni estremamente positive, salvo l'appunto sovraccitato, di Mario Escobar, sul formato troppo esiguo delle illustrazioni. Per la quantità di ville venete contemplate da cui si intuiva la mole della ricerca effettuata, fu definito un "catalogo ideale", un modello da imitare:

È una parola, Mostra delle ville. Come si fa ad esporre le ville venete? Esporremo, si sono detti gli organizzatori, naturalmente delle fotografie, ma perché niente manchi, compileremo e stamperemo, quasi catalogo ideale, un elenco completo delle ville venete.

Così uscì questo fenomenale catalogo, intitolato *Le Ville venete*, che fatto di 596 pagine a Treviso, esce ora apposta per la Mostra di Milano, nitidamente stampato dal Canova, in una nuova edizione di ben 876 pagine, a cura di Giuseppe Mazzotti, il quale fu l'altra sera l'oratore ufficiale della «vernice», coadiuvato da tutto lo stato maggiore di volontari che conducono questa battaglia delle ville, il Muraro di Venezia, il Brunelli di Padova [...] [SACCHI 1953].

Successivamente, la mostra fu trasferita a Roma:

Si tratta di circa cinquecento fotografie tra grandi e grandissime, allineate sulle pareti del piano terreno, senza ricerca di effetti di luce, panneggiamenti, addobbi floreali e tutte quelle pesantissime messe in scena che tolgono aria e respiro ai «pezzi» di alcune mostre: basta un poco socchiudere gli occhi e riassumere l'emozioni, [...] per «calarle» nei rispettivi e insostituibili paesaggi di cui rimangono derelitte sovrane. E accanto a queste splendide nature vive, altre tragiche nature morte o moribonde [ESCOBAR 1953].

L'inaugurazione romana, svolta alle 11 del mattino del 10 settembre 1953, fu presenziata dal sottosegretario al Bilancio on. Mario Ferrari Aggradi (1916-1997) [FERRARI 1953]:

Il sottosegretario al Bilancio on. Mario Ferrari Aggradi inaugurerà domattina al palazzo delle Esposizioni in via Nazionale la Mostra delle Ville Venete, manifestazione che, completamente rinnovata, viene ora presentata a Roma prima di essere trasferita a Parigi e a Londra. Stasera si è svolta la vernice [...]. Giuseppe Mazzotti, direttore della Mostra, ha parlato a una folla di invitati, tra cui erano rappresentanti della stampa italiana ed estera, esponenti del mondo dell'arte e della cultura [...]. È stato poi proiettato un interessante film documentario. L'inaugurazione della mostra è fissata alle ore 11 di domattina [FERRARI 1953].

In occasione del *vernissage* dell'esposizione romana che si svolse la sera del 9 settembre 1953 [FERRARI 1953] furono radunati giornalisti italiani e stranieri ed esponenti del mondo dell'arte e della cultura per la conferenza stampa di cui Mazzotti fu protagonista. Al termine della conferenza stampa fu anche proiettato un cortometraggio inedito, come si legge anche in una lettera scritta da Mazzotti allo storico napoletano e giornalista de *Il Tempo di Roma* Giovanni Artieri:

il 10 settembre si inaugura la Mostra delle Ville Venete al Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale, da me organizzata. [...] Conto anche sulla tua affettuosa collaborazione per la migliore riuscita dell'iniziativa. È necessario che i giornali di Roma non si stanchino di parlare della cosa, anche se l'argomento a taluno potrà piacere poco [...]. È un vero peccato che la scarsità dei mezzi concessi dalle avare risorse degli Enti per il Turismo non mi consenta di far trasportare e di esporre opere d'arte [...] ma in ogni caso, anche la sola documentazione fotografica, che è assai vasta, potrà bastare credo - a destare l'interesse degli intenditori e, speriamo anche delle autorità romane. [...] Penso che si potrebbe (o si dovrebbe) fare una conferenza stampa prima dell'apertura: potresti facilitarmi la cosa? Ho anche pronto un cortometraggio inedito sulle ville, da proiettare in prima visione. Insomma io mi dò da fare, ma conto sul tuo efficace aiuto, specialmente nell'ambiente giornalistico [MAZZOTTI 1953.1].

Come scrive Mazzotti, in occasione di queste riedizioni della mostra gli EPT non fornirono le risorse necessarie per trasferire anche le opere d'arte provenienti dalle ville e fu dunque esposta «la sola documentazione fotografica» [MAZZOTTI 1953.1].

Allo Cavazzocca Mazzanti si impegnò anche a invitare il direttore de *Il Giornale del Turismo*²⁹⁰ o qualcuno che ne facesse le veci, come ad esempio il redattore artistico. Lo scopo di queste iniziative era certamente anche quello di costruire una rete per la pubblicizzazione e la divulgazione del «problema delle ville venete»:

giovedì 10 corrente, alle ore 11 si aprirà nel Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale, la Mostra delle Ville venete, che già tanto successo ebbe nelle precedenti edizioni di Treviso e di Milano. Successivamente la Mostra sarà organizzata a Londra, a cura dell'Istituto Britannico degli Architetti.

Le sarò molto grato se Ella vorrà presenziare all'inaugurazione dell'edizione romana di questa mostra o inviare il Redattore artistico [CAVAZZOCCA 1953].

L'edizione romana della mostra preludeva inoltre al trasferimento all'estero e doveva, anche per questo motivo, suscitare clamore e ottenere la maggiore visibilità possibile attraverso i *media* nazionali e internazionali.

Nel 1954 la circuitazione della mostra a livello internazionale, che coincise con la pubblicazione della terza edizione del catalogo²⁹¹, ne permise un primo allestimento alla Henry Florence Hall del *Royal Institute of British Architects* (RIBA) di Londra (25 febbraio-27 marzo), sede dalla quale fu poi «trasferita²⁹² in dodici città inglesi, a cura e spese dell'Associazione degli Architetti britannici» [MAZZOTTI 1957.2:1153].

L'esposizione fotografica, frutto della selezione operata da Francis Watson (1907-1992), vice direttore della Wallace Collection²⁹³ e dall'architetto Roderick Eustace Enthoven (1900-1985), fu inaugurata il 24 febbraio dall'ambasciatore d'Italia Manlio Brosio:

Exhibition of Venetian Villas. Opened By H.E. the Italian Ambassador. 24 February 1954. The President in the Chair [...] having said how extremely grateful everyone was to H.E. the Italian Ambassador for coming to open the exhibition, referred to telegrams of good wishes for its success which had been received from the Director General of Fine Arts in Rome and the President of the State tourist office of Padua, and introduced the President and Secretary of the Italian Exhibition Committee which had organised the exhibition, and the Director of the Italian state tourist office in London [Count Premoli]. He also express the grateful thanks of the R.I.B.A. to Mr. Francis Watson, F.S.A., Deputy Keeper of the Wallace Collection, for the immense trouble he had taken in assisting with the organising of the exhibition. He, with Mr. R. E. Enthoven [...], had undertaken the task of selection from all the photographs sent in [RIBA 1954.1].

Anche in relazione a questa edizione della mostra, come per la prima del 1952, è stato rinvenuto l'*Elenco degli ingrandimenti fotografici* esposti [FOTOGRAFIE 1954] relativo soltanto agli esemplari montati su telaio ovvero alle “fotografie d'arte”, icone rappresentative dell'esposizione. Si trattava di diciassette fotografie, di formato 100x150 cm, di autori quali Giuseppe Fini, Giordani, Basile, AFI, Neri. L'itinerario per la visita, inoltre, fu tracciato dal celebre architetto, originario di Sondrio, Tomaso Buzzi (1900-1981), che si occupò anche del ripristino di Villa Barbaro a Maser.

Anche in questa edizione della mostra le fotografie erano suddivise in otto serie, una per ciascuna provincia veneta, ricalcando la suddivisione del catalogo che, pubblicato per l'occasione, in inglese e privo di illustrazioni, riporta l'elenco dei fototipi esposti [MAZZOTTI 1954.1]. In questa breve pubblicazione, che fu distribuita gratuitamente²⁹⁴, non sono menzionati gli esemplari montati su telaio, probabilmente perché si trattava di fotografie che avevano non tanto una funzione documentaria come le altre, ma erano destinate a fungere da elementi scenografici e identificativi del nucleo espositivo di riferimento²⁹⁵.

Francis Watson, in una lettera a Mazzotti, sottolineò il successo della mostra che beneficiò di una vasta affluenza del pubblico:

The exhibition is still proving an immense success and is drawing large crowds of visitors wherever it is shown. The Georgian Group - that section of National Trust which interests itself in the preservation of English Palladian architecture - is proposing to arrange a motor tour of the Veneto next summer with the purpose of visiting a certain number of this villas [WATSON 1954].

Per il RIBA fu l'esposizione di maggior successo del dopoguerra non soltanto per il numero di visitatori, oltre quattromila, ma anche per la risonanza mediatica «senza precedenti»:

If numbers are a guide, no post-war exhibition at the R.I.B.A. has been so successful as the recent one on Venetian Villas; more than 4,000 people came to see it. The Press interest has also been unprecedented. The Times, Country Life, The Illustrated London News and The Architectural Review published excellent illustrated articles and there was a great number of lesser notices. The B.B.C. gave the exhibition a showing on television [RIBA 1954.2].

L'esposizione londinese fu visitata anche da molte personalità della vita artistica, politica e culturale della capitale britannica. Ne scrisse un recensore italiano:

La fotografia, a differenza di quanto avviene per la pittura, dove essa è una forma passiva di rappresentazione, riproducendo opere di architettura e di scultura può farci rilevare e mettere in luce aspetti di un'opera che anche da una visione diretta potrebbero sfuggire, e diventare così una guida preziosa al migliore apprezzamento estetico dell'originale [SALVADORI 1954].

Per quanto riguarda la stampa inglese, il *Times* (24 febbraio 1954) [cit. in INFLUSSO 1954] dedicò un lungo articolo alle influenze dello stile palladiano sulle architetture di paesi europei ed extraeuropei, dall'Inghilterra agli Stati Uniti d'America, alla Russia. Sulla rivista *Country Life*, che nel 1952 aveva recensito prima la "Mostra del Naviglio" poi la mostra trevigiana, fu scritto:

Andrea Palladio, di cui la settimana scorsa abbiamo illustrato una delle ville più belle [...] ispirò tanto di sé l'architettura dell'epoca georgiana, in un primo tempo, e dell'America coloniale, in un secondo, che non sarebbe fuori luogo proclamarlo inglese, con la stessa fondatezza con cui alcuni tedeschi hanno voluto rivendicare Shakespeare [cit. in 1952 CEVESE 1952.1].

La mostra "mazzottiana" fu dunque accolta in Inghilterra anche sulla scorta del dibattito in corso all'epoca sulle derivazioni palladiane dell'architettura inglese. I

n particolare, affermò Rudolf Wittkower, all'epoca professore di storia dell'arte alla *London University*, fu l'architetto britannico Inigo Jones ad avviare il culto di Palladio che dall'Inghilterra e dai suoi primi sacerdoti, Lord Burlington e William Kent soprattutto, si diffuse in tutta Europa e in varie parti del mondo, assumendo i caratteri di una categoria del gusto più che di un'adesione programmatica ai principi e allo stile dell'architettura palladiana²⁹⁶.

Wittkower, affermò che la “lezione” impartita dall'esposizione del RIBA, sarebbe dunque stata particolarmente interessante per l'Inghilterra dove la ripresa dell'architettura palladiana si era imposta con molta più forza rispetto al resto del continente europeo:

The lesson to be learned from the exhibition is particularly interesting to English people, since this country witnessed a more thorough and persistent Palladian revival than the Continent. It was the levelheaded, mature and somewhat unemotional Palladian classicism which Inigo Jones introduced to England, and to which he gave, in the process of absorption, the stamp of his own personality. And it was the Burlingtonians [...] who argued that the eternal laws of good architecture, of rule and proportion, had been given visual shape in the work of Palladio. The neo-palladian country house was the inevitable result; Burlington's villa at Chiswick, Campbell's Mereworth and Houghton, Kent's Holkham many others survive as telling witnesses to the fervent belief in the standards set and upheld by Palladio [WITTKOWER 1954:517].

Wittkower notò che le ville palladiane rappresentarono, già alle origini, dei «landmark»²⁹⁷, ossia monumenti storici e identificativi del territorio veneto:

Palladio's career began in the mid-1540s [...]. Between 1550 and his death in 1580 his villas became landmarks in the provinces of the Venetian dominion. What is their place in the general development? [WITTKOWER 1954:516].

Una lettera indirizzata a Mazzotti, nel maggio 1955, da una studentessa di pittura attesta anche una tappa scozzese, al *College of Art* di Edinburgo, nel 1954:

I enjoyed very much indeed the wonderful exhibition of photographs of Palladian Villas in the Veneto, which was shown in the College of Art in Edinburgh last year [1954]. I wrote to the R.I.B.A. in London about the possibilities of visiting some of the villas in September this year, and they sent me your address. I am a student of painting in Edinburgh and I should like to wonder round possibly making sketches for paintings of the villa [MACCORMICK 1955].

La mostra, dopo il trasferimento in Inghilterra e in Scozia, fu trasferita, nella seconda metà di agosto 1955, a Copenaghen, presso il *Danish Museum of Decorative Art*, come documenta lo stesso Mazzotti in un articolo pubblicato nel 1957 su *Le vie d'Italia*:

Dopo Milano e Roma, la Mostra fu portata a Londra, nella sede del Reale Istituto degli Architetti britannici. Da Londra fu trasferita in dodici città inglesi, a cura e spese dell'Associazione degli Architetti britannici. Dopo due anni di permanenza in Inghilterra passò a Copenaghen [MAZZOTTI 1957.2:1153].

Relativamente al trasferimento a Copenaghen, un'altra testimonianza deriva da una lettera inviata a Mazzotti dal vice curatore della mostra danese, Erik Lassen:

[...] a few days ago we wrote to Dott. Renato Guerrieri of the Italian State Tourist Office in London and asked him to send the exhibition so that we may open it after the middle of August [LASSEN 1955].

Allo stesso tempo,

la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, per opera del prof. Franco²⁹⁸ e del dott. Muraro, aveva provveduto ad allestire una seconda, meno numerosa, ma ugualmente interessante serie di fotografie con cui fu organizzata una nuova mostra, che ottenne pure vivissimo successo in Francia, passando poi nelle principali città dell'America dove si trova tutt'ora [MAZZOTTI 1957.2:1153].

Mazzotti si riferiva all'esposizione parigina, intitolata *Les Villas de la Vénétie*, che si svolse alla *Galerie des Beaux-Arts* in Faubourg Saint-Honoré.

La mostra fu inaugurata dall'ambasciatore d'Italia Pietro Quaroni [S. B. 1954] e organizzata da «le Ministère Italien de l'Education Publique, et pour lui, la Direction Generale des Beaux-Arts, en accord avec le Ministère des Affaires Etrangères [sic], le Ministère de l'Education Nationale et l'Association Française d'Union Artistique» [MURARO 1954:8]²⁹⁹.

Questa seconda declinazione della mostra *Le ville venete* fu accompagnata da un catalogo curato da Michelangelo Muraro:

Un catalogo curato dal Muraro, edito esemplarmente da Neri Pozza e illustrato dalle riproduzioni di tutto quanto l'esposizione raccoglie. Lo apre uno scritto postumo di Nino Barbantini³⁰⁰, cui seguono i capitoli di Fausto Franco³⁰¹ e di Giuseppe Mazzotti, e quindi un ampio e acuto saggio del Muraro. La materia v'è disposta in ordine cronologico, a cominciare dalle case e ville più antiche, del tre e quattrocento per finire con quelle costruite nei primi anni dell'Ottocento. Un catalogo s'è detto, ma con più esattezza avremmo dovuto definirlo una storia degli architetti e dell'architettura veneta. Un testo ragionato e documentato al meglio: comunque non d'occasione, ma degno di restare [S. B. 1954].

Secondo quanto riportato in questo articolo, la mostra corrispondeva alle fotografie riportate nel catalogo che sono centodiciotto, senza contare le riproduzioni di piante riportate a corredo dei capitoli introduttivi. Molte fotografie sono le stesse pubblicate nel catalogo di Mazzotti o in ogni caso ne riprendono lo stile³⁰². In questa pubblicazione però le immagini sono accompagnate soltanto da didascalie e non da una vera e propria scheda tecnica. Immane, ad esempio, le fotografie di Villa Barbaro di Giuseppe Fini [MURARO 1954:112], della Villa Malcontenta che si specchia nel Naviglio del Brenta e altre.

Anche qui non mancano immagini del degrado, come ad esempio quelle di Villa della Torre e Villa Soranza, entrambe opera di Michele Sanmicheli [MURARO 1954:88-89], che rappresentano però soltanto delle eccezioni.

Un altro dato interessante deriva da alcune parole introduttive, con tutta probabilità opera di Michelangelo Muraro che scrive:

Grace a l'initiative d'un groupe de venitiens, une serie d'expositions documentaires, appuyees par les organisations touristiques des provinces de Venise, Padoue, Vicence, Treviso, Belluno, Verone, Udine et Rovigo, et par le Royal Institute of British Architects, fut presentee a Milan, Treviso, Rome et Londres, pour repandre un interet qui incitera a sauver de la decadence et de l'abandon ces teimognages precieux et peu connus d'un passe glorieux [MURARO 1954:1].

Muraro mette in risalto l'iniziativa «d'un groupe de venitiens», senza citare specificamente Giuseppe Mazzotti attribuendo così a tutto il gruppo la responsabilità dell'iniziativa dell'intera esposizione itinerante.

Inoltre, il testo di punta, omonimo al catalogo, è quello di Muraro³⁰³, mentre al testo di Mazzotti sono riservate soltanto poche pagine³⁰⁴.

Per quanto riguarda le città americane in cui la mostra fu trasferita vi furono, probabilmente New York³⁰⁵ e Washington [MAZZONI 2002:168], dove rimase almeno sino al settembre del 1957, quando Mazzotti riferisce che la mostra era ancora in corso nelle « principali città dell'America» [MAZZOTTI 1957.2:1153].

Da una lettera indirizzata dall'addetto culturale, marchese Ugucione Ranieri di Sorbello, dell'Ambasciata d'Italia a New York, a Leonardo Borgese, poi inviata da quest'ultimo a Mazzotti, si evince che il Signor Calvin S. Hathaway, direttore del *Cooper Union Museum for the Arts of Decorations*, di New York, si era rivolto

all'Ambasciata esprimendo il desiderio di ospitare la mostra viaggiante sulle ville venete che aveva ottenuto tanto successo a Londra:

È certo che la presentazione della Mostra Palladiana a New York sarebbe un avvenimento assai significativo per la conoscenza dell'arte italiana in questo Paese e metterebbe in rilievo la "discendenza palladiana" di molte fra le ville più celebri degli Stati Uniti [RANIERI 1954].

Come accadde in Inghilterra, dunque, anche negli Stati Uniti fu sentita l'esigenza di esporre in mostra un patrimonio e in particolare quello delle ville palladiane che era sentito come proprio per le influenze che aveva esercitato anche sull'architettura americana.

Il trasferimento della mostra a Washington fu pubblicizzato in occasione dell'edizione romana dell'esposizione nel 1953, in diversi articoli [D. M. 1952; RASSEGNA 1953; TRIDENTI 1953].

Marzia Mazzoni afferma che questa «seconda serie di fotografie, meno copiosa e di carattere più scientifico» fu «richiesta anche a Ginevra» [MAZZONI 2002:168].

In un articolo si legge: «In questi giorni un amico ci ha scritto da Parigi: "La mostra delle ville venete [...] ha destato un grandissimo interesse fra il pubblico parigino. Ora essa andrà a Nizza e a Lione; successivamente passerà in Svizzera e al Cairo³⁰⁶. Per il prossimo anno, il direttore del Museo di Washington desidera che questa rassegna di architetture venga trasferita in America, dove verrà presentata nelle principali città degli Stati Uniti» [S. B. 1954].

In ogni caso, anche se non è stato possibile identificare ogni singola tappa della mostra *Le ville venete*, è certo che il clamore suscitato dall'opera intensiva e sistematica di Mazzotti scosse l'opinione pubblica che, attraverso la vasta campagna mediatica, acquisì consapevolezza sulla condizione delle ville venete.

«Ne conseguirono importanti risvolti istituzionali: primo fra tutti la creazione dell'*Ente per le ville venete*³⁰⁷, nel 1958, lo stesso anno di fondazione del CISA³⁰⁸, a Vicenza. Per un ventennio l'*Ente* svolse un'efficace azione di tutela e valorizzazione del patrimonio che divenne impegno programmatico con la costituzione dell'Istituto regionale per le ville venete (IRVV) nel 1979.

Lo scopo dell'IRVV fu quello di “provvedere, in concorso col proprietario oppure sostituendosi ad esso, al consolidamento, al restauro, alla promozione nonché alla migliore utilizzazione delle ville”» [NAIM 2013:84]³⁰⁹. Nello stesso anno, sempre a scopo di tutela e divulgazione, fu fondata anche l'*Associazione ville venete*, a cui Mazzotti fu affiliato³¹⁰.

Attraverso l'esperienza delle ville venete la fotografia era entrata, in modo maturo, nel dispositivo di comunicazione. Il sistema innescato da Mazzotti aveva una doppia funzione, da un lato la denuncia della necessità della salvaguardia di un patrimonio artistico oggettivamente assai prezioso, dall'altro la valorizzazione di monumenti di grande valore dal punto di vista simbolico. Mazzotti aveva intuito la potenzialità di questi monumenti che, data la diffusione sul territorio, sarebbero diventati elementi identitari di tutto il Veneto.

L'esposizione era stata di eccezionale supporto alla promozione turistica poiché, grazie alla divulgazione operata dal *medium* fotografico, aveva fissato l'emergenza architettonica della campagna veneta nella tipologia della villa cinquecentesca. Accanto ai principali monumenti della città di Treviso e al paesaggio di Piave, Grappa e Montello, Mazzotti aveva collocato le ville venete. Così l'insieme composto dall'elemento monumentale, opera dell'uomo, e dall'elemento paesistico poteva rappresentare l'identità della Regione Veneto.

Grazie alla selezione operata dalla fotografia furono create, anche per il Veneto, immagini consolidate o *topoi*. Entrambi questi ultimi, strutturati all'interno di contesti pubblicitari e promozionali di località turistiche, erano recepiti come tali poiché riducevano il luogo prescelto ad alcuni attributi costitutivi che ne divennero il simbolo [FUSCO 1982].

Attraverso il *medium* fotografico si erano già diffusi in Italia, sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, numerosi *topoi* paesaggistici (ad esempio, la campagna romana), vedutistici (Il Golfo di Napoli con Vesuvio e pino marittimo) e monumentali (il Colosseo) [FUSCO 1982]. L'opera di Mazzotti aveva contribuito, in maniera decisiva, all'arricchimento di tale repertorio.

Le ville venete, inoltre, poiché «elementi emergenti e/o di eccezionale pregio storico-artistico» [TURRI 2000:65] possiedono anche il valore di «iconemi»³¹¹ ossia unità percettive portanti della nostra «visione paesistico-territoriale» e, di conseguenza, elementi portanti dell'identità nazionale.

²⁸⁴ Di fatto, come scrisse Mazzotti nell'introduzione al prima edizione del catalogo: «L'idea di tale Mostra si è venuta maturando nel dopoguerra» [MAZZOTTI 1952:1].

²⁸⁵ Per quanto riguarda i tempi di apertura della mostra vedi § VI.I., p. 151 e nota 223.

²⁸⁶ Dal vaglio della documentazione non risulta che la tappa veneziana né quella vicentina furono rispettate.

²⁸⁷ Per quanto riguarda la sede di Milano, come si narra in due diversi articoli, furono presentate «oltre quattrocento fotografie di grande formato [...] in apposite cornici» [MOSTRA 1953]. per la sede romana di «circa cinquecento fotografie» [ESCOBAR 1953]. Quest'ultimo dato potrebbe essere confermato da un documento dell'EPT trevigiano in cui si legge che in occasione dell'esposizione romana vi fu la «necessità di fare eseguire alcuni nuovi ingrandimenti in formato 100x150 cm per riempire il salone centrale del Palazzo delle Esposizioni a Roma» [MAZZOTTI 1953.3:4]. Inoltre, nel documento è affermato che «L'E.P.T. di Treviso si è sinora sobbarcato la Segreteria della Mostra e tutte le incombenze inerenti all'organizzazione. Ora deve affidare il lavoro della schedatura ed elencazione di circa 500 fotografie ad apposito personale» [MAZZOTTI 1953.3:7].

²⁸⁸ Il catalogo fu finito di stampare il 15 aprile 1953 nelle Officine Grafiche Longo e Zoppelli di Treviso [MAZZOTTI 1953].

²⁸⁹ «Il catalogo [...] esce ora in gran parte rifatto e notevolmente aumentato con apporti considerevoli, soprattutto per le Provincie [sic] di Venezia, Padova, Rovigo e Vicenza» [MAZZOTTI 1953:9]

²⁹⁰ *Il giornale del turismo: settimanale di politica turistica: informazioni, echi, commenti*, Roma, Tourbus, a. 1, n. 1, 26 gennaio 1950.

²⁹¹ La terza edizione del catalogo fu finita di stampare il 18 marzo 1954 [MAZZOTTI 1954].

²⁹² Come si legge anche nei periodici inglesi coevi, ossia, rispettivamente, in *The Architects Journal* e nel *R.I.B.A. Journal*: «It is expected that the exhibition will visit some of the major towns in Britain after it has been shown in London» [ARCHITECTS 1954:114]; «The exhibition [...] will probably be on view at other centres in Great Britain after the R.I.B.A. showing» [RIBA 1954:139].

²⁹³ Vedi <<http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=literature&objectId=77202&viewType=detailView>>.

²⁹⁴ Come si legge nel *R.I.B.A. Journal*: «A free catalogue is available» [RIBA 1954:159].

²⁹⁵ Si trattava, ancora una volta, delle cosiddette “fotografie d’arte” descritte al § VI.I., pp. 157-158.

²⁹⁶ Per un approfondimento su *Palladio e il palladianesimo* vedi WITTKOWER 1984.

²⁹⁷ «A building or a place that is very important because of its history, and that should be preserved»; «something, such as large building, that you can see clearly from a distance and that will help you to know where you are» (*Oxford Advanced Learners Dictionary*, VIII ed., 2010).

²⁹⁸ Sarà proprio Fausto Franco, della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, nel 1953 «ad avanzare un abbozzo di legge speciale contemplante l’acquisto e l’esproprio da parte dello Stato dei monumenti più significativi e parallelamente un fondo di finanziamento per permettere a Comuni e ad Enti di utilizzare e mantenere edifici e giardini a scopo scolastico, assistenziale e in genere pubblico» [SACCHI 1953],

²⁹⁹ Non è chiaro il periodo preciso in cui si svolse l’esposizione parigina che si potrebbe collocare tra il marzo e l’aprile del 1954. Secondo il critico d’arte parigino Jean Bouret (1914-1979), la mostra era già stata allestita in data 18 marzo 1954 [BOURET 1954]. In un articolo non firmato del 24 marzo 1954 si recensiva la mostra e se ne indicava il giorno di chiusura per il 3 aprile [VILLAS 1954]. In una locandina pubblicitaria la si collocava nel «mars avril 1954» [LOC 1954].

³⁰⁰ NINO BARBANTINI, *Le sort des villas vénitiennes*, in MURARO 1954, pp. 9-11. Estratto da NINO BARBANTINI, *Scritti d’arte*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1953. Il critico d’arte Nino Barbantini era scomparso nel 1952.

³⁰¹ FAUSTO FRANCO, *Pour la sauvegarde des villas vénitiennes*, in MURARO 1954, pp. 13-18.

³⁰² I fotografi citati nel catalogo di Muraro sono: «A.F.I., Böhm. Bonacini, Candio, Fini, Fiorentini, Fototeca Museo Correr, Fototeca Palladiana, Fototeca Soprintendenza ai Monumenti, Fototeca Soprintendenza alle Gallerie, Giacomelli, Giordani, Mazzotti, Muraro, Nardo, Neri, Parolin, Pavan, Ronco, Vajenti» [MURARO 1954:189].

³⁰³ MICHELANGELO MURARO, *Les villas de la Vénétie*, in IDEM 1954, pp. 27-58. Si tratta della traduzione francese del testo pubblicato in MAZZOTTI 1952, pp. 1-31.

³⁰⁴ GIUSEPPE MAZZOTTI, *Les Joyaux du paysage vénitien*, in MURARO 1954, pp. 19-25. Si tratta della traduzione francese di una versione ridotta del testo *Il tempo dello splendore* contenuto in MAZZOTTI 1952:III-XIV.

³⁰⁵ La tappa newyorkese della mostra è citata anche in una relazione redatta da Mazzotti [MAZZOTTI 1964.1:1], priva però di ulteriori dettagli.

³⁰⁶ Su questi ulteriori trasferimenti della mostra però non è emersa una documentazione più specifica, dunque non si ha conferma dell'effettiva circuitazione della mostra anche a Nizza, Lione, in Svizzera e a Il Cairo.

³⁰⁷ L'Ente fu creato anche grazie all'interessamento dell'allora Ministro del tesoro Senatore Giuseppe Medici e a quello del suo capo di gabinetto Dott. Pier Renato Casorati che spinsero all'approvazione della legge 6 marzo 1958, n. 243 («Costituzione di un Ente per le Ville Venete») [MAZZOTTI 1963:5].

³⁰⁸ *Centro Studi di Architettura Andrea Palladio*.

³⁰⁹ «Oggi l'Istituto è ancora attivo e «sovrintende a diverse iniziative. Innanzitutto ha sollecitato finanziamenti che hanno condotto a numerosi restauri grazie ai quali architetture e affreschi hanno ritrovato il loro antico splendore. Ha promosso la creazione di servizi per incentivare il turismo: molte ville sono sedi espositive aperte al pubblico, come il Museo Nazionale di Villa Pisani, e comprese negli itinerari di guide e tour operator. Il sito web "Villevenete.net", grazie al contributo dell'IRVV, lead partner del progetto, è un portale per il turismo nel quale è possibile scoprire territorio e servizi, ricevere informazioni relative all'accessibilità delle ville, trovare o richiedere itinerari personalizzati adatti alle proprie esigenze di viaggio. L'IRVV, inoltre, ha coordinato attività di studio e ricerca sulle ville venete che hanno condotto alla pubblicazione di diverse collane editoriali e alla compilazione di un catalogo scientifico, completo di riproduzioni fotografiche, consultabile online sul sito web dell'Istituto (www.irvv.net)» [NAIM 2013:84]

³¹⁰ Oggi l'Associazione propone «attraverso il proprio sito internet, percorsi turistici e segnalazioni editoriali, fornisce informazioni su riunioni organizzate per soci o simpatizzanti, convegni e seminari, eventi e manifestazioni. Inoltre, nel sito si trovano i collegamenti alle pagine web di circa un centinaio di ville venete» [NAIM 2013:84].

³¹¹ Vedi § I.I., p. 34.

VI.V. *La Mostra dei Castelli: un tentativo di replica*

[...] la nostra Azienda³¹², in accordo e con la collaborazione dell'Ente Provinciale per il turismo di Treviso, e con il Centro Italiano di Studi sui Castelli, di Montagnana, organizza per il Luglio prossimo a Vittorio Veneto una mostra dei Castelli della Venezia Euganea, del Friuli-Venezia Giulia e del Trentino-Alto Adige. Tale mostra avrà un carattere analogo a quella delle Ville Venete, che ebbe così grande successo nel mondo e da Vittorio Veneto potrà poi essere trasferita in altre sedi in Italia e all'Estero. Scopo principale della iniziativa è di far meglio conoscere il paesaggio attraverso i castelli che, solitamente, sorgono in posizione dominante e tale da consentire una ampia visione del territorio circostante. Saranno illustrati - soprattutto attraverso ingrandimenti fotografici, ma anche con armi, armature ed opere d'arte o loro riproduzioni, tutti i più importanti castelli esistenti nelle Tre Venezie, gli affreschi e le opere d'arte in essi contenute. A complemento della Mostra sarà pubblicato un catalogo illustrato di tutti i castelli esistenti nella zona (anche dei ruderi e delle torri superstiti). La Mostra, che comprenderà due Sezioni: i castelli e le città murate, sarà effettuata a spese di questa Azienda, e l'allestimento sarà curato da Giuseppe Mazzotti, Direttore dell'EPT di Treviso, che, a suo tempo, ha realizzato nello storico Salone dei Trecento la mostra delle Ville Venete, portandola poi a Milano, Roma, Parigi, Londra, e in altre città d'Europa e d'America [PASQUALIS 1960:1].

Così scriveva, il 7 aprile 1960, Arturo Pasqualis, presidente dell'*Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Vittorio Veneto* al presidente dell'EPT di Trento. Si manifestava, dunque, l'intento di ripetere l'esperienza della mostra viaggiante delle ville venete, per valorizzare, questa volta, il patrimonio dei castelli di Veneto, Friuli-Venezia Giulia e Trentino-Alto Adige. Veniva sottolineato che il fine principale dell'iniziativa sarebbe stato quello di valorizzare il paesaggio caratteristico di queste tre regioni attraverso i castelli che, sorgendo solitamente «in posizione dominante» consentono «un'ampia visione del territorio circostante».

Fu così che il successo della mostra delle ville venete indusse Mazzotti, pochi anni dopo, a sviluppare un progetto ancora più ampio: la *Mostra dei Castelli Veneti: Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige* [MAZZOTTI 1960.1] che si svolse tra il 7 agosto e il 18 settembre 1960.

A complemento dell'esposizione, Mazzotti animò anche un convegno (14-15 settembre 1960), cui parteciparono un centinaio di studiosi provenienti da tutta Italia, tra i quali figurarono come relatori Licisco Magagnato, Ferdinando Forlati, Giuseppe Fiocco, Carlo Perogalli e altri³¹³.

In un articolo apparso su *Arte Veneta*, dopo la chiusura della mostra, Mazzotti narra che l'esposizione, allestita per iniziativa dell'*Azienda di Soggiorno e Turismo di Vittorio Veneto* e dell'EPT di Treviso, si tenne nei locali dell'ex Villa Papadopoli, nel quartiere di Ceneda, a Vittorio Veneto (Treviso).

La mostra si aprì con «fotografie e documenti di castelli delle Provincie [sic] della Venezia Euganea», proseguì «con quelli del Friuli e della Venezia Giulia» e si concluse «con quelli del Trentino e dell'Alto Adige. Di ciascuna provincia si cercava dunque «di illustrare, almeno sommariamente, e in special modo attraverso la riproduzione di antichi documenti, dapprima la città capoluogo, con le sue antiche torri, mura e porta, poi le “città murate” ancora esistenti, infine i singoli castelli, torri e ruderi [...]» [MAZZOTTI 1960.1:5].

La mostra fu dunque suddivisa in tre sezioni, corrispondenti alle tre Regioni sovraccitate, per un totale di dodici province, corrispondenti a dodici ulteriori sezioni, cui si aggiunsero anche fotografie e documenti provenienti dagli EPT di Mantova e Brescia:

Essa [la mostra] era suddivisa in tre sezioni: castelli della Venezia Euganea, del Friuli-Venezia Giulia e del Trentino-Alto Adige: complessivamente dodici provincie [sic]. Di ognuna si è voluto illustrare, almeno sommariamente, e in special modo attraverso la riproduzione di documenti, dapprima la città capoluogo, con le sue antiche torri, mura e porte, poi le «città murate» ancora esistenti, infine i singoli castelli, torri e ruderi, sia con la riproduzione di disegni, sia con numerosi ingrandimenti fotografici, in gran parte ottenuti da negative [sic] eseguite appositamente. Nella raccolta di materiale illustrativo furono di grande aiuto gli Enti per il Turismo delle dodici provincie [sic] interessate: Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Vicenza, Verona, Udine, Trieste, Gorizia, Trento e Bolzano. Si è usciti un poco dalla regione veneta solo ai confini del veronese, per includere alcuni castelli scaligeri del mantovano e della sponda bresciana dal Lago di Garda; cosa di cui si è riconosciuta l'opportunità per lo stretto legame storico e geografico con i castelli esistenti nell'attuale territorio della Provincia di Verona; e perciò, assieme agli Enti per il Turismo del Veneto, vanno ricordati quelli di Mantova e di Brescia, che hanno inviato alla mostra fotografie e documenti di alcuni castelli esistenti in quelle due provincie [sic]. Furono esposte circa ottocento fotografie. Una parte di esse era la riproduzione, quasi sempre notevolmente ingrandita, di antiche stampe, disegni, planimetrie, documenti [MAZZOTTI 1960.3:1]³¹⁴.

In totale furono esposte «circa ottocento fotografie»³¹⁵ inedite, di grande formato, almeno cinquanta per ciascun EPT, parte delle quali consisteva nella riproduzione di stampe, disegni, planimetrie, documenti, armi medioevali, armature e opere d'arte. Di parte di questi ultimi, furono probabilmente esposti gli originali:

Agli EE.PP.TT. interessati si chiede di fornire il materiale da esporre, in particolare una cinquantina di ingrandimenti fotografici di carattere moderno per ogni EE.PP.T [sic], in formato cent. 50x70, in fogli sciolti. [...] Gradito sarà l'eventuale invio per il periodo della mostra anche di armi medioevali, armature e opere d'arte e di loro riproduzioni [PASQUALIS 1960:1].

Un documento dell'EPT trevigiano, non datato, è riferibile con certezza alla *Mostra dei Castelli* poiché vi sono elencati i soggetti delle fotografie esposte per alcune delle provincie considerate, quali Rovigo, Verona, Padova, Trento, Belluno e per Vicenza,

Trieste, Udine e Gorizia. L'elenco contiene anche le indicazioni di autore per ciascun soggetto [ELENCO 1960]. Altrimenti, un elenco dei soli autori delle fotografie esposte per ogni provincia è riportato in calce ai rispettivi capitoli contenuti nel catalogo³¹⁶. Le fotografie furono esposte in formato 50x70 cm come confermato nelle lettere di Pasqualis [PASQUALIS 1960:1] e di Gino Scrinzi, direttore dell'EPT di Trento. Quest'ultimo si dichiarava pronto a inviare a Mazzotti

65 riproduzioni in formato cm. 50x70, più la grande riproduzione della stampa di Trento nel formato cm. 180x135. [...] [SCRINZI 1960:1].

La "grande riproduzione", in formato 180x135 cm, aveva probabilmente la stessa funzione delle "fotografie d'arte" utilizzate durante la mostra *Le ville venete* ovvero di icona e saggio fotografico della sezione cui erano riferite. Aggiungeva Scrinzi:

Dietro ciascun ingrandimento Ti ho anche segnato, a matita, il soggetto. Per quelle riproduzioni che portano l'indicazione "Dott. Monauni" (e sono 5) bisogna che in qualche maniera metta un'indicazione con la dicitura "dal volume di Aldo Gorfer "I Castelli del Trentino" - Ed. Monauni - Trento". Mi raccomando di non dimenticartene perché il dott. Monauni interverrà alla cerimonia di inaugurazione con il dott. Gorfer [SCRINZI 1960:1-2].

Mazzotti aveva infatti invitato a collaborare alla mostra Aldo Gorfer (1921-1996), esperto della materia e autore de *I Castelli del Trentino* edito da Monauni (Trento, 1958). Nella lettera di Mazzotti a Gorfer sono fornite altre indicazioni riguardo alla natura delle fotografie che dovevano essere esposte:

Ritengo che nessuno meglio di Lei possa aiutarci per i castelli del Trentino. Ci occorrono ingrandimenti di belle fotografie, formato 50x70 in fogli sciolti (abbiamo già le cornici) di castelli, di mappe, incisioni e disegni, specialmente dell'epoca romantica (Una cinquantina in tutto per ogni provincia). Particolare rilievo vorremmo dare al Castello del Buon Consiglio, così come Trieste lo darà a quello di San Giusto. Vedo che le fotografie per il suo volume sono state fatte molto bene da Francesco

Gadler. Altre esistono di diversi fotografi (per una mostra occorrono soprattutto fotografie di taglio moderno, e possibilmente spettacolari, più che documentarie). Bisognerà scegliere.

Inoltre - come dicevo - occorrono riproduzioni - sempre nel formato 50x70 di piante, disegni e stampe antiche. In occasione della mostra sarà pubblicato un repertorio dei castelli, secondo un formulario che è in stampa. Anche per questo desidererei avere la sua collaborazione. Posso contarvi? [MAZZOTTI 1960.5:1].

Si consigliava di eseguire riprese leggermente forzate che tendessero a enfatizzare i soggetti, i panorami, i siti. Mazzotti puntava quindi, soprattutto, sull'impatto emotivo che le immagini di «panorami stupendi» avrebbero dovuto sortire sul pubblico. Allo stesso tempo Mazzotti affermò che l'iniziativa di questa mostra fu la risposta alle esigenze di «propaganda turistica» che non andava fatta «provincia per provincia», ma «per argomento», cercando di portare alla luce luoghi e monumenti meno noti. Tale strategia dimostra una consapevolezza del fatto che l'identità del territorio dovrebbe basarsi su caratteristiche specifiche e non generiche, nelle quali potessero identificarsi sia il pubblico sia i promotori turistici.

I castelli, solitamente, sorgono in posizione dominante, tale da consentire una ampia visione del territorio che li circonda, le finestre, le feritoie, si aprono quasi sempre su panorami stupendi; le fotografie esposte intendevano darne una prova convincente. essa rispondeva anche a un'altra opportunità: quella che la propaganda turistica non sia fatta provincia per provincia, poiché i motivi di richiamo non corrispondono ad alcuna suddivisione di carattere amministrativo e il turista non si preoccupa minimamente di sapere se la tal montagna, il tal paese, il tal castello si trovino in Provincia di Belluno, di Trento [...]. La propaganda turistica più efficace - si ripete - va fatta per pezzi di territorio suddiviso provincia per provincia (poiché nessuna di esse costituisce di per sé una unità turistica omogenea e ben delimitata), ma va fatta *per argomento*. Questa volta sono stati di turno i castelli, come altra volta le ville venete; e ancora una volta si è visto l'interessamento del pubblico per un tema ben distinto proposto alla sua attenzione [MAZZOTTI 1960.3:3].

Anche in questo caso, il pretesto dell'esposizione fu quello di denunciare lo stato di rovina di molti castelli che Mazzotti riteneva degni di conservazione al pari dei più noti monumenti di carattere religioso e civile sebbene egli fosse consapevole che, al contrario delle ville venete non sempre i castelli potessero essere considerati quali opere di pregio artistico o architettonico, ma andavano in ogni caso conservati «se non altro come elementi essenziali del paesaggio» [MAZZOTTI 1960.3:1]. La fotografia, ancora una volta, era chiamata a documentare il territorio nel suo complesso.

Mazzotti, in questo caso, poté già contare sulla presenza di un Ente attivo a livello nazionale nella tutela e nelle ricerche relative a questi edifici storici, il *Centro italiano di Studi sui Castelli* sorto nel 1953 a Montagnana (Padova) e attivo ancora oggi e sull'*Istituto Internazionale dei Castelli*, che ha sede in Svizzera ed è attivo dal 1949.

Inoltre, l'”opera di propaganda” di Mazzotti prevedeva di inviare a tutti gli EPT materiale che pubblicizzasse la mostra da distribuire nelle rispettive province:

Ho fatto stampare 2000 copie della cartolina a colori con l'affresco della Torre dei Mesi, di cui mi hai mandato il clichè; e la regaleremo ai visitatori. Fra qualche giorno riceverai manifesti da affiggere e cartellini da esporre [...] [MAZZOTTI 1960.4:1].

Malgrado l'impegno e la consapevolezza matura di Mazzotti nell'animare l'esperienza, la mostra dei castelli non ottenne la stessa risonanza di quella sulle ville venete. Il progetto forse fu troppo ambizioso, con tre Regioni e dodici enti turistici coinvolti (senza contare il contributo marginale degli EPT di Mantova e Brescia), difficili da coordinare.

Ad esempio, in una lettera scritta proprio a ridosso dell'inaugurazione, Mazzotti scrisse a Scrinzi chiedendo materiali per il catalogo:

Per il “catalogo” (che sta diventando molto voluminoso) potresti mandare a me alcuni piccoli clichés di disegni [...] [MAZZOTTI 1960.4:1].

Anche la pubblicazione curata da Mazzotti in occasione della mostra preannuncia la realizzazione del «“Catalogo dei castelli” esistenti e scomparsi nella regione veneta³¹⁷ [...], un volume di oltre mille pagine con 400 illustrazioni e copiosa bibliografia» [MAZZOTTI 1960.1:10], ma non risulta che questo vide mai le stampe.

Se però nella breve pubblicazione sovraccitata [MAZZOTTI 1960.1] è visibile soltanto un numero esiguo di fotografie esposte, «un saggio» [MAZZOTTI 1960.1:10] delle illustrazioni, che sarebbero dovute comparire nel catalogo mai realizzato, un nucleo di stampe originali, ancora non inventariato e riferibile, in parte, a questa esposizione, è emerso dal vaglio del Fondo fotografico dell'EPT trevigiano conservato al FAST.

Si tratta di circa 400 stampe alla gelatina ai sali d'argento, di grande formato (50x70 cm), di autori quali i Fratelli Pedrotti, Gianpaolo Vajenti e altri che riproducono alcuni dei castelli presenti nelle tre Regioni facenti capo alla mostra e stampe, disegni, planimetrie e documenti. Parte di queste fotografie è riferibile alla mostra sui Castelli, parte, invece, è attribuibile all'esposizione *Visioni d'Italia* [MAZZOTTI 1960], curata da Mazzotti nello stesso 1960 sulle località italiane di interesse storico, paesaggistico e folcloristico [NAIM 2014:123]. Alcune di queste fotografie sono state esposte di recente, in occasione della mostra celebrativa dei venticinque anni di attività del FAST [PRANDI 2014].

Per quanto riguarda la circuitazione all'estero della *Mostra dei castelli* fu necessario per Mazzotti riaprire un "vecchio capitolo" e allestire una mostra viaggiante che si componeva di due nuclei di fotografie, uno tratto dalla mostra dei castelli un altro tratto dalla mostra delle ville venete. Il circuito europeo della *Mostra delle ville venete e dei castelli delle Tre Venezie* si aprì nel 1961.

La prima esposizione, intitolata "*Ville Venete*" *Buitenverblijven en kastelen uit de streek rondom Venetie* [LOC 1961], si tenne dapprima a L'Aia, in Olanda, in due saloni di Palazzo Noordeinde³¹⁸ all'8 al 18 aprile 1961 [tav. XX:2] e fu inaugurata dall'Ambasciatore d'Italia nei Paesi Bassi, il marchese Raimondo Giustiniani. Da un elenco³¹⁹ conservato presso il Fondo EPT risulta che furono esposte 308 fotografie di ville e castelli, di cui 12 ingrandimenti in formato 1x1,50 cm, montati in pannelli di legno [ELENCO 1961:1], e 296 ingrandimenti 50x70 cm montati in cornici di faesite [ELENCO 1961:2-16]³²⁰.

La seconda esposizione, intitolata *Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest*, si tenne a Düsseldorf [tav. XXI:1-2; 4 e tav. XI:3], in Germania, dal 2 al 20 maggio dello stesso anno nel Palazzo dell'*Internationales Bildungswerk Die Brücke*.

In quest'ultima sede l'allestimento corrispose a quello di una quadreria ottocentesca per le fotografie che tappezzavano l'intera parete o il pannello espositivo [tav. XXI:1-2].

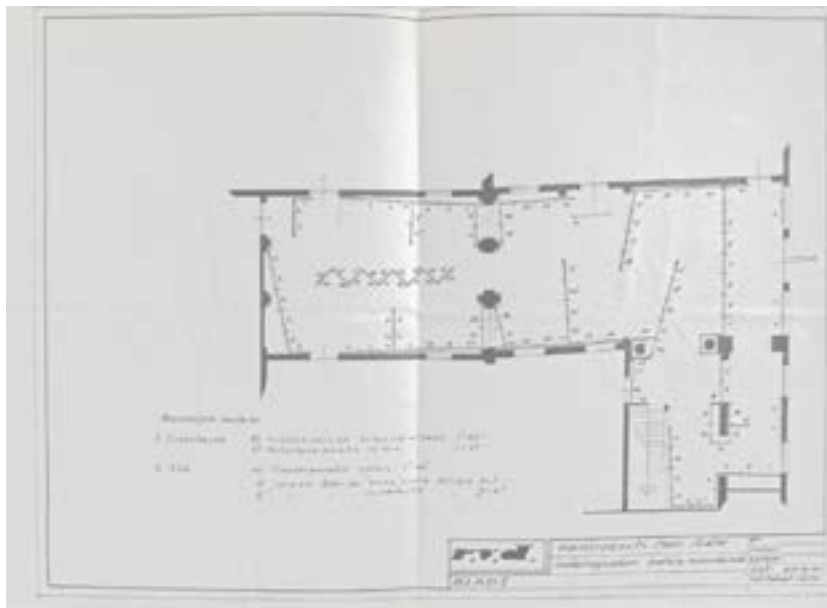
Le informazioni relative alle esposizioni de L'Aia e di Düsseldorf derivano principalmente da un dattiloscritto del Fondo EPT [MOSTRE 1961]. Dal documento si evince che l'organizzazione delle due mostre era stata stabilita durante una «riunione dei presidenti e dei direttori degli EPT delle Tre Venezie», tenuta a Trieste il 4 febbraio 1961 [MOSTRE 1961:1].

Inoltre, è fornita una descrizione delle relazioni internazionali intrattenute da Mazzotti e delle iniziative collaterali, durante le quali furono proiettate diapositive e cortometraggi:

Gli accordi generali sono stati presi con le delegazioni ENIT ad Amsterdam e Düsseldorf. Giuseppe Mazzotti, incaricato dell'allestimento delle mostre, si è incontrato con l'Ambasciatore d'Italia in Olanda, con la delegata ENIT di Amsterdam, Signora Cerlini Veraa e con la Signora Anny-Bennink-Wierds, Presidente dell'Associazione Italia-Olanda, che conta più di 700 soci solo all'Aja. La inaugurazione della Mostra è stata preceduta da una serata di gala nelle sale del Casinò di Scheveningen cui ha partecipato la migliore società dell'Aja. A Düsseldorf la Mostra è stata realizzata con la partecipazione del delegato ENIT Dr. Bonvecchio e dal presidente dell'Associazione "Dante Alighieri", Signor Karl Heinz-Groos, per interessamento del Dott. Rinaldini. La Mostra si tiene in un salone e in altri locali del "Die Brucke", grande palazzo nel centro della città, sede di associazioni culturali internazionali [...]. Il 3 Maggio vi è stata una conferenza-stampa cui è seguito un "Cocktail-party" servito da gentili signorine in costumi veneti [tav. XI:3]. La sera del 4, Giuseppe Mazzotti ha tenuto una conferenza con diapositive a colori sulle Ville Venete. Per il 9 vi è una serata di proiezioni di cortometraggi sul Veneto, mentre il 10 il Dott. Doro Rinaldini tiene una conferenza su Trieste. Le due manifestazioni, e specialmente quella di Düsseldorf hanno avuto il cordiale appoggio, oltre che di molti giornalisti, del corrispondente della RAI-TV, Dott. Sandro Paternostro [MOSTRE 1961:1-2].

Per quanto riguarda l'esposizione a L'Aia un'altra testimonianza è fornita da Ugo Volli in una lettera rivolta a Mazzotti nella quale descrive la propria visita alla mostra:

[...] dopo la conferenza stampa, tenutasi il 14 corrente ad Amsterdam, sono stato la successiva domenica 16/4 a visitare la Mostra delle Ville e dei Castelli Veneti all'Aia e mi compiaccio vivamente con Lei per la bella e ben riuscita disposizione delle varie fotografie. Nonostante l'ora un po', diciamo così, anormale della mia visita (fra le 14 e le 15) c'erano parecchi visitatori [...]. Mi permetterei, però, di fare alcune osservazioni che possono servirLe forse per le mostre nelle città ove successivamente verrà trasferita:



1. 1964.

Allestimento della Mostra delle Ville Venete a Vienna [MÜLLER 1964]. Al centro, montata su telaio, una «fotografia d'arte a mo' di copertina» [VERBALE 1952:5].

2. 1961.

Pianta della Mostra delle ville venete e dei castelli del Veneto, del Friuli-Venezia Giulia e del Trentino Alto-Adige, L'Aia, Palazzo Noordeinde [PIANTA 1961].



1-2 e 4.

La mostra *“Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest”*, a Düsseldorf [DÜSSELDORF 1961; DÜSSELDORF 1961.1; DÜSSELDORF 1961.2].

2-3.

Sul pannello in basso a sinistra è esposta la fotografia: GIUSEPPE FINI, *Asolo (Treviso) - Villa Contarini, ora dei Padri Armeni*, gelatina ai sali d'argento in cornice in faesite [FINI 1954].



4.

Alla mostra sono esposti anche *dépliant*, mini-guide e altro materiale promozionale dell'EPT trevigiano.

- 1) Ho girato l'Aia in lungo e in largo; in nessun punto ho visto esposto un manifesto della Mostra [...]; sarebbe, pertanto, opportuno [...] che all'uopo si utilizzasse la fotografia della villa Valmarana riprodotta sulla copertina del pieghevole dell'Aja. [...] unici manifesti della Mostra erano quelli esposti davanti il palazzo reale [...].
- 2) [...] apporre alle singole fotografie, oltre alla dicitura in italiano anche la dicitura nella lingua del paese dove ha luogo l'esposizione [...] [VOLLI 1961:1].

Contemporaneamente all'esposizione di Düsseldorf, dal 7 al 14 maggio 1961, ci fu la *Settimana della cultura italiana* a Colonia durante la quale, accanto ad altre iniziative quali la proiezione di film documentari, l'allestimento di spettacoli teatrali e mostre d'arte italiana, fu allestita anche un'esposizione fotografica sulle Ville Venete presso l'*Istituto Italiano di cultura a Colonia*³²¹ [ISTITUTO 1961:1]. Anche questa mostra derivava da un'iniziativa di Mazzotti, come documenta una lettera della Delegazione E.N.I.T. di Vienna a Mazzotti:

abbiamo il piacere di inviarle [...] una documentazione riguardante la mostra delle "Ville Venete e dei Castelli dalle Dolomiti a Trieste", che - com'è noto - ha avuto luogo a Düsseldorf dal 2 al 20 maggio corrente e a Colonia durante la "Settimana Italiana". L'interesse della stampa, degli enti e dei privati tedeschi per la stessa manifestazione è stato notevole e si può sicuramente affermare che essa ha avuto un grande successo [...] [STAAT 1961].

A Düsseldorf, inoltre, furono proiettati quattro cortometraggi, intitolati, rispettivamente: «Il Palladio, Le Fabbriche di città (ancora Palladio), le Ville Venete e il Canova», come descritto in una breve lettera di Mazzotti al delegato dell'ENIT a Düsseldorf, Claudio Bonvecchio [MAZZOTTI 1962]³²².

Dal 23 marzo al 1 aprile del 1962, un nucleo di fotografie che non ebbe a oggetto soltanto i castelli fu esposto ad Hannover, al Museo August Kestner.

Il titolo della mostra in questo caso fu *Arte e natura nelle Venezie - dalle Dolomiti a Trieste* e si svolse in occasione della *Settimana di propaganda turistica veneta nella capitale della Bassa Sassonia*, dovuta alla «cordiale collaborazione che da gran tempo si è instaurata fra gli EE.PP.TT. del Veneto e del Friuli-Venezia Giulia e la Delegazione ENIT di Düsseldorf. Così si narra in una recensione della mostra:

[...] Mostra curata con molta passione da Giuseppe Mazzotti, Direttore dell'E.P.T. di Treviso e composta da oltre 300 grandi fotografie che presentavano tutte le maggiori bellezze naturali, artistiche, paesistiche e panoramiche del Veneto e del Friuli-Venezia Giulia. La Provincia di Padova era rappresentata da una serie di belle fotografie eseguite dal Direttore dell'E.P.T. Francesco Zambon, fotografie che illustravano la Basilica del Santo, il Prato della Valle, il Palazzo della Ragione, la Cappella degli Scrovegni, l'Università e i centri della Provincia quali le Terme Euganee di Abano, Montegrotto e Battaglia, le città di Este, Monselice, Cittadella e Montagnana, e infine le Abbazie, le Ville e i Castelli dei Colli Euganei. La Mostra è stata completata da una esposizione di vetri artistici di Murano, allestita dalla camera di Commercio, industria e Agricoltura di Venezia, comprendente anche l'esposizione di vari prodotti dell'artigianato veneto, fra cui eccelleva la produzione del vicentino e della provincia di Rovigo [VENETO 1962:65].

In una lettera del 1962 a Bonvecchio Mazzotti scriveva:

Ora sono in partenza per l'Aja, dove la Mostra si inaugurerà il giorno 8. Mi fermerò in Olanda fino al 10 [...]. Dall'Aja passerò poi direttamente ad Orléans (città che ha fatto il "Gemellaggio con Treviso") per allestirvi una mostra del paesaggio Trevigiano. Il 17 Aprile sarò a Venezia, dal 18 al 24 a Treviso, poi verrò a Düsseldorf [MAZZOTTI 1962.1:2].

Un'altra declinazione della mostra, questa volta centrata soprattutto sul paesaggio avrebbe fatto tappa ad Hannover e un'altra ancora ad Orleans.

La mostra fece tappa anche a Strasburgo [MAZZOTTI 1964:1; MAZZOTTI 1964.1:1].

Infine, da 4 all'8 maggio 1964 una declinazione della mostra *Le ville venete* fece tappa a Vienna, a Palazzo Palfy. Per l'occasione fu pubblicato anche un breve catalogo illustrato soltanto da alcune riproduzioni fotografiche di affreschi contenuti nelle ville e diviso per provincia (Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Udine, Verona, Vicenza) [MAZZOTTI 1964]. La mostra prevedeva anche una sezione di «Venetianische glas» [MAZZOTTI 1964:36].

La mostra fu allestita dall'ENIT sotto gli auspici del *Ministero del Turismo e dello Spettacolo* e fu inaugurata dal sottosegretario al turismo, Ruggero Lombardi [AGIT 1964]. Il direttore generale dell'ENIT Augusto Premoli, in questa occasione, rilevò che lo Stato italiano, a partire dal 1958, aveva provveduto al restauro e alla manutenzione di «cento ville facenti parte di un insigne patrimonio culturale che rappresenta una solenne testimonianza del glorioso passato della Repubblica Veneta e del genio architettonico italiano» [AGIT 1964].

La Mostra fotografica delle Ville Venete giunge a Vienna dopo un lungo viaggio attraverso molte città d'Europa e d'America. Partita da Treviso nel 1952, dopo una sosta a Milano e a Roma nel 1953 la mostra fu trasferita nel 1954 a Parigi e a Londra, e successivamente a Strasburgo, a Copenaghen, a New York, all'Aja, a Dusseldorf. È dunque ben collaudata e compie felicemente a Vienna il decennale della sua prima uscita dall'Italia. Non occorre dire, naturalmente, che il materiale di cui è composta, si è rinnovato e arricchito strada facendo, tanto da raggiungere diverse centinaia di immagini [MAZZOTTI 1964.1].

Dunque Mazzotti fa dell'esperienza della circuitazione un tutt'uno dal 1952 al 1964.

Il catalogo di Vienna non contiene i nomi degli autori delle fotografie, ma da un elenco successivo alla mostra [MAZZOTTI 1964.2] con cui l'EPT di Treviso chiede la reimportazione da Vienna del materiale di sua proprietà si evince che gli ingrandimenti fotografici esposti (17 montati su telai di legno, in formato 100x150 cm, 11 montati su telai di legno in formato 130x180 cm, 400 montati su cornici di

faesite, in formato 50x70 cm) furono di «Bonacini (Verona), Borlui (Venezia), Brisighelli (Udine), Ferrini (Vicenza), Ferruzzi (Venezia), Fini (Treviso), Giordani (Padova), Mazzotti (Treviso), Neri (Vicenza), Parolin (Verona), Ronco (Udine), Sandrini (Vicenza), Tommasoli (Verona), Vajenti (Vicenza), Zambon (Padova), nonché dell'Ente per le Ville Venete e delle Soprintendenze ai Monumenti di Venezia, Verona e Trieste» [DELEGAZIONE 1964:1]. Fu inoltre precisato che durante l'apertura della mostra nella sala cinematografica al piano terreno del Palazzo Palfy, due apparecchi automatici avrebbero proiettato in continuità visioni di Ville Venete a colori [DELEGAZIONE 1964:2].

³¹² Si tratta dell'*Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo* di Vittorio Veneto.

³¹³ Gli atti del Convegno sono pubblicati in MAZZOTTI 1960.2.

³¹⁴ Un testo molto simile, redatto da Mazzotti, è riportato anche nell'introduzione a MAZZOTTI 1960.1, pp. 5-6.

³¹⁵ Nella pubblicazione curata da Mazzotti in occasione della mostra si parla di «oltre seicento riproduzioni fotografiche in grande formato» [MAZZOTTI 1960.1:3]. Il dato è rettificato dallo stesso autore in MAZZOTTI 1960.3:1.

³¹⁶ Per Venezia, le fotografie esposte furono di Böhm, Giacomelli, Ferruzzi, Fini e Mazzotti [MAZZOTTI 1960.1:39]; per Padova: Borlui, Ferruzzi, Fini, Fiorentini, Giordani, Mazzotti e Zambon [MAZZOTTI 1960.1:48]; per Rovigo: Agostino Veronese, ditta Giulianelli di Rovigo, ditta Fini di Treviso, ditta Masarà di Adria, ditta Bacchetti, ditta Foto Lux di Rovigo, signorina Loris Boldrin di Lendinara, prof. E. Pietrobelli di Lendinara [MAZZOTTI 1960.1:52]; per Vicenza: Borlui, Ferrini, Manfrotto, Marino, Neri, Vajenti, Valente e Zambon [MAZZOTTI 1960.1:58]; per Belluno: Addomine, Burloni, Fini, Ghedina, Marino e Mazzotti [MAZZOTTI 1960.1:65]; per Udine: Brisighelli, Fini, Marino e Mazzotti [MAZZOTTI 1960.1:76]; per Gorizia: Altran, Fini e Lazzaro [MAZZOTTI 1960.1:80]. Per Trieste: Missiani, Mioni, Pozzar, Archivio fotografico del Museo Civico [MAZZOTTI 1960.1:86]. per Verona: Enit, Elio Mingione, Gabinetto fotografico del Museo Civico di Verona, Giuseppe Mazzotti [MAZZOTTI 1960.1:98]; per Brescia e Mantova: Borlui, Bruno Stefani, G. Strada, EPT di Brescia e di Vecchio, di Mantova [MAZZOTTI 1960.1:99]; per Trento: Fratelli Pedrotti, Soprintendenza ai Monumenti di Trento, Mazzotti, Rensi e «cinque fotografie sono tratte dal volume "I Castelli del Trentino" di Aldo Gorfer, edizione G. B. Monauni di Trento» [MAZZOTTI 1960.1:115]; per Bolzano: Ghedina, Frass, Gostner, Pedrotti, Rasmò e Soprintendenza ai Monumenti e «sono esposte alcune tavole a colori del libro "I Castelli dell'Alto Adige" di Marcello Caminiti, Ed. De Agostini Novara, 1956» [MAZZOTTI 1960.1:123]; per Treviso: Bianchin, Fini, Marino, Mazzotti, Turchetto e Semenza [MAZZOTTI 1960.1:135].

³¹⁷ Per "regione veneta", in questo contesto, Mazzotti intende il "Triveneto".

³¹⁸ Vedi la pianta dell'esposizione alla tav. XIX, 2.

³¹⁹ Nell'elenco sono riportati soltanto i soggetti delle fotografie, non gli autori.

³²⁰ L'utilizzo di cornici di faesite è confermato anche dal rinvenimento di tre documenti fotografici del Fondo EPT, montati in cornici di faesite color noce e non inventariati, che presentano un timbro a inchiostro con la scritta «Dogana Venezia Sezione Treviso» e la data «28.04.1964». Una delle due fotografie, raffigurante la Villa degli Armeni ad Asolo, si ritrova allestita in una cornice di faesite, in una fotografia dell'allestimento della mostra di Dusseldorf [*FINI 1954*:tav. XXI:2-3]. Le altre due sono: *NERI 1954* e *FINI 1954.1*. In un documento relativo all'edizione viennese della mostra *Le ville venete* si tratta di «faesite grigia» o «faesite noce» [*MAZZOTTI 1964.2:1*]

³²¹ *Italienisches Kulturinstitut Köln*, situato in Universitätsstr. 81.

³²² In una precedente lettera a Bonvecchio, Mazzotti citava i quattro cortometraggi che aveva fatto proiettare a Treviso prima di partire per l'Aia, per inaugurare la mostra. Vi sono, in questo caso, alcune differenze nei titoli: «Ho fatto proiettare i cortometraggi sul Veneto per visionarli. mi sembra che vadano abbastanza bene. I titoli sono questi: Ville venete, Palladio, Le Ville del Palladio, Antonio Canova, tutti a passo normale, con colonna sonora. Ora sono in partenza per l'Aja [...]» [*MAZZOTTI 1962.1:1*]

VI.VI. **L'illustrazione fotografica delle ville venete prima del 1952**

È tempo di schedari, archivi fotografici, cineteche, registrazioni acustiche. Vi si sta travasando quello che, d'ora in ora, sparisce intorno a noi; facciamo almeno questo. Nulla rimanga fuori da questo catalogo universale [PIOVENE 1972].

Così si esprimeva Piovene nel recensire la pubblicazione della collana edita da SISAR sulle ville venete soffermandosi in particolare sui due volumi dedicati, da Cevese, alle ville del vicentino. Questi volumi si inserivano in una filiera di storici che pubblicava *portfolio*, testi critici e cataloghi illustrati sulle ville venete, sin dagli inizi del Novecento, nella speranza di divulgare e registrare la ricchezza di questo patrimonio.

Oggi rimane un *corpus* di opere significative che permettono di leggere l'evoluzione dell'approccio iconografico alle ville prima del 1952. In particolare, ne sono state individuate cinque, tra quelle che Mazzotti utilizzò come fonte per costruire la mostra e il catalogo sulle ville venete del 1952. Due sono opera di autori stranieri, quali Fritz Burger e Georgij Kreskentevič Loukomski³²³, tre sono di autori italiani quali Cicala, Brunelli-Callegari e Fasolo.

Il primo volume significativo, per quanto riguarda l'apparato iconografico sulle ville venete, è il testo critico dello storico dell'arte tedesco Fritz Burger, del 1909. Nell'appendice di tavole fotografiche³²⁴ sono illustrati particolari, prospetti e piante di numerose ville venete. Le 48 tavole comprendono più di un'immagine³²⁵ tra cui anche riproduzioni di disegni, dipinti, incisioni, per un totale di circa trenta rappresentazioni fotografiche.

Le fotografie riproducono, in particolare, prospetti di ville ripresi frontalmente o di scorcio. Le fotografie presentano, in alcuni casi, linee cadenti non rettificata che accrediterebbero l'ipotesi dell'utilizzo di apparecchi non professionali. A volte la ripresa è mossa [BURGER 1909:tav. 5, n.1) e non vi è grande attenzione per i chiaroscuri. In molti casi, inoltre, è contemplata la presenza umana per definire meglio la dimensionalità della villa. Burger, come suggerito di recente da Filippi³²⁶, è autore di alcune delle fotografie.

La presenza di una fotografia Alinari [BURGER 1909:tav. 40, n. 2], attribuibile con certezza da un confronto con la stessa immagine [BRENTARI 1902:46, fig. 199; in LOUKOMSKI 1927:tav. LXXXIX], suggerisce la presenza di più autori fotografi. Nell'opera di Burger, considerata «la prima impegnativa [...], in assoluto, specificamente incentrata su quel tema» [FILIPPI ET AL. 2004:31], le fotografie delle ville venete sono funzionali alla speculazione teorica alla pari delle riproduzioni di piante, prospetti, disegni. Nella maggior parte dei casi la villa si presenta decontestualizzata dal paesaggio circostante e ne viene restituita una visione d'insieme, non particolareggiata, ma semplicemente strumentale a giustificare la narrazione.

Il secondo esemplare significativo è rappresentato dall'opera di Vittorio Cicala che, con tutta probabilità, dato il ruolo di fotografo per il quale è noto³²⁷, potrebbe essere anche l'autore delle immagini pubblicate nel primo compendio prettamente fotografico sulle ville venete, in formato album, pubblicato nel 1914 [CICALA 1924]³²⁸.

Alla prefazione dell'architetto milanese Luca Beltrami (1854-1933)³²⁹ seguono sessantadue tavole fotografiche numerate (I-CXII). Sono segnalati soltanto il soggetto e gli architetti, autori delle ville, mentre non è definita l'autorialità delle fotografie.

Queste ultime, sempre inanimate, riproducono particolari di ambienti interni (affreschi, stanze, biblioteche) ed esterni (giardini, facciate, architetture, statuaria). Inoltre, ciascuna villa è spesso descritta da più di una fotografia, come in una sorta di “breve reportage”.

Nelle immagini, il soggetto principale, la villa, è sempre contestualizzato da tratti del parco o dell'ambiente circostante e le riprese frontali, di scorcio o dal basso tendono ad accentuarne la monumentalità.

Questa iconografia si accorda con quanto riportato nella prefazione di Beltrami. Nelle parole dell'architetto, le «manifestazioni dell'umano ingegno» che si innestino direttamente sulle bellezze della natura finiscono per assorbirne le caratteristiche. Allo stesso modo, «la fisionomia delle singole regioni» imprime al «complesso delle manifestazioni architettoniche, speciali caratteri di composizione e di stile» [CICALA 1924:1]. Sebbene, nel continuo rinnovamento delle tendenze artistiche, non sempre venga rispettato questo legame tra architettura e paesaggio, Beltrami ritiene che le ville del Veneto rappresentino un modello di tale fusione. Tali architetture integrano e non sopraffanno la bellezza del paesaggio circostante.

Le fotografie intervengono, dunque, ad avvalorare l'argomento di Beltrami. «Villa Donà delle Rose», oggi meglio conosciuta come Villa Barbarigo, a Valsanzibio, nel padovano, è introdotta dalla fontana del giardino antistante, dal lungo tappeto erboso costeggiato da siepi su ambo i lati, nella prima immagine [CICALA 1924:tav. I]. Nella seconda tavola [CICALA 1924:tav. II] è riprodotto un angolo suggestivo del giardino lussureggiante con il laghetto. Anche Villa Emo, a Battaglia Terme (Padova), è illustrata da due fotografie [CICALA 1924:tavv. III-IV]. Nella prima si accentua la monumentalità della villa ripresa dal giardino in basso, nella seconda il volume della fabbrica è ripreso di scorcio, da vicino, per restituirne meglio il dettaglio architettonico.

Inoltre, la ripresa di scorcio di Villa Contarini Camerini a Piazzola sul Brenta (Padova) ne mostra non soltanto il prospetto ma anche la barchessa e, in un'altra immagine, è immortalata «la grande fontana di fronte all'ingresso» [CICALA 1924:tavv. V-VI]. L'opera di Cicala presenta, dunque, fotografie molto descrittive e dirette a mettere in luce la magnificenza delle ville dal punto di vista architettonico, ma anche gli effetti scenografici e gli arredi dei giardini storici. Più in generale, le ville vengono collocate nel contesto paesaggistico affinché le immagini si accordino con le valutazioni dell'architetto Beltrami.

Il terzo esemplare significativo, del 1926, è il portfolio in due parti, dedicato alle ville venete progettate da Andrea Palladio, dello storico dell'arte russo Georgij Kreskentevič Loukomski.

Sebbene le immagini non siano state associate ad alcuna indicazione autoriale, le ottanta «tavole in eliotipia» (quaranta per ciascuno dei due *portfolio*) [LOUKOMSKI 1926.1 e 1926.2] sembrano frutto del lavoro di un professionista al servizio dell'editore o, forse, almeno per le riprese di esterni, potrebbero essere opera dello stesso Loukomski³³⁰.

Le tavole, sciolte, presentano perlopiù fotografie a piena pagina, in altri casi sono, invece, riprodotte a coppie. Alle fotografie sono alternati disegni di prospetti e piante delle ville. Le immagini rappresentano, per lo più, facciate di ville, riprese frontalmente o di scorcio, ma, anche, particolari pittorici degli interni. Le immagini si presentano inanimate, salvo eccezioni di scarso rilievo.

Si nota una ricerca di espedienti pittorici dal punto di vista iconografico, come, ad esempio, quinte arboree o architettoniche a incorniciare il soggetto principale, specchi o corsi d'acqua come superfici riflettenti, il soggetto principale come punto di fuga in immagini caratterizzate da una prospettiva centrale e la predilezione per elementi di statuaria, vegetazione e scorci particolarmente pittoreschi.

Le fotografie non si pongono necessariamente l'obiettivo di descrivere analiticamente le ville, ma piuttosto quello di restituire particolari e atmosfere, frutto di una ricerca estetica. Le immagini contenute nel portfolio di Loukovski, anche per le inquadrature e la scelta dei punti di vista, richiamano spesso lo stile delle fotografie utilizzate da Mazzotti in mostre e pubblicazioni sulle ville venete. Tra le opere in questo paragrafo, infatti, è possibile che Loukovski abbia rappresentato un vero e proprio precedente e una fonte di ispirazione per Mazzotti che utilizzò espedienti pittorici e modalità di ripresa simili.

Il quarto esemplare significativo è il volumetto illustrato di Fasolo sulle ville del vicentino³³¹, pubblicato nel 1929. Si tratta di un catalogo con brevi schede o «delucidazioni»³³² per ciascuna villa, cui segue un repertorio di 185 tavole fotografiche. Le illustrazioni sono «tratte tutte da fotografie eseguite personalmente dall'autore, escluse le Tavole 7-8-9» che riproducono gli affreschi di Villa Colleoni (Thiene, Vicenza) e sono state eseguite da Alinari [FASOLO 1929:4].

L'intento di Fasolo è quello di esporre al pubblico non soltanto la magnificenza, ma anche lo stato di incuria delle ville quattrocentesche, palladiane e settecentesche disseminate nel territorio della Provincia di Vicenza³³³.

Come nel portfolio di Cicala, molte ville sono illustrate da più di una tavola. In questo caso, i "brevi reportage" sono formati da cinque o sei fotografie. Le ville sono riprese frontalmente o di scorcio e, in alcuni casi, ne è evidenziato il degrado.

Le immagini, a volte animate, non appaiono riprese con apparecchi professionali. Fasolo non si preoccupa di esaltare particolari o atmosfere suggestive, ma tende a immortalare i prospetti delle ville in modo quasi anatomico.

Da una parte le sue riprese dimostrano interesse per la riconoscibilità della villa piuttosto che per la ripresa fotografica che è soltanto strumentale al progetto di catalogazione. D'altra parte, però, sebbene lo stile fotografico di Fasolo non possa costituire un precedente, il formato e la struttura del suo catalogo, composto da brevi schede analitiche e fotografie, diventerà un modello per il catalogo delle ville di Mazzotti.

Il quinto esemplare, significativo ai fini di quest'analisi, è il volume, pubblicato nel 1931, degli studiosi padovani Bruno Brunelli e Adolfo Callegari [BRUNELLI ET AL. 1931], quest'ultimo anche soprintendente onorario ai monumenti e sindaco di Arquà.

L'opera presenta fotografie riprese da professionisti e studi fotografici prestigiosi la cui firma è scrupolosamente annotata. Si trovano riproduzioni fotografiche, inanimate, di ville e parchi, di dipinti (Anderson, Alinari, Fiorentini), affreschi, incisioni, busti e medaglie. In alcuni casi le fotografie sono pubblicate a piena pagina, in altri accompagnano il testo e fungono da supporto alla narrazione³³⁴.

Il volume rappresenta un'opportunità editoriale per gli studiosi Brunelli e Callegari. Nei testi l'enfasi è posta su aneddoti storici piuttosto che su particolari tecnici, si tratta di letteratura di colore. Usano fotografie di repertorio di qualità, di fotografi professionisti per cui il libro ha già l'aspetto di una pubblicazione prestigiosa. Questa pubblicazione nasce a seguito della fortuna di Palladio e delle ville venete che sono già un'idea radicata. Brunelli e Callegari attestano che la cultura della villa e la sua presenza sul territorio sono parte della coscienza collettiva.

Dal punto di vista formale però le fotografie non hanno un taglio preciso e rimane Loukomski il modello privilegiato. Giuseppe Mazzotti, nella sua opera di promozione, parte dunque da questi presupposti, per ampliare le ricerche e far conoscere in maniera analitica una rosa di ville venete ancora più ampia.

³²³ Nella ricca biblioteca della Fondazione Mazzotti è presente un testo di Loukomski (*Les fresques de Paul Veronese et de ses disciples*, Paris, Marcel Seheur, 1928), ma non i suoi *portfolio* sulle ville venete che sono citati, alla pari degli altri testi menzionati in MAZZOTTI 1952 e nelle successive edizioni.

³²⁴ Le tavole sono riprodotte anche nell'edizione filologica italiana.

³²⁵ Salvo la tavola 43 in cui compare una fotografia a piena pagina.

³²⁶«[...] è un vero peccato, fra l'altro, che molte delle fotografie da lui [Fritz Burger] scattate per la illustrazione del volume siano andate perdute [FILIPPI 2006:72]. Nella prefazione al testo, Burger riserva soltanto un accenno alla fotografia: «Le recenti fotografie degli edifici originali - laddove conservati - mostrano senz'altro la realtà davanti ai nostri occhi. [...] La pubblicazione del presente volume è sostenuta dall'Accademia delle Scienze [di Monaco di Baviera], cui va il mio sentito ringraziamento. Solo grazie al suo generoso interessamento è stato possibile arricchire l'edizione di un così splendido corredo iconografico» [FILIPPI ET AL. 2004:31-32]. Il dato autoriale è assente nel volume di Burger, dove alcune fotografie presentano una sigla, nell'angolo in basso a destra, formata da due lettere sovrapposte, una J e una K, impresse fotograficamente, che corrispondono all'identità dello stampatore.

³²⁷ L'Archivio Fotografico Cicala è oggi custodito presso l'Archivio Storico Civico di Voghera (Pavia) e contiene, prevalentemente, ritratti. Per ulteriori informazioni vedi la scheda fondo del SIRBeC (Sistema Informativo Regionale dei Beni culturali della Lombardia) <<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-LMD30-0000002/>>.

³²⁸ Cicala fu anche autore di due volumi illustrati (Piemonte e Liguria, I edizione 1911 [CICALA 1911]; Riviera Ligure, I edizione 1917) per la collana denominata «Ville e Castelli d'Italia».

³²⁹ Per un approfondimento sulla vita e sull'opera di Luca Beltrami, vedi il catalogo dell'esposizione svolta a Milano nel 2014 [PAOLI 2014]. Beltrami, partendo dal presupposto secondo il quale la storia dell'architettura fornisca modelli per operare nel tempo presente, si era espresso a favore della tutela e del restauro. Egli riteneva necessario «conservare per poter restaurare, il primo atto come dovuto dove il secondo sia possibile» [PAOLI 2014:36]. Beltrami sottolineava, inoltre, l'importanza sociale della tutela poiché «caratteristica fondamentale dell'arte è quella di essere “impronta della nazionalità”» [PAOLI 2014:37].

³³⁰ Nel 1927 Loukovski pubblicò anche un testo critico su Andrea Palladio [LOUKOVSKI 1927], corredato da tavole fotografiche, nelle quali sono riprodotti in particolare disegni di ordini architettonici, monumenti, progetti di Palladio, piante e fotografie di esterni e interni di edifici quali, ad esempio, la Basilica di Vicenza, il Palazzo Barbaran Da Porto, il Palazzo Chiericati, il Palazzo Valmarana, il Palazzo Thiene e il Teatro Olimpico. La maggior parte delle fotografie non è firmata e potrebbe essere opera dello stesso Loukovski o di un professionista al servizio dell'editore. Altre immagini sono invece firmate Alinari e Poppi Emilia. In diverse fotografie è presente la figura umana ad accentuare il contrasto dimensionale. Ci sono anche alcune riproduzioni fotografiche di interni affrescati e camini.

³³¹ Il volumetto, curato dal Consiglio Provinciale dell'Economia di Vicenza fu pubblicato in occasione della mostra *Il Settecento Italiano* che si tenne a Venezia nel 1929, probabilmente per ottenerne una distribuzione più ampia.

³³² Scriveva Fasolo: «[...] anche nelle torride giornate dell'estate scorso [sic] andavo correndo per le lunghe strade, durante le ore più infuocate, per arrivare nelle varie località al momento più propizio per prendere le fotografie. [...] Avrei potuto semplificare la mia fatica, pubblicando solo le fotografie, facendole precedere da una breve introduzione, com'è comoda usanza odierna. Questo mi parve non dover fare, specie per un soggetto essenzialmente locale e quindi ai più affatto ignoto: e il lavoro mi pareva sterile se non si fossero aggiunte delle delucidazioni, che servissero ad illuminare opere d'arte, che per la prima volta vennero pubblicate» [FASOLO 1929:53].

³³³ «Alcune di queste ville trovansi in triste abbandono o destinate ad umili dimore rurali [...] [FASOLO:1929:6].

³³⁴ In molti casi le fotografie presentano l'iscrizione «FT» ossia la sigla dei Fratelli Treves, editori del volume, aggiunta durante il processo di stampa fotozincografica.

VII. 1957. Le monografie illustrate: il canone fotografico

VII.I. *Immagini della Marca Trevigiana*

Quand'anche gli italiani dovessero deprecabilmente ripudiare ogni valore metafisico, esso rimarrebbe pur sempre presente e reperibile nel paesaggio d'Italia, come elemento costitutivo, fondamentale della sua tipica bellezza. La conferma [...] ci viene anche da queste *Immagini della Marca Trevigiana*, che Giuseppe Mazzotti è andato cogliendo con amore pari al sicuro gusto e ora ha riunito in un bel volume (309 pagine; 337 illustrazioni fotografiche; 28 riproduzioni di antiche incisioni fuori testo; in 8°; L. 6500), edito dalla "Silvana" Editoriale d'Arte di Milano con l'abituale signorilità e perizia tecnica. [...] Il panorama che di questo paese ha voluto comporre il Mazzotti attraverso la fotografia, più che intento aulico e celebrativo, ha quello di una interpretazione dell'intimo carattere, cercato negli aspetti più comuni, meno noti, genuini. Niente, quindi, monumenti riconosciuti e celebrati, niente musei e opere d'arte famosi; ma cittadine e borgate nel loro volto più giornaliero, larghe campagne di pianura, con fiumi, canali, strade e opere umane, paesaggi di colli in tutta la loro varietà, scorci di montagne, architetture minori e rustiche, qualche esempio d'arte popolare. [...] sul filo delle belle immagini, legate insieme da uno stile impeccabilmente unitario, da un sicuro gusto contrappuntistico, informati dai sobri commenti didascalici quel tanto che basti a un orientamento geografico e tematico [CRUCIANI 1958].

Il 1957 fu il punto di approdo per Mazzotti, l'anno in cui poté dare frutto ai propri progetti che videro una realizzazione matura nella pubblicazione delle monografie illustrate, la prima sulla Marca Trevigiana, la seconda sulle ville venete. La coincidenza temporale della pubblicazione delle due monografie ribadisce, dunque, i due poli su cui Mazzotti concentrò l'attenzione al fine di delineare un'identità territoriale veneta. In entrambi i casi si tratta di un prodotto formalmente ineccepibile e fortemente autoriale. Mazzotti, anche grazie al sodalizio professionale con Giuseppe Fini, vide un gran quantità di materiale iconografico e sviluppò un'ampia capacità discriminativa. Intuendo dal principio l'efficacia comunicativa della fotografia, costruì un apparato sistematico.

Le monografie rappresentano dei veri e propri “monumenti visivi” della sua opera di promozione del territorio, i saggi della produzione “mazzottiana”. Mentre nel periodo giovanile, durante le escursioni in montagna, Mazzotti colse l’aspetto ludico della fotografia, nel tempo egli ricercò una propria forma autoriale che si manifestò, per la prima volta, compiuta in queste due pubblicazioni.

In *Immagini della Marca Trevigiana* Mazzotti individua i luoghi tipici del paesaggio trevigiano e ne consolida la presenza attraverso la costruzione di “modelli” di rappresentazione fotografica. L’affermazione e la diffusione di tali modelli avviene in particolare attraverso la pubblicazione di questa monografia che corrisponde alla sintesi formale del progetto “mazzottiano”.

Nell’introduzione, Mazzotti descrive lo stupore di Germain Bazin, all’epoca conservatore capo di dipinti e disegni del Museo del Louvre, di fronte allo spettacolo del paesaggio trevigiano contemplato dalla finestra, all’epoca poco noto rispetto a quello dei Colli toscani o del Lago di Garda. L’osservazione dello storico dell’arte Bazin e i particolari paesaggistici tratti dagli sfondi delle opere di Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Paolo Veronese, Giorgione, Tiziano Vecellio e da uno schizzo di Antonio Canova giustificano la bellezza del paesaggio della Marca Trevigiana che, secondo Mazzotti, rappresenta un dato oggettivo. Le virtù della Marca Trevigiana, “La Bella Sconosciuta”, andavano messe in luce.

Il paesaggio della Marca Trevigiana fu fonte creativa anche per Andrea Palladio e altri architetti «con le ville che i nobili veneti eressero per tre secoli lungo il corso dei fiumi, sui fianchi delle colline, in mezzo alla campagna» e anche per i «capomastri» e i «semplici muratori» che fecero costruire «per istinto» le case dei contadini in armonia con l’ambiente circostante [MAZZOTTI 1957.1:3].

Le opere di Cima manifestano un commovente amore per quei luoghi, quasi per un bisogno costante di richiamarsi alla terra natale come sorgente prima e sicura dell'arte sua [MAZZOTTI 1957:1].

Le fotografie di Mazzotti manifestano lo stesso trasporto: la bellezza della Marca Trevigiana, secondo l'autore, ha bisogno di «un poco di amore per essere capita» che si manifesta anche nella cura riservata alle sue fotografie.

Il testo introduttivo risulta molto significativo, poiché Mazzotti descrive, per la prima volta, il suo rapporto con la fotografia. Secondo Mazzotti la fotografia possiede numerose potenzialità, che hanno delle ricadute sia sui fruitori sia sugli stessi operatori. Possiede, ad esempio, la facoltà di rappresentare un soggetto in maniera singolare a seconda dell'utilizzo della luce e del punto di vista e in questo modo influenzare il fruitore; oppure di comunicare lo stato d'animo e l'emozione dell'operatore. Secondo Mazzotti, la fotografia «può suggerire motivi poetici; ma non può essere opera d'arte, perché [...], anche quando riesce a dare una visione artistica o poetica della realtà, non può trasfigurare l'emozione suscitata dal soggetto e portarla sul piano lirico. Si ferma alla superficie e invecchia presto» [MAZZOTTI 1957:11].

Attraverso la pubblicazione di questa monografia Mazzotti si propone di restituire un «racconto a mezzo di immagini» di quei luoghi «poco noti», «percorsi in fretta» e «con occhio distratto» [MAZZOTTI 1957:9]. Mazzotti dunque non si presenta come un fotografo, ma come un narratore:

L'autore, poi, non è neppure un fotografo, non conosce la tecnica. Ha un'idea molto vaga dei «tempi, dei «rapporti», delle «emulsioni». [...] [MAZZOTTI 1957:9].

Sono quasi quattrocento le fotografie di paesaggi, architetture, luoghi simbolici raccolte nel volume. Vi sono anche riproduzioni di incisioni (Antonio Nani, Marco Moro, Coronelli).

Le fotografie sono perlopiù inanimate, salvo alcune eccezioni nelle quali la figura umana è comunque posta in secondo piano. L'assenza della figura umana e di mezzi di trasporto e altri elementi che renderebbero possibile una datazione vorrebbero dare quasi un carattere imperituro alle immagini della città. Nella formalizzazione dei soggetti si vede la memoria degli anni Trenta che sfuma e che Mazzotti tenta di conservare.

Tutte le fotografie contenute nel volume sono riprese da Mazzotti che, da un lato, propone immagini già note e pubblicate in opere precedenti, in particolare in *Treviso: Piave, Grappa e Montello* [MAZZOTTI 1938], da un altro reinterpreta soggetti fotografati da altri autori o ne propone di nuovi. Attraverso questa pubblicazione Mazzotti consolidò il repertorio di luoghi topici e i modelli di rappresentazione fotografica adeguati a diffonderli. *Immagini della Marca Trevigiana* costituisce perciò una sintesi dell'opera di Mazzotti sia dal punto di vista dei soggetti selezionati sia dal punto di vista formale.

In ogni caso, anche quando Mazzotti manifesta continuità [tav. XXII:2-3] con le scelte iconografiche precedenti, introduce elementi di novità.

Ad esempio, egli proporrà una propria versione del Canale dei Buranelli [tav. XXIII:1], in cui il punto di vista permetterà allo sguardo di abbracciare un campo più ampio rispetto alla versione più tarda di Botter [tav. XXIII:3], di cui accentuerà il virtuosismo estetico giocato sui riflessi dell'acqua. Il Sottoportico non è quasi più leggibile nel suo volume architettonico quanto intuibile nel disegno tracciato sullo specchio d'acqua. Il soggetto prescelto da Botter e riprodotto in diverse varianti sino al 1976, data della versione di Antonio De Marco [tav. XXIII:4], divenne, per il gran numero di repliche, un simbolo della città di Treviso.



1. 1978.
[EPT TV], [*I colli d'Asolo visti dal Tempio di Possagno*], *dépliant* [EPT:1978].

2. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il grandioso colonnato del tempio canoviano aperto verso il dolce paesaggio delle colline di Asolo* [MAZZOTTI 1957.1]

3. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Veduta dal Tempio di Canova a Possagno verso il Monfenera e il Piave* [MAZZOTTI 1957.1].

4. 1964.

EZIO QUIRESI, *I colli d'Asolo, dal Tempio del Canova a Possagno* [TCI 1964:17, FIG. 1].





1. 1957.
GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Canale dei Buranelli* [MAZZOTTI 1957.1].

2. 1935.
GUIDO BOTTER, *Sottoportico dei Buranelli* [MAZZOTTI 1935 / BOTTER 1935.1].



3. 1952.
GUIDO BOTTER, *Il Canale dei Buranelli* [TCI 1952:207 FIG. 424].



4. 1976.
ANTONIO DE MARCO, *Il Canale dei Buranelli* [EPT 1976].



Un altro caso fu quello del campanile di guerra a Santa Mama nel Montello, un simbolo condiviso dagli abitanti del luogo, che fu riproposto da Mazzotti [tav. XXIV:1] a seguito di una ripresa di Pietro Zoccoletti pubblicata per la prima volta nella *Rassegna del Comune* [tav. XXIV:2] e poi nella guida del 1938 [tav. XXIV:3 e tav. V:8]. La reinterpretazione di Mazzotti, che fu ripubblicata anche in un dépliant prodotto dall'EPT trevigiano nel 1971 [tav. XXIV:4], differiva nel punto di vista più basso e più laterale che conferiva maggiore dinamismo all'immagine e più slancio alle linee verticali.



1. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Campanile di guerra a Santo Mama del Montello* [MAZZOTTI 1957.1 / MAZZOTTI 1957].

2. 1935.

[PIETRO ZOCCOLETTI], *IV novembre* [MAZZOTTI 1935.1].



3. 1938.

PIETRO ZOCCOLETTI, *Campanile a Santa Mamma (Montello)* [MAZZOTTI 1938].



4. 1971.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ciano del Montello - Il campanile di guerra a Santo Mama* [EPT 1971 / MAZZOTTI 1957].



VII.II. *Le ville venete*

Per salvare bisognava intanto conoscere. La mostra delle ville venete tenuta nel '52 a Treviso, quindi portata in altre città italiane ed all'estero, fu una preziosa iniziativa del Mazzotti: il catalogo che uscì in seconda edizione l'anno seguente, al quale collaborarono vari specialisti, è il primo elenco storico-critico delle ville delle provincie [sic] di Venezia, Padova, Vicenza, Verona, Rovigo, Treviso, Belluno e Udine. [...]. A coronamento della sua infaticabile e coraggiosa opera, Giuseppe Mazzotti ha dato alle stampe un libro stupendo amorosamente curato dall'editore Bestetti («Ville venete» Edizioni d'arte, Roma, 1957): ben 600 illustrazioni in nero e 36 a colori lo corredano [...]. Il libro s'impone per l'eccellente corredo illustrativo: direi per la sua scelta critica. Il Mazzotti si è servito di materiale fotografico per lo più nuovo, scattato con intenti diversi da quelli di moda un quarto di secolo fa. Egli si avvale di fotografie caratterizzate da inquadrature ardite e dinamiche che permettono di valorizzare al massimo l'edificio, la sua vera struttura architettonica. Quasi costante è la cura di cogliere il rapporto tra monumento ed ambiente. [...] Il Mazzotti è maestro di siffatte regie, come ci ha documentato pure la sua recente raccolta «Immagini della Marca Trevigiana». Questo sulle ville venete è un libro rivelatore, dove uno degli aspetti più suggestivi della civiltà veneta è illustrato non solo con dati precisi ma con un prodigioso commento illustrativo [PALLUCCHINI 1958].

Il 1957 fu, per il volume sulle le ville venete «tempo di rinascita». Fu così che Mazzotti intitolò un lungo articolo pubblicato su *Le Vie d'Italia: Dopo il tempo dello splendore e il tempo della decadenza: Ville Venete tempo di rinascita* [MAZZOTTI 1957.2]. L'articolo, riccamente corredato da fotografie in bianco e nero³³⁵ e a colori³³⁶, ripercorreva i primi due atti del “dramma”³³⁷ delle ville venete, che da un'epoca di fulgore erano state abbandonate alla rovina, per rilevarne un terzo, quello, appunto, della rinascita.

Questa ripresa fu possibile grazie al successo e al clamore, in Italia e all'estero, della mostra animata da Mazzotti, di cui era giunto il momento di raccogliere i frutti.

L'esposizione itinerante aveva scosso «l'opinione pubblica di tutto il mondo» e, anche di conseguenza a ciò, il governo stava «approvando in quei giorni un progetto di legge per la creazione di un Ente per il restauro delle ville venete» [MAZZOTTI 1957.2:1137]:

Si può dire che l'opinione pubblica di tutto il mondo abbia accolto l'accorato appello partito da Vicenza e da Treviso. Crediamo di non andare errati ritenendo che essa sia stata uno dei principali motivi che hanno condotto a considerare il problema dal punto di vista giuridico e alla sua risoluzione con il recente provvedimento governativo³³⁸ [MAZZOTTI 1957.2:1137].

Inoltre, come suggerì Rodolfo Pallucchini, nella recensione al volume, riportata in apertura al paragrafo: a coronamento dell'«infaticabile e coraggiosa opera» di censimento e pubblicizzazione delle ville venete fu allestito un prezioso volume³³⁹ curato dall'editore Carlo Bestetti (1913-1976)³⁴⁰, in carta patinata, con 562 immagini in bianco e nero³⁴¹ e 32 tavole fuori testo, a colori³⁴². Il volume di Mazzotti «maestro di siffatte regie», si impose «per l'eccellente corredo illustrativo [...], per la sua scelta critica».

Il “Bestetti” «andò a ruba per la preziosa ed impeccabile trattazione e documentazione fotografica, nonché per l'elegante impostazione» [SPEZZATI 1962]. Sebbene esso sia complementare alla monografia sulla Marca Trevigiana, poiché entrambi i volumi hanno il valore di “saggi visivi” dell'autore e sviluppano i suoi principali interessi, le ville venete e il paesaggio, presenta il “Bestetti” presenta delle differenze. Nel “Bestetti”, ancorché le fotografie di Mazzotti [tav. XXV:2-3] siano le più numerose, è presente una selezione di immagini di molti altri autori, di fama nazionale, quali Alinari, Anderson, Böhm, Fiorentini, Giacomelli, Neri, Stefani, Vajenti.

Mazzotti selezionò le fotografie migliori e costruì un volume, nel quale il carattere documentario era più marcato rispetto al precedente.



1. 1952. FOTO SOPRINTENDENZA (ai Monumenti di Venezia), *Andrea Palladio: La Malcontenta* [MAZZOTTI 1952:47 / SOPRINTENDENZA 1952].

2. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Villa Pisani [...]. Portale d'ingresso al giardino con loggetta belvedere* [MAZZOTTI 1957.3:23, fig. 12 / MAZZOTTI 1957.1].

3. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Villa Dall'Aglio a Lughignano sul Sile (Casale)* [MAZZOTTI 1957.3:44, fig. 41; anche in 1957.1 e in MAZZOTTI 1957.2:1139].



Nel “Bestetti”, infatti, è illustrata non soltanto la struttura architettonica delle ville, i volumi esterni, ma sono evidenziati, attraverso le immagini, i legami con la pittura, gli arredi dei giardini, gli ambienti interni, la statuaria e il paesaggio circostante. In questa pubblicazione Mazzotti dimostrò la propria abilità soprattutto come curatore del volume che come fotografo.

Lo si evince anche dalla lettera indirizzata da Mazzotti a Bestetti il 29 ottobre 1957, circa un mese prima che il volume fosse stampato. Mazzotti chiedeva all’editore le ultime bozze per la revisione, sottolineando le scelte che aveva attuato autonomamente. Mazzotti aveva «calcolato» la lunghezza dei testi, aveva scelto di non riprodurre in fotografia tutte le ville citate e aveva bisogno di capire quali fossero le necessità tipografiche per sapere come organizzarsi nella stesura dei testi:

[...] ti unisco tre copie del testo del capitolo: “La Riviera del Brenta”³⁴³. La lunghezza è calcolata. Mentre provvedi per la traduzione³⁴⁴, ti prego di far comporre subito il testo italiano e mandarmi le bozze. Come vedi, dove ho potuto, ho messi i numeri corrispondenti alle illustrazioni (però non tutte le ville di cui parlo sono riprodotte nelle fotografie). [...] Ti prego ancora di mandarmi le bozze con le diciture in pagina prima di stampare, per evitare nuovi errori. Queste mi occorrono anche per poter stendere i testi degli altri capitoli, perché altrimenti non so cosa sarà stampato e cosa sarà effettivamente tolto per necessità tipografiche. Devo potermi regolare e non andare alla cieca [MAZZOTTI 1957.5:1-2].

Da un altro articolo si evince che Mazzotti, anche in questo caso, come per *Immagini della Marca Trevigiana* aveva curato anche il menabò [TORTORA 1958]:

Ricordiamo il giorno che il Mazzotti ci parlava del libro: e ce ne mostrava il piano, il «menabò». Si esprimeva come la madre già dispone per la creatura che sta per partorire, e ci accennava alla vasta e paziente ricerca bibliografica [TORTORA 1958].

Le recensioni al volume furono tutte ampiamente positive e rivolte in particolare al suo carattere illustrativo.

Così si legge nell'occhiello dell'articolo di Carlo Belli: «visioni d'altri tempi in un superbo atlante d'arte veneta». Belli sottolineò che, in questo «atlante di civiltà italiana» Mazzotti aveva esaltato il pregio delle ville venete, trascurando completamente l'aspetto della denuncia del loro degrado che aveva caratterizzato la mostra del 1952:

Non si era mai visto un atlante così bello di civiltà italiana: Giuseppe Mazzotti, scatenata, con altri validissimi, la gran polemica sulle Ville Venete, si è alquanto placato, ora che il Governo gli ha dato la soddisfazione di erogare duecento milioni all'anno per salvare il salvabile [...]. Riposando dunque, il Mazzotti dopo la nobile battaglia (e va ricordata l'arma poderosa con la quale s'impose, ossia il precedente Catalogo delle Ville con le fotografie impressionanti dei troppi tesori già caduti in malora[...]); [...] ecco dunque il nostro bravo Autore trarre la parte positiva del suo combattimento e affidarla a questo nuovo volume, *summa* stupenda dell'arte veneta, destinata a onorare ogni piccola e grande biblioteca [BELLI 1958].

Come fu anche per il volume sulle ville venete di Brunelli e Callegari³⁴⁵ [BRUNELLI ET AL. 1931], il "Bestetti" adombrava il problema del degrado e della necessità della salvaguardia e della conservazione dietro alle immagini del fulgore delle ville e alla estrema cura rivolta all'allestimento del volume.

Il giornalista Mario Tortora paragonò il «buon senso» di Mazzotti a quello di Sancho Panza, lo scudiero, più oculato e razionale del suo cavaliere don Chisciotte, nella gestione del problema delle ville venete. Tortora definì il "Bestetti", «un libro che "si vede"» [TORTORA 1958] poiché, grazie al ruolo da «protagonista» della fotografia, sfogliando il volume si ha una panoramica, una sintesi, un quadro d'insieme sulle ville venete delle quali, sin dal primo sguardo, viene comunicato lo splendore.

Questa panoramica induce a osservare non soltanto le architetture nel loro complesso, ma anche tutta una serie di particolari che compongono i brevi racconti su ogni villa, come cancelli, affreschi, stucchi.

Il metodo usato dall'Autore, è quello, cui è arreso larghissimo successo, sperimentato nella precedente opera delle Immagini della Marca Trevigiana: quindi una prova generale? Mostrare, più che invitare, a leggere: far vedere. Per cui la parte del protagonista l'assume l'illustrazione, la fotografia: ed è superfluo ritornare sull'eccellenza in tale campo tecnico-artistico dal Mazzotti, il quale però riconferma, ribadisce, le doti di scrittore in una sintesi che è doveroso definire impeccabile. Ogni fotografia, infatti, chiarisce, prova, un aspetto delle ville, considerato come fenomeno estetico, artistico, storico, sociale: documenti del costume, del gusto, del modo di vivere dei Veneti, dei Veneziani; e ne seguono l'evoluzione: di volta in volta, ravvivono [sic] la loro «atavica nostalgia per i luoghi di Terraferma» [TORTORA 1958].

Ancora una volta, dunque, alla fotografia è assegnato un ruolo documentario grazie al quale può essere «provata» l'ampiezza del fenomeno delle ville venete che riguarda l'ambito estetico, artistico, storico e sociale. Di conseguenza le fotografie rappresentano i «documenti del costume, del gusto, del modo di vivere dei Veneti, dei Veneziani».

Attraverso le immagini, perlopiù inedite, i testi e «certe didascalie poetiche sotto le illustrazioni» [BELLI 1958], Mazzotti costruì dei “brevi racconti” su ogni villa, di cui fu descritta non soltanto la struttura architettonica, ma anche il rapporto con il paesaggio. Le riproduzioni fotografiche di affreschi e arredi, ad esempio, hanno una rilevanza e una presenza nettamente minori rispetto a quelle in cui è il dato paesaggistico ad emergere. In alcuni casi la natura circostante non funge soltanto da cornice, ma caratterizza gran parte dell'immagine fotografica. In alcuni casi, il paesaggio è preponderante al punto che la villa pare quasi un pretesto per raffigurarlo.

Se al primo testo su *La Riviera del Brenta* sono allegate soprattutto riproduzioni di incisioni di Giovanni Francesco Costa, i testi successivi, riguardanti altre ville e la loro storia, dal XIV al XIX secolo, sono nella gran parte dei casi introdotti da una fotografia a piena pagina, seguita da una “fotografia d’arte”³⁴⁶ in testa alla pagina in cui inizia a svilupparsi il testo. Le ville non sono più descritte, come fu per il catalogo del 1952, all’interno di una suddivisione per provincia e i testi fungono da complemento alle immagini, non viceversa. Il “Brunelli-Callegari”, dal punto di vista dell’allestimento del volume, rappresentò senz’altro il modello ed è del resto citato tra le «principali opere consultate» [MAZZOTTI 1957.3:414].

I testi risultano piuttosto esigui rispetto alla gran quantità di immagini in bianco e nero, cui si frappongono, eccezionalmente, le tavole a colori. Le immagini sono sempre abbinata a corpose didascalie che descrivono quanto raffigurato e aggiungono cenni storici e informazioni non compresi nei testi introduttivi.

La narrazione è dunque, ancora una volta, affidata alle immagini che, sebbene non siano esclusivamente di Mazzotti, ma di vari autori, rappresentano comunque il frutto della sua selezione e dunque del suo gusto e del suo progetto. Inoltre le fotografie pubblicate a piena pagina costituiscono i saggi fotografici del volume.

Per quanto riguarda, ad esempio, Villa Pisani (Stra), ad un’incisione di Costa del portale di ingresso al giardino segue una fotografia dello stesso soggetto inquadrato in una ripresa più ravvicinata che permette di distinguere meglio le caratteristiche del portale con la loggetta del Belvedere che deriva da un disegno di Girolamo Frigimelica, ma, allo stesso tempo, Mazzotti non rinuncia a includere nella ripresa il virtuosismo dato dallo specchiarsi dell’architettura nello specchio d’acqua antistante.

Seguono la riproduzione di un'incisione del Coronelli dell'antica fabbrica di Villa Pisani e fotografie della facciata e particolari di questa, una ripresa aerea della villa e poi particolari quali una statua decorativa sulla peschiera, un edificio di Girolamo Frigimelica nel giardino, affreschi, arredi e saloni interni. Le fotografie permettono dunque al lettore di crearsi un'immagine complessiva della villa. Le stesse modalità vengono adottate per le voci successive dell'indice del volume articolato attraverso questa narrazione per immagini [MAZZOTTI 1957.3:22-33].

Il "Bestetti" e *Immagini della Marca Trevigiana* stabilirono, dunque, i due temi che Mazzotti voleva far emergere tra tutti come identificativi del territorio veneto: le ville e il paesaggio.

Nel 1963 fu pubblicata la terza e nuova edizione del "Bestetti" con 498 pagine e 687 immagini e le tavole a colori stampate dalla litografia Marchesi di Roma.

L'iniziativa della «nuova edizione»³⁴⁷ sorse a seguito dell'esaurimento della seconda edizione (1958) e si presentò di formato più grande e ancora più ricca di illustrazioni «di ville non citate nelle edizioni precedenti e di nuovi tesori scoperti e restaurati recentemente, per merito, soprattutto, dell'Ente per le Ville Venete» [MAZZOTTI 1963:5]. Vista l'enorme estensione di tale patrimonio nemmeno quest'edizione si dichiarò esaustiva: «è un'antologia, non un'enciclopedia» dichiarò il suo autore, le cui ambizioni erano tali da manifestare il desiderio di produrre un'opera in più volumi [MAZZOTTI 1963:5]. Mazzotti si era posto l'obiettivo di «evitare la ripetizione di motivi analoghi» [MAZZOTTI 1963:5] e l'editore temeva la saturazione del mercato. Inoltre, l'illustrazione delle ville non poteva corrispondere a un criterio cronologico «per necessità di impaginazione» e anche perché, in molti casi, erano state «rimaneggiate e decorate in epoche diverse»:

Quando la seconda edizione di «Ville venete» risultò esaurita, l'editore, pur valutando il rischio cui sarebbe andato incontro per la probabile saturazione del mercato, ha sentito il dovere e l'opportunità di continuare nell'opera di diffusione della conoscenza nel mondo dell'inestimabile patrimonio artistico che le Ville Venete [...]. Presenta pertanto questa nuova edizione arricchita da numerose illustrazioni di ville non citate nelle edizioni precedenti e di nuovi tesori scoperti e restaurati recentemente per merito, soprattutto, dell'Ente per le Ville Venete. Deve tuttavia ripetere che questo libro non illustra tutto il patrimonio artistico esistente in così vasto territorio, ma solo una parte. Esso è una antologia, non una enciclopedia. Soddisfare le legittime aspirazioni di tutti gli interessati e le stesse esigenze dell'autore, avrebbe richiesto addirittura una serie di volumi. Oltre a tutto si è dovuto cercar di evitare ripetizioni di motivi analoghi. Necessità di impaginazione hanno anche impedito di osservare nella illustrazione delle ville un ordine strettamente cronologico, tanto più che in molti casi esse sono state rimaneggiate e decorate in epoche diverse [MAZZOTTI 1963:5].

Si può considerare concluso il “terzo atto” dell'opera di Mazzotti sulle ville venete, dopo il primo di ricostruzione storica e raccolta della documentazione e il secondo di pubblicizzazione e denuncia che trovarono realizzazione nella mostra del 1952. Con il “Bestetti” Mazzotti si era potuto dedicare alla sola valorizzazione di quel patrimonio. L'atto successivo sarebbe invece stato di competenza dello Stato che si sarebbe dovuto impegnare, attraverso l'Ente preposto, alla conservazione e ai restauri, poiché, come affermò Dino Buzzati³⁴⁸ al termine dell'articolo che illustrava *La rinascita della [Villa] Cordellina*, a Montecchio Maggiore (Vicenza), che era stata restaurata di recente:

La bellezza, per l'Italia, è la vita, è il pane. E proprio per il nostro avvenire serve forse di più salvare un capolavoro che bonificare un latifondo, aprire un'autostrada, costruire un grattacielo (brutto, per giunta, 95 casi su cento) [BUZZATI 1957].

³³⁵ Di Mazzotti, Fini, Parolin, Ratti, Ronco e Stefani [MAZZOTTI 1957.2:1160].

³³⁶ Di Carlo Perogalli [MAZZOTTI 1957.2:1160].

³³⁷ Come era stato efficacemente definito nell'articolo di Luigi Angelini, intitolato *Il dramma in due tempi delle splendide ville venete* [ANGELINI 1952], citato al § VI.II., p. 276.

³³⁸ Provvedimento che poi sfociò nella Legge 6 marzo 1958, n. 243 (*Costituzione di un Ente per le Ville Venete*), poi modificata con Legge 5 agosto 1962, n. 1336 che ne prorogava l'efficacia sino al 30 giugno 1975 e sanciva ulteriori facilitazioni per i proprietari. Ulteriori dettagli sull'*Ente per le Ville Venete* si leggono alla nota 221 e al § VI.IV., p. 210.

³³⁹ Il volume fu finito di stampare il 27 novembre 1957 [MAZZOTTI 1957.3:416] e fu posteriore a *Immagini della Marca Trevigiana* come conferma anche Pallucchini [PALLUCCHINI 1958].

³⁴⁰ Carlo Bestetti dedicò le *Le ville venete*, nel «decimo anniversario» della sua attività editoriale, al nonno Emilio Bestetti (1870-1954), cui era successo.

³⁴¹ Nelle *Referenze fotografiche* [MAZZOTTI 1957.3:406], gli autori citati per le fotografie in bianco e nero sono: AFI Venezia, Alinari, Anderson, Basile, Böhm, Bonacini, Borlui, Brisighelli, Botter, Bujatti, Bulloz, De Biasi, De Micheli, EPT Belluno, EPT Padova, EPT Rovigo, EPT Udine, EPT Venezia, EPT Vicenza, Faccioli, Ferrini, Ferruzzi, Fini Giuseppe, Fiorentini, Forlati, Fototeca ENIT, Fototeca Museo Correr, Fototeca Museo Civico, Fototeca Musei Civici, Giacomelli, Ghedina, Interfoto, Lion, Marino, Maruzzo, Mazzotti, Museo Civico Padova, Neri EPT Vicenza, Parolin, Pavonello, Perissinotto Giorgio, Ronco, Rossetto, Soprintendenza ai Monumenti, Stefani, Tablò Mario, Timolini, Tommasoli, Vajenti, Visentini, Zacchi.

³⁴² Il conteggio delle tavole, sia di quelle in bianco e nero sia di quelle a colori, rettifica quanto affermato da Pallucchini. L'articolo dell'autore fu pubblicato in marzo e non poteva, dunque, riferirsi alla seconda edizione del "Bestetti" del 1958, finita di stampare il 7 novembre dello stesso anno. Le tavole a colori sono di De Biasi, Emmer, Giuseppe Fini, Fiorentini, Fototeca Museo Correr, Museo Civico di Padova e Tommasoli [MAZZOTTI 1957.3:406] e furono stampate dalle Officine Grafiche Ricordi di Milano e dalla Osac di Roma [MAZZOTTI 1957.3:416].

³⁴³ Testo successivo all'introduzione [MAZZOTTI 1957.3:13-18].

³⁴⁴ Per la notorietà che, dopo le precedenti iniziative di Mazzotti, le ville venete avevano acquisito anche a livello internazionale, il volume fu tradotto anche in inglese e rieditato più volte. Alla prima edizione pubblicata in italiano [MAZZOTTI 1957.3] e in inglese [MAZZOTTI 1957.4], seguirono la seconda edizione, nel 1958, sempre nella versione italiana [MAZZOTTI 1958] e inglese [MAZZOTTI 1958.1], la terza e «nuova edizione» nel 1963 [MAZZOTTI 1963], la quarta nel 1966, ancora nella versione italiana [MAZZOTTI 1966] e inglese [MAZZOTTI 1966.1] la quinta nel 1973 [MAZZOTTI 1973.1] e una ristampa di quest'ultima nel 2000 [MAZZOTTI 2000], promossa dall'*Istituto regionale per le ville venete* (IRVV).

³⁴⁵ Il volume è descritto nel § VI.VI., p. 233.

³⁴⁶ Così erano state denominate dal Comitato esecutivo per la mostra *Le ville venete* [cfr. VERBALE 1952, § VI.I., pp. 157-158] le riproduzioni fotografiche di opere d'arte o di opere a stampa che aprivano ciascun capitolo del catalogo [MAZZOTTI 1952].

³⁴⁷ Per le varie edizioni del testo vedi nota 344.

³⁴⁸ Un altro articolo di Buzzati su *La vita in villa*, è interamente illustrato da fotografie tratte dal "Bestetti" [BUZZATI 1958].

VIII. 1960. La dimensione nazionale dell'EPT trevigiano

VIII.I. Visioni d'Italia

Questa esposizione, organizzata e allestita nel 1960 con la collaborazione dell'EPT trevigiano, derivava dal *Concorso Nazionale di Fotografia Artistica «Visioni d'Italia»*³⁴⁹ rivolto agli iscritti all'ENAL (*Ente Nazionale Assistenza Lavoratori*)³⁵⁰ Provinciale di Treviso, promotore dell'iniziativa, e si proponeva come obiettivi quelli di rappresentare luoghi di interesse paesaggistico, storico, folcloristico d'Italia, con una particolare attenzione agli aspetti estetici, e, soprattutto, di dare un «contributo propagandistico alle bellezze turistiche del nostro paese» [MAZZOTTI 1960:1]. Il proposito espresso, nella presentazione, dalla Presidenza Nazionale dell'ENAL, fu quello di una mostra itinerante, da riproporre all'estero³⁵¹. Negli intenti dell'ENAL la Mostra-Concorso, inoltre, sarebbe stata preceduta da Mostre-Concorsi provinciali o da selezioni provinciali che sarebbero state organizzate dall'ottobre 1959 all'agosto 1960 da tutti i Dopolavoro Provinciali d'Italia.

La mostra, che ebbe luogo nel Salone dei Trecento a Treviso, presentava fotografie in bianco e nero su carta con il lato maggiore di dimensioni comprese tra i 30 e i 40 centimetri o a colori su carta con il lato maggiore di dimensioni comprese tra i 18 e i 40 centimetri.

L'EPT trevigiano collaborò all'organizzazione e all'allestimento della mostra. La Commissione Giudicatrice delle opere era composta da Giuseppe Mazzotti, dagli esperti Paolo Spartano e Giorgio Monti, da Giuseppe Fini, Franco Batacchi, Ubaldo Urbani. La Commissione esaminò 1819 fotografie (di cui 709 fuori concorso) provenienti da tutte le province italiane e decise di ammetterne alla mostra 1183 (di cui 489 fuori concorso).

Furono segnalate innanzitutto le prime dodici fotografie selezionate, poi, secondo una graduatoria di merito, altre 38 «ottime fotografie», tra le quali comparivano autori quali Bruno Stefani, Enrico Luigi detto “Gigi” Bacci, Sergio del Pero. Bacci e Del Pero, all'epoca, erano soci del Circolo Fotografico La Gondola di Venezia [CLERA 2011:126 e 104].

L'intento principale non era tanto quello di restituire un inventario delle architetture, dei paesaggi e delle tradizioni più note e apprezzate, quanto quello di restituire «una visione d'Italia ricercata anche nei suoi aspetti meno appariscenti, ma che risultano spesso tali da dare un'idea precisa e penetrante dei luoghi, più di qualunque, per quanto suggestiva, visione “panoramica”» [MAZZOTTI 1960:21-22]. Mazzotti rilevò che, malgrado uno squilibrio tra i contributi fotografici offerti dalle varie province - non era stato facile «avere fotografie che si alzassero in modo accettabile dal livello delle consuete cartoline illustrate» [MAZZOTTI 1960:22] - si erano ottenuti risultati superiori alle aspettative. Sebbene dilettanti e professionisti non si dimostrassero sempre capaci di «saper vedere», una ditta produttrice di materiale fotografico diffondeva, a fini promozionali, lo slogan «fotografare è facile», eco del più antico motto proposto dalla Kodak «you press the button, we do the rest»³⁵². Mazzotti vi contrappose perciò il monito di Marangoni già proposto nell'articolo pubblicato su *Treviso: Rassegna del Comune* [MAZZOTTI 1935.1:56], quindici anni prima.

«Fotografare è facile», afferma in una sua pubblicazione una ditta produttrice di materiale fotografico. In effetto [sic], con gli apparecchi e i ritrovati d'oggi, non è materialmente troppo difficile. Meno facile, per la generalità dei «dilettanti» (e non solo dei dilettanti) è ottenere buoni risultati. Più che dalla qualità degli apparecchi, questi dipendono dal «saper vedere del fotografo», dal suo buon gusto, dalla sua sensibilità, dall'intuizione rapidissima di ciò che il soggetto, coi suoi rapporti di volumi e di chiaroscuro può «rendere» una volta fissato sulla pellicola e sulla carta [MAZZOTTI 1960:23].

Mazzotti sottolineò dunque l'importanza, da parte del fotografo edotto nei procedimenti di ripresa e stampa, di saper "previsualizzare" l'immagine finale da un punto di vista della composizione, della luce, dei chiaroscuri. Nel farlo esaltava l'esempio dei fotografi del passato che, svantaggiati rispetto agli operatori coevi - «si pensi alla fatica e alla lentezza di ogni singola operazione con apparecchi così ingombranti e pesanti» [MAZZOTTI 1960:24] - portavano comunque a casa risultati eccellenti e sempre attuali. Un esempio tra tutti era rappresentato da Vittorio Sella che, ottant'anni prima, si avventurava sulle cime delle Alpi ottenendo una fotografia «miracolosamente "fresca" ancor oggi, non tanto per il genere del soggetto, quanto per la qualità, cioè appunto per il "saper vedere" che lo guidava alla scelta di quei soggetti» [MAZZOTTI 1960:24].

Mazzotti inoltre riconosceva l'importanza della fotografia come documento del tempo nel quale veniva prodotta, testimonianza del gusto e memoria degli avvenimenti:

Nulla sfugge all'occhio implacabile dell'obiettivo: non dimentica nulla, ogni cosa è portata in superficie e vi rimane illuminata nel migliore dei modi, quasi come un «preparato» per una analisi scientifica. È questa una delle ragioni per cui le fotografie, generalmente, (come del resto i film) invecchiano presto: esse testimoniano i gusti dell'epoca in cui furono eseguite: e un album di vecchie fotografie può far sorridere di benevolo compatimento anche l'osservatore di animo più gentile e tollerante [MAZZOTTI 1960:24].

Mazzotti riteneva che una vecchia fotografia fosse molto più carica di valori emotivi che estetici per l'osservatore coinvolto. Ritrovare un proprio ritratto del passato, una vecchia fotografia di gruppo della propria famiglia o una ripresa antica della piazza del paese in cui si è cresciuti risulta per ciascuno un'esperienza che coinvolge i sentimenti, sebbene quelle immagini non siano state eseguite con una tecnica impeccabile.

Si tratta di immagini ricordo in cui l'autore vede tutto, anche quello che non c'è assolutamente e dove l'estraneo, obbligato ad ammirarle, non vede assolutamente nulla [MAZZOTTI 1960:31].

Verso questa tipologia di immagini, secondo Mazzotti, ciascuno conservava una certa indulgenza che induceva a trascurare le questioni formali. Per Mazzotti «la vera realtà» non era «la sostanza oggettiva, ma la realtà poetica»:

È l'emozione che può trasfigurare l'oggetto, toglierlo dal suo tempo, renderlo definitivo e accettabile anche in futuro. [...] Come per ogni cosa, anche nella fotografia, ciò che più conta non è lo strumento, ma l'animo di chi l'adopera [MAZZOTTI 1960:25].

Per suscitare emozioni, secondo Mazzotti, non bisognava però cadere «nel lezioso, nel sentimentale, nel falso poetico» e compiacersi di «ritratti e immagini di una banalità dolciastra e nauseante» [MAZZOTTI 1960:25].

Di conseguenza a tutte queste osservazioni, che appaiono quasi come una *summa* teorica del pensiero di un Mazzotti ormai maturo, fotografare non risultava certo un'operazione facile e scontata come recitavano gli slogan. La fotografia rappresentava uno strumento descrittivo che, sempre più, negli ultimi anni, accompagnava o sostituiva il testo scritto nell'esperienza del turista o del viaggiatore che, nella maggior parte dei casi, prediligeva l'apparecchio fotografico ad altri tipi di trascrizione (disegno, appunti di viaggio).

Mazzotti citò la descrizione dell'Italia proposta dall'abate Antonio Stoppani nel 1876³⁵³ come propulsiva di numerose successive che si presentarono, sempre più ricche di incisioni o disegni [MAZZOTTI 1960:28]. Col tempo, queste tecniche di rappresentazione furono sostituite dalla fotografia che, chiosava Mazzotti, nelle pubblicazioni più recenti stava prendendo persino il sopravvento sul testo.

All'epoca, infatti, i libri fotografici corredati soltanto da didascalie erano molto ricercati, forse per la capacità di comunicare in maniera immediata, a prescindere dal livello culturale del fruitore.

La fotografia, inoltre, per il turista, assumeva il ruolo degli antichi appunti di viaggio, nel conservare la memoria dei luoghi per la «stessa inconscia illusione di fermare un attimo del tempo vissuto» [MAZZOTTI 1960:30] e per «rendere meno amara la vita» [MAZZOTTI 1960:31]. Mazzotti definì la mostra come un «lungometraggio» di aspetti, «visioni» e caratteri di tutte le regioni d'Italia» [MAZZOTTI 1960:28], al di là degli stereotipi:

Non più il Golfo di Napoli e il Vesuvio sotto l'ombrello del pino marittimo, ma il vetturino che fa la siesta sulla sua carrozzella (e in questo, quanto più vera aria di Napoli!) [MAZZOTTI 1960:29].

Mazzotti si dimostrò dunque soddisfatto delle fotografie raccolte attraverso questa mostra-concorso, poiché, tutti i partecipanti avevano saputo esprimere «il sentimento poetico del soggetto prescelto»:

Certo anche le biciclette, i furgoni, le automobili, le insegne, gli isolatori, i cartelloni pubblicitari e i fili degli impianti elettrici possono essere soggetto di belle fotografie. Qualunque cosa, sia pur la più umile, di per sé, può formare soggetto di un quadro, di una vera e propria opera d'arte, quando la sua apparenza sia riscattata dall'occhio, dal gusto, dal sentimento poetico dell'artista; e qualche cosa di simile, entro certi limiti, può avvenire per la fotografia: la cosa «brutta» in sé può essere riscattata dal modo di vederla; ma è un fatto che certi accostamenti, oggi talvolta inevitabili, creano più spesso disarmonie che accordi, quando non siano appositamente ricercati e voluti [MAZZOTTI 1960:35].



1. 1960.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Piave al Ponte di Vidor* [MAZZOTTI 1957.2].
Copertina del catalogo MAZZOTTI 1960.

2. 1957.

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Piave al Ponte di Vidor*
[MAZZOTTI 1957.1 /
MAZZOTTI 1957.2].

3. 1971.

GIUSEPPE MAZZOTTI,
Il Piave al Ponte di Vidor [EPT 1971 /
MAZZOTTI 1957.2].



La fotografia di punta che illustrava anche la copertina del catalogo fu una ripresa del Piave dal Ponte di Vidor [tav. XXVI:1] già proposta nella monografia sulla Marca Trevigiana [tav. XXVI:2]. La fotografia sfrutta la luce e le caratteristiche geomorfologiche per una composizione fortemente estetizzante che fu diffusa anche attraverso un dépliant dell'EPT trevigiano [tav. XXVI:3]. Riprese del Piave furono molto frequenti nelle pubblicazioni di Mazzotti sin dalla guida del 1938 dove erano presenti una fotografia del Piave a Bigolino, di Dall'Armi [tav. VI:13], e una veduta a volo d'uccello dello stesso fiume, al Ponte di Vidor, di Mazzotti [tav. VII:22].

Con questa esposizione Mazzotti poté dimostrare la propria abilità di curatore allestendo una mostra fotografica rivolta alla promozione del territorio di carattere nazionale, dimensione nella quale, come confermano anche i riconoscimenti dell'Unione Nazionale fra gli EPT e del TCI, il suo operato era ampiamente riconosciuto.

³⁴⁹ *Visioni d'Italia* era anche il titolo di pagine dedicate all'immagine fotografica (due o quattro per pagina), pubblicate a partire dal 1934 sulla rivista «Turismo d'Italia». Tali riproduzioni fotografiche erano corredate da didascalie relative al soggetto e, a volte, anche all'autore.

³⁵⁰ Nel 1960 il Direttore tecnico per le Arti Figurative dell'E.N.A.L. Provinciale di Treviso era Franco Batacchi.

³⁵¹ Cfr. Mazzotti 1960, p. 6: «Le mostre itineranti all'estero sono organizzate con la collaborazione della direzione Generale delle relazioni culturali del Ministero degli Esteri e della Società Dante Alighieri».

³⁵² Questo slogan, proposto da George Eastman, fondatore della Kodak, nel 1888, rese in breve tempo molto popolare la ditta produttrice e contribuì alla rapida diffusione degli apparecchi fotografici portatili.

³⁵³ Stoppani riteneva che conoscere se stessi («nosce te ipsum») significasse conoscere la storia fisica, naturale e culturale del proprio paese che diventava, in questo modo, elemento costitutivo della propria identità [Stoppani 1876: 1-3]. Il testo di Stoppani non era illustrato.

VIII.II. Un archivio per la “propaganda visiva”³⁵⁴

Si è compreso [...] che il generico «invito» lanciato in modo commerciale e standardizzato è di efficacia relativa: la propaganda turistica più valida è quella che nasce da una conoscenza diretta, basata su quella «pubblicità invisibile» su cui i nostri EE.PP.T. fanno bene ad insistere [CELLETTI ET AL. 1962:66].

Nel 1962, per iniziativa dell’*Unione Nazionale fra gli Enti Provinciali per il Turismo*, fu pubblicato un volume che celebrava l’operato degli Enti preposti al turismo in un paese, l’Italia, dall’eccezionale patrimonio culturale. Tra i meriti degli EPT fu menzionata la «propaganda “visiva”» [CELLETTI ET AL. 1962:55-62] e lodato l’operato dell’*Ente* trevigiano per la produzione di manifesti, opuscoli e pieghevoli illustrati [tav. XXVII] diffusi in più lingue e in «decine di migliaia di copie» [CELLETTI ET AL. 1962:51], per le campagne promozionali, in particolare quella sulle ville venete con numerose esposizioni allestite in Italia e all’estero e pubblicazioni in varie lingue [CELLETTI ET AL. 1962:56 e 96]:

L’intervento degli Enti nel campo della propaganda è venuto, con gli anni, qualificandosi in forme estremamente varie, tutte rispondenti a criteri di modernità e funzionalità. Tipico è l’esempio dell’EPT di Treviso che, accanto a una preziosa serie di pubblicazioni di prestigio sulle ville venete, sui castelli e sull’opera di Canova, ha promosso la stampa, in estratti, di vari articoli sulle zone più interessanti della provincia. L’ente ha inoltre curato la pubblicazione, in migliaia di copie, di opuscoli e pieghevoli in più lingue sulla città e sulle più importanti località della provincia [CELLETTI ET AL. 1962:20].

La «dilatazione degli strumenti di penetrazione nell’opinione pubblica» [CELLETTI ET AL. 1962:66], caratterizzati nella maggior parte dei casi dall’accostamento di testo e immagini, fu la principale chiave di volta del successo dell’EPT trevigiano nella promozione turistica.



1. 1970. EPT DI TREVISO (a cura di), *Asolo e i colli asolani*, Treviso, Longo & Zoppelli [EPT 1970];

2. 1968. EPT DI TREVISO (a cura di), *Il Cansiglio: la montagna di Vittorio Veneto*, Longo & Zoppelli [EPT 1968.1].

Il volume citato rappresenta un riferimento molto importante per capire la natura delle strategie che furono comuni a tutti gli EPT italiani. L'*Ente* trevigiano emergeva come modello per aver svolto «una preziosa funzione culturale, contribuendo alla migliore conoscenza della città e della provincia e, soprattutto era l'unico a essere celebrato per il suo «attrezzato archivio fotografico (oltre 7.000 negativi)» che permetteva «la consegna immediata delle fotografie richieste» [CELLETTI ET AL. 1962:68]. Fu sottolineato, a questo proposito, che si erano serviti dell'archivio giornalisti, scrittori, editori, studiosi e professori che attraverso i loro scritti e le loro pubblicazioni pubblicizzavano e accrescevano ulteriormente il prestigio dell'EPT e della provincia stessa³⁵⁵.

Fu esaltata l'eccezionalità della mostra fotografica itinerante sulle ville venete che aveva portato «all'istituzione dell'Ente omonimo di tutela e al risolutivo intervento dello Stato sul piano finanziario. Attraverso questo Ente (nel quale gli EE.PP.T. sono rappresentati)» fu ritenuto finalmente «possibile conservare e restaurare quel patrimonio artistico che caratterizza e impreziosisce le province venete» [CELLETTI ET AL. 1962:222]

Fu, inoltre, menzionata la partecipazione dell'EPT trevigiano «all'allestimento di un padiglione dedicato alle attrattive turistiche del Veneto, presentato alla Triennale di Milano nel 1948, e alle diverse mostre di interesse turistico organizzate alla Fiera di Milano del 1956 e a quelle di Padova, Bologna, Venezia, Trieste. Infine, fu citata la sua collaborazione con l'*Azienda Autonoma di Vittorio Veneto* per l'allestimento della mostra itinerante dei castelli [CELLETTI ET AL. 1962:266].

Mazzotti aveva dimostrato di agire in maniera eccezionalmente efficace nella promozione del turismo, in Italia, in quel periodo, al punto da meritare, alla fine degli anni Cinquanta, l'offerta della direzione nazionale del TCI³⁵⁶ che declinò per continuare a lavorare nella "sua" Treviso.

Il TCI beneficiò comunque del lavoro di Mazzotti, poiché, oltre a servirsi dei propri fotografi professionisti per le sue pubblicazioni periodiche, mutuava le fotografie dai vari EPT italiani, non ultimo quello trevigiano.

Nel 1951, ad esempio, su *Le Vie d'Italia*, un articolo che preannunciava l'uscita del volume sul Veneto, della collana *Attraverso l'Italia*, presentò, tra le fotografie allegate, il Canale dei Buranelli di Botter, definito come «un angolo inaspettato di Treviso» [SALVATORELLI 1951:1307]. Di seguito, nel volume sul Veneto [TCI 1952], accanto alle fotografie firmate da professionisti quali Bruno Stefani, Alinari, Fiorentini e altri, si ritrovano immagini di Botter, Mazzotti, EPT di Treviso, Giuseppe Fini, Basso. La guida *Treviso: Piave Grappa e Montello*, inoltre, vi è citata come fonte bibliografica. Nella nuova serie di *Attraverso l'Italia* [TCI 1964], il Veneto è rappresentato anche da fotografie di Mazzotti e Giuseppe Fini e, in alcune iconografie scelte da Ezio Quiresi (1925-2010), fotografo cremonese protagonista del volume, come quella dei Colli di Asolo ripresi nella cornice delle colonne del Tempio di Possagno, si ritrova la struttura iconografica delle immagini utilizzate più di frequente da Mazzotti. Quest'ultimo, inoltre, scrisse numerosi brani per le pubblicazioni del TCI, alcuni dei quali sono riprodotti in un volume a cura di Pietro Marchesi³⁵⁷.

Anche nell'ambito della storia dell'architettura, James Ackerman, nel suo testo sulle ville venete del 1967, cita Mazzotti come fonte bibliografica: «the valuable catalog, *Le ville venete*, ed. G. Mazzotti, and Mazzotti's photographic volume, *Palladian and Other Venetian Villas*. London, 1958 (translated from *Ville Venete*, Rome, 1957)» [ACKERMAN 1967:24].



1. 1952-1953. Circuito italiano della mostra *Le Ville Venete*. Giuseppe Mazzotti (in piedi) con Ivo Furlan [FOTOATTUALITÀ 1953]. Alla parete, da sinistra a destra, sono esposte due fotografie di Mazzotti: *Il Piave visto dal Montello, verso la Piana della Sernaglia e i Monti di Valdobbiadene* [MAZZOTTI 1952.2]; *Volpago del Montello, Venegazzù: Villa Spineda, ora Gasparini-Loredan* [MAZZOTTI 1952.1].

2. 1957. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Piave visto dal Montello* [...] [MAZZOTTI 1952.2],

3. 1968. [GIUSEPPE MAZZOTTI], [*Il Piave visto dal Montello* (...)] [EPT 1968].



L'operato di Mazzotti, le conferme presenti sulla pubblicistica di ambito nazionale e internazionale e il riconoscimento da parte di eminenti studiosi dimostrano come era ormai condivisa l'immagine di Treviso da lui proposta e la caratterizzazione dell'intera regione veneta attraverso le ville.

Le fotografie parteciparono al progetto di costruzione identitaria del territorio in maniera sostanziale nel concorso con gli altri *medium* utilizzati da Mazzotti.

Le immagini che egli proponeva nelle esperienze di cui fu animatore si rivelarono essenziali poiché caratterizzarono la produzione di materiale per la promozione turistica almeno sino ai primi anni Settanta. Questa serie di fotografie definiva il canone iconografico a cui si riferì la promozione turistica del territorio trevigiano del secondo dopoguerra.

Del 1965, ad esempio, è *Invito al Consiglio*³⁵⁸, che offre un corredo di immagini composto, oltre che dall'usuale bianco e nero, anche da numerose fotografie a colori che rappresentavano, in linea con i tempi, un aggiornamento dello stile mazzottiano nella produzione destinata al turismo³⁵⁹.

Del 1968 è una guida sintetica di Treviso e territorio [tav. XXVIII:3], che, inoltre, riporta in copertina una fotografia di Mazzotti³⁶⁰, prima esposta durante il circuito italiano della mostra *Le Ville Venete* [tav. XXVIII:1], poi riprodotta nella monografia sulla Marca Trevigiana [tav. XXVIII:2]. Sebbene il titolo della fotografia sia *Il Piave visto dal Montello, verso la Piana della Sernaglia e i Monti di Valdobbiadene*, il fiume e il panorama generale occupano il secondo piano e non sono descritti in maniera analitica. Ciò che conta in questa immagine è, piuttosto, la suggestione creata dalla conformazioni dei tralci arborei in primo piano che si stagliano contro il cielo e riquadrano la scena centrata sul paesaggio.

³⁵⁴ Si intitola così il paragrafo del volume *Turismo in Italia* [CELETTI ET AL. 1962:55-62] in cui sono descritte le modalità di promozione turistica attraverso l'immagine fotografica, allestita in cartelloni pubblicitari, manifesti, pieghevoli cartoline, mostre e quant'altro, messe in atto dagli EPT italiani.

³⁵⁵ Vedi cit. § VI.I., p. 123.

³⁵⁶ Cfr. nota 55.

³⁵⁷ Tra gli scritti di Mazzotti, su vari temi, che furono pubblicati sulle riviste del TCI, nove sono stati raccolti in uno dei "Quaderni" della *Fondazione Mazzotti*, quello curato da Pietro Marchesi che narra: «La partecipazione di Giuseppe Mazzotti alla pubblicistica del TCI ha inizio nel 1951 con l'articolo *Fuori dalle piste battute* apparso nel n. 6 del bollettino sociale. [...]. Dello stesso bollettino nel n° 3/4 dell'anno 1956 appare un altro scritto, *Invito ai monti e alla prudenza*, rivolto chiaramente a quei soci del sodalizio che praticano l'attività turistica, che era poi il settore in cui Mazzotti svolgeva il suo lavoro. La produzione saggistica che però ha dato lo spunto per una rinnovata meditazione, è quella apparsa su "Le vie d'Italia", sino alla cessazione dell'uscita della rivista e poi su "Qui Touring", che ebbe l'impegnativo compito di sostituirla. Trattasi di 14 interventi sulla prima testata e sette sulla seconda, nella cui suddivisione si nota anche una notevole differenza di contenuti. Infatti "Le vie d'Italia" offre editorialmente lavori più impegnati qualitativamente [...]. Gli articoli pubblicati da Giuseppe Mazzotti sono [...] in tutto 21, 14 su "Le vie d'Italia" e 7 su "Qui Touring"; s'è pensato di suddividerli per argomenti il più possibile omogenei, sicché, a fronte di 9 articoli di arte/architettura ce ne sono 10 di ambiente e di culinaria/gastronomia. Nel presente quaderno ci si occuperà dei primi 9» [MARCHESI 1993:7-8]. Sulle pubblicazioni periodiche del TCI furono pubblicate, anche sciolte dagli scritti, numerose fotografie di Mazzotti e dei fotografi che conversero nelle esperienze dell'EPT trevigiano.

³⁵⁸ Salvo due fotografie, una firmata da Telene Maggio [Mazzotti 1965.1:34] e l'altra da Ghedina [MAZZOTTI 1965.1:38] tutte le altre fotografie sono dell'autore. Anche in questo testo è posta enfasi sull'importanza di rilevare il dettaglio paesaggistico: «Non è facile riconoscere la vera natura di questi luoghi. Chi passa in fretta per la strada di Alemagna non vede nulla: è solo girando fra le colline che si può riconoscere la parte più intima e segreta, la solitaria bellezza del paesaggio di Vittorio Veneto» [MAZZOTTI 1965.1:8].

³⁵⁹ Tavole a colori erano già presenti nel "Bestetti", ma si trattava esclusivamente di riproduzioni di opere d'arte.

³⁶⁰ La fotografia fu soprannominata da Mazzotti e De Marco «L'impiccato» [DE MARCO INTV].

VIII.III. Giuseppe Mazzotti e l'editoria dell'EPT trevigiano

Un altro elemento che contribuì alla realizzazione del progetto “mazzottiano” fu la personalità del suo protagonista.

Antonio De Marco sottolinea, ad esempio, la “bulimia” di immagini fotografiche che aveva caratterizzato Mazzotti sin dalla giovane età, durante le ascensioni in montagna e, più avanti, quando, durante il lavoro all'EPT, «si andava a visitare un palazzo o una villa», dove spesso era proibito fotografare, ma «Mazzotti comunque scattava, anche senza inquadrare» [DE MARCO INTV 2014:282]. Egli era molto veloce sia nella selezione dei soggetti e delle fotografie di altri sia nell'esecuzione delle riprese: «non andava sullo stesso posto due volte, scattava con qualsiasi tipo di luce» e, a volte, faceva anche «fotografie [...] che corrispondevano a impressioni, emozioni, come un albero, un cielo, un tramonto, un prato» [DE MARCO INTV 2014:286].

Anche quando le fotografie erano “rubate” e dunque non rispondevano a criteri di qualità necessari alla pubblicazione, Mazzotti se ne serviva, in generale, per registrare la propria esperienza e ampliare quella sorta di “inventario visivo” che vide la sua realizzazione strutturata nell'archivio fotografico dell'*Ente*. Per Mazzotti era importante documentare, ma, allo stesso tempo, emozionare attraverso la fotografia:

Quella dei tramonti era una cosa fondamentale per Mazzotti perché, anche se andava a fotografare il Monte Grappa, la villa veneta, poi gli piaceva andare a fotografare il tramonto. Lo so perché lo accompagnavo spesso quando andava a fare una conferenza sulle ville venete o su un qualsiasi argomento, alla fine noi mettevamo sempre 7-8 immagini di effetto. Pensate a Villa Barbaro: gli interni, gli esterni e poi finisce con questo bel tramonto. Mazzotti diceva: perché la gente deve dire «ooh». La gente non viene colpita dalla sostanza di tutta una conferenza. La gente impara, ma non basta. Mazzotti parlava per un'ora e più di ville venete, ma alla fine la gente doveva dire «ooh», fare un applauso e tornare a casa contenta. Mazzotti aveva capito molto sulla comunicazione moderna [...]. Mazzotti lo sapeva, per cui anche le conferenze dovevano

avere un certo carattere e bisognava inserire sempre qualche elemento di interesse, come il bambino che passa, la padrona di casa. Tutto questo doveva esserci assolutamente [DE MARCO INTV 2014:287].

Questa produzione incessante di immagini, da parte di Mazzotti, è descritta anche da Frassetto:

Ho visto i sacchi di rullini 6x6 di Mazzotti che facevano parte del fondo Fini, i luoghi non erano indicati e li abbiamo buttati via. Lui scattava tanto e selezionava poco. Non faceva come i grandi fotografi che scartano il superfluo, lui teneva tutto, perché anche cose banali gli sarebbero potute servire a qualche scopo. Mazzotti fotografava di tutto, dalla pittura alla gastronomia, dalla città alle ville, era un uomo di grande cultura. Aveva la capacità di costruire le iniziative, io l'ho conosciuto ed era un *leader*, aveva la capacità di trainare [FRASSETTO INTV 2014:279].

Al contrario, per quanto riguarda la divulgazione attraverso altri *media*, come i filmati, afferma De Marco: «video pochissimi³⁶¹, perché non erano ancora maturi i tempi. Oggi sarebbe diverso. [...] Probabilmente, ai fini della divulgazione Mazzotti avrebbe fatto molto con la televisione», mentre nella sua esperienza la fotografia era «l'unico» mezzo per vedere oggi «come era il territorio del Trevigiano [...]» [DE MARCO INTV 2014:288-289].

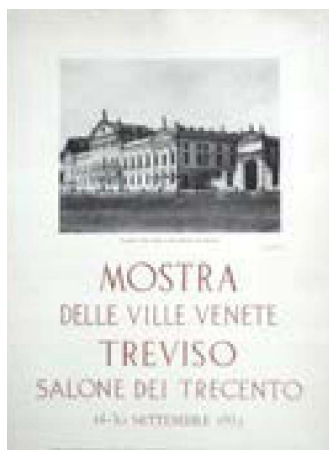
Anche per quanto riguarda le interviste televisive De Marco ne ricorda soltanto una per la *Radio Televisione Italiana* (RAI)³⁶². Mentre un canale di cui Mazzotti usufruiva ampiamente fu quello della stampa periodica sulla quale pubblicava scritti autografi e promuoveva le proprie iniziative attraverso le relazioni con giornalisti e scrittori molto noti:

Allora per qualsiasi iniziativa non c'era necessariamente bisogno che Mazzotti scrivesse, bastava che chiamasse il *Corriere della Sera* a Milano e Buzzati, Silvestri, cioè i più grandi giornalisti che operavano in quel periodo, con cui c'era un rapporto di amicizia, si precipitavano qua, ospiti di Mazzotti o dell'EPT. Allora c'era anche *Avvenire* che

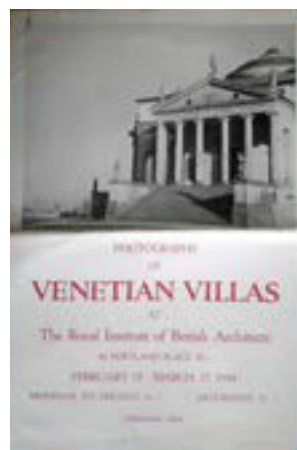


1. 1978.
Locandina della *Mostra delle ville venete* “*Venezia in campagna*” [Loc 1978].

2. 1952.
Locandina della *Mostra delle ville venete* svolta a Treviso [Loc 1952].



3. 1954.
Locandina della *Mostra delle ville venete* svolta a Londra [Loc 1954.1].



4. 1964.
Locandina della *Mostra delle ville venete* svolta a Vienna [Loc 1964].



seguiva molto le vicende delle province venete. Oggi Mazzotti avrebbe la fortuna di avere anche *Geo&Geo* e *Sereno Variabile*. Comunque credo che Mazzotti avrebbe difficoltà a rapportarsi con i registri di queste trasmissioni che hanno sempre molta fretta di fare, mentre lui voleva sempre curare tutto un poco meglio. Anche se devo dire che sono bravetti e oggi, pur nella fretta, riescono a realizzare prodotti di qualità [DE MARCO INTV 2014:289].

De Marco sottolinea anche l'ecllettismo di Mazzotti che «faceva tutto: il dépliant non veniva allestito dallo studio grafico o dall'agenzia, si faceva tutto in casa. Si organizzavano i testi, l'impaginazione e così via. Disegnava tutto lui, i menabò³⁶³, il taglio delle fotografie. [...]. I dépliant EPT generalmente venivano curati da Mazzotti sia nei testi sia nell'impostazione sia nell'impaginazione sia nelle fotografie.» [DE MARCO INTV 2014:283 e 296]. Inoltre, in fase di stampa, era più spesso Mazzotti, piuttosto che Giuseppe Fini, a definire i tagli delle fotografie sui negativi o sui provini [DE MARCO INTV 2014:283]³⁶⁴.

Da quanto si evince dalle testimonianze e dall'esperienza complessiva, sebbene Mazzotti fosse autore di numerosissime riprese, ricoprì soprattutto il ruolo di animatore o «regista» [DE MARCO INTV 2014:285; FRASSETTO INTV 2014:279]. Egli ebbe la capacità di raccogliere attorno a sé numerosi fotografi e di gestire una catena produttiva di realizzazione del materiale fotografico utile alle iniziative dell'EPT e alle sue pubblicazioni monografiche.

Attraverso queste fotografie Mazzotti costituì dei repertori utili a fissare dei modelli iconografici per promuovere l'immagine di Treviso e del suo territorio. L'archivio nel quale i documenti fotografici utili a mostre e pubblicazioni erano conservati rappresentava lo strumento basilare per la realizzazione dei suoi progetti. Grazie alla continua raccolta di materiale per animare le iniziative di promozione turistica, questo archivio ha costituito un formidabile strumento operativo al fine della pubblicizzazione e della valorizzazione del territorio.

La funzionalità dell'archivio dell'EPT e delle fotografie accumulate nel tempo da Giuseppe Mazzotti e da Giuseppe Fini rimane attuale come un vasto giacimento documentario.

L'immagine del territorio veneto proposta da Mazzotti si proiettò fino ai primi anni Settanta e poi perse attualità in concomitanza con le evoluzioni del gusto e la crescente presenza di immagini animate. Un ulteriore esempio del protrarsi nel tempo della sua esperienza è rappresentato dalle locandine delle mostre, allestite con fotografie d'autore tratte dall'archivio dell'EPT trevigiano sempre secondo lo stesso schema e proposte in Italia e all'estero almeno dal 1952 al 1978 [tav. XXIX] e dalla pubblicazione sulla città di Feltre (1973).

³⁶¹ Dalla documentazione risulta che i filmati realizzati da Mazzotti e i suoi collaboratori dovettero essere almeno cinque: *Case di villa venete* [BATAACCHI ET AL. 1952] e i quattro che furono proiettati in occasione della *Mostra delle ville venete e dei castelli delle Tre Venezie* a Düsseldorf, nel 1961 (vedi § VI.V., p. 222).

³⁶² Potrebbe trattarsi dell'intervista, realizzata da Giuseppe Bozzini e andata in onda il 16 ottobre del 1972 sul «Secondo Programma televisivo» [BOZZINI 1972].

³⁶³ La *Fondazione Mazzotti* conserva il menabò realizzato da Mazzotti per *Immagini della Marca Trevigiana*.

³⁶⁴ Mentre Frassetto afferma fosse soprattutto Giuseppe Fini a stabilire i tagli delle fotografie [FRASSETTO INTV:279], al contrario della testimonianza di De Marco che conserva numerosi negativi 35 mm in cui i tagli da effettuare sono segnati da Mazzotti.

1973. *Feltre*: un racconto e una documentazione fotografici

Del 1973 è *Feltre*, un volume pubblicato dagli editori Canova di Treviso e Castaldi di Feltre [MAZZOTTI 1973]³⁶⁵, che Giuseppe Mazzotti aveva in preparazione già da tempo e che apparve soltanto successivamente al suo pensionamento, occorso nel 1972.

Le fotografie contenute in questa “composizione visiva” sono per la maggior parte opera di Mazzotti³⁶⁶ e propongono un itinerario che si sviluppa dal Monte Grappa al corso del Piave, alla città di Feltre e ai suoi dintorni:

Questo libro - nell'intenzione dell'autore - vorrebbe illustrare «visivamente» la città di Feltre e alcuni luoghi del suo territorio fra il Piave e il Brenta, dal Monte Grappa alle «Vette Feltrine». L'idea di comporlo (non si dice di scriverlo, perché di scritto c'è poco) risale a diversi anni [MAZZOTTI 1973³⁶⁷].

Anche Alfredo Barbacci, nel recensire il volume, sottolineò la netta prevalenza dell'illustrazione:

Il volume contiene brani di scrittori che in varia epoca descrissero la città e ne narrarono le vicende; inoltre, pagine del Mazzotti, ricche di notizie e di osservazioni d'indole storico-artistica e paesistica. Ma l'estensione degli scritti è superata da quella delle illustrazioni: vecchie stampe e soprattutto fotografie, dovute per la maggior parte alle varie macchine fotografiche che sempre accompagnano l'autore nelle sue escursioni [BARBACCI 1975].

Particolarmente significativo in *Feltre* è l'introduzione, nella quale Mazzotti definisce il suo atteggiamento rispetto alla fotografia contemporanea:

Il viaggio è illustrato da molte immagini e da brevi didascalie, tenuto conto che oggi un numero sempre crescente di lettori, più che leggere, è spinto dalla fretta, e da una diffusa pigrizia, a guardare; così che la nostra epoca è definita «della civiltà (o inciviltà) dell'immagine» [MAZZOTTI 1973].

L'allusione di Mazzotti all'«inciviltà dell'immagine» è l'indizio che dimostra il suo disorientamento di fronte a un cambio di gusto, verso la fotografia, avvenuto in quegli anni. Lo si rileva anche osservando i soggetti delle fotografie che, sebbene rispecchino quanto solitamente proposto nei precedenti repertori «mazzottiani», ovvero immagini inanimate di paesaggio, in bianco e nero e riproduzioni di luoghi tipici, mostrano l'assenza di quell'eccesso di formalizzazione caratteristico delle sue riprese, qui appena abbozzato.

In questa selezione di immagini Mazzotti è meno fedele a quel rigore formale che aveva caratterizzato la sua esperienza precedente. A questa modifica nello stile corrisponde un impaginato più serrato, in cui le fotografie, abbinate spesso a corpose didascalie e citazioni sembrano sovrapporsi l'una all'altra, piuttosto che acquisire un valore iconico.

Al contrario di come si presenta *Immagini della Marca Trevigiana*, in cui le illustrazioni sono quasi prive di accompagnamento testuale e sono caratterizzate da un'impaginazione che concede ampio respiro e risalto a ciascuna di esse, come se si trattasse di un elenco di *unicum*, sfogliando *Feltre* si percepisce piuttosto un'immagine di insieme. Sembra trattarsi di una catalogazione delle emergenze di Feltre e del suo territorio, nell'ambito di una pubblicazione di carattere documentario.

Questo aspetto fu notato anche dal giornalista Giuseppe Mesirca che, sulla scorta della definizione che Dino Buzzati aveva adottato per Treviso, chiamò Feltre *piccola Atene rusticana* e paragonò il volume al catalogo «mazzottiano» *Le ville venete*:

A riconfermarci i suoi nobilissimi intenti, è uscito adesso un nuovo libro: Feltre, edito dalla Libreria Canova Treviso - Panfilo Castaldi Feltre, che per ricchezza d'informazioni, gran copia di splendide fotografie, accuratissima veste tipografica può a buon diritto mettersi a fianco dell'anzidetto volume³⁶⁸ senza perdere nulla al confronto [MESIRCA 1974].

Mazzotti presentò dunque due registri, uno documentario che si rileva nel catalogo *Le ville venete* [MAZZOTTI 1952] e in *Feltre* e un altro rivolto alla rappresentazione di un'atmosfera, di un "clima", come in *Immagini della Marca Trevigiana*:

L'autore - che per sua disgrazia ci vede poco - non è riuscito a liberarsi dalla pretesa di voler vedere anche per gli altri; e dalla tentazione di suggerire, attraverso fotografie per la maggior parte da lui stesso eseguite, alcuni temi e «motivi» che lo interessano in modo particolare. In qualche caso si è illuso di ricreare - come si dice - un'atmosfera, un «clima»; cosa ben difficile e forse impossibile attraverso l'immagine fotografica, la quale dice subito tutto quello che può dire, senza alcun margine per successive «scoperte» di valori nascosti, di cui invece sono inesauribili le vere opere d'arte [MAZZOTTI 1973].

Mazzotti, in questo testo introduttivo, definisce esplicitamente il ruolo della fotografia da lui prodotta e diffusa. Egli, infatti, affida il racconto «alla fotografia come documento (qualità che le è propria)» mentre avversa l'assimilazione della stessa all'opera d'arte. Mentre la fotografia comunica in maniera diretta un'evidenza, l'opera d'arte porta con sé «valori nascosti», ossia significati impliciti che esulano da una lettura schietta e che richiedono analisi più approfondite. Mazzotti mette dunque in rilievo il valore documentario che assegna alla fotografia, mezzo che, per oltre tre decenni, gli aveva permesso di isolare soggetti e temi e in questo modo di comunicare con puntualità il suo messaggio:

Certo è che la fotografia - la quale non è mai una espressione d'arte, sia ben chiaro, anche, o specialmente, quando vorrebbe essere «artistica», e su cui in ogni caso si possono fare tante riserve - ha pure qualche «vantaggio». Principalmente quello di sottoporre con immediatezza all'attenzione di chi la osserva, determinati oggetti e aspetti sotto una luce particolare e da una angolazione voluta (s'intende non soltanto dal «punto di vista» prescelto). Per adottare una espressione pertinente, li «mette a fuoco», isolandoli dall'insieme che, nella realtà, può essere distraente, e obbligando a osservarli in un certo modo, così che, talvolta, possono sembrar nuovi, «mai visti» anche a chi li conosce o dovrebbe conoscerli bene [MAZZOTTI 1973].

Con queste parole Mazzotti spiega anche una delle chiavi del suo procedimento di lavoro che è squisitamente visivo. Egli afferma che l'aver costruito le sue opere attraverso la fotografia gli aveva permesso di comporre una sintesi autonoma di quanto voleva comunicare anziché una collazione di testi appartenenti a vari argomenti e periodi:

Affidando il racconto alla fotografia come documento (qualità che le è propria), l'autore ha creduto anche di salvarsi da una temibile fine. Rare città hanno vivo il culto delle patrie memorie quanto Feltre; ed egli ha corso il rischio di rimanere sommerso da una valanga di pubblicazioni di ogni epoca, su ogni argomento [MAZZOTTI 1973].

La funzione documentaria della fotografia, dunque, caratterizza tutta l'esperienza «mazzottiana» volta alla promozione turistica. «Documentando visivamente» il territorio egli aderisce al ruolo istituzionale che abbina sempre a un'attenzione particolare alla valorizzazione e alla tutela dei luoghi, dei paesaggi e delle opere d'arte e d'architettura.

Il ruolo strumentale della fotografia, nell'ambito di questa vicenda, fu segnalato anche dalla critica coeva. Le fotografie non sono mai analizzate nelle loro caratteristiche qualitative dai recensori di mostre e pubblicazioni, non si riscontrano analisi centrate sulla tecnica fotografica o sullo stile adottato dai fotografi, ma sono sempre descritti e considerati soltanto i soggetti documentati nelle immagini.

Gli aspetti culturali e formali delle fotografie che Mazzotti realizzò e promosse sono coerenti con lo sguardo dell'autore. Il risultato non è una fotografia puramente documentaria, ma una selezione dei soggetti e un'elaborazione formale grazie alle quali l'immagine non si presenta impoverita, come si riscontra, ad esempio, nella tradizione delle cartoline, ma fortemente caratterizzata dallo sguardo dei suoi autori.

È noto [...] come, fin dall'epoca dell'invenzione della fotografia, sotto la spinta della fede nella tecnologia e nel progresso, nonché di quell'istanza realistica che domina la rappresentazione europea dell'Ottocento, sia stato sottolineato uno soltanto dei due poli che costituiscono il noema³⁶⁹ del medium, quello appunto della mimesi referenziale, negando o lasciando sommerso quello opposto dell'interpretazione personale, dell'iperbole, del sogno, dell'inganno e della metafora che dominano incontrastati nel campo della comunicazione e dell'espressione del mondo postmoderno [MIRAGLIA 2011.1:121].

Mazzotti, sino alla conclusione della sua esperienza nella promozione turistica attraverso la fotografia continuò a replicare stili e soggetti che aveva perfezionato progressivamente e mantenuto coerenti a un pubblico di riferimento per il quale si era impegnato a “saper vedere”.

Completato l'inventario dei luoghi tipici del Veneto, questi si fissarono nell'immaginario collettivo e permangono a tutt'oggi. La strategia di promozione turistica attuata da Mazzotti rimane dunque un modello che ha permesso di descrivere l'aspetto e di forgiare l'identità dei luoghi attraverso il *medium* fotografico.

³⁶⁵ Il volume fu rieditato più volte: la seconda edizione risale al 1985 (Canova e Castaldi), la terza al 1997 (Editrice Pilotto) e la quarta al 2002 (Agorà Libreria Editrice).

³⁶⁶ Nei “ringraziamenti” Mazzotti menziona «gli eccellenti fotografi Giuseppe Fini di Treviso e Giovanni Frescura di Feltre» che contribuirono dunque alla realizzazione del volume.

³⁶⁷ La citazione, come anche le successive, sono tratte dal testo introduttivo di Mazzotti, privo di paginazione.

³⁶⁸ Mesirca non lo menziona esplicitamente, ma con tutta probabilità, si riferisce al “Mazzottino” [MAZZOTTI 1952] quando parla di «un autentico *livre de chevet*» (definizione difficilmente assimilabile al “Bestetti”) per tutti coloro che intendano occuparsi di ville venete.

³⁶⁹ Miraglia utilizza il termine «come spesso viene usato nell’esegesi fotografica per definire sinteticamente l’essenza del mezzo» e lo trae da «R. Barthes (R. Barthes, *La camera chiara* [...])» [MIRAGLIA 2011.1:121].

Appendici

a. Interviste

Avvertenze

Le interviste riportate sono fedeli all'originale, ma presentano delle omissioni ([...]), poiché, per focalizzare la nostra attenzione sulle tematiche di interesse, indicate in grassetto, si è ritenuto opportuno includere, in questo rapporto, solo le parti di narrazione pertinenti. Il racconto è stato condensato, senza alterarne il senso, e la sintassi è stata resa più scorrevole per agevolare la lettura e i nomi propri di Enti o persone sono stati rettificati ove necessario.

Legenda

OF	Orio Frassetto
AD	Antonio De Marco
AM	Anna Mazzotti
MN	Margherita Naim
“Bepi”	diminutivo di Giuseppe Mazzotti
FAST	<i>Foto Archivio Storico Trevigiano</i>
[h:min:sec]	minutaggio
[...]	omissioni
[integrazioni]	integrazioni

I. Intervista a Onorato, detto “Orio” Frassetto (1942, fotografo professionista)

Abstract

Orio Frassetto è un fotografo professionista che cominciò la propria carriera a fianco di Vittorio Leandro e rilevò lo studio e parte dell’archivio fotografico di Giuseppe Fini, in via Calmaggione 18, a Treviso, nel 1992 (cfr. nota 191).

La sua testimonianza è determinante per ricostruire la composizione del fondo fotografico di Fini, oggi conservato al FAST, di cui Frassetto acquisì un nucleo nel 1992. Egli delinea, inoltre, un profilo di Giuseppe Mazzotti che non appare come un fotografo professionista, ma come un «fotoamatore evoluto» e, soprattutto, un «regista» di numerose iniziative nell’ambito della promozione turistica (§§ V.I. e VIII.III.). La descrizione proposta da Frassetto coincide sia con quanto è stato rilevato dagli scritti di cui Mazzotti fu autore o oggetto sia dalle fotografie sia con quanto riferito da Anna Mazzotti e Antonio De Marco. Grazie a quest’intervista è stato possibile ricostruire come era organizzata la filiera di produzione della fotografie che fece capo a Mazzotti, durante il lavoro all’EPT trevigiano (§ V.I.). Tale ricostruzione è confermata in parte da alcuni scritti già citati nel corso di questa ricerca [FAST 1999; TURCHETTO 1999]. Mazzotti fotografava e commissionava a Bruno De Adamo e Giulio Vecchiato, i fotografi che operavano nello studio di Giuseppe Fini, le riproduzioni di opere d’arte e architettura. Quanto Orio riferisce riguardo a questa organizzazione deriva soprattutto dai racconti della sua assistente, Paola Carniato (1942-2008), già collaboratrice di Giuseppe Fini per oltre trent’anni.

Trascrizione dell’intervista [FRASSETTO INTV 2014]

L’intervista si è svolta a Treviso, il 21 marzo 2014, presso l’abitazione dell’intervistato.

MN - Orio, in relazione all’oggetto della mia tesi [...] sarei interessata in particolare a sapere quanto ricorda dei rapporti tra Giuseppe Fini e Giuseppe Mazzotti.

OF - [...] Tra Mazzotti e Fini vi era un connubio, rappresentavano le due culture trevigiane nel campo dell’immagine. [...] Ogni tanto qui a Treviso assegnano il “Totila d’oro”, tempo fa se lo contendevano sei personaggi e io ho votato per “Bepi”, perché ha fatto conoscere Treviso a tutta Italia. “Bepi” non era un fotografo, ma se ne intendeva di arte, turismo e molto altro. Era dinamico e si muoveva in molti campi: fu direttore dell’*Ente Provinciale per il Turismo* (EPT). Ha fatto delle mostre importantissime, tra cui quella su Cima da Conegliano, visitata

anche da Pasolini, me lo ricordo perché avevo 20 anni [02:36]. Ha fatto tanto per Treviso. [...]

[04:09] Nel 1992³⁷⁰ ho rilevato metà del fondo fotografico di Giuseppe Fini che aveva già venduto l'altra metà alla Provincia, 6000 o 7000 negativi. Ho comperato il fondo Fini perché è sempre stato il mio pallino. Lavoravo altrove, in società con un'altra persona, con la quale [...], dopo 40 anni, ci siamo divisi³⁷¹. [04:50] Così ho comperato la parte archeologica del fondo Fini, a cui lui non dava importanza. Mi ha ceduto in toto le fotografie più antiche, anche un numero esiguo delle fotografie di Umberto³⁷², perlopiù andate perse nel 1944³⁷³ [05:20], durante il bombardamento [di Treviso]. È andato perso quasi tutto, è rimasto solo qualche ritratto e poco altro.

Fini ha venduto anche moltissime riproduzioni. A me ha lasciato tutta la documentazione sulla parte archeologica sulle industrie, sull'«ex Comunello» (l'ex «SanRemo confezioni» di Caerano San Marco) da quando è sorta a quando è cessata (tutta la documentazione aziendale è al FAST); tutte le fotografie del libro *Bepi Fini fotografo d'arte* [FINI 1983] e altro materiale³⁷⁴ che ho dato in concessione alla provincia, circa 70.000 negativi, tutti di Fini.

[...] Ad ogni modo, la fotografia di Fini corrisponde a quanto contenuto nel libro che ho menzionato. Fini non era un fotografo, era un uomo di cultura. Quando mi ha venduto lo studio³⁷⁵ ha detto: «Guardi Frassetto, lei ha i capelli bianchi», perché avevo più di cinquant'anni, «e non ha bisogno dei miei consigli. Si ricordi che, se ho fatto qualcosa nella vita l'ho fatta con la pittura, restaurando». Fini era un restauratore di quadri e aveva dei dipendenti. Dopo la guerra era rimasto ancora qualche tempo nello studio in Riviera Margherita e poi è venuto in via Calmaggioro.

Tant'è che quando ho cominciato come fotografo, a 18 anni, il primo a cui ho chiesto lavoro è stato Fini che non mi ha preso perché teneva con sé un ragazzo, partito militare, di cui aspettava il rientro. Così, dato che cercavano un apprendista da Leandro, sono andato là e dopo quindici giorni ho cominciato.

[08:32] Il padre Umberto Fini - lo so anche perché avevo una fotografia dei nonni - aveva uno studio a Motta di Livenza, uno a Montebelluna e uno a Treviso e si occupava di ritratti di famiglia. Giuseppe Fini era specializzato in riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Alla provincia ho dato tutte le riproduzioni fotografiche (tutte) di Toni Benetton e anche qualcosa di suo figlio.

[09:30] Per il resto Fini non fotografava e aveva tre persone che lavoravano per lui. Una era Paola Carniato che poi, dopo il pensionamento, nel 1992, ha continuato a lavorare con me. Paola ha cominciato a quindici anni ed è scomparsa sei anni fa, inizialmente teneva la contabilità, poi curava in generale l'amministrazione dello studio e i rapporti con i clienti. Poi c'erano altri due signori, uno era Bruno de Adamo e l'altro, più anziano, Giulio, di cui non ricordo il cognome³⁷⁶. Uno è morto sicuramente, l'altro non lo so. Questi due erano i fotografi a cui spesso anche Mazzotti si rivolgeva ad esempio per le fotografie di architettura. Mazzotti aveva una *Contax* con formato di ripresa di ripresa 4,5x6 cm e lavorava con quella, non usava il banco ottico. Quando doveva fotografare delle strutture in cui le linee non potevano essere "storte" si serviva dei fotografi di Fini. Il più bel lavoro che aveva fatto Mazzotti era quello su Feltre [MAZZOTTI 1973]. Le ville venete, di cui la gran parte sono in provincia, sono state riprese quasi tutte da Bruno o da Giulio. Mazzotti consumava sacchi di rullini perché era sempre in giro, ma fotografava da fotoamatore evoluto. Non parliamo di fotografo quando parliamo di Mazzotti: lui aveva il concetto dell'immagine, lui «spingeva l'immagine», di ogni foto stampava trenta copie - raccontava Paola - e poi le mandava a Milano, o a Torino e ovunque per far conoscere Treviso. Compieva operazioni simili, di divulgazione, anche con il cibo. Era uno che lavorava proprio sul turismo. Anche i libri di "Bepi" sono ben fatti e sono stati ristampati.

MN - Anna Mazzotti dice che "Bepi" faceva tutto da solo.

OF - Penso che il taglio delle immagini dovesse essere opera di Fini, in fase di stampa. "Bepi" aveva una certa sensibilità, ma era piuttosto un direttore di produzione, un regista. La tecnica si può imparare mentre la sensibilità non si compra, e "Bepi" l'aveva. Mazzotti era capace di dirigere diverse competenze. Ho visto i sacchi di rullini 6x6 cm di Mazzotti che facevano parte del fondo Fini, i luoghi non erano indicati e li abbiamo buttati via. Lui scattava tanto e selezionava poco. Non faceva come i grandi fotografi che scartano il superfluo, lui teneva tutto, perché anche cose banali gli sarebbero potute servire a qualche scopo. Mazzotti fotografava di tutto, dalla pittura alla gastronomia, dalla città alle ville, era un uomo di grande cultura. Aveva la capacità di costruire le iniziative, io l'ho conosciuto ed era un *leader*, aveva la capacità di trainare.

MN - Mazzotti ha costruito il circuito delle ville venete, ma l'idea iniziale non è stata sua. Ha saputo dirigere, costruire il circuito e organizzare la mostra itinerante. Quando ha esaminato il fondo Fini c'erano dunque questi rullini di "Bepi" che erano proprio inutilizzabili?

OF - [17:00] Li ho trovati, incollati l'uno all'altro, evidentemente davano a questi rullini un'importanza relativa. Quando abbiamo svuotato lo studio Fini, lo spazio era in pessime condizioni. L'ho comperato perché lavoravano con me dei ragazzi giovani e ho pensato di tenere Fini per il bianco e nero mentre io facevo solo pubblicità. Poi i ragazzi si sono stancati, uno è andato via e io ho lasciato perché non potevo stare in due studi. [19:30] I rullini di Mazzotti che ho trovato all'interno del Fondo Fini, erano distribuiti in tre sacchetti. In tutto saranno stati un centinaio, 120 rullini circa. Tutte fotografie mal conservate e non recuperabili. Il Fondo Mazzotti era stato donato alla provincia precedentemente. "Bepi" era bravo, ma disordinato.

MN - Mazzotti selezionava le immagini e qualcuno gliel organizzava in ordine topografico negli album.

OF - Mazzotti era impegnato su molti fronti, non poteva essere concentrato solo sulla fotografia. Paola Carniato conosceva bene le modalità con cui venivano prodotte le fotografie da Mazzotti e Fini. Ha cominciato a quindici anni ed è stata con Fini per trentasette anni, poi è stato lui a suggerirmi di tenerla. Paola è rimasta con me fino a quando è mancata a seguito di una grave malattia [...], sei anni fa³⁷⁷. Allora ho chiuso l'attività perché mi era difficile cercare altre persone così fedeli e attente. Paola è stata una base sia per Mazzotti sia per Fini, era come una figlia per entrambi. Mentre gli altri due [Bruno e Giulio] erano differenti per cultura. Paola diceva che Fini lavorava molto lentamente, ci impiegava anche un anno per restaurare un quadro. Il connubio era anche con il vecchio direttore dei musei civici, prima di Manzato, che era Menegazzi (è sua l'introduzione al libro di Fini [FINI 1983]) che dovrebbe essere ancora vivo. Quando è morta Paola ho organizzato una mostra in sua memoria, è venuto Menegazzi a presentarla.

MN - Come è composto il fondo Fini?

OF - [24:00] Il fondo Fini è composto per il 60% da fotografie originali e per il 40% da riproduzioni di altri fotografi. Dopo due o tre anni dalla morte di Fini abbiamo fatto la mostra a Palazzo dei Trecento [26:30]. Ho fatto ristampare alcune lastre 13x18 e in quell'occasione ho visto le fotografie. Alla provincia Fini ha dato soprattutto le riproduzioni di opere d'arte: chiese, quadri, fotografie di Asolo, esemplari di suo padre, di Ferretto, di Garatti e una mescolanza di immagini che aveva recuperato e conservato. Si tratta circa di seimila esemplari. Tutta la parte archeologica, ossia le vecchie fabbriche, le ho date io alla

provincia. [...]. Il 60% sono originali di Fini, soprattutto negativi, in maggioranza lastre o pellicole piane, 13x18 [cm] e qualche altro formato.

[...]

MN - Anche Mazzotti chiedeva a Fini molte riproduzioni.

OF - [49:00] Fini stampava trenta o quaranta copie per ogni fotografia scelta e poi le divulgava. I fotografi potevano essere "Bepi", Bruno e Giulio (vive a Bonisiolo, fuori provincia), di cui non ricordo il cognome, se fosse vivo avrebbe oggi più di 95 anni.

"Bepi" si portava dietro Bruno e Giulio: questo è sicuro: tutte le fotografie con le linee rettificcate erano eseguite col banco ottico sebbene non lo sapessero usare bene neanche i ragazzi.

MN - Conosce Antonio De Marco e Ruggero Piccoli, dipendenti dell'EPT trevigiano?

OF - De Marco lavorava all'EPT, lui sa tutto perché era sempre insieme con Mazzotti e può dare l'informazione più esatta su Mazzotti. Ruggero Piccoli è una figura secondaria. [...]

³⁷⁰ Anche Vanzella data l'avvenimento al 1992 [VANZELLA 2009:74].

³⁷¹ Si riferisce al fotografo Vittorio Leandro.

³⁷² Si tratta di Umberto Fini, padre di Giuseppe che nel 1928 morì lasciando al figlio la gestione dello studio fotografico [VANZELLA 2009:52].

³⁷³ Il 7 aprile del 1944.

³⁷⁴ Tra cui vi sono anche riproduzioni fotografiche di opere di Toni Benetton e figlio.

³⁷⁵ In via Calmaggiora 18, a Treviso.

³⁷⁶ Si tratta di Giulio Vecchiato.

³⁷⁷ Come confermato anche nell'articolo TRIBUNA 2008, Paola Carniato è scomparsa nel 2008.

II. Intervista ad Antonio De Marco (1944, già collaboratore di Giuseppe Mazzotti all'EPT di Treviso)

Abstract

Antonio De Marco fu il braccio destro di Giuseppe Mazzotti all'EPT trevigiano, dal 1967, quando fu assunto, sino al 1972, data del pensionamento di "Bepi". La sua testimonianza è determinante per comprendere la personalità e gli interessi di Mazzotti (§ VIII.III.), le dinamiche di lavoro all'EPT e la filiera di produzione delle fotografie utilizzate per la promozione turistica (§ V.I.). Grazie al contributo di De Marco e al raffronto con i documenti è stato possibile ricostruire in maniera dettagliata l'organizzazione dell'archivio fotografico dell'EPT trevigiano (i documenti che ne derivano sono oggi conservati presso il *Fondo fotografico EPT*, al FAST): su questa intervista si basa, infatti, gran parte del paragrafo V.I..

L'intervista si è svolta in due giornate, a Treviso, il 29 maggio 2014 e il 5 dicembre 2014, presso l'abitazione dell'intervistato.

Prima parte, 29 maggio 2014 [DE MARCO INTV 2014]

MN - So che ha lavorato all'EPT, a fianco di Giuseppe Mazzotti e vorrei ricostruire con il suo aiuto, l'operato di Mazzotti, soprattutto in relazione alla fotografia.

AD - Partirei dalle macchine fotografiche che Mazzotti usava. [03:00] Mazzotti aveva una *Rolleiflex* e una *Leica*, di cui non ricordo il modello. Raccontava sempre che durante le scalate in Val d'Aosta [...] le difficoltà erano molte, ma se i compagni riuscivano a scattare una fotografia lui ne scattava 27. Era un motivo di vanto avere una piccola macchina fotografica a portata di mano, oggi con una digitale o un telefonino sarebbe ancora più agevole. La usava quasi sempre, anche quando si andava a visitare una villa o un palazzo. In queste occasioni, molto spesso, non si poteva fotografare, ma Mazzotti comunque scattava, anche senza inquadrare. Ho imparato pure io a fare lo stesso.

MN - Questo sistema giustifica le tante fotografie «rubate» che difficilmente potevano essere pubblicate o diffuse, ma servivano come memoria, come una sorta di inventario visivo.

AD - Sì, nemmeno la metà delle fotografie eseguite con questo sistema era buona, però, intanto, documentava.

MN - Lei quando è entrato all'EPT di Treviso?

AD - [06:00] Sono entrato con la mostra di Arturo Martini³⁷⁸. Venivo fuori dal servizio militare e comincio a guardarmi attorno [...]. Venivo dalla Sicilia [...]. Il primo lavoro affidatomi da Mazzotti fu la custodia delle opere di Arturo Martini e il controllo di tutte le opere fotografiche dei Fratelli Fabbri Editori e del regista Vittorio Saglietto. Ero l'uomo di fiducia, non si spostava una scultura da una bacheca se non ero presente. Per le riprese fotografiche si lavorava essenzialmente di notte, ma a me non importava: era il primo lavoro e tutto andava bene. Ricordo il primo giorno in cui sono andato a lavorare: [08:35] Mazzotti ha messo sulla mia scrivania tutti i dépliant dell'*Ente Provinciale per il Turismo* - allora ne erano stati pubblicati 22: 2 per Vittorio Veneto, 2 per Treviso, 2 per Castelfranco, uno per Possagno, ecc. - dicendo che non avrei dovuto fare altro per una settimana che leggerli. Anche questo è stato "trauma" positivo, perché non solo mi dava la possibilità di leggere, ma anche, guardando le immagini, di avere un panorama del territorio di cui ci saremmo occupati. Già in quell'occasione ero rimasto colpito dal carattere di Mazzotti: la disponibilità nello scrivere, nell'impostare e nel documentare. Lui faceva tutto: il dépliant non veniva allestito dallo studio grafico o dall'agenzia, si faceva tutto in casa. Si organizzavano i testi, l'impaginazione e così via. Disegnava tutto lui, i menabò, il taglio delle fotografie.

[11:00] Ad esempio: Mazzotti metteva il suo rullino in una busta e mandava me e/o Giulio Vecchiato e/o Bruno De Adamo allo studio di Giuseppe Fini a svilupparlo. Vecchiato o De Adamo non potevano fare nulla autonomamente, era Mazzotti a decidere. Mazzotti voleva le cose in fretta, subito, e mi diceva, dando sempre «del lei»: «vada da Fini gli dia il rullino, poi si sieda e aspetti». Perché Bruno o Giulio o Giuseppe Fini non pensassero che la stampa si potesse fare anche nel pomeriggio o domani, bisognava farla subito. Poi si tornava in ufficio con le stampe e i provini (4x4 oppure, eccezionalmente, 6x6 oppure 24x36, più piccoli, e allora il procedimento era un po' più lungo). [...] In alcuni casi, Mazzotti segnava i provini e definiva l'inquadratura e il numero di stampe di cui aveva bisogno. In molti casi si trova il numero «2», perché di solito una fotografia la teneva in archivio e l'altra la consegnava a qualcuno. Se invece Mazzotti non segnava nulla significava che l'inquadratura andava bene. Questo sistema dimostra che la preselezione era molto importante e veniva attuata innanzitutto al momento dello scatto. Quando voleva valorizzare un determinato particolare, con una penna stilografica (mai usata la penna biro) lui segnava, sempre a mano libera, mai con un righello e in maniera approssimativa, perché l'importante era che poi lo stampatore potesse seguire la sua traccia. [...] Io poi seguivo tutto, dallo sviluppo alla catalogazione della

fotografia. [...] I negativi venivano tagliati uno ad uno e messi in delle bustine insieme con la copia del provino applicata all'esterno della bustina.

[19:30] Poi, le fotografie venivano incollate sugli album. Erano 24-25 album e sapevamo che il primo conteneva fotografie di Treviso, il secondo della Marca Trevigiana. A ogni fotografia veniva assegnato un numero che corrispondeva al numero del negativo. Il negativo lo conservava lo Studio Fini di Calmaggione, la fotografia la conservavamo noi col numerino per cui quando si doveva fare una copia, una stampa, noi avevamo l'elenco, Fini cercava il negativo corrispondente e Bruno o Giulio stampavano. Questo era il sistema. Ai miei tempi Bepi Fini faceva solo rappresentanza e intratteneva qualche ospite o avventore particolare al primo piano sopra il piccolo negozietto, nell'ingresso del laboratorio. Spesso anche Mazzotti si soffermava lungamente in discussioni di ore. Giulio e Bruno facevano tutto.

MN - Quindi Giulio e Bruno erano gli autori delle riprese e delle stampe?

AD - [21:00] Erano gli autori di alcune riprese che gli venivano affidate quando la campagna fotografica richiedeva una maggiore accuratezza, ad esempio quando si dovevano fotografare opere artistiche, le sculture di Canova, i dipinti di Lotto e Giorgione (ad esempio). Per gli interni c'era bisogno di un cavalletto, di formati più grandi: erano attrezzature diverse, quindi Giulio e Bruno partivano con l'automobile, andavano sul posto ed eseguivano le riprese. [21:36] Paesaggi, ville e a volte anche interni, venivano solitamente fotografati da Mazzotti. Qualche volta Mazzotti utilizzava anche immagini di altri autori, di Munari ad esempio, ma si trattava di un numero esiguo, un cinque per cento del totale. Poi è subentrato un altro studio fotografico, *FotoAttualità* di Ceolin, che si occupava in particolare delle fotografie per i Festival della Cucina oppure delle cerimonie ufficiali, fotografie di "reportage", come diremmo oggi. Queste fotografie di documentazione erano diverse da quelle artistiche che faceva Fini. Trattandosi però di immagini di attualità, a Mazzotti interessavano soltanto come documentazione momentanea, ma non come documentazione d'archivio. Raramente abbiamo inventariato immagini di eventi, si trattava quasi sempre paesaggi, arte, ville.

MN - Questo lo avevo notato esaminando i nuclei del Fondo Mazzotti: le fotografie degli eventi sono scomposte e sparpagliate.

[...]

AD - La selezione delle fotografie da parte di Mazzotti era molto veloce, aveva una padronanza fotografica e una sensibilità particolarissime. [...]

MN - Evidentemente chi stampava poi sapeva esattamente cosa fare. Lo stampatore interpretava i segni di Mazzotti (ad esempio dei «più» e dei «meno» che probabilmente corrispondevano a fotografie sovra o sottoesposte) e ne risultavano bellissime fotografie.

[...]

MN – Osservando, in particolare, le fotografie sulle ville venete, ho rilevato stili diversi. Ci sono alcune fotografie, evidentemente riprese da amatori, un po' sfocate, con le linee cadenti non rettificata, al contrario di altre molto più precise. Dunque, come si diceva anche prima, Mazzotti scattava per conto suo con le macchine portatili e poi inviava Bruno De Adamo e Giulio Vecchiato a scattare le fotografie migliori con i banchi ottici, giusto?

AD - Quelle che gli interessavano maggiormente sicuramente sì

MN - Era come se Mazzotti fosse il regista. Quindi erano soltanto loro due gli aiutanti?

AD - Sì, in alcuni casi Mazzotti richiedeva e inventariava anche immagini di altri fotografi. Però, per la maggior parte, per quello che gli serviva, utilizzava le sue immagini.

MN - Che funzione avevano gli album dell'EPT? Perché sono stati costruiti così? Fungevano da esempi, da modelli, perché sono stati allestiti così?

AD - [30:40] Se Mazzotti decideva che le fotografie dovevano essere inventariate, allora venivano inserite nell'album. Gli album avevano una funzione che oggi, nell'epoca dei computer, non si capisce. Quando venivano giornalisti, stampa o gente che doveva pubblicare qualche cosa sulla provincia di Treviso o sugli argomenti trattati, noi facevamo stampare la copia della fotografia che avevano richiesto e gliela consegnavamo, sempre gratuitamente perché si trattava di divulgazione. Dunque la funzione era quella di un catalogo. Molto spesso venivano usate le stesse fotografie. Ad esempio, una delle foto più usate è quella di Villa Barbaro con la fontana senza recinto che lui ha preso con un po' di alberi, la fontana e la villa sullo sfondo. Quella è stata pubblicata dappertutto, insomma. O qualche cosa del tempio di Possagno, sempre quella, la Villa degli Armeni ad Asolo ripresa dal giardino del Cipriani, il canale dei Buranelli di Treviso, le cupole del duomo di Treviso, per esempio, che a me piacevano moltissimo. C'è una foto classica che ogni volta che passo mi viene un tuffo al cuore perché so che il Comune ha acconsentito a mettere in quel punto un bancone lungo dieci metri di ciambelle, caramelle. Se ci fosse Mazzotti, oggi non sopporterebbe questa roba,

in un luogo così magico per Treviso, come lui lo riteneva, con la visuale della piazzetta del Duomo, non si può mettere un bancone di mandorle tostate.

Non occorre dunque che ci fosse un archivio enorme, per questo motivo non tutto veniva inventariato. Ad esempio, dall'inventario dell'EPT manca la montagna, tranne per quanto riguarda il Cansiglio o il Monte Grappa o il Monte Tomba o qualcosa del Montello, perché questi rientravano nella promozione turistica del territorio di competenza, mentre i nostri cataloghi erano solo per la provincia di Treviso. Le fotografie che lui faceva in Val d'Aosta o in giro per l'Italia erano private, non venivano inventariate, però ne tenevamo conto. Per questo io mi sono trovato ad avere fotografie di Friuli, Villa Manin, Valvasone, Feltre. Le fotografie che ho qua «personali» non erano mai strettamente personali, riguardavano semplicemente «cose sue», come Belluno, Trento. Lui fotografava sistematicamente e poi sistematicamente è passato alle diapositive. Prima fotografava solo in bianco e nero, poi ha capito che cambiava il gusto per alcune cose, che il mondo stava cambiando, che il mondo era a colori, che c'era una tecnologia. Allora aveva cominciato a colori, quasi mai stampe, solo diapositive con cui utilizzava lo stesso sistema. Qui non c'era il provino e ogni diapositiva veniva selezionata e messa in un telaietto, lavoro lungo e ripetitivo che mi competeva. La duplicazione, in questo caso, non si faceva e quindi Mazzotti ha ripetuto gli stessi soggetti che aveva fatto prima con molte aggiunte. Lui veniva colpito da cose semplici [...]. Riprendeva in una maniera molto appropriata. [...]

MN - Evidentemente la macchina fotografica non la lasciava mai.

AD - Qua ha fatto i giardini, la Reggia di Caserta, temi che gli interessavano meno, però anche in questi soggetti, anche avendoli visti una sola volta, aveva un bel modo di inquadrare.

MN - Se si guardano i provini si capisce che era molto veloce.

AD - Non andava sullo stesso posto due volte, scattava con qualsiasi tipo di luce.

MN - Mazzotti ha occhio, gli oggetti li posiziona poi riprende qualcosa attorno e poi in postproduzione taglia.

AD - E poi faceva fotografie come questa, fotografie che corrispondevano a impressioni, emozioni, come un albero, un cielo, un tramonto, un prato.

MN - Si capisce che aveva piacere di fotografare e situare i soggetti nel paesaggio.

AD - Quella dei tramonti era una cosa fondamentale per Mazzotti perché, anche se andava a fotografare il Monte Grappa, la villa veneta, poi gli piaceva andare a fotografare il tramonto. Lo so perché lo accompagnavo spesso quando andava a fare una conferenza sulle ville venete o su un qualsiasi argomento, alla fine noi mettevamo sempre 7-8 immagini di effetto. Pensate a Villa Barbaro: gli interni, gli esterni e poi finisce con questo bel tramonto. Mazzotti diceva: perché la gente deve dire «ooh». La gente non viene colpita dalla sostanza di tutta una conferenza. La gente impara, ma non basta. Mazzotti parlava per un'ora e più di ville venete, ma alla fine la gente doveva dire «ooh», fare un applauso e tornare a casa contenta. Mazzotti aveva capito molto sulla comunicazione moderna [...]. Mazzotti lo sapeva, per cui anche le conferenze dovevano avere un certo carattere e bisognava inserire sempre qualche elemento di interesse, come il bambino che passa, la padrona di casa. Tutto questo doveva esserci assolutamente.

MN - Antonio, riguardo alla mostra sulle ville venete del 1952, Mazzotti le ha mai raccontato qualcosa?

AD - [43:00] Io quella non l'ho vissuta perché sono arrivato dopo, ma so che è stata fatta a Villa Pisani e che questo ha contribuito a salvare Villa Pisani. In ogni caso è stata un'esperienza esemplare per l'Italia e, probabilmente, senza quella mostra, che ha girato dappertutto, di ville venete non so se ce ne sarebbero tante. Nonostante questo, tante vengono danneggiate e costruiscono capannoni pochi metri più in là.

MN - Però una parte notevole di questo patrimonio è entrata nella consapevolezza delle persone. Si sa che esistono, si sa che sono tante. [...]

AD - Ma senza Mazzotti, il marchese Giuseppe Roi³⁷⁹ e Cevese probabilmente non sarebbe andata così. Mazzotti aveva fatto un inventario sulle ville del Veneto e del Friuli che è stato più volte ripreso e aggiornato e che è servito per costruire il volumetto. Ho una copia del catalogo sulle ville venete con aggiornamenti a mano di Mazzotti.

Si scriveva a tutti i sindaci del territorio con la preghiera di segnalare gli edifici di interesse, non soltanto le ville venete. C'è stato il sindaco del Castello di Godego, vicino Castelfranco, che diceva che nel suo comune non c'erano edifici di interesse storico. Mazzotti è andato e ne ha trovati ventiquattro, fra cui la casa del sindaco!

MN - Però andrebbe considerato che c'era un'altra consapevolezza, «edificio vecchio» non veniva associato automaticamente a «edificio storico», è cambiata molto la sensibilità.

AD - [46:00] Mazzotti non aveva interesse per la montagna solo per il suo piacere e per le scalate. Quel libretto *La Montagna presa in giro* è veramente straordinario. Di quel senso del «lento andare», del «lento vedere» che si riportava anche alla fotografia, aveva fatto un modo di vivere. Qualcuno oggi dice: «beh, l'ho visto dal cancello, dunque ho visto tutto». Mazzotti invece entrava, vedeva, era diversa la sua osservazione del territorio. Aveva l'abilità di notare in poche battute, in pochi attimi, gli elementi essenziali di un determinato sito. Ho imparato molto da lui e faccio così anch'io adesso. Per Mazzotti (erano importanti) la conservazione del territorio, le battaglie per il paesaggio, per la salvaguardia dei rustici, delle alberature stradali che ha documentato molto. All'EPT ero incaricato di contrastare il taglio delle alberature stradali e ricordo che, all'epoca, era in vigore questa legge secondo cui ogni comune e ogni privato, per tagliare delle alberature stradali, doveva fare la domanda all'ente proprietario della strada. Dopodiché a una commissione composta da rappresentanti dell'ente proprietario della strada, dall'ispettorato forestale e da un incaricato della soprintendenza che allora lavorava molto con il geometra Fonzari e da un rappresentante dell'EPT, che quasi sempre ero io, capitava spesso di dire di no all'abbattimento se i motivi non erano validi. Questo sistema adesso non c'è più. Sembra una sciocchezza, ma le alberature stradali fanno parte del paesaggio.

C'è una famosa conferenza fatta per il *Touring Club* sulla tutela del paesaggio di cui è stato stampato anche un libretto. Anche la villa veneta e la casa rustica per Mazzotti facevano parte del paesaggio come elementi naturali del territorio, come il campo di granturco e come anche gli elementi di arredo delle case. Una lotta che Mazzotti ha intrapreso è stata quella contro porte e finestre in alluminio anodizzato che sembravano di legno. Poi c'è la lotta contro i pali della luce, i fili dell'alta tensione. Per esempio so che ancora c'è il proprietario, il Conte Passi di Carbonera che combatte con l'Enel perché i cavi dell'alta tensione passano a dieci metri dalla sua villa. Mazzotti si batteva per tutte queste cose documentandole, scrivendole, pubblicando.

MN - Antonio, per quanto riguarda l'utilizzo dei vari *media* da parte di Mazzotti, come ad esempio la radio, i filmati o altri strumenti, lei ricorda qualcosa?

AD - [55:00] Video pochissimi, perché non erano ancora maturi i tempi. Oggi sarebbe diverso. Allora per qualsiasi iniziativa non c'era necessariamente bisogno che Mazzotti scrivesse, bastava che chiamasse il *Corriere della Sera* a Milano e Buzzati, Silvestri, cioè i più grandi giornalisti che operavano in quel periodo, con cui c'era un rapporto di amicizia, si precipitavano qua, ospiti di Mazzotti o dell'EPT. Allora c'era anche *Avvenire* che seguiva molto le vicende delle province venete. Oggi Mazzotti avrebbe la fortuna di avere anche

Geo&Geo e *Sereno Variabile*. Comunque credo che Mazzotti avrebbe difficoltà a rapportarsi con i registri di queste trasmissioni che hanno sempre molta fretta di fare, mentre lui voleva sempre curare tutto un poco meglio. Anche se devo dire che sono bravetti e oggi, pur nella fretta, riescono a realizzare prodotti di qualità. C'è un documentario di un'intervista a Giuseppe Mazzotti, ma non ci sono documentari che lui abbia potuto seguire.

MN - Ce n'è uno della Rai in cui lui parla con altre persone seduti Al Fogher.

AD - Esatto, parlavo proprio di quest'intervista, ma non c'è altro. Probabilmente, ai fini della divulgazione, Mazzotti avrebbe fatto molto con la televisione.

MN - La fotografia è stato il mezzo privilegiato in questo senso.

AD - Sì, l'unico, e credo che oggi dobbiamo proprio a Mazzotti la possibilità di vedere come era il territorio del Trevigiano, del Cansiglio e di Feltre di trenta, quaranta, cinquanta anni fa. Anche nei libri che fanno oggi, da Fulvio Roiter in avanti, vediamo belle immagini, bei colori, però non sono penetrati dentro l'anima del territorio come faceva Mazzotti. La sua attività principale quale è stata? Scrittore di testi sulla montagna, sull'artigianato o sulla cucina? Tutto! Era interessato a tutto. Un discorso approfondito sulla storia dell'arte Mazzotti non ce l'aveva, ma aveva discorsi che permettevano di divulgare e comunicare informazioni. Di una villa veneta, ad esempio, ti diceva chi l'aveva fatta, il periodo, lo stile. Del resto, questo non era il suo obiettivo, Mazzotti era un grande comunicatore, un divulgatore colto. Dopo la sua scomparsa devo dire che Treviso non è stata più la stessa. Mazzotti ha marcato un periodo. Oggi ci sono tante persone che operano in queste direzioni, ma sempre a compartimenti stagni, mentre Mazzotti, non prediligendo niente in particolare, operava su tutti i fronti. Mazzotti, ad esempio, non era un grande conoscitore di musica, ma aveva capito che era importante organizzare i concerti nelle ville venete.

MN - Si tratta di persone uscite da un periodo particolare. Quando la guerra è finita persone come Mazzotti erano adulte, pronte e con molte prospettive, per quello ha potuto operare così. Oggi è difficile che ci si possa muovere con disinvoltura in così tanti campi.

AD - Sì, Mazzotti era molto libero e molto aiutato dalla famiglia. La moglie lo accompagnava dappertutto in macchina e io non mi ponevo il problema, se mi domandava di fare qualcosa, che fosse sabato o domenica o lunedì, si faceva e basta.

Mazzotti è stato poi il sostenitore del presepe vivente di Revine, del Gruppo folcloristico trevigiano. Mazzotti documentava e poi faceva comunicazione relativa agli eventi che lo interessavano. Un rammarico è stato quello di non essere riuscito a trovare collaborazione per la valorizzazione dell'acqua termale a Vittorio Veneto, per la costituzione di terme. Lui ha fatto tutto un servizio fotografico e ne ha fatto parlare a dei giornali, ma non ha avuto seguito.

MN - Un'altra iniziativa che non è poi riuscita a trovare un seguito è stata quella della mostra dei castelli. Avrebbe voluto fare la stessa operazione che aveva fatto con le ville venete, ma non ci è riuscito.

AD - Difficile, anche perché di castelli non ce ne sono tanti in questa zona, infatti Mazzotti aveva iniziato a documentare i castelli a partire dal Trentino. Qui intorno c'è Collalto, la Torre di San Polo di Piave, poi qualcos'altro a Castelfranco, ad Asolo. Spesso lui documentava perché voleva cristallizzare il momento, la situazione di quel luogo. Non aveva la prospettiva del film, perché non veniva ancora tanto utilizzato.

MN - L'impressione è che lui sia nato con la fotografia e poi, cominciato a conoscere il mezzo, per una sorta di inerzia è andato avanti.

AD - Credo che l'utilizzo dei filmati sarebbe piaciuto. Poi ho fatto 120 trasmissioni radiofoniche sulla fotografia a Radio Alfa di Treviso³⁸⁰ e l'ho messo alla prova. Mazzotti veniva in studio oppure gli telefonavo. Si parlava di libri usciti o di trasmissioni televisive o anche del suo modo di fare fotografia. Non è rimasto niente, non è rimasta documentazione, erano radio libere. Credo di conservare ancora alcune di queste registrazioni, ma nella casa sulla costiera amalfitana. Sono audiocassette. Mazzotti diceva che l'artigianato è arte e che si fa con la mano che è il prolungamento della mente. Però diceva che la fotografia non era arte in quanto c'era il filtro della macchina per cui la sua sensibilità artistica giungeva fino a fare una buona inquadratura poi era finito, faceva tutto la macchina. Io non ero molto d'accordo su questo, per me ad esempio già fare una buona inquadratura, già la scelta che c'era dietro a questa operazione avevano un significato artistico. Ad esempio quelle fotografie fatte dal Ponte di Vidor, o quelle dal Tempio di Possagno, nelle quali incorniciava il paesaggio. E poi c'erano Bruno e Giulio che nella stampa erano bravissimi.

MN - Bruno e Giulio sono scomparsi entrambi?

AD - Non lo so, anche perché Fini ha ceduto lo studio in via Calmaggione molto tempo fa.

MN - A Orio Frassetto?

AD - Ricordo che lo aveva ceduto a pagamento, è possibile che si trattasse di Orio Frassetto.

MN - Un altro punto che mi interesserebbe approfondire riguarda l'EPT: si trovava a *Palazzo Scotti*? Voi dove lavoravate?

AD - [01:18] Quando sono entrato io, in giugno, eravamo nel Palazzo della *Camera di Commercio* e il mese dopo ci siamo trasferiti a Palazzo Scotti, poco più in là. Se Mazzotti sapesse che oggi palazzo Scotti è stato spogliato di tutto, dichiarato inagibile e posto in vendita, credo ne morirebbe. Sto conducendo da alcuni anni una battaglia con mia moglie e mio figlio sullo scempio fatto dal Comune, dalla Provincia e da antiquari e rigattieri. Il Palazzo è di proprietà del comune e nei primi anni Sessanta era diventato una colombaia. Mazzotti, con la soprintendenza, hanno portato avanti il restauro anche perché vi sono dentro dipinti e affreschi. Ci chiediamo oggi come abbia fatto un palazzo restaurato cinquant'anni fa a decadere. All'epoca del restauro, inoltre, Mazzotti aveva cercato gli arredi da rigattieri, tavoli fratini originali. Quando non trovava quello che gli piaceva andava dai più bravi falegnami, con pezzi antichi, trovati e fotografati in qualche museo, e si faceva costruire delle copie. C'erano lampadari *Toso e Barovier* di Murano, tendaggi intonati ai colori degli affreschi, per cui era diventato non soltanto un ufficio funzionale, ma una casa accogliente, arredata alla trevigiana, in maniera semplice, con pavimenti alla veneziana. Facevamo conferenze con Sgarbi e Dorigato. A un certo punto, per un malinteso senso delle proprietà, la Regione passò le competenze sul turismo alla Provincia, che s'insediò a Palazzo Scotti. Quando il Comune chiese indietro alla Provincia quello che riteneva essere il proprio Palazzo, la Provincia cambiò sede portandosi via tutti gli arredi di Palazzo Scotti, tranne quelli troppo ingombranti e difficili da portare via. Per esempio, l'armadio in cui era custodito l'archivio fotografico che era stato fatto fare su misura per la parete dell'*Ufficio Stampa e Promozione* dove io lavoravo. L'armadio era dipinto di rosa come le pareti con tutti i "profilini" e le chiavi in stile antico. In quel periodo ero stato trasferito all'Azienda di promozione turistica di Oderzo ed ero stato promosso a direttore e non avevo più voglia di seguire la faccenda, finché non scoprii che avevano messo all'asta tutti i mobili che venivano così svenduti. Noi abbiamo denunciato il fatto e siamo riusciti a recuperare alcuni oggetti, ma molto è andato perso. Mio figlio mi ha comprato la scrivania di Mazzotti che per me è un'emozione. Con Mazzotti non si sarebbe mai verificato questo scempio.

MN - Mazzotti è rimasto all'EPT fino al 1972, e lei?

AD - Mazzotti anche dopo e io non mi ricordo, ma sono sempre stato là, finché gli EPT non sono stati sciolti.

[01:30] Mostro ad Antonio una fotografia di Mario Botter e chiedo alcune informazioni.

AD - Mario Botter era restauratore e anche scrittore [...]. Nell'archivio fotografico dell'EPT c'erano anche molte fotografie di Mario e con Mazzotti, erano molto amici anche perché avevano gli stessi intenti di conservazione e salvaguardia del territorio.

[1:34] Antonio conserva poi dépliant EPT, fotografie e molti altri materiali relativi a Mazzotti e mi mostra un testo di Mazzotti intitolato: *L'Ente per le ville venete, l'opera svolta nel primo periodo della sua attività, estratto per la salvezza dei beni culturali in Italia atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, casa editrice Colombo, Roma, 1967.

I dépliant dell'EPT che Antonio conserva riguardano: Valdobbiadene, Asolo e le sue colline, La strada del vino bianco, Vittorio Veneto, Il Cansiglio, Conegliano, Treviso (con immagini e pianta gastronomica della provincia di Sante Cancian).

AD - Mazzotti diceva che un testo si guarda e un'immagine si legge.

MN - Significa che il testo è codificato e l'immagine va interpretata, forse è questo il senso della frase.

AD - E poi puoi metterci dentro il rumore, l'odore, puoi metterci dentro di tutto alle fotografie. [...] Ricordo che una volta, mentre qualcuno stava contrastando Mazzotti al telefono, qualcun altro, seduto accanto, gli disse: «caro Mazzotti», per tentare di essere conciliante, di stargli vicino. Mazzotti rispose prontamente: «io per lei non sono "caro"!». Si facevano diverse uscite o incontri di lavoro, andando a mangiare al Gambrinus o si portava qualcosa e si mangiava sul grande tavolo di Palazzo Scotti, ma Mazzotti diceva che "caro" si può dire soltanto alle persone cui si tiene, con cui si instaura un rapporto, non alle altre. Un'altra caratteristica di Mazzotti è che non si scoraggiava mai.

MN - [01:48] E questi *Carnet del turista* (1972-1973) li preparavate voi? Una pubblicazione periodica sul turismo a Treviso, con le fotografie...

AD - Sì, Mazzotti ha fatto solo i primi due numeri, ha proposto il modello che poi è stato replicato. Li curavo quasi tutti io.

MN - Gli EPT una volta avevano un ruolo centrale, oggi non più.

AD - Eh sì, allora si curava anche «l'accoglienza», come si curavano i ristoranti, gli alberghi. [...]. Poi c'era una collega, Vera Rizzo, che era una bravissima stenografa che lavorava con noi e correggeva e ricorreggeva tutte le bozze. Inoltre vorrei citare Resy Bidoli, bravissima segretaria e velocissima dattilografa che faceva contemporaneamente anche sette copie con carta carbone.

MN - Se Mazzotti utilizzava una stenografa, significa che parlava di getto e quindi gli veniva naturale questo modo di esprimersi.

AD - Sì, parlava a braccio. Poi aveva fatto anche parecchi manifesti con le sue immagini.

MN - Infatti, il libro dell'EPT li cita come esempio di "immagine coordinata".

AD - Sì, lui faceva tutto in maniera coordinata.

MN - Negli anni Trenta cambia l'atteggiamento verso le immagini dato dal regime. Il regime ha favorito questo approccio sistematico nella gestione della propaganda. Ad esempio, tutta l'esperienza dei GUF è stata un'esperienza straordinaria, di sinistra o di destra che fosse, è stata un'esperienza straordinaria.

AD - Mazzotti raccoglieva anche stampe antiche che riguardavano il territorio. Qui ho anche le fotografie del «Concorso vetrine» per promuovere la mostra su Cima da Conegliano. Questo materiale e altro l'ho messo da parte man mano, già mentre lavoravo all'EPT. Noi lì avevamo un archivio che poi hanno buttato al fuoco, di tutti i dépliant di tutti gli EPT e le Aziende di soggiorno di tutta Italia. Per Mazzotti, un esemplare di ogni dépliant che arrivava andava conservato in archivio. Mazzotti avrebbe voluto fare anche una mostra sulla comunicazione del turismo in Italia. Tra l'altro è materiale effimero che le biblioteche non conservano.

MN - Si ricorda cosa è successo quando *Palazzo Scotti* è stato smantellato?

AD - Era la Provincia ad avere le competenze sul turismo e il passaggio era un passaggio di competenze, non di beni patrimoniali, ma questo non è stato capito. Il cruccio nostro è stato quello di non aver avuto la forza di opporci attivamente a questo. Purtroppo, oggi, la stampa non prende iniziative, non approfondisce e poi ti dà la mano. Il responsabile sei sempre tu che hai fornito la prima notizia. Qui, poi, ho fotocopie di tutti gli eventi importanti, Mazzotti ha fatto tante conferenze.

MN - Ma lei con la *Fondazione* ha collaborato?

AD - Soltanto una volta. [...] Oggi, dopo la chiusura delle province, a chi interessano questi materiali - a parte a “questa signorina” a cui sto parlando -, chi capirà l’importanza di conservare?

MN - Chiusa la Provincia, i materiali dovrebbero essere trasferiti alla Regione o al Comune.

AD - Io lo avevo proposto a una biblioteca. [...] Nessuno ha veramente studiato Mazzotti, lui non era allineato con nessuno, diceva che la cultura non ha colore politico.

Seconda parte, 5 dicembre 2014 [DE MARCO INTV 2014]

[14:40] MN - Si ricorda che cosa conteneva l’“armadio rosa” che fungeva da archivio all’EPT e chi vi aveva accesso?

AD - Potevano accedere tutti, io l’avevo accanto alla mia scrivania.

MN - All’interno c’erano stampe, negativi, uno schedario, gli album... Si ricorda cosa conteneva?

AD - C’erano anche altri armadi che provenivano dalla sede originaria dell’EPT che era qui al terzo piano della Camera di Commercio, in via Fiumicelli. Questi armadi saranno stati alti poco più di un metro con la parte superiore un po’ inclinata per poter appoggiare gli album o le fotografie e con una lucetta poterli esaminare. Poi, sotto, c’erano degli scaffali, dove venivano messi gli album, ad esempio uno conteneva riproduzioni di stampe antiche.

MN - Questi album oggi sono al FAST, sono una trentina, lei ricorda quanti erano precisamente?

AD - No, ma erano probabilmente solo quelli che lei dice e ce n'era qualcuno vuoto che aspettava di essere riordinato. Durante il periodo in cui ho lavorato all'EPT abbiamo anche cambiato la disposizione delle fotografie negli album. Era impossibile mettere negli album tutta la produzione di Mazzotti per quanto riguardava la montagna, ad esempio. Ci potevano essere negli album soltanto fotografie riguardanti la montagna nella provincia di Treviso, cioè tutto quello che riguardava la provincia di Treviso. Non compariva di certo la montagna altoatesina o valdostana oppure i suoi viaggi all'estero. Nemmeno le fotografie "delle persone" rientravano nel campione proposto dall'album, a meno che non si trattasse di sagre o feste popolari. Mazzotti riteneva che la presenza umana facesse "invecchiare l'immagine" perché consentiva la datazione. Mentre risulterebbe più difficile datare la facciata di una casa o di un palazzo che resta invariata nel tempo più a lungo. La facciata è lo specchio del periodo in cui la casa è stata costruita, mentre le persone, le mode, chiaramente, cambiano più velocemente. Poi c'erano le stampe, sempre 13x18 cm. C'è stato un periodo in cui c'erano anche stampe 18x24. Nella parte bassa dell'armadio rosa c'erano poi cassette e copie delle fotografie contenute negli album, con un cartoncino posto nel mezzo per separare le stampe.

MN - E i negativi?

AD - I negativi non li conservavamo noi, li teneva sempre Fini. Noi tenevamo soltanto copie delle fotografie contenute negli album perché, se arrivava un giornalista o qualcuno interessato, noi potevamo consegnargli immediatamente la stampa.

MN - Gli consegnavate una stampa 13x18?

AD - Sì, ma non di tutte le immagini, soltanto di quelle più eclatanti. Di Asolo, ad esempio, ne avevamo due o tre, di Possagno lo stesso. Nei cassettoni sulla destra c'erano invece le diapositive, quelle che Mazzotti faceva sul territorio. Le diapositive ha cominciato a utilizzarle dopo, perché fino a un certo punto Mazzotti ha fatto solo bianco e nero. Poi, in una parte dell'armadio, c'erano invece scatoloni con provini e rispettivi negativi 6x6 piegati in quattro, in una busta, ma non erano di uso quotidiano, c'erano e basta. Nell'armadio c'era pure un visore retroilluminato per visionare le diapositive e quest'album che le mostro con le vignette da usare all'occorrenza.

MN - Antonio, l'ho trovata su un libro: *Treviso l'altra* [DALLA BARBA ET AL. 1976]. Le fotografie che vi sono pubblicate sono sue?

AD - Tutte mie.

MN - E per quanto riguarda il libro *La croce bianca della Mentorella*?

AD - No, con questo non c'entro, sarà un omonimo. Avevo fatto le fotografie per un altro libro: *Treviso: aspects et images* [BRUNELLO 1979]. Era in francese redatto dall'*Alliance Francaise*. "Naturalmente"³⁸¹ il mio nome non c'è sulla copertina, c'è solo il nome dell'autore del testo e il testo è lungo 10 pagine, mentre le mie fotografie a piena pagina compongono tutto il libro. Tranne le fotografie aeree, tutte le altre sono mie: avevo effettuato le riprese allo stesso modo di Mazzotti, dallo stesso punto di ripresa.

Treviso l'Altra era stata una sfida proposta da amici particolari come Franco Batacchi (il figlio del pittore Batacchi), che si occupava di giornalismo e aveva numerosi altri interessi, e Giorgio dalla Barba. All'epoca, era appena uscito il libro di Fulvio Roiter intitolato *Favolosa Marca*, in cui c'erano le solite belle fotografie utili a vendere il libro per Natale. Allora Giorgio propose di fare un libro con le mie fotografie e venne fuori questo libro che mostrava l'"altra" Treviso, non quella "favolosa" e mostrava anche delle belle fotografie. Non ha avuto molto successo, però abbiamo organizzato delle mostre a Conegliano, a Vittorio Veneto e fatte molte conferenze di presentazione. [...] I dépliant EPT generalmente venivano curati da Mazzotti sia nei testi sia nell'impostazione sia nell'impaginazione sia nelle fotografie.

MN - Pensava a tutto!

AD - Solo raramente c'erano fotografie di altri autori. Ci sono state poi varie riedizioni e ristampe. Quando stava cessando l'EPT ci sono stati aggiornamenti, ma sempre senza snaturare l'originale. Rimanevano i testi e tutto, ma cambiavamo le immagini che, più spesso, venivano fatte da me e più spesso a colori. [...]

MN - [51:50] Bruno De Adamo e Giulio Vecchiato si occupavano degli interni invece o venivano a fotografare con voi?

AD - Gli interni e le opere d'arte li facevano loro. Tutto Canova, Arturo Martini, lo hanno fatto loro. Fini invece stampava. Mazzotti però fotografava ovunque andasse, come si vede, ad

esempio, da queste immagini dell'inaugurazione della mostra di Arturo Martini. Anche da queste fotografie di un viaggio fatto con Comisso, dove c'è il monumento ai caduti di Arturo Martini, e anche ville e rustici visti nello stesso viaggio. Questi erano i suoi interessi. [...]

[01:24] I Festival della cucina, sono stati organizzati prima che arrivassi io. Le fotografie di questi eventi non le faceva Mazzotti, ma, di solito, *FotoAttualità*. [...]

³⁷⁸ L'esposizione si svolse a Treviso dal 10 settembre-12 novembre 1967.

³⁷⁹ Giuseppe Roi (1924-2009) fu presidente dell'*Ente Provinciale per il Turismo* di Vicenza, dal 1956 al 1973, e dell'*Ente per le ville venete*, dal 1960 al 1970.

³⁸⁰ Emittente nata nel 1976.

³⁸¹ Le virgolette denotano il sarcasmo nell'utilizzo del termine.

III. Intervista ad Anna Mazzotti (1939, figlia di Giuseppe Mazzotti)

Abstract

Anna Mazzotti, unica figlia di Giuseppe Mazzotti e Nerina Crétier, riporta informazioni importanti riguardo al periodo giovanile del padre. Racconta del periodo delle ascensioni alpinistiche in Valle d'Aosta, nei primi anni Trenta, quando “Bepi” conobbe e frequentò Guido Rey e del periodo precedente in cui mise in pratica la passione per la pittura (§ II.II). Anna fornisce poi alcuni dettagli sull'iniziativa del *Touring Club* che propose Mazzotti alla direzione nazionale, alla fine degli anni Cinquanta (§ I.II). Accenna inoltre al rapporto del padre con la fotografia (§§ V.I. e IV.I.) e, poiché erede del suo patrimonio fotografico, all'attuale distribuzione dello stesso a *Enti* di conservazione quali il FAST, il *Museo Etnografico della Provincia di Belluno* a Seravella di Cesiomaggiore, il *Museo della Montagna* di Torino e il *Bureau Régional pour l'Ethnologie et la Linguistique* (BREL) ad Aosta (§ III).

L'intervista si è svolta a Treviso, il 17 novembre 2014, presso la *Fondazione Mazzotti per la civiltà veneta*.

Trascrizione dell'intervista [MAZZOTTI INTV 2014]

MN - [file audio 01] Anna, mi interesserebbe capire, in particolare, come funzionava il rapporto tra “Bepi” e i fotografi di Fini, Bruno de Adamo e Giulio Vecchiato;

AM - De Adamo e Vecchiato fotografavano soprattutto gli interni e papà fotografava gli esterni e generalmente non usciva con loro. Di solito lo accompagnavamo io o la mamma, non credo [De Adamo e Vecchiato] fossero una compagnia abituale. Sono però venuti entrambi a darmi una mano a riconoscere le fotografie alla fine degli anni Ottanta, ma è passato molto tempo e li ho persi di vista. Il tramite per trovarli era stata la Paola [Carniato], morta tragicamente. I due lavoravano nello studio di Fini, in via Calmaggiore.

MN - Si ricorda se, come e quando, “Bepi” ha conosciuto Guido Rey?

AM - Papà lo aveva conosciuto personalmente e lo aveva senz'altro “letto e bevuto” e siccome frequentava la Valtournanche a fondo, deve aver avuto più volte occasione di avvicinarlo. Ebbe poi una specie di adozione spirituale da parte di Guido Rey. Papà andava spesso in Valtournanche perché il suo primo cugino, Enzo Benedetti che abitava a Milano e aveva una passione notevolissima per la montagna e si poteva permettere di pagare le guide.

Ho chiari questi dati perché vado a ritirare oggi le fotocopie che costituiscono un estratto di due grossi volumi sul Cervino di Caballo, pubblicati da Tallone nel 1965. Ne vorrei dare un estratto anche alla *Fondazione Mazzotti*. Questi libri parlano dei tanti che hanno avvicinato il Cervino e nomina anche Enzo Benedetti, con i suoi occhi acuti, di fianco a Luigi Carrel che fu un grande scalatore delle pareti est e sud e molto altro ancora. Benedetti aveva la possibilità economica di pagare le guide e aveva tentato con Carrel la prima ascensione della parete sud e nell'ascensione della parete est aveva permesso anche a papà di essere presente. Poi nel 1932, quando già papà frequentava la Valle da qualche anno- [...] io chiamavo Benedetti «zio Enzo». Benedetti [...] aveva favorito l'incontro con Nerina: ci aveva visto giusto. Sicuramente papà, avendo già una certa fama come scrittore era entrato in contatto con Guido Rey, di cui sono rimaste parole, dediche, lettere. Mi pare di avere anche una bella fotografia di Guido Rey (le altre sono al FAST) dedicata a Nerina.

MN - Riguardo alla circuitazione della mostra *Le ville venete* negli Stati Uniti, lei ricorda qualche particolare?

AM - Ricordo che mostra fu portata a Washington, ma papà non ci andò e non ricordo di più.

MN - Anche a New York?

AM - Ricordo solo Washington.

MN - Il periodo di lavoro all'EPT comincia nel 1937?

AM - Sì, ma, allora, non era ancora EPT. Era allora una sezione della *Camera di Commercio*, all'interno del Palazzo della *Camera di Commercio*, il quale aveva sede esattamente dove oggi c'è la stazione delle autocorriere, in via Lungo Sile Antonio Mattei. Credo che il palazzo sia andato distrutto nel bombardamento del 1944³⁸². Dopo, però, con la fine della Guerra papà era stato epurato e rimasto senza lavoro. E comunque allora ancora non esisteva l'Ente del turismo³⁸³. Poi, durante la ricostruzione, quando hanno creato gli enti del turismo lui è stato nominato direttore³⁸⁴.

MN - E quand'è che il *Touring Club Italiano* ha proposto a "Bepi" la direzione?

AM - Questo lo ricordo abbastanza bene perché ero all'Università che ho cominciato nel 1957 dovevano essere quindi gli ultimi anni Cinquanta (1958-1959). So che andare a Milano e lasciare Padova mi sarebbe dispiaciuto. Papà aveva fatto anche delle valutazioni di ordine economico, il *Touring* gli aveva proposto la direzione generale e sarebbe stato pagato molto bene. Ma c'erano remore di carattere generale: intanto vari osti e ristoratori locali lo avevano pregato di non andare. Poi, avevamo (e abbiamo) un carissimo amico, Arturo Dalmartello, alpinista, a proposito del quale ho mandato fotografie e lettere al FAST, che gli diceva qual era il costo della vita a Milano. Il costo era molto più alto e lo sarebbe stato anche lo stipendio, ma la vita non sarebbe stata ugualmente facile. Papà aveva già persino trovato un albergo, una pensione, non lontano dalla sede del *Touring*. Poi mi ricordo che la mamma gli faceva notare una cosa: «tu a Treviso fai quello che vuoi, sei libero». Anche se il primo presidente dell'EPT, Tita Agostini, gli «tirava le orecchie» perché papà era sempre in ritardo (andava quando voleva, quando poteva, di rado alle nove), la mamma gli diceva che a Milano avrebbe dovuto dare l'esempio, essere metodico e ordinato, cosa che non era nelle corde di papà.

MN - E il rapporto di "Bepi" con la macchina fotografica?

AM - [15:00] Le macchine fotografiche erano un'appendice del suo corpo, non si muoveva se non aveva con sé le macchine. Aveva la macchinetta da roccia che stava nel taschino del giubbotto e c'erano successivamente macchinette più evolute. Alla fine andava via con due macchine, le due Zeiss che sono ancora qui mi pare. Poi quando è arrivata la "Rollei", usava la "Rollei" e la Zeiss. Usciva sempre con due macchine, una di scorta per qualsiasi evenienza. In genere la seconda gliela tenevamo o io o la mamma in macchina e aveva sempre degli autisti pazientissimi forniti dall'EPT.

MN - E dal punto di vista della conservazione di tutte queste fotografie come si comportava?

AM - Zero. Infatti questo mi sta ancora impegnando. In certi momenti provo una forma di rabbia: non ha mai messo didascalie, quasi mai. Diciamo che se avesse messo didascalie o accenni di didascalie su 10.000 delle 120.000 fotografie che ha lasciato sarebbe già tanto! Effettivamente aveva un ritmo notevole di produzione, e una gamma di interessi molto vasta, però nessun metodo nella conservazione se non quello della stratificazione. E dunque io ho lavorato come un archeologo in questi anni: è che ho lo stesso difetto anch'io... e quindi mi trovo ad avere gli stessi guai.

MN - La passione della fotografia è nata un po' accanto alla passione per la montagna, però è anche vero che avendo studiato alla Scuola libera del nudo, all'Accademia³⁸⁵, aveva comunque una formazione artistica. Aveva cominciato ingegneria se non sbaglio?

AM - Era arrivato alla tesi, si trattava di una tesi sul sistema solare, in ingegneria fisica, a Padova. Non credo avesse dato molti esami però aveva superato il biennio e si era avviato alla tesi.

MN - E poi la rivoluzione...

AM - E gelo in famiglia, aveva rotto i rapporti col padre che non ammetteva questa decisione. Allora: fiocco alla Lavallière e Venezia! Nel frattempo, aveva seguito l'esperienza di artisti importanti e ne era molto attratto, ma quando si è accorto di essere un ripetitore, un esecutore, ha mollato. Infatti ne rimane un esempio: dopo il '43 eravamo sfollati a Cusignana e aveva dipinto un quadro in ricordo delle sue illusioni giovanili. A dire il vero, devo ancora decidere cosa fare con i disegni di papà.

MN - [file audio 02] Poi però abbandona anche la pratica artistica.

AM - Sì l'abbandona completamente. Poi sono andata alle scuole medie, facevo male il disegno e allora un giorno si dedicò a me e fece per me un piccolo acquerello. A me piaceva molto perché c'era un piatto di peltro con due belle mele rosse sopra e si capiva che quella materia era peltro. [...] Dopo aver conosciuto Gino Rossi, Martini, Springolo, Barbisan e tutti gli altri lui si era reso conto di apprezzare le loro qualità e di non essere in grado di esprimersi allo stesso livello.

MN - E quindi è passato alla fotografia?

AM - Sì, ma non l'ha scelta come forma d'arte, ma come strumento di documentazione e di denuncia.[...]

MN - Riguardo ai materiali di "Bepi", la maggior parte sono conservati qui³⁸⁶, una parte al *Museo Etnografico della Provincia di Belluno* a Seravella di Cesiomaggiore e una parte al *Museo della montagna* di Torino, è corretto?

AM - Sì, al *Museo della Montagna* c'è poco, a Serravalle molto di oggettistica e parecchie fotografie relative alla Val D'Aosta e a Crétier³⁸⁷ le sto dando al BREL³⁸⁸ d'Aosta. L'unica volta che sono andata al *Museo della Montagna*, l'allora direttore, Aldo Audisio ed Enrico Camanni, un giornalista scrittore, storico dell'alpinismo che ha diretto quella bellissima rivista della Priuli & Verlucca (mi pare si chiamasse *Alpe* o qualcosa del genere), mi dissero di fare così: tutto ciò che riguarda Mazzotti e le Alpi occidentali le mandi al *Museo della montagna*, tutto quello che riguarda Crétier lo mandi al BREL ad Aosta e il resto a Treviso. Francamente penso che mandare al FAST fotografie della Val d'Aosta, non avrebbe avuto senso. Laddove ho potuto, ho fatto fare delle copie cercando di dare gli originali al *Museo della Montagna*, ma non li ho dati e ne ho ancora a casa una bella scatola. Ho ancora tanto dare, prevalentemente dei Crétier. Per quanto riguarda papà, ho i suoi lavori e li ho quasi tutti incorniciati perché Luigina Rossi Bortolatto qualche anno fa, proprio nel 2007, fece una mostra, in occasione del centenario. Fece una mostra della quale ho un dischetto di fotografie fatte da uno dei presenti, non credo fosse uscito un catalogo, ma credo che le opere esposte fossero tutte state fotografate, dunque, se le interessa, so dove mettere le mani. [...] La dottoressa Gerhardinger conserva una lapide che ricorda la promozione turistica e che si trovava dentro *Palazzo Scotti*, poi sparì e ora si trova al museo. E io ho un trofeo a casa relativo alla promozione turistica. [...] Papà si era sempre rammaricato di non aver potuto fare il Liceo classico. Di conseguenza tutta la vita cercò di porre rimedio a questa lacuna.

MN - Lui aveva frequentato un Istituto tecnico?

AM - Dopo Caporetto la famiglia partì, lasciò il Veneto, per tornare nel ravennate da cui proveniva suo padre e omonimo, Giuseppe. Là, credo a Sant'Alberto di Ravenna, non c'era il Liceo classico e quindi cominciò lì. Al ritorno si iscrisse all'Istituto che allora si chiamava "fisico-matematico" e comprendeva gli Istituti di ragioneria e il Liceo Scientifico con un approfondimento dunque sulla fisica e la matematica da cui, però, sono usciti "due cervelli". [...].

MN - Quindi si trattava dell'Istituto Riccati?

AM - Sì. [...]

MN - Anna, un'ultima domanda: al BREL sono destinati negativi e stampe?

AM - No, solo le stampe d'epoca [...] sono donate direttamente a loro e la donazione è ancora in corso. [...]

³⁸² Da una lettera di Giuseppe Mazzotti risulta che una sede dell'EPT fu bombardata il 7 aprile 1944 [MAZZOTTI 1945]. Dovrebbe trattarsi della sede di via Fiumicelli come illustra una fotografia pubblicata nel volume dedicato ai 180 anni di storia della Camera di Commercio di Treviso, intitolata «L'area dove è sorta l'attuale sede della Camera di Commercio . Piazza Fiumicelli, devastata dal bombardamento del 1944» [BRUNETTA 1991:192, fig. 64].

³⁸³ Gli *Enti Provinciali per il Turismo* furono creati con Regio Decreto 20 giugno 1935, n. 1425 (convertito in Legge nel 1936) a sostituzione dei precedenti *Comitati Provinciali per il Turismo* istituiti nel 1932. Vedi nota 113.

³⁸⁴ Sulla nomina di Giuseppe Mazzotti a direttore dell'EPT vedi nota 134.

³⁸⁵ Si tratta dell'*Accademia di Belle Arti* di Venezia.

³⁸⁶ Alla *Fondazione Mazzotti*.

³⁸⁷ Nerina Crétier e il fratello Amilcare, alpinista.

³⁸⁸ *Bureau Régional Ethnologie et Linguistique*. Vedi http://www.regione.vda.it/amministrazione/struttura/infomappa_i.asp?codmap=230.

b. Bibliografia

b. Bibliografia

Avvertenze

La presente bibliografia è stata redatta in ordine cronologico discendente, in base alla data di edizione dei testi consultati. Ove necessario, alla data dell'edizione consultata segue la data della prima edizione, tra parentesi tonde.

Legenda

Monografie

COGNOME, DATA DELL'EDIZIONE CONSULTATA

NOME COGNOME, *Titolo*, Città, Editore, data dell'edizione consultata (data della I edizione).

Periodici

COGNOME, DATA

NOME COGNOME, *Titolo articolo*, «Titolo rivista», numero, data, pagina/e.

Alcuni articoli citati sono conservati sciolti nelle raccolte archivistiche consultate che sono indicate nelle schede dalle seguenti abbreviazioni:

BBC	<i>Biblioteca di Borgo Cavour</i>
FC	Fondo Comisso
TVFM	<i>Treviso Fondazione Mazzotti</i>
AGM	<i>Archivio Giuseppe Mazzotti</i>
FV	Faldone verde
ASTV	<i>Archivio di Stato di Treviso</i>

b. Bibliografia

2014

BOUILLON 2014

MARIE-ÈVE BOUILLON, *Le Panorama. Merveilles de France, Algérie, Belgique, Suisse*, «Études photographiques», 31, 2014.

BUSATO 2014

ANGELICA BUSATO, *Tra scrittura e valorizzazione: Giuseppe Mazzotti e l'impegno conservativo per la città di Treviso dopo il bombardamento del 7 aprile 1944*, tesi di Laurea in Conservazione e gestione dei beni e delle attività culturali, Università Ca' Foscari Venezia, rel. prof. Ricciarda Ricorda, a.a. 2013-2014.

DE MARCO INTV 2014

ANTONIO DE MARCO, *Intervista del 29 maggio 2014*, in MARGHERITA NAIM, *La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la costruzione di un'identità territoriale veneta (1935-1965)*, Tesi di dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari Venezia, Graduate school, 2016, pp. 282-297.

FRASSETTO INTV 2014

ONORATO, DETTO "ORIO" FRASSETTO, *Intervista del 21 marzo 2014*, in MARGHERITA NAIM, *La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la costruzione di un'identità territoriale veneta (1935-1965)*, Tesi di dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari Venezia, Graduate school, 2016, pp. 277-281.

LARSEN 2014

JONAS LARSEN, *The Tourist Gaze 1.0, 2.0 and 3.0*, in ALAN A. LEW ET AL. (a cura di), *The Wiley Blackwell Companion to Tourism*, John Wiley & Sons, Ltd, Oxford (UK), 2014, pp. 304-313.

MAZZOTTI INTV 2014

ANNA MAZZOTTI, *Intervista del 17 novembre 2014*, in MARGHERITA NAIM, *La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la costruzione di un'identità territoriale veneta (1935-1965)*, Tesi di dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari Venezia, Graduate school, 2016, pp. 298-303.

NAIM 2014

MARGHERITA NAIM, *I fondi fotografici del Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST)*, in ALBERTO PRANDI (a cura di), *Storie d'argento 1989-2014: I 25 anni dell'archivio fotografico della Provincia di Treviso*, Treviso, Compiano, 2014, pp. 122-131.

b. Bibliografia

NAIM 2014.1

MARGHERITA NAIM, *Storie d'argento: le fotografie*, in ALBERTO PRANDI (a cura di), *Storie d'argento 1989-2014: I 25 anni dell'archivio fotografico della Provincia di Treviso*, Treviso, Compiano, 2014, pp. 102-113.

PAOLI 2014

SILVIA PAOLI, *Luca Beltrami, 1854-1933: storia, arte e architettura a Milano*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2014. Catalogo dell'esposizione: Milano, Castello Sforzesco (Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo - 29 giugno 2014).

PRANDI 2014

ALBERTO PRANDI (a cura di), *Storie d'argento 1989-2014: I 25 anni dell'archivio fotografico della Provincia di Treviso*, Treviso, Compiano, 2014. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Museo di Santa Caterina, Sala Ipogea: 3 ottobre-9 novembre 2014.

PRANDI 2014.1

ALBERTO PRANDI, *Venezia: le fotografie e le loro storie*, in GIAN PIERO BRUNETTA ET AL., *La fotografia come fonte di storia*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2014, pp. 389-403.

TOURING 2014

In viaggio con l'Italia: 1894-2014: un racconto sonoro e visivo: il patrimonio simbolico del Touring, Cinisello Balsamo: Silvana; Milano: Touring Club Italiano, 2014. Catalogo dell'esposizione: Milano, Palazzo della Ragione, 13 marzo-25 maggio 2014 per i 120 anni del *Touring Club Italiano*.

TURRI 2014

EUGENIO TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Venezia, Marsilio, 2014 (1979).

2013

BASSO 2013

TONI BASSO, *Un artista per fratello. Appunti per una biografia di Renato de Giorgis*, in STEFANO FRANZO, *Renato de Giorgis (1923-2009): pittura, grafica, fotografia*, Treviso, Compiano, 2013, pp. 9-16. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Museo di Santa Caterina, Sala Ipogea, 26 ottobre 2013-5 gennaio 2014.

NAIM 2013

MARGHERITA NAIM, *Le ville venete: il contributo di Giuseppe Mazzotti*, in GIUSEPPE BARBIERI, *Ville venete un nuovo sguardo*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2013, pp. 77-87.

b. Bibliografia

PRANDI 2013

ALBERTO PRANDI, *Renato de Giorgis. Autoritratto di un fabbricatore di immagini (fotografiche)*, in STEFANO FRANZO, *Renato de Giorgis (1923-2009): pittura, grafica fotografia*, Treviso, Compiano, 2013, pp. 63-78.

PIRANDELLO 2013

LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino di Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 2013.

ZANZOTTO 2013

ANDREA ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di MATTEO GIANCOTTI, Milano, Bompiani, 2013.

2012

BALDIN ET AL. 2012

LUCA BALDIN ET AL., *L'immagine eloquente: Giuseppe Mazzotti la scoperta della fotografia come media*, Castelfranco Veneto, Città di Castelfranco Veneto, 2012. Catalogo dell'esposizione: Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 17 novembre 2012-10 febbraio 2013.

BOUILLON 2012

MARIE-ÈVE BOUILLON, *Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont-Saint-Michel à la fin du XIXe siècle*, «Études photographiques», 30, 2012.

BOUILLON 2012.1

MARIE-ÈVE BOUILLON, *Tourisme, faïence et industrialisation de l'image photographique: Neurdein frères et la manufacture de Sarreguemines*, 2012. Pubblicato in <<http://culturevisuelle.org/photogenic/archives/5>>.

D'AUTILIA 2012

GABRIELE D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

MARRA 2012

CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012 (1999).

MIRAGLIA 2012

MARINA MIRAGLIA, *I «generi» fra regola e creatività*, in IDEM, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1-32.

PRANDI 2012

ALBERTO PRANDI, *Saper Vedere*, in LUCA BALDIN ET AL., *L'immagine eloquente: Giuseppe Mazzotti la scoperta della fotografia come media*, Castelfranco Veneto, Città di Castelfranco Veneto, 2012.

b. Bibliografia

QUINTAVALLE 2012

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *La trasformazione dei generi e le strutture del racconto fotografico*, in GLORIA BIANCHINO ET AL. (a cura di), *I mille scatti per una storia d'Italia*, Milano, Skira, 2012. Catalogo dell'esposizione: Parma, Palazzo del Governatore, 14 aprile - 10 giugno 2012.

2011

BERRINO 2011

ANNUNZIATA BERRINO, *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2011.

BOUILLON 2011

MARIE-ÈVE BOUILLON, *Utilisation des photographies d'agence dans l'édition touristique: exemple du Mont Saint-Michel*. Pubblicato in: «<http://culturevisuelle.org/photogenic/archives/31>». Versione completa della relazione presentata al convegno del *Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine* (Lhivic), *Si la photo est bonne*, 20-21 octobre 2011, presso l'Institut national d'histoire de l'art (INHA).

MIRAGLIA 2011

MARINA MIRAGLIA, *L'immagine tradotta. Dall'incisione alla fotografia*, in IDEM, *Specchio che l'occulto rivela: ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Angeli, 2011.

MIRAGLIA 2011.1

MARINA MIRAGLIA, *Veduta, panorama, paesaggio. Vittorio Sella e la fotografia delle vette*, in IDEM, *Specchio che l'occulto rivela: ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Angeli, 2011, pp. 120-133.

PALMA 2011

CRISTINA PALMA, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945: Un'antologia ragionata*, Milano, Silvana, 2011.

PRANDI 2011

ALBERTO PRANDI, «*L'Italia fotografica. Un concetto splendido*». Note su fotografia e turismo nel «Paese delle meraviglie», in LUCA BALDIN (a cura di), *Ripensare il Veneto. Turismo e cultura*, Venezia: Regione del Veneto, Treviso: Fondazione Mazzotti, 2011, pp. 19-61.

RUSSO 2011

ANTONELLA RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.

TCI 2011

Treviso e il suo territorio : Asolo, Castelfranco Veneto, Conegliano, Oderzo, Milano, Touring Club Italiano, 2011.

b. Bibliografia

URRY ET AL. 2011

JOHN URRY, JONAS LARSEN, *The Tourist Gaze 3.0*, III ed. riveduta e ampliata, Los Angeles [etc.], Sage, 2011 (1990).

2010

DEGRASSI ET AL. 2010

LIDIANNA DEGRASSI ET AL. (a cura di), *Turismo. Diritto e diritti*, Milano, Giuffrè, 2010.

GUNTHER 2010

ANDRÉ GUNTHER, *L'illustration ou comment faire de la photographie un signe*, «L'atelier des icones», 12.10.2010. Pubblicato in: <<http://culturevisuelle.org/icones/1147>>.

HEIDEGGER 2010

MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, V ed., Milano, Longanesi, 2010 (1927).

KARLSRUHE 2010

STAATLICHE KUNSTHALLE (KARLSRUHE), *Viaggio in Italia: Kunstler auf Reisen 1770-1880*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2010. Catalogo dell'esposizione: Karlsruhe, Staatlichen Kunsthalle, 11 settembre-28 novembre 2010.

TAYLOR 2010

JOHN TAYLOR, *Photogenic Authenticity and the spectacular in tourism: experiencing the Pentecost gol*, «La Ricerca Folklorica», 61, aprile 2010, pp. 33-40.

TURRI 2010

EUGENIO TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2010.

2009

BATE 2009

DAVID BATE, *Photography. The Key Concepts*, Oxford & New York, Berg, 2009. Trad. it. *Il primo libro di fotografia*, Torino, Einaudi, 2011.

BIANCHI 2009

GIOVANNI BIANCHI, s.v. «Franco Batacchi», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Milano, Electa, 2009.

JAKOB 2009

MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, Il mulino, 2009 (2008). Tit. orig. *Le paysage*, Gollion (Suisse), Infolio, 2008.

MAFFIOLI 2009

MONICA MAFFIOLI, *Photographie d'architecture et répertoires iconographiques dans l'Italie du Grand Tour*, in POHLMANN ET AL. 2009, pp. 57-63.

b. Bibliografia

MIRAGLIA 2009

MARINA MIRAGLIA, *Grand Tour et connaissance visuelle*, in POHLMANN ET AL. 2009, pp. 64-69.

POHLMANN ET AL. 2009

ULRICH POHLMANN, GUY COGEVAL (sur une idée de), *Voir l'Italie et mourir: photographie et peinture dans l'Italie du 19. siècle*, Paris, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2009, pp. 64-69. Catalogo dell'esposizione: Parigi, Museo d'Orsay, 7 aprile - 19 luglio 2009.

RITTER 2009

DOROTHEA RITTER, *Allez! Arrêtez! Vite! Impressions d'Italie dans la littérature et la photographie de voyage au XIX^e siècle*, in POHLMANN ET AL. 2009, pp. 48-55.

ROBINSON ET AL. 2009

MIKE ROBINSON, DAVID PICARD (a cura di), *The framed world: tourism, tourists and photography*, Farnham, Burlington: Ashgate, 2009.

VANZELLA 2009

GIUSEPPE VANZELLA, *Lo specchio fedele: storia della fotografia a Treviso 1839-2009*, Treviso, Devanzis, 2009.

2008

BARONI 2008

MARIA ROSA BARONI, *Psicologia del turismo*, in IDEM, *Psicologia ambientale*, II ed., Bologna, Il Mulino, 2008 (1998), pp. 143-146.

BONETTI ET AL. 2008

MARIA FRANCESCA BONETTI ET AL., *Roma 1840-1870: la fotografia, il collezionista e lo storico*, Peliti Associati, 2008. Catalogo dell'esposizione: Roma, Calcografia, 18 gennaio - 9 marzo 2008 e Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 15 marzo - 4 maggio 2008.

LUGON 2008

OLIVIER LUGON, *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 (2001).

TRIBUNA 2008

Orio Frassetto ricorda Paola Carniato, «La Tribuna di Treviso», 12.11.2008. Articolo tratto da: <http://ricerca.gelocal.it/tribunatreviso/archivio/tribunatreviso/2008/11/12/TGBPO_TGB02.html?refresh_ce>.

2007

GARIMOLDI 2007

GIUSEPPE GARIMOLDI, *Storia della fotografia di montagna*, Scarmagno (TO), Priuli & Verlucca, 2007.

b. Bibliografia

MAZZOTTI 2007

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Alpinismo e non alpinismo*, Belluno, Nuovi Sentieri Editore, 2007 (1946). Rist. anast. dell'ed. Treviso, Canova, 1946.

MAZZOTTI 2007.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Treviso: Piave, Grappa, Montello*, Vittorio Veneto (TV), De Bastiani, 2007 (1938). Rist. anast. dell'ed. Novara, De Agostini, 1938.

MAZZOTTI 2007.2

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Le ville venete*, Treviso, Canova, 2007 (1952). Il rist. anast. della III ed. (1954).

MAZZOTTI 2007.3

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La difesa del paesaggio italiano: relazione tenuta il 2 aprile 1968 al Rotary Club di Treviso*, Nuovi Sentieri Editore, 2007.

NOTTEBOOM 2007

BRUNO NOTTEBOOM, *From monument to landscape and back again: Photography in the Bulletin du Touring Club de Belgique in the Early XXth Century*, «Strates», 13, 2007, pp. 119-131.

2006

BRILLI 2006

ATTILIO BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.

FAVARO 2006

ADRIANO FAVARO (a cura di), *Guida ai Fondi fotografici storici del Veneto*, Venezia: Regione del Veneto, Treviso: Canova, 2006.

FILIPPI 2006

ELENA FILIPPI, *Fritz Burger (1877-1916): arte come critica-critica come arte: tendenze e ragioni della disciplina storico-artistica agli inizi del XX secolo*, Roma, Aracne, 2006.

FREUND 2006

GISÈLE FREUND, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2006 (1974). Tit. orig. *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

LUCAS 2006

ULIANO LUCAS, *Il fotogiornalismo in Italia, 1945-2005: linee di tendenza e percorsi*, Torino: La stampa, Fondazione italiana per la fotografia, 2006, 275 p. Catalogo dell'esposizione: Milano, Museo di Storia Contemporanea, 3 novembre 2006-7 gennaio 2007.

b. Bibliografia

MIRAGLIA 2006

MARINA MIRAGLIA, *La fotografia e il paesaggio*, in NICO STRINGA (a cura di), *Fotologie: scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 227-232.

MOLINA ET AL. 2006

ARTURO MOLINA ET AL., *Tourism brochures: usefulness and image*, «Annals of Tourism Research», vol. 33, n. 4, 2006, pp. 1036-1056.

TAMASSIA 2006

MARILENA TAMASSIA (a cura di), *Dietro le mostre: 1931 - il giardino italiano in mostra*, Livorno, Sillabe, 2006. Catalogo dell'esposizione: Firenze, Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron presso il Giardino Bardini, 21 ottobre-21 dicembre 2006.

TOSCO 2007

CARLO TOSCO, *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il mulino, 2007.

TURRI 2000

EUGENIO TURRI, *Il paesaggio tra persistenza e trasformazione*, in ADRIANO AGNATI ET AL. *Il paesaggio italiano: idee, contributi, immagini*, Milano, Touring Club Italiano, 2000, pp. 63-74.

2005

AIME 2005

MARCO AIME, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

CORSO 2005

CLAUDIA CORSO, *Giuseppe Mazzotti: La difesa del patrimonio paesaggistico della Marca Trevigiana*, Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Renzo Fontana, a.a. 2004-2005.

DONDERO 2005

MARIA GIULIA DONDERO, *Scenari del sé e monumenti in posa nella fotografia turistica*, «Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line», 31 dicembre 2005 (data di pubblicazione in rete). Una versione simile del testo è riproposta con il titolo *La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio*, in IDEM ET AL., *Semiotica della fotografia: Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, pp. 269-282 e nella traduzione francese *Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation*, «Communications et langages», 151, 2007, pp. 21-37.

MADESANI 2005

ANGELA MADESANI, *Intervista a Cristina De Vecchi*, in *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 369-373.

b. Bibliografia

MIRAGLIA 2005

MARINA MIRAGLIA, *La fotografia e il paesaggio*, in GIOACCHINO BARBERA ET AL. (a cura di), *Francesco Lojacono (1838-1915)*, Milano, Silvana, 2005, pp.103-117. Catalogo dell'esposizione: Palermo, Spazi ex Convento Sant'Anna, 1 ottobre 2005-8 gennaio 2006.

2004

BORDIGNON 2004

IVAN BORDIGNON, *Sviluppo e turismo sostenibile per l'arco alpino. Dagli scritti di Mazzotti ai codici etici, alla 'terza via'*, tesi di laurea interfacoltà, di primo livello, in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, *Università Ca' Foscari Venezia*, relatore prof. Bruno Bernardi, correlatore esterno dott. Luca Baldin, a.a. 2003-2004.

CRESTI 2004

CARLO CRESTI, *La fotografia finalizzata al turismo in Toscana negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in IDEM (a cura di), *Fotografia e architettura*, Firenze, Pontecorboli, 2004, pp. 66-76.

BOURDIEU ET AL. 2004

PIERRE BOURDIEU ET AL., *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004 (1965). Tit. orig. *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965.

FILIPPI ET AL. 2004

ELENA FILIPPI, LIONELLO PUPPI, *Le ville di Andrea Palladio: contributo alla storia dell'evoluzione dell'architettura rinascimentale*, Torino, Allemandi, 2004 (1909). Ed. filologica del testo di FRITZ BURGER (1909).

LARSEN 2004

JONAS LARSEN, *Performing tourists photography*, tesi di dottorato, *Department of Geography and International, Development Studies, Roskilde University*, Denmark, revisore principale: Jørgen Ole Baerenholdt, 2004.

MCMAHON 2004

LAURA MCMAHON, *Il Pittorialismo nel Fondo Mazzotti*, Tesi di Laurea, *Università Ca' Foscari Venezia*, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Italo Zannier, a.a. 2003-2004

PAGENSTECHER 2004

CORD PAGENSTECHER, *L'immagine dell'Italia nella pubblicità turistica tedesca del dopoguerra. Il lago di Garda e la Riviera adriatica nelle brochure del tour operator Scharnow*, in ANNUNZIATA BERRINO (a cura di), *Storia del turismo: annale 2003*, Milano, Angeli, 2004, pp. 105-135.

b. Bibliografia

SONTAG 2004

SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 (1973). Tit. orig. *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973.

WALTER 2004

FRANÇOIS WALTER, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16^e-20^e siècle)*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

2003

BAIDER 2003

FABIENNE H. BAIDER, *Construction de la mémoire, formulation de l'identité: Chypre et les guides touristiques*, «Méditerranée: ruptures et continuités», TMO 37, 2003. Atti del convegno svolto a Nicosia (20-22 ottobre 2001).

BATTILANI 2003

PATRIZIA BATTILANI, *Storia del turismo*, Laterza, Bari, 2003.

GAGUE 2003

ANNE GAGUE, *Espaces touristiques et territoires identitaires en Bretagne*, «Norois», 187, pp. 303-316.

JENKINS 2003

OLIVIA JENKINS, *Photography and travel brochures: The circle of representation*, «Tourism geographies: An International Journal of Tourism Space, Place and Environment», 5:3, 2003, pp. 305-328.

LA ROVERE 2003

LUCA LA ROVERE, *Storia dei Guf: organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

MIGNEMI 2003

ADOLFO MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

ZANNIER 2003

ITALO ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia: con una antologia di testi*, VIII ed., Roma; Bari, Laterza, 2003 (1982).

2002

DEKKER 2002

RUDOLF DEKKER (a cura di), *Egodocuments and history: autobiographical writing in its social context since the Middle Ages*, Hilversum, Verloren, 2002.

b. Bibliografia

LORENZON 2002

SAMUELE LORENZON, *L'Amico di Treviso: Giuseppe Mazzotti (1907-1981)*, tesi di laurea in Storia, Università Ca' Foscari Venezia, relatore prof. Mario Isnenghi, a.a. 2001-2002.

MAZZONI 2002

MARZIA MAZZONI, *Giuseppe Mazzotti: promozione e valorizzazione turistica di Treviso e del territorio trevigiano*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Nico Stringa, a.a. 2001-2002.

URETTINI 2002

LUIGI URETTINI, *Giuseppe Mazzotti e l'invenzione delle piccola Atene, «Venetica»*, terza serie 5, 2002, pp. 105-136.

URRY 2002

JOHN URRY, *Lo sguardo del turista: Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, II rist., Formello, Seam, 2002 (1990), 239 p.

2001

BARTHES 2001

ROLAND BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 2001 (1961), pp. 5-21. Tit. orig. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES 2001.1

ROLAND BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 2001 (1964), pp. 22-41.

BATTILANI

PATRIZIA BATTILANI, *Vacanze di pochi vacanze di tutti: l'evoluzione del turismo europeo*, Bologna, Il Mulino, 2001.

FAVARO 2001

ADRIANO FAVARO, *Fotografare la Grande Guerra: per una conoscenza del patrimonio di fotografie e attrezzature dei fondi fotografici veneti: guida alla mostra fotografica*, Treviso, Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST), 2001.

NAPOLETANO 2001

MARCO NAPOLETANO, *Giuseppe Mazzotti, uno scrittore d'arte*, tesi di laurea in Lettere, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Nico Stringa, a.a. 2000-2001.

PELLEGRINON 2001

BEPÌ PELLEGRINON (a cura di), *Le vie dell'ideale: le montagne di Bepi Mazzotti*, Belluno, Nuovi Sentieri, 2001.

b. Bibliografia

PERKINS ET AL. 2001

HARVEY C. PERKINS, DAVID C. THORNS, *Gazing or performing? Reflections on Urry's Tourists Gaze in the Context of Contemporary Experience in the Antipodes*, «International Sociology», vol. 16, n. 2, giugno 2001, pp. 185-204.

2000

DE VECCHI 2000

CRISTINA DE VECCHI, *La rappresentazione del paesaggio: funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, Milano, Cuem, 2000.

DEVOTO ET AL. 2000

GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, *s.v. genere*, «Dizionario della Lingua Italiana», Le Monnier, 2000, pp. 893-894.

MAZZOTTI 2000

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville Venete*, Treviso, Canova, 2000 (1957). Rist. della V ed. Bestetti del 1973, promossa dall'Istituto regionale per le ville venete. Prefazione di Lionello Puppi. Aggiornamento storico-critico di Ruggero Rugolo.

OSBORNE 2000

PETER D. OSBORNE, *Travelling light: photography, travel and visual culture*, Manchester; New York, Manchester University Press, 2000.

PASTORE 2000

ALESSANDRO PASTORE, *Il fascismo e la montagna: appunti per una storia culturale e politica dell'alpinismo italiano*, «Archivio trentino», sesta serie, a. XLIX (49), n. 2, 2000, pp. 119-138.

1999

BERTHO LAVENIR 1999

CATHERINE BERTHO LAVENIR, *La roue et le stylo: comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Odile Jacob, 1999.

FAST 1999

Bepi Fini nel Foto Archivio Storico Trevigiano, Treviso, Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST), 1999. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Palazzo dei Trecento, 24 aprile-23 maggio 1999.

FAVARO 1999

ADRIANO FAVARO, *Notizie dal F.A.S.T. Archivio fotografico storico di Treviso*, Fotostorica, 5, 1999, pp. 44-48.

GENTILI 1999

AUGUSTO GENTILI, *Giorgione*, Firenze, Giunti, 1999.

b. Bibliografia

TURCHETTO 1999

GIANNI TURCHETTO, *De Adamo e Vecchiato: i fotografi di Fini*, «Fotostorica», 2 (Nuova serie), Treviso, Provincia di Treviso, Assessorato alla Cultura, 1999, pp. 51-52.

RUSSO 1999

ANTONELLA RUSSO, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

1998

BRAUN 2008

EMILY BRAUN, *L'arte dell'Italia fascista: il totalitarismo tra teoria e pratica*, in EMILIO GENTILE (a cura di), *Modernità totalitaria: il fascismo italiano*, Roma, Laterza, 2008.

ENZENSBERGER 1998

HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Una teoria del turismo*, in IDEM, *Questioni di dettaglio. Poesia, politica e industria della cultura*, Roma, e/o, 1998 (1965).

MOISY 1998

LAURENCE MOISY, *Ville réelle, ville offerte, ville perçue: approche de l'image de la ville chez le touriste*, «Norois», 178, 1998, pp. 159-170.

STURANI 2008

ENRICO STURANI, *Il fascismo in cartolina*, in EMILIO GENTILE (a cura di), *Modernità totalitaria: il fascismo italiano*, Roma, Laterza, 2008.

1997

BRUNETTA 1997

GIAN PIERO BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.

CRAWSHAW ET AL. 1997

CAROL CRAWSHAW, JOHN URRY, *Tourism and the Photographic Eye*, in CHRIS ROJEK, JOHN URRY (a cura di), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, London, Routledge, 1997, pp. 177-179.

1996

BINOTTO 1996

ROBERTO BINOTTO, *Personaggi illustri della Marca Trevigiana: dizionario bio-bibliografico: dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996.

SELWYN 1996

TOM SELWYN (a cura di), *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*, Chichester-New York-Brisbane-Toronto-Singapore, John Wiley and Sons, 1996.

b. Bibliografia

1994

MAZZOTTI 1994

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra della ricostruzione degli edifici storici ed artistici danneggiati dalla guerra*, rist. anast., Treviso, Fondazione Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta, 1994 (1952). Catalogo dell'esposizione: Treviso, Salone dei Trecento, 1952.

1993

CIRCOLO 1993

s. v. *circolo ermeneutico*, in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 176-177.

MARCHESI 1993

PIETRO MARCHESI (a cura di), *Giuseppe Mazzotti. Scritti per il Touring Club Italiano*, Quaderni 4, Treviso, Fondazione Giuseppe Mazzotti, 1993.

1992

BOCCAZZI 1992

CINO BOCCAZZI, *Giuseppe Mazzotti: Atti del convegno Treviso, Casa dei Carraresi, 29 marzo 1991*, Treviso, Rotary Club Treviso, 1992, pp. 31-36.

LUGINBÜHL 1992

YVES LUGINBÜHL, *Il paesaggio mediterraneo e i suoi valori nella pubblicità turistica*, in *Paesaggio mediterraneo*, Milano, Electa, 1992, pp. 224-227. Catalogo dell'esposizione: Siviglia, Cartuja de Santa Maria de las Cuevas, giugno-ottobre 1992.

1991

BRUNETTA 1991

ERNESTO BRUNETTA, *La Camera di commercio : 180 anni di storia economico-sociale trevigiana, 1811-1991*, Treviso : Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, 1991.

FROW 1991

JOHN FROW, *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, «October», 57, Summer 1991.

PELLEGRINON ET AL. 1991

BEPI PELLEGRINON, ANNA PUGLIESE MAZZOTTI (a cura di), *Elenco degli scritti di Giuseppe Mazzotti*, Quaderni, 3, Treviso, Fondazione Mazzotti, 1991.

PORRO 1991

ELISABETTA PORRO (a cura di), *Fotografi del Touring Club Italiano*, T.C.I., 1991. Testi di ITALO ZANNIER.

b. Bibliografia

1989

PRANDI 1989

ALBERTO PRANDI, *Il Grand Tour dei fotografi*, in SERGIO MARINELLI ET AL. (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp. 338-342. Catalogo dell'esposizione: Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989.

1988

ALBERS ET AL. 1988

PATRICIA C. ALBERS, WILLIAM R. JAMES, *Travel photography: A Methodological Approach*, «Annals of Tourism Research», 15, 1988, pp. 134-158.

1987

MAZZOTTI 1987

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Le ville venete*, Treviso, Canova, 1987 (1952). I rist. anast. della III ed. (1954).

SERRATORE 1987

MARIAGRAZIA SERRATORE, *Il contributo di Giuseppe Mazzotti agli studi di tradizioni popolari della Marca Trevigiana*, Tesi di Laurea in Storia delle tradizioni popolari, Corso di laurea in Pedagogia, *Università degli Studi di Trieste*, Facoltà di Magistero, relatore prof. Gianfranco D'Aronco, a.a. 1986-1987.

1986

GARIMOLDI 1986

GIUSEPPE GARIMOLDI (a cura di), *Guido Rey: Dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, Torino, ed. Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», 1986. Catalogo dell'esposizione: Torino, Museo nazionale della montagna «Duca degli Abruzzi», 15 maggio-13 luglio 1986; Aosta, Torre del lebbroso, 19 luglio-7 settembre 1986.

MURARO 1986

MICHELANGELO MURARO, *Civiltà delle ville venete*, Udine, Magnus, 1986.

1985

PRANDI ET AL. 1985

ALBERTO PRANDI, AGOSTINO CONTÒ, *I Ferretto fotografi a Treviso, 1863-1921*, Treviso: Comune, Assessorato alla cultura, Biblioteca comunale, 1985. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Museo Civico «L. Bailo», 24 ottobre-31 dicembre 1985.

1984

COMISSO 1985

GIOVANNI COMISSO, *Veneto felice: itinerari e racconti*, a cura di NICO NALDINI, II ed., Milano, Longanesi, stampa 1985 (1984).

b. Bibliografia

ELENCO 1984

La montagna nell'opera di Giuseppe Mazzotti: elenco degli scritti, Nuovi Sentieri, 1984. Edito in occasione de *L'Agordino ricorda 1984 - Omaggio a Giuseppe Mazzotti (1907-1981)*.

MAZZOTTI 1984

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La grande parete*, III ed., Belluno, Nuovi Sentieri, 1984 (1938). Ripr. facs. dell'ed. Milano, L'Eroica, 1938.

TURRI 1984

EUGENIO TURRI, *Del viaggiare, tra spazi rituali e spazi turistici*, in «Erodoto. Problemi di geografia», 7-8, 1984, pp. 50-75.

1983

ALBERS ET AL. 1983

PATRICIA C. ALBERS, WILLIAM R. JAMES, *Tourism and the changing photographic image of the Great Lakes Indians*, «Annals of Tourism Research», vol. 10, 1983, pp. 123-148 .

FINI 1983

GIUSEPPE FINI, *Bepi Fini fotografo d'arte*, Dosson, Zoppelli, 1983.

GADAMER 1983

HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983 (1960). Traduzione e cura di Gianni Vattimo. Tit. orig. *Wahreit und methode*, Tübingen, Mohr, 1960.

GRIMALDI ET AL. 1983

UGO BERTO ALFASSIO GRIMALDI ET AL., *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.

QUINTAVALLE 1983

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Il sistema dei generi fotografici e Dorothea Lange*, in IDEM, *Messa a fuoco: studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

1982

DE SETA 1982

CESARE DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in IDEM (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-263.

FUSCO 1982

MARIA ANTONELLA FUSCO, *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, in CESARE DE SETA (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 753-801.

SELVA 1982

GUSTAVO SELVA, *Un intellettuale che scalava le montagne*, « Il Gazzettino », 28.03.1982, p. 5.

1981

BERTI 1981

C. B. [CAMILLO BERTI], *In memoria: Bepi Mazzotti*, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 1, 1981, pp. 76-77.

1980

MURARO 1980

MICHELANGELO MURARO, *Civiltà delle Ville di Ragusa*, «Fiskovicev zbornik», 1, Split, 1980, pp. 321-332.

TREVISO 1980

Treviso nell'obiettivo di Guido Botter, «Ca' Spineda», Treviso, n. 4, dicembre 1980.

1979

BERTELLI 1979

CARLO BERTELLI, *La Mostra della Rivoluzione fascista*, in *Storia d'Italia*, Annali 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 141-146.

BOLLATI 1979

GIULIO BOLLATI, *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia*, Annali 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 26-39.

BRUNELLO 1979

ARNALDO BRUNELLO, *Treviso: aspects et images*, Dosson (TV), Zoppelli G. & C., 1979.

CHALFEN 1979

RICHARD M. CHALFEN, *Photography's role in tourism: Some Unexplored Relationship*, «Annals of Tourism Research», vol. 6, n. 4, 1979, pp. 435-447.

LAZZARI 1979

GIOVANNI LAZZARI, *I Littoriali della cultura e dell'arte*, Napoli, Liguori, 1979.

MIRAGLIA 1979

MARINA MIRAGLIA, *La fotografia pittorica: Tendenze estetiche europee e loro incidenza sulla cultura fotografica italiana a cavallo del secolo*, in *Fotografia pittorica 1889-1911*, Milano: Electa, Firenze: Alinari, 1979, pp. 9-15. Catalogo dell'esposizione: Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1979; Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-marzo 1980.

1978

BAILO 1978

LUIGI BAILO, *Guida della città di Treviso*, Treviso, Canova, 1978 (1872). Rist. anast. dell'ed. Treviso, Zoppelli, 1872.

b. Bibliografia

EPT 1978

EPT Treviso e Associazione Pro Possagno, dépliant, *Possagno: la Patria di Canova vi attende*, Padova, stampa Grafiche Invicta, 1978.

LOC 1978

“Venezia in campagna”: *Mostra delle ville venete: Villa Contarini Simes: Piazzola sul Brenta: 4-31 marzo 1978: a cura dell'Ente per le ville venete*, locandina, Treviso, Grafiche Longo & Zoppelli, 1961.

MAZZOTTI 1978

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Venezia in campagna: introduzione alla Mostra delle ville venete: Villa Contarini Simes, Piazzola sul Brenta Padova*, Treviso, Longo e Zoppelli, 1978. In occasione della *Mostra delle ville venete*, Piazzola sul Brenta (Padova), Villa Contarini Simes, marzo 1978.

1977

MIOSSEC J.-M. 1977

JEAN-MARIE MIOSSEC, *L'image touristique comme introduction à la géographie du tourisme*, «Annales de Géographie», 1977, t. 86, n. 473, pp. 55-70.

QUINTAVALLE 1977

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *La fotografia e i suoi modelli*, in CESARE DE SETA (a cura di), *Quale storia dell'arte*, Napoli, Guida, 1977, pp. 59-70.

1976

DALLA BARBA ET AL. 1976

GIORGIO DALLA BARBA ET AL., *Treviso l'altra*, Treviso, Arci/Uisp, 1976, 188 p. Testi di Giorgio Dalla Barba; fotografie Antonio De Marco; introduzione Roberto Paronetto; interventi di: Franco Batacchi, Gian Giacomo Cappellaro, Andrea Zanzotto.

EPT 1976

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO (a cura di), *Treviso. Guida artistica della città*, Treviso, 1976 (1937).

1975

BARBACCI 1975

ALFREDO BARBACCI, *Un giorno a Feltre*, «Il Resto del Carlino», 09.01.1975, p. 3.

1974

MESIRCA 1974

GIUSEPPE MESIRCA, *I seducenti itinerari di Mazzotti. Magia di Feltre*, «Il Gazzettino», Venezia, 16.06.1974, p. 3.

b. Bibliografia

WITTKOWER 1984

RUDOLF WITTKOWER, *Palladio e il palladianesimo*, Torino, Einaudi, 1984. Tit. orig. *Palladio and English Palladianism*, Thames and Hudson, London, 1974.

1973

MAZZOTTI 1973

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Feltre*, Treviso: Canova, Feltre: Castaldi, 1973.

MAZZOTTI 1973.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville Venete*, V ed., Roma, Bestetti, 1973 (1957).

1972

BOLLATI 1972

GIULIO BOLLATI, *L'Italiano*, in *Storia d'Italia Einaudi*, 1, Torino, 1972, pp. 951-1022.

BOZZINI 1972

GIUSEPPE BOZZINI, *L'alpinista che ha salvato le Ville Venete*, «Radiocorriere TV», 15/21.10.1972, p. 137.

PIOVENE 1972

GUIDO PIOVENE, *Lo schedario delle ville*, «La Stampa», 20.02.1972, p. 3.

1971

ABBATE 1971

FRANCESCO ABBATE, *s.v. Generi artistici*, in GIOVANNI PREVITALI (a cura di), *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, vol. 2/1, Milano, Feltrinelli/Fischer, 1971, pp. 184-227.

EPT 1971

EPT TREVISO (a cura di), dépliant, *Piave, Montello*, Treviso, Tipografia editrice trevigiana, 1971.

1970

ACAI 1970

Assemblea generale, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 1, 1970, p. 95.

EPT 1970

EPT Treviso (a cura di), dépliant, *Asolo e i colli asolani*, Treviso, Longo e Zoppelli, 1970.

1969

CONSIGLIERI 1969

Nuovi consiglieri del Touring, «Il Touring», settembre 1969, p. 18.

b. Bibliografia

MCAI 1969

Mostra fotografica della montagna, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, 1969, pp. 195-196.

1968

EPT 1968

EPT TREVISO (a cura di), *Treviso: Piave Grappa Montello*, Treviso, La Tipografica, 1968.

EPT 1968.1

EPT Treviso, (a cura di), *Il Cansiglio: la montagna di Vittorio Veneto*, Treviso, Longo & Zoppelli, 1968.

MARANGONI 1968

MATTEO MARANGONI, *Saper vedere: come si guarda un'opera d'arte: 70 illustrazioni a colori e 94 in nero*, 21 ed., Milano, Garzanti, 1968 (1933).

1967

ACKERMAN 1967

JAMES SLOSS ACKERMAN, *Palladio's villas*, New York, *Institute of Fine Arts: J. J. Augustin*, 1967.

MAZZOTTI 1967

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La montagna nei manifesti e nei francobolli di ieri e di oggi: mostra internazionale*, Treviso, Canova, 1967. Catalogo dell'esposizione: Treviso, *Salone dei Trecento*, 29 aprile-7 maggio 1967.

1966

MAZZOTTI 1966

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville Venete*, IV ed., Roma, Bestetti, 1966 (1957).

MAZZOTTI 1966.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Palladian and other Venetian villas*, IV ed., Roma, Bestetti, 1966 (1957).

MCAI 1966

V Mostra fotografica, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, 1966, p. 195.

1965

CARAFÒLI 1965

MARIO CARAFÒLI (testo e fotografie di), *Le Tre Venezie*, V, Milano, Ferrania, stampa 1965, 42 p. Fa parte di: *Benvenuti in Italia: guida per il turista fotografo*, Milano, Ferrania, 1961.

b. Bibliografia

FANTIN 1965

MARIO FANTIN, *Cervino, 1865-1965: Matterhorn, Mont Cervin*, Bologna, Tamari, 1965. Fotografia e testi di Mario Fantin; prefazione di Giuseppe Mazzotti.

MAZZOTTI 1965

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Omaggio a Guido Rey*, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, 1965, pp. 103-112.

MAZZOTTI 1965.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Invito al Consiglio: la montagna di Vittorio Veneto*, Treviso, Canova, 1965.

1964

AGIT 1964

AGIT, *Successo a Vienna della Mostra delle Ville Venete*, «Le Venezie e l'Italia», giugno-luglio 1964, p. 93.

LOC 1964

ASTV, FONDO EPT, busta 370, locandina, *Fotoausstellung: Venetianische Villen*, 1964.

MAZZOTTI 1964

GIUSEPPE MAZZOTTI (Erklärende Texte aus einem Katalog von), *Fotoausstellung Venetianische Villen: 4. bis. 18. Mai 1964 Im Palais Palffy, Wien I.*, Josefsplatz 6, Wien, Romayor-Congressprint, 1964.

MCAI 1964

Mostra fotografica [Sezione di Mestre], «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, 1964, p. 179.

MURARO 1964

MICHELANGELO MURARO, *Civiltà delle ville venete*, conferenza tenuta il 23.10.1964 alla Hertziana di Roma, stampa 1964 (Venezia : Istituto Universitario di Architettura).

TCI 1964

Veneto, «Attraverso l'Italia» (Nuova Serie), Milano, Touring Club Italiano, 1964.

1963

MAZZOTTI 1963

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville Venete: nuova edizione*, III ed., Roma, Bestetti, 1963 (1957).

1962

CELLETTI ET AL. 1962

VIRGILIO CELLETTI ET AL. (a cura di), *Turismo in Italia: gli Enti Provinciali per il Turismo nello sviluppo dell'economia e della vita italiana*, Roma, Editalia, 1962.

b. Bibliografia

SPEZZATI 1962

GASTONE SPEZZATI, *Le ville venete della riviera del Brenta*, Venezia, Alfieri, stampa 1962.

VENETO 1962

Il Veneto ed il Friuli Venezia Giulia ad Hannover, «Padova e la sua provincia: Rassegna mensile a cura della "Pro Padova" col patrocinio del comune e dell'E.P.T.», 4, 04.04.1962, pp. 65-67.

1961

DUSSELDORF 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 325, dépliant, *Düsseldorfer Hefte*, 9, 1-15 Mai 1961.

ISTITUTO 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 325, dépliant, *Istituto italiano di cultura a Colonia*, maggio 1961, 3 p.

ITALIENISCHE 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 325, dépliant, *Italienische Woche Köln 7.-14- Mai 1961*, Colonia, 1961, 2 p.

ITALIENISCHE 1961.1

ASTV, Fondo EPT, busta 325, *Italienische Villen, Schlösser und Burgen*, «Der Mittag», 04.05.1961.

LOC 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 370, locandina, «*Tentoonstelling "Ville Venete" Buitenverblijven en kastelen uit de streek rondom Venetie*» *Den Haag Paleis Noordeinde 8 - 18 april 1961*, L'Aia, 1961.

LOC 1961.2

ASTV, Fondo EPT, busta 370, locandina, *Fotoausstellung Venetianische Villen Schlösser und Burgen von den Dolomiten bis Triest Düsseldorf 2. - 20. Mai 1961 in hause des internationalen bildungswerkes «die brücke» alleestr. 49 51*, Düsseldorf, 1961.

VENETIAANSE 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 372, *Venetiaanse villa's en kastelen*, «Het Vaderland», 10.04.1961.

1960

PIOVENE 1960

GUIDO PIOVENE, *Ville del Brenta nelle vedute di Vincenzo Coronelli e Gianfrancesco Costa*, Milano, Il Polifilo, 1960.

b. Bibliografia

MAZZOTTI 1960

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Visioni d'Italia: Mostra-concorso nazionale di fotografia artistica: Treviso, 14-30 novembre, 1960*, Treviso, Canova, 1960. In testa al front.: ENAL, Dopolavoro provinciale, Treviso; Ente Provinciale Turismo, Treviso.

MAZZOTTI 1960.1

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Mostra dei Castelli Veneti: Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige*, Treviso, Officine Grafiche Longo e Zoppelli, 1960. In occasione dell'esposizione: Vittorio Veneto, 7 agosto - 18 settembre 1960.

MAZZOTTI 1960.2

GIUSEPPE MAZZOTTI (presentazione di), *Atti del convegno di studi sui castelli: Vittorio Veneto 14-15 settembre 1960*, Treviso, Longo e Zoppelli, 1960.

MAZZOTTI 1960.3

TVFM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *La mostra dei castelli veneti a Vittorio Veneto*, «Arte Veneta», estratto delle annate XII-XIV, 1959-60, s.p.

1959

MANIFESTO 1959

La montagna nel manifesto pubblicitario: mostra storica internazionale, introduzione di GIUSEPPE MAZZOTTI, Treviso, Canova, 1959. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Salone dei Trecento, 7-31 maggio 1959.

MCAI 1959

Quarta mostra fotografie di montagna, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, 1959, p. 169.

1958

BELLI 1958

TVFM, AGM, FV 4.1, CARLO BELLI, *Giungevano in villa sul "Burchiello" navigando il Brenta a tiro di cavallo*, «Il Tempo», Roma, 22.01.1958.

BERTOLDI 1958

SILVIO BERTOLDI, *Alla ricerca del Veneto vero tra le sue ville mirabili e crollanti*, «L'Arena», Verona, 05.03.1958, p. 3.

BUZZATI 1958

DINO BUZZATI, *La vita in villa*, «Le Vie d'Italia», 3 1958, pp. 310-320.

CRUCIANI 1958

ALESSANDRO CRUCIANI, *Letteratura turistica: La Marca Trevigiana*, «Le Vie d'Italia», 3, 1958, p. 379.

b. Bibliografia

MARIOTTI 1958

GIULIANA MARIOTTI, *Storia del turismo*, Roma, Saturnia, 1958.

MAZZOTTI 1958

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville Venete*, II ed., Roma, Bestetti, 1958 (1957).

MAZZOTTI 1958.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Palladian and other Venetian villas*, II ed., Roma, Bestetti, 1958 (1957).

PALLUCCHINI 1958

TVFM, AGM, FV 4.1, RODOLFO PALLUCCHINI, *Ville venete*, «Il Resto del Carlino», 04.03.1958.

TORTORA 1958

TVFM, AGM, FV 4.1, MARIO TORTORA, «*Ville Venete*» di Mazzotti, «Giornale di Sicilia», 25.04.1958.

VERGANI 1958

TVFM, AGM, FV 4.1, ORIO VERGANI, *Robinson delle "Ville Venete"*, «Corriere della Sera», 08.03.1958.

1957

BUZZATI 1957

DINO BUZZATI, *La rinascita della Cordellina*, «Le Vie d'Italia», 5, 1957, pp. 561-570.

L. M. 1957

TVFM, AGM, FV 6, fasc. 10, L. M., *Una bella mostra del paesaggio asolano. Si articola in più sezioni con fotografie e pitture di italiani e stranieri di ieri e di oggi*, «Il Popolo», 05.10.1957.

MAZZOTTI 1957

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Il paesaggio asolano: raccolta di testi e di immagini e catalogo della mostra del paesaggio asolano*, Treviso, Canova, 1957. Catalogo dell'esposizione: Istituto Filippin, ottobre 1957.

MAZZOTTI 1957.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Immagini della Marca trevigiana*, Milano, Silvana, 1957.

MAZZOTTI 1957.2

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville venete: tempo di rinascita*, «Le vie d'Italia», 9, 1957, pp. 1137-1160.

MAZZOTTI 1957.3

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville Venete*, Roma, Bestetti, 1957.

b. Bibliografia

MAZZOTTI 1957.4

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Palladian and other Venetian villas*, Roma, Bestetti, 1957.

SCOLF 1957

RINO SCOLF, *Da Asolo il canonico Circo vedeva le navi correre sul mare*, «L'Unità», 19.10.1957.

STUDI 1957

Studi in onore di Matteo Marangoni: Pisa, Firenze: Vallecchi, 1957.

1956

CEVESE 1956

RENATO CEVESE (a cura di), *Ville vicentine*, 5, Milano, Domus, 1956.

IDE 1956

JOHN JAY IDE, *Villas of Venetia*, «Town & Country», 4, 1956, s. p.

TCI 1956

L'Italia in 300 immagini, Milano, Touring Club Italiano, 1956.

1955

ANSELMINI 1955

G. ANSELMINI, *Le bellezze della Marca in quattrocento fotografie*, «Gazzettino-Sera», 6-7.05.1955, p. 2.

BIANCHIN 1955

PIER MARIA BIANCHIN, *«La bella sconosciuta» svelata dal paesaggio*, «Il Gazzettino», 15.06.1955, p. 4.

MCAI 1955

Terza mostra fotografica, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, Autunno - Natale 1955, p. 187.

MCAI 1955.1

Terza mostra di fotografie di montagna, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 1, Primavera - Estate 1955, p. 81.

SELVA 1955

GUSTAVO SELVA, *Bellezze ignorate e risultati d'arte alla Mostra del paesaggio trevigiano*, «L'Avvenire d'Italia», 23.06.1955, p. 3.

T. G. 1955

T. G., *Pregi e difetti a Treviso nella propaganda turistica*, «Cronache Venete», 08.02.1955, p. 3.

b. Bibliografia

1954

ARCHITECTS 1954

Polish and Venetian exhibition, «The Architects' Journal», vol. 119, January 21, 1954, pp. 113-114.

BOURET 1954

TVFM, AGM, busta 85, JEAN BOURET, *Paris fait connaissance avec les «Villas Vénitiennes» ancêtres des bâtiments de la Concorde*, «Franc-Tireur», 10.03.1954.

DONIN 1954

TVFM, AGM, FV 4.1, GASTONE DONIN, *È di difficile soluzione il problema delle ville venete*, «Il Tempo», 25.05.1954.

INFLUSSO 1954

Influsso della villa palladiana sull'architettura di un secolo, «Rassegna della Stampa italiana ed estera», 31.03.1954, pp. 288-292.

LOC 1954

ASTV, Fondo EPT, busta 370, locandina, *Les villas de la Venetie, exposition de documents photographiques*, 1954.

LOC 1954.1

TVFM, AGM, FV 4.1, locandina, *Photographs of Venetian Villas at The Royal Institute of British architects, 66 Portland Place, W.1, February 25-March 27, 1954 [...]*, London, The Westminster press, 1954.

MAZZOTTI 1954

GIUSEPPE MAZZOTTI, (a cura di), *Le ville venete*, III ed., Treviso, Canova, 1954 (1952).

MAZZOTTI 1954.1

GIUSEPPE MAZZOTTI (detailed information compiled by), *Photographs of venetian villas: Royal Institute of British Architects, 66 Portland Place, London W.1: 25th February-27th March 1954*, 1954, 39 p.

PELLEGRINI 1954

GUIDO PELLEGRINI, *Come pratico la fotografia turistica*, «Ferrania», 2, 1954, pp. 2-5.

PELLEGRINI 1954.1

GUIDO PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, «Ferrania», 8, 1954, pp. 13-14.

RIBA 1954

Venetian Villas: R.I.B.A. Exhibition of Photographs, «R.I.B.A. Journal», vol. 61, February 1954, pp. 139-141.

b. Bibliografia

RIBA 1954.1

Exhibition of Venetian Villas. Opened by H.E. the Italian Ambassador 24 February 1954. The President in the Chair, «R.I.B.A. Journal», vol. 61, March 1954, p. 193.

RIBA 1954.2

The Venetian Villas Exhibition, «R.I.B.A. Journal», vol. 61, 1953-1954, p. 210.

SALVADORI 1954

TVFM, AGM 8.3.9, R. SALVADORI, *Le Ville Venete Country Houses ideali*, «La voce degli italiani», 1954.

S. B. 1954

TVFM, AGM 8.3.9, S. B., *Molte città attendono la Mostra delle ville venete*, «Il Gazzettino», 02.06.1954.

VILLAS 1954

TVFM, AGM 8.3.9, *Les Villas de la Vénétie*, «Arts», 24.03.1954.

WITTKOWER 1954

RUDOLF WITTKOWER, *The influence of Palladio's Villas*, «Country Life», vol. No. 2980, CXV February 25, 1954, pp. 516-517.

1953

D. M. 1953

TVFM, AGM 8.3.9, *La triste agonia delle ville palladiane*, «La Nuova Stampa», 10.09.1953.

ESCOBAR 1953

TVFM, AGM 8.3.9, MARIO ESCOBAR, *Lamento per le Ville venete al Palazzo delle Esposizioni*, «L'Osservatore Romano», 10.09.1953.

FERRARI 1953

Ferrari Aggradi inaugurerà la Mostra delle Ville Venete, «Il Gazzettino», 10.09.1953, p. 2.

MAZZOTTI 1953

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Le ville venete*, II ed. rifatta e notevolmente aumentata, Treviso, Canova, 1953 (1952).

MCAI 1953

Mostra fotografica, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 1, Primavera - Estate 1953, p. 76.

MCAI 1953.1

Seconda Mostra di fotografie, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 2, 1953, p. 175.

b. Bibliografia

MOSTRA 1953

TVFM, AGM 8.3.9, *La Mostra delle Ville Venete nel Palazzo Reale di Milano*, «L'Arena», 24.04.1953.

MOSTRA 1953.1

Le Ville Venete in mostra a Milano, 6, *Le Vie d'Italia*: «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 1953, pp. 707-708.

PELLEGRINI 1953

GUIDO PELLEGRINI, *Noi e l'immagine*, «Ferrania», 2, 1953, pp. 11-12.

RASSEGNA 1953

TVFM, AGM. 8.3.9, *Rassegna fotografica sulle Ville Venete*, «L'Unità», 10.09.1953.

SACCHI 1953

TVFM, AGM. 8.3.9, FILIPPO SACCHI, *Le ville venete in rovina*, «La Nuova Stampa», 24.04.1953.

SILVESTRI 1953

GIUSEPPE SILVESTRI, *Tramonto delle ville venete*, «Le Vie d'Italia», 3, 1953, pp. 336-346.

SPLENDORE 1953

TVFM, AGM 8.3.9, *Splendore e decadenza delle ville venete nella mostra inaugurata ieri a Milano*, «Il Gazzettino», 25.04.1953.

TRIDENTI 1953

TVFM, AGM, FV 4.1, CARLO TRIDENTI, *Le ville venete riflesso di una civiltà*, «Il Giornale d'Italia», 10.09.1953.

ZORZI 1953

TVFM, AGM 8.3.9, ALVISE ZORZI, *Le Ville Venete in mostra a Palazzo Reale*, «Il Tempo di Milano», 24.04.1953.

1952

ANGELINI 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 320, LUIGI ANGELINI, *Il dramma in due tempi delle splendide ville venete*, «L'Eco di Bergamo», 02.10.1952.

BERTOLDI 1952

SILVIO BERTOLDI, *Salvare il patrimonio di questa civiltà significherà amare veramente l'Italia*, «L'Arena», 01.10.1952, p. 3.

b. Bibliografia

BIASION 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 320, RENZO BIASION, *Muoiono le ville venete*, «Gazzetta del Popolo», 11.09.1952.

BORGESSE 1952

TVFM, AGM, FV 4.1, LEONARDO BORGESSE, *La bellezza va in rovina. Il lento perire delle ville vicentine non è che un sintomo della desolante malattia che affligge tutta l'Italia*, «Corriere della Sera», 06.05.1952.

CEVESE 1952

TVFM, AGM 8.3.9, RENATO CEVESE, *Dagli affreschi della Cappella pendono provole salami e mortadella*, «Milano Sera», 08.05.1952.

CEVESE 1952.1

RENATO CEVESE, *Studiosi e appassionati anglosassoni propongono un'organizzazione per la salvezza delle nostre ville*, «Il Giornale di Vicenza», 13.09.1952, p. 1.

COMISSO 1952

BBC, FC, MS. XIII. 12. 2, GIOVANNI COMISSO, *s.t.*, «Il Giornale dell'Emilia», 10, 1952.

DE MICHELIELI 1952

ENZO DE MICHELIELI, *Al Palazzo dei Trecento: Il valore di una mostra*, «Gazzetta del Veneto», 01.10.1952, p. 3.

DORIGUZZI BOZZO 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 320, PLINIO DORIGUZZI BOZZO, *Hanno portato a Treviso tutte le ville del Veneto. L'accorato grido d'allarme di una mostra che girerà l'Italia*, «Il Giornale di Brescia», 02.10.1952.

LOC 1952

TVFM, AGM, locandina, *Mostra delle Ville Venete: Treviso, Salone dei Trecento 14.30 settembre 1952*, Treviso, Longo & Zoppelli, 1952.

G. M. 1952

G. M. [GIUSEPPE MAZZOTTI], *Una mostra coraggiosa e di interesse nazionale*, «Realismo», Milano, 1, giugno 1952, p. 7.

MARUSSI 1952

TVFM, AGM 8.3.9, GARIBALDO MARUSSI, *Documenti: al Naviglio di Milano la mostra delle ville vicentine*, «La Fiera Letteraria», 18.05.1952.

MAZZOTTI 1952

GIUSEPPE MAZZOTTI (a cura di), *Le ville venete*, I ed., Treviso, Canova, 1952. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Palazzo dei Trecento, 14 settembre - 1 ottobre 1952.

b. Bibliografia

MAZZOTTI 1952.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il problema delle Ville Venete*, «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 212-216.

MONTICELLI 1952

TVFM, AGM 8.3.9, VEZIO MONTICELLI, *La Mostra Fotografica delle ville vicentine*, «Il Gazzettino», 04.05.1952.

MURARO 1954

MICHELANGELO MURARO (par), *Les villas de la Venetie*, catalogue publié sous les auspices de la *Fondation Giorgio Cini*, Venise, Neri Pozza, 1954. Con uno scritto postumo di Nino Barbantini.

NAVIGLIO 1952

La rovina delle ville vicentine: nella mostra fotografica allestita dagli amici dei monumenti e del paesaggio per la città e provincia di Vicenza (3-9 maggio 1952), Milani, Tip. Giuliani, 1952. In occasione dell'esposizione: Milano, Galleria del Naviglio, 3-9 maggio 1952. Testo di Leonardo Borgese, fotografie in mostra eseguite da Gianpaolo Vajenti.

PEROCCO 1952

TVFM, AGM, FV 4.1, GUIDO PEROCCO, *Ville Venete*, «Pomeriggio», Bologna, 30 settembre 1952.

PIAMONTE 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 320, GUIDO PIAMONTE, *Un grido di allarme si è levato per le antiche ville che vanno in rovina*, «Il Mattino dell'Italia Centrale», 21.10.1952.

SELVA 1952

GUSTAVO SELVA, *S'affacciano sui corsi dei fiumi, gemmano i dorsi delle colline*, «Il Popolo», 17.10.1952, p. 3.

STUDIOSI 1952

TVFM, AGM 8.3.9, *Studiosi e cultori d'arte nella commissione regionale*, «Il Gazzettino», 14.08.1952.

TCI 1952

Veneto, «Attraverso l'Italia», vol. XXVIII, Milano, Touring Club Italiano, 1952.

TRIÙ 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 320, TRIÙ, *Arte, storia, turismo alla mostra delle ville venete*, «Gazzetta del Veneto», 12.07.1952.

b. Bibliografia

VALENTE 1952

ATTILIO VALENTE, *Le ville venete. Prorogata la mostra di Treviso*, «Italturismo», 12, 02.10.1952, p. 3.

VILLE 1952

La Mostra delle ville venete a Treviso, «Turismo: Rassegna della stampa Italiana ed estera», 17-18, Roma, Commissariato per il turismo, 30.09.1952, pp. 26-28.

VILLE 1952.1

ASTV, Fondo EPT, Serie 3.6, busta 320, *Mostra fotografica delle ville venete*, «Gazzettino-Sera», 04-05.10.1952.

VISITE 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 320, *Visite alla Mostra delle ville venete*, «Il Gazzettino», 28.09.1952.

1951

BORGESE 1951

ASTV, Fondo EPT, busta 320, LEONARDO BORGESE, *La barbarie moderna e le ville del vicentino*, «Corriere della Sera», 12.09.1951.

COMISSO 1951

BBC, FC, MS. XIII. 12. 2, GIOVANNI COMISSO, *Per salvare le ville del Veneto*, «Il Tempo di Roma», 17.04.1951. Pubblicato anche nel *Bollettino dell'Associazione Amici di Treviso*, 2, 18.05.1951, p. 2.

CONCORSO 1951

2° Concorso di fotografia artistica della Montagna, «Club Alpino Italiano: Rivista Mensile», 1-2, Torino, 1951, p. 69.

MAZZOTTI 1951

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Montagnes valdôtaines vous êtes mes amours: storia di una vocazione*, Treviso, Canova, 1951.

MCAI 1951

La I Mostra Fotografica Sezionale, «Le Alpi Venete: Rassegna delle Sezioni Trivenete del Club Alpino Italiano», 3-4, 1951, pp. 191-192.

POZZA 1951

ASTV, Fondo EPT, busta 320, NERI POZZA, *Decadenza delle ville storiche nell'agro della provincia vicentina*, «Il Tempo», 2.12.1951.

b. Bibliografia

SALVATORELLI 1951

MARIO SALVATORELLI, *Attraverso l'Italia volume VIII: Veneto: In 240 pagine con 506 fotografie il volto di sei capoluoghi e delle sette provincie [sic] venete. In distribuzione ai Soci dal 1° novembre*, 11, «Le Vie d'Italia», 1951, pp. 1302-1312.

SILVESTRI 1951

ASTV, Fondo EPT, busta 320, GIUSEPPE SILVESTRI, *Appello all'«UNESCO»: Centinaia di ville in rovina nel Veneto*, «Corriere d'informazione di Milano», 30-31.05.1951.

1950

BUZZATI 1950

DINO BUZZATI, *Treviso piccola Atene*, «Corriere della Sera», 03.10.1950, p. 3.

MAZZOTTI 1950

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Grandi imprese sul Cervino*, III ed., Milano, L'Eroica, rist. 1950 (1944).

1949

DOLOMITI 1949

Le Dolomiti, Bolzano, Ente Provinciale per il Turismo, inverno 1949.

DOLOMITI 1949.1

Le Dolomiti, Bolzano, Ente Provinciale per il Turismo, estate 1949.

L'ARENA 1949

Al servizio del turismo: La rivista "Dolomiti", «L'Arena», 29.10.1949.

1948

CEVESE 1948

ASTV, Fondo EPT, busta 320, RENATO CEVESE, *Sulle ville del Veneto incombe l'ultima rovina*, «Il Tempo di Milano», 03.11.1948.

MAZZOTTI 1948

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra del paesaggio e dell'ambiente trevigiano, Treviso*, 1948. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Tempio di Santa Caterina, 18 settembre-2 ottobre 1948.

1946

MAZZOTTI 1946

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Introduzione alla montagna*, Treviso, Canova, , 1946.

1942

MAZZOTTI 1942

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Nino Springolo*, Signum, a. I, n. 8, 25 settembre 1942, p. 3.

b. Bibliografia

XI MOSTRA 1942

XI Mostra d'arte Trevigiana, prefazione di GIUSEPPE MAZZOTTI, Treviso, Tip. Longo e Zoppelli, 1942. In testa al front.: Confederazione fascista professionisti e artisti Unione provinciale di Treviso; Sindacato interprovinciale fascista belle arti, sezione di Treviso. Catalogo dell'esposizione: Salone dei Trecento, Treviso, 11 ottobre-15 novembre 1942.

1941

HOFMANNSTHAL 1941

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Viaggio estivo*, «Le tre Venezie», 3, 1941 (1903), pp. 142-147. Trad. it. di «Sommerreise», *Neue Freie Presse*, 18.07.1903.

MAZZOTTI 1941

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra d'arte permanente 4: catalogo: gennaio 1941*, 1941.

1940

EPT 1940

Ente Provinciale per il Turismo (a cura di), *Treviso. Guida artistica della città*, Treviso, 1940 (1937).

EPT 1940.1

Ente Provinciale per il Turismo (a cura di), *Treviso e la sua provincia: dal Grappa al Piave, dal Montello a Vittorio Veneto*, Roma, Italia industriale, 1940. Fa parte di: Collana Nazionale Guide d'Italia.

MAZZOTTI 1940

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra d'arte permanente 3: catalogo: 13 ottobre 1940*, 1940.

MAZZOTTI 1940.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra d'arte permanente 2: catalogo: 11 agosto 1940*, 1940.

MAZZOTTI 1940.2

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Mostra d'arte permanente 1: catalogo: 23 giugno 1940*, 1940.

MOSTRA 1940

Mostra del paesaggio veneziano del Settecento, Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, 1940.

1939

CARAFÒLI 1939

MARIO CARAFÒLI, *Turismo e fotografia*, «Le Vie d'Italia», 3, 1939, pp. 360-369.

RASSEGNA 1939

Treviso nel Ventennale della Vittoria, Treviso, Longo & Zoppelli, 1939. Numero speciale di *Treviso. Rassegna del Comune* dedicato alle celebrazioni del XX anniversario della Vittoria 1918-1938. Finito di stampare il 31 dicembre 1938.

1938

MOSTRA 1938

Catalogo della mostra delle arti dei costumi e delle tradizioni popolari della Marca Trevigiana, introduzione di GIUSEPPE MAZZOTTI, Treviso, Tip. Longo e Zoppelli, 1938. In testa al front.: P.N.F. O.N.D. Comitato nazionale per le arti popolari, Dopolavoro provinciale-Treviso. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Villa Margherita: 21 settembre-9 ottobre 1938.

MAZZOTTI 1938

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Treviso: Piave, Grappa, Montello*, Novara, De Agostini, 1938.

1937

RASSEGNA 1937

Treviso. Rassegna del Comune, Treviso, Longo & Zoppelli, 1937.

1936

COMISSO 1936

BBC, FC, MS. XIII. 12. 5, GIOVANNI COMISSO, *Le ville venete*, «La Gazzetta del Popolo», luglio 1936.

LA STAMPA 1936

Il Duce fissa le direttive al turismo italiano: Il rapporto degli Enti provinciali presieduto da S.E. Alfieri, «La Stampa», 15.12.1936, p. 2.

MAZZOTTI 1936

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La montagna presa in giro*, III ed., Milano, L'Eroica, 1936 (1931).

1935

IL GAZZETTINO 1935

TVFM, AGM, FV 6, fasc. 9, *Le bellezze di Treviso artistica all'esposizione fotografica*, «Il Gazzettino di Treviso», 04.11.1935.

MALIPIERO 1935

TVFM, AGM, FV 4.1, GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Panorami*, «Gazzetta del Popolo», 29.08.1935.

MAZZOTTI 1935

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La bella contrada*, «Treviso. Rassegna del Comune»³⁸⁹, primavera, pp. 6-19.

MAZZOTTI 1935.1

[GIUSEPPE MAZZOTTI], *Mostre d'arte a Villa Margherita*, «Treviso. Rassegna del Comune», autunno, 1935, pp. 55-58.

b. Bibliografia

MAZZOTTI 1935.2

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti [manoscritto:] con sede in Venezia Sezione di Treviso Xa Mostra Sindacale d'Arte Trevigiana 28 ottobre 15 novembre 1935 XIV. Regolamento*, 28 ottobre - 15 novembre 1935, 2 p. Il documento dattiloscritto presenta correzioni e firma manoscritte da Giuseppe Mazzotti.

X MOSTRA 1935

Mostre d'arte a Villa Margherita: Treviso autunno 1935 XIV, Treviso, Tipografia Antonio Vianello, 1935. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Villa Margherita, 27 ottobre-24 novembre 1935 [date tratte da MAZZOTTI 1935.1:55].

RASSEGNA 1935

Treviso. Rassegna del Comune, Treviso, Longo & Zoppelli, primavera 1935.

RASSEGNA 1935.1

Treviso. Rassegna del Comune, Treviso, Longo & Zoppelli, autunno 1935.

VENTUNO 1935

Treviso e il piano regolatore, «Il Ventuno», fasc. 28, 5, 1935, pp. 22-23.

1933

IX MOSTRA 1933

IX Mostra trevigiana d'arte, Treviso, tip. Vianello, 1933. Catalogo dell'esposizione: Palazzo Scotti, 28 ottobre-15 novembre 1933.

1932

MAZZOTTI 1932

TVFM, AGM, FV 4.1, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Un cimitero che non deve sparire*, s.n., s.l., 19.02.1932.

REY 1932

GUIDO REY, *Alpinismo acrobatico*, nuova ed., Torino, Montes, 1932 (1914).

1931

BRUNELLI ET AL. 1931

BRUNO BRUNELLI E ADOLFO CALLEGARI, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano, Treves, 1931.

GIARDINO 1931

Mostra del giardino italiano: catalogo: Palazzo Vecchio, Firenze, Comune di Firenze, 1931, Firenze, Tip. E. Ariani.

b. Bibliografia

1930

GENTA 1930

FELICE GENTA, *Il paesaggio meridionale: Rassegna descrittiva ed illustrata della grande mostra fotografica del paesaggio: indetta in occasione dell'XI° Congresso Nazionale di Geografia; inauguratasi in Napoli nel Natale di Roma dell'anno VIII: svoltasi tra gli idi di aprile e le prime calende di maggio nel monumentale edificio universitario di S. Marcellino*, II ed., Napoli, Tip. C. Russo, 1930 (1930).

MUMMERY 1930

ALBERT FREDERICK MUMMERY, *Le mie scalate nelle Alpi e nel Caucaso*, Torino, Formica, 1930 (1895).

MAZZOTTI 1930

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La mostra universitaria d'Arte delle Venezie*, «Vita cittadina. Rivista mensile del comune», Treviso, Longo & Zoppelli, 11, 1930, pp. 318-324.

MOSTRA 1930

Mostra d'Arte Universitaria delle Venezie, presentazione di GIUSEPPE MAZZOTTI, Treviso, Tipi A. Vianello, 1930. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Salone dei Trecento, Novembre-Dicembre 1930. In testa al front.: Gruppo Universitario Fascista Veneziano "F. Gozzi", Gruppo Universitario Fascista Trevisano "La Piave".

1929

FASOLO 1929

GIULIO FASOLO, *Le ville del vicentino*, a cura del Consiglio provinciale dell'Economia di Vicenza, Vicenza, Arti grafiche delle Venezie, 1929.

MAZZOTTI 1929

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Pellegrinaggio elegiaco sul Grappa*, «L'Illustrazione Veneta», 8, 1929, pp. 216-217.

MAZZOTTI 1929.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Dove la bellezza non è catalogata: itinerari alto agordini*, «L'Illustrazione Veneta», 6, 1929, pp. 154-159.

MAZZOTTI G. 1929.2

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La prima salita della Sentinella*, «L'Illustrazione Veneta», 7, 1929, pp. 183-184.

VIII MOSTRA 1929

VIII Mostra d'arte trevigiana, presentazione di GIUSEPPE MAZZOTTI, Treviso, tip. Vianello, 1929. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Salone dei Trecento: 20 ottobre 1929-20 novembre 1929.

b. Bibliografia

1928

MAZZOTTI 1928

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il Grappa: pellegrinaggio elegiaco*, Treviso, Cattedra Italiana di Pubblicità Editrice, 1928.

1927

COLETTI 1927

LUIGI COLETTI, *La mostra d'arte*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», 5, 1927, pp. 2-4.

COLETTI 1927.1

LUIGI COLETTI, *Treviso nelle antiche vedute*, Treviso, Soc. An. Tip. G. Carestiato, 1927.

LOUKOMSKI 1927

GEORGIJ KRESKENTEVIČ LOUKOMSKI, *Andrea Palladio*, Paris, A. Vincent, 1927.

MAZZOTTI 1927

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Acrobazie dolomitiche*, «L'Illustrazione Veneta», 9, 1927, pp. 18-19.

MAZZOTTI 1927.1

GIUSEPPE MAZZOTTI, *La Regina delle Dolomiti [Marmolada]*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», 6, 1927, p. 15.

MAZZOTTI 1927.2

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Dal rifugio Cinque Torri al rifugio Contrin*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», 8, 1927, p. 11.

MAZZOTTI 1927.3

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Conegliano e la mostra d'arte*, «La voce fascista», 29 novembre 1927.

MOSTRA 1927

Mostra internazionale d'arte ispirata alla vite e al vino, Treviso, Longo e Zoppelli, 1927. Catalogo dell'esposizione: Conegliano Veneto: maggio-giugno 1927.

VII MOSTRA 1927

Catalogo della VII Mostra d'arte trevigiana, presentazione di GIUSEPPE MAZZOTTI, Società Anonima Tipografia Editrice Trevigiana, 1927. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Salone dei Trecento: 16 ottobre-11 novembre 1927.

b. Bibliografia

1926

LOUKOMSKI 1926.1

GEORGIJ KRESKENTEVIČ LOUKOMSKI, *I: Villas des doges Godi Porto, Capra, Piovene, Angarano, Emo, Cornaro, Badoer, Mocenigo, Poiana, etc.*, vol. 1, Paris, Albert Morance, 1926 (datato in ACKERMAN 1967, p. 32). Fa parte di: *L'oeuvre d'Andrea Palladio: les villas des doges de Venise*.

LOUKOMSKI 1926.2

GEORGIJ KRESKENTEVIČ LOUKOMSKI, *II: Villas des doges Pisani, Marcello, Saraceno, Caldogno, Foscari, Barbaro, Repeta, Sarego, Porto, Valmarana, etc.*, vol. 2, Paris, Albert Morance, 1926 (datato in ACKERMAN 1967, p. 32). Fa parte di: *L'oeuvre d'Andrea Palladio: les villas des doges de Venise*.

MOSTRA 1926

Mostra del paesaggio italiano, Associazione artistica internazionale in Roma, 1926.

PEDRAZZA 1926

PIERO PEDRAZZA, *Viva Treviso*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana», 1, giugno 1926, p. 2 .

1925

VI MOSTRA 1925

VI Mostra d'Arte Trevigiana: catalogo, Treviso, Delneri, 1925. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Salone dei Trecento, 8 dicembre 1925-6 gennaio 1926.

1924

CICALA 1924

VITTORIO CICALA, *Ville venete*, Torino, Italia Ars, 1924 (1914). Con prefazione di Luca Beltrami.

V MOSTRA 1924

Catalogo della V Mostra d'Arte Trevisana, Treviso, ed. Studio d'Arte Delneri, 1924. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Palazzo Provera, 19 ottobre-12 novembre 1924.

TREVISO 1924

Treviso e Vittorio Veneto, fasc. 20°, Milano, Sonzogno, s.d. (1924?). Fa parte di: *Le cento città d'Italia illustrate*.

1923

IV MOSTRA 1923

IV Mostra d'Arte Trevisana, Treviso, stab. Pietrobon, 1923.

1920

COLETTI post 1926

LUIGI COLETTI, *Treviso*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, s.d. (post 1926).

b. Bibliografia

1912

PIETROBON 1912

G. M. PIETROBON, *Guida - Ricordo di Treviso*, Treviso, Stab. Tipo-Litografico G. M. Pietrobon & Figli, 1912.

1911

CICALA 1911

VITTORIO CICALA, *Ville e castelli d'Italia: Piemonte e Liguria*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1911.

1910

TCI 1910

Ai soci fotografi, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 4, 1910, p. 171-175.

1909

BURGER 1909

FRITZ BURGER, *Die Villen des Andrea Palladio: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1909.

1908

CONCOURS 1908

Association des Amateurs Photographes du Touring-Club de France-Concours de Photographie des couleurs en 1908, «La fotografia artistica», 6, 1908, p. XI.

ZANGHIERI 1908

TRANQUILLO ZANGHIERI, *Fotografia turistica*, Milano, Hoepli, 1908.

1907

I MOSTRA 1907

I mostra d'arte trevigiana: catalogo, Treviso, 1907. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Palazzo Spineda (ora Provera), 9 novembre-1 dicembre 1907.

1906

BRENTARI 1906

O[TTONE] B[RENTARI], *Italia artistica*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», a. XII, n. 12, dicembre 1906. Recensione della collana di Corrado Ricci.

CONCOURS 1906

Association des Amateurs Photographes du Touring-Club de France-Grand Concours de Photographie Touriste ouvert aux Membres de L'A.A.P. et du T.C.F., «La fotografia artistica», 9, 1906, p. 156.

b. Bibliografia

NAMIAS 1906

RODOLFO NAMIAS, *Note fotografiche. Le camere oscure negli alberghi*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 5, 1906, pp. 134-135.

VALCARENGHI 1906

UGO VALCARENGHI, *I cacciatori della bellezza*, «La fotografia artistica», 10, 1906, pp. 158-160.

1905

COMINETTI 1905

ANNIBALE COMINETTI, *Le camere oscure negli alberghi*, «La fotografia artistica», 10, 1905, pp. 15-16.

GRAND CONCOURS 1905

Grand Concours de Photographie Touriste, «La fotografia artistica», 8, 1905, p. 16.

VUGLIANO 1905

MARIO VUGLIANO, *Alla decima musa*, «La fotografia artistica», 9, 1905, p. 12.

1904

REY 1904

GUIDO REY, *Il Monte Cervino*, Milano, Hoepli, 1904.

TCI 1904

Sezione fotografica?, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 11, 1904, pp. 371-372.

1903

FAVARI 1903

PIETRO FAVARI, *Alcune note sul nostro "Concorso fotografico"*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 1, 1903, pp. 9-10.

NAMIAS 1903

RODOLFO NAMIAS, *Note fotografiche. Una interessante novità pel fotografo turista*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 11, 1903, p. 227.

NAMIAS 1903.1

RODOLFO NAMIAS, *Note fotografiche*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 4, 1903, pp. 128-129.

TCI 1903

Turismo e fotografia, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 4, 1903, pp. 124-127.

b. Bibliografia

1902

BRENTARI 1902

OTTONE BRENTARI, *Attraverso l'Italia: raccolta di oltre 2000 fotografie di vedute, tesori artistici, tipi popolari*, Zurigo, Lipsia: C. Schmidt; Milano: Touring Club Italiano, 1902.

FAVARI 1902

PIETRO FAVARI, *Un concorso fotografico fra i soci del T.: Regolamento*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 2, 1902, p. 66.

IL DILETTANTE 1902

IL DILETTANTE, *Turismo e fotografia*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 4, 1902, pp. 130-132.

TCI 1902

Due esposizioni fotografiche, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, 1, 1902, pp. 18-19.

RODOLFO NAMIAS ET AL. 1902

RODOLFO NAMIAS ET AL., *Concorso fotografico fra i soci del Touring: Relazione della Giuria*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 12, 1902, pp. 424-425.

1901

ATTRAVERSO 1901

Una grande pubblicazione artistica assunta dal T.C.I.: Attraverso l'Italia, 2, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 1901, p. 43.

1900

BARBIERI 1900

NICO BARBIERI, *Arte e fotografia V*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 2, 1900, p. 30.

BIANCHI 1900

AUGUSTO GUIDO BIANCHI, *La collezione per il Touring delle cartoline illustrate*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», Milano, [12], 1900, pp. 219-220.

BIANCHI 1900.1

AUGUSTO GUIDO BIANCHI, *Le Cartoline illustrate: Una grande collezione per il Touring*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 11, 1900, pp. 198-199.

CICLO 1900

DOTT. CICLO, *L'Illustrazione Fotografica dell'Italia*, «Rivista mensile del Touring Club Italiano», 6, 1900, p. 102.

b. Bibliografia

1899

BERTARELLI 1899

LUIGI VITTORIO BERTARELLI, *Programma dell'Illustrazione Fotografica del Touring*, «Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano», 3, 1899, pp. 3-7.

FAVARI 1899

PIETRO FAVARI, *L'illustrazione fotografica dell'Italia: I Temi*, «Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano», 7, 1899, pp. 10-11.

FAVARI 1899.1

PIETRO FAVARI, *L'illustrazione fotografica dell'Italia pel T.C.C.I.*, «Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano», 5, 1899, pp. 3-4.

MUFFONE 1899

GIOVANNI MUFFONE, *Come dipinge il sole: fotografia per i dilettanti*, IV ed. riv. e ampl., Milano, Hoepli, 1899 (1886).

1898

FAVARI 1898

PIETRO FAVARI, *La sezione fotografica del Touring*, «Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano», 3, 1898, p. 178.

1897

BERTARELLI 1897

LUIGI VITTORIO BERTARELLI, *Guida-itinerario dell'Italia e di parte dei paesi limitrofi: parte II. Guide regionali. Veneto*, Milano, Touring Club Ciclistico Italiano, 1897. Opera in tre fascicoli con profili, cartine, indice. Venne distribuita gratuitamente ai soci del 1897. Si tratta della seconda pubblicazione edita nelle *Guide regionali*, dopo quella riguardante la Lombardia, nel 1906 [PRANDI 2011:19, nota 3].

1896

RIVIERE 1896

LOUIS RIVIERE, *En Venetie: (croquis de vacances)*, La Rochelle, Imprimerie Rochelaise, 1896.

1894

SANTAELENA 1894

Antonio Santa Elena, *Guida di Treviso*, nuova ed., Treviso, Zoppelli editore, 1894.

1886

PIZZIGHELLI 1886

GIUSEPPE PIZZIGHELLI, *Handbuch der Photographie für Amateure und Touristen*, 3 voll., Halle a. S., Knapp, 1886.

b. Bibliografia

1885

VIDAL 1885

M. LÉON VIDAL, *Manuel du touriste photographe*, 2 voll., Paris, Gauthier-Villars et fils, 1885.

1882

RICCI 1882

CORRADO RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1882.

1876

STOPPANI 1876

ANTONIO STOPPANI, *Il Bel Paese: Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografia fisica d'Italia*, Milano, Tipografia e Libreria Editrice Ditta Giacomo Agnelli, 1876.

³⁸⁹ Della rivista semestrale vennero pubblicati soltanto quattro numeri: primavera e autunno del 1935, 1937 e, ultimo, 1939, in occasione delle celebrazioni del ventesimo anniversario della vittoria (1918-1938). Giuseppe Mazzotti fu citato esplicitamente come curatore della redazione nei numeri della primavera del 1935, del 1937 e del 1939.

c. Fonti

Legenda

TVFM	<i>Treviso Fondazione Mazzotti</i>
AGM	<i>Archivio Giuseppe Mazzotti</i>
FV	Faldone verde
ASTV	<i>Archivio di Stato di Treviso</i>
ds.	dattiloscritto
ms.	manoscritto
s.d.	sine data
s.t.	sine titolo
s.p.	sine pagina

c. Fonti

1981

CANNA 1949

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera, *da A. W. Canna a Mazzotti*, Londra, 25.02.1949, 1 p.

1964

DELEGAZIONE 1964

ASTV-Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, Delegazione E.N.I.T. di Vienna all'EPT di Treviso, *Elenco del materiale di proprietà dell'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso per il quale si chiede la reimportazione da Vienna (Austria) alla sede di Treviso (Italia)*, Vienna, 18 maggio 1964, 2 p. Documento allegato a MAZZOTTI 1964.2.

MAZZOTTI 1964.1

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. relazione, GIUSEPPE MAZZOTTI, s.t., s.d. [1964], 4 p.

MAZZOTTI 1964.2

ASTV-Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti alla Banca d'Italia, oggi: Richiesta benessere R.A. per reimportazione materiale vario e ingrandimenti fotografici*, 18 maggio 1964, Treviso, 1 p. A questo documento è allegato il documento: DELEGAZIONE 1964.

1962

VALLOMY 1962

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, GIACOMO VALLOMY, *Vallomy a Delegazione E.N.I.T. di Vienna*, 27.01.1962, 1 p.

MAZZOTTI 1962

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti a Claudio Bonvecchio*, Treviso, 05.01.1962, 1 p.

MAZZOTTI 1962.1

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti a Claudio Bonvecchio*, Treviso, 01.04.1962, 2 p.

1961

ELENCO 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ms./ds. elenco, *Elenco degli ingrandimenti fotografici delle Ville Venete (formato m. 1 x 1,50) montati su pannelli di legno (per la mostra che si terrà all'Aja in Olanda)*, s.d. [1961], 16 p.

MOSTRE 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 325, ds. relazione, *Mostre delle Ville Venete e dei Castelli delle Tre Venezie all'Aja e a Dusseldorf*, [Treviso], s.d. [1961], 2 p.

PIANTA

ASTV, Fondo EPT, busta 372, pianta, *Genootsch. ned.-italie: Indelingsplan paleis Noordeinde*, L'Aia, 24.03.1961, 1 p.

STAAT 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, *Delegazione E.N.I.T. di Vienna a Giuseppe Mazzotti*, Düsseldorf, 31.05.1961, 1 p.

VOLLI 1961

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, *Ugo Volli a Giuseppe Mazzotti*, Trieste, 26.04.1961, 2 p.

VOLLI 1961.2

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. lettera, *Ugo Volli a Delegazione "ENIT" Amsterdam*, Trieste, 09.02.1961, 2 p.

1960

ELENCO 1960

TVFM, AGM 6.2.5, ds. elenco, *Elenco foto esposte alla mostra dei castelli*, [Treviso], s.d. [1960], 30 p.

MAZZOTTI 1960.4

TVFM, AGM 6.2.1, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti Gino Scrinzi*, Treviso, 28.07.1960, 2 p.

MAZZOTTI 1960.5

TVFM, AGM 6.2.1, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti ad Aldo Gorfer*, Treviso, 23 aprile 1960, 2 p.

PASQUALIS 1960

TVFM, AGM 6.2.1, ds. lettera, *Arturo Pasqualis al presidente dell'EPT di Trento*, Vittorio Veneto, 07.04.1960, 2 p.

SCRINZI 1960

TVFM, AGM 6.2.1, ds. lettera, *Gino Scrinzi a Giuseppe Mazzotti*, Trento, 06.07.1960, 2 p.

1958

DE CESARE 1955

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 2, ds. relazione, MARIO DE CESARE, *Attività dell'ENIT nel 1954*, Roma, 28.02.1955, 12 p.

1955

ASTV 1955

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. regolamento, CAI TREVISO, *Terza Mostra di fotografie di montagna*, 1955, 3 p.

LASSEN 1955

TVFM, AGM, busta 85, ds. lettera, *Erik Lassen a Giuseppe Mazzotti*, Copenaghen, 26.07.1955, 1 p.

MACCORMICK 1955

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 2, ms. lettera, *Fiona MacCormick a Giuseppe Mazzotti*, Edinburgo, 21.05.1955, 3 p.

MAZZOTTI 1955

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 2, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti a Vanni Mafera*, Treviso, 24.06.1955, 2 p.

1954

FANTIN 1954

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 1, ds. lettera, *Ernesto Fantin a Giuseppe Mazzotti*, Treviso, 29.05.1954, 1 p.

FOTOGRAFIE 1954

ASTV, Fondo EPT, busta 372, ds. elenco, *Elenco degli ingrandimenti fotografici formato 100x150 montati su telaio per la mostra delle ville venete a Londra*, [Treviso], [1954], 5 p.

MAZZOTTI 1957.5

TVFM, AGM, 6 FV, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti a Carlo Bestetti*, Treviso, 29.10.1957, 2 p.

RANIERI 1954

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera *Uguccione Ranieri di Sorbello a Leonardo Borgese*, New York, 10.05.1954, 1 p.

WATSON 1954

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera, *Francis Watson a Giuseppe Mazzotti*, Londra, 03.12.1954, 2 p.

1953

CAVAZZOCCA 1953

ASTV, Fondo EPT, busta 351, ds. lettera, *Allo Cavazzocca Mazzanti al Direttore de "Il Giornale del Turismo"*, Roma, 02.09.1953, 1 p.

MAZZOTTI 1953.1

ASTV, Fondo EPT, busta 351, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti a Giovanni Artieri*, [Treviso], 02.09.1953, 2 p.

MOSTRA 1953.3

ASTV, Fondo EPT, busta 351, EPT TREVISO, ds. promemoria, *Mostra delle Ville Venete: Pro Memoria per il Presidente*, [Treviso], s.d. [post 30.09.1953], 8 p. Il documento, non datato, tratta delle edizioni milanese e romana della mostra *Le ville venete* ed è quindi certamente posteriore alla chiusura di quest'ultima avvenuta il 30.09.1953.

1952

FOTOGRAFIE 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 351, ms. lettera e 2 copie ds. elenco, *Fotografie delle provincie [sic] partecipanti alla mostra delle Ville Venete*, Treviso, 08.10.1952, 3 p. Unità archivistica composta da una lettera manoscritta datata e a due copie dell'elenco dattiloscritto allegato.

MAZZOTTI 1952.2

ASTV, Fondo EPT, busta 351, ds. verbale, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Commissariato per il turismo: Enti provinciali per il Turismo di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Udine, Verona, Vicenza: Verbale delle decisioni adottate nella riunione di Verona il 22 dicembre 1952*, Verona, 22.12.1952, 4 p.

OPERE 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 351, ds. lettera, Soprintendenza alle Gallerie ed alle opere d'arte - Venezia all'Amministrazione del Monte di Pietà Treviso e p. c. all'EPT di Treviso, oggetto: *Concessione prestito opere d'arte*, Treviso, 01.09.1952, 1 p.

PIAMONTE 1952.1

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds./ms. lettera, *Guido Piamonte a Giuseppe Mazzotti*, Bolzano, 22.10.1952, 1 p. Unità archivistica formata da una lettera dattiloscritta con un'ulteriore nota manoscritta al verso.

VERBALE 1952

ASTV, Fondo EPT, busta 351, ds. verbale, [GIUSEPPE MAZZOTTI], *Mostra delle ville venete: Verbale delle decisioni adottate nella Riunione di Treviso del 24 maggio 1952*, Treviso, 24 maggio 1952, 7 p.

1949

MANASSEI 1949

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera, *da A. Manassei a EPT Treviso*, Londra, 27.01.1949, 1 p.

MAZZOTTI 1949.2

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera, *da Mazzotti ad A. Manassei*, Treviso, 19.02.1949, 1 p.

1948

COMMISSARIATO 1948 [1268]

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 3, ds. lettera, *Commissariato per il Turismo a Ente Provinciale per il Turismo di Treviso*, 13.03.1948, 1 p.

EPT 1948

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. verbale, EPT TREVISO, *Concorso fotografico del paesaggio e dell'ambiente trevigiano: verbale della giuria*, Treviso, 17 settembre 1948, 2 p.

ZANCHETTA 1948

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. relazione, LINO ZANCHETTA, *Regolamento del concorso per fotografie del paesaggio e dell'ambiente trevigiano: bando del concorso*, Treviso, 28.07.1948., 2 p.

ZANCHETTA 1948.1

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 3, ds. lettera, *Lino Zanchetta (presidente EPT Treviso) a Giuseppe Mazzotti*, Treviso, 10.03.1948, 1 p.

ZANCHETTA 1948.2

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera, *Lino Zanchetta a Società Italiana degli autori*, 17.09.1948, 1 p.

1945

MAZZOTTI 1945

ASTV, Fondo EPT, busta 136, ds. lettera, *Giuseppe Mazzotti a Primo Fantina*, Treviso, 31.03.1945, 3 p.

1943

MAZZOTTI post 1943

ASTV, Fondo EPT, busta 136, fasc. 2, ds. lettera, *Mazzotti al comando distretto militare di Treviso ufficio matricola ufficiali*, post 1943, 1 p.

1935

MASCIOLI 1935

TVFM, AGM 6 FV, fasc. 13, ds. lettera, *Mascioli a Mazzotti*, Treviso, 27.10.1935, 1 p.

1930

REGOLAMENTO 1930

TVFM, AGM, 6 FV, fasc. 9, ds. regolamento, *Mostra Universitaria d'Arte delle Tre Venezie: indetta dal G.U.F. di Venezia con la collaborazione del S.G.U.F. di Treviso*, 1930, 4 p.

sine data

COSSIGA ET AL. S.D. [post 1991]

SARA COSSIGA ET AL. (a cura di), *Inventario dell'Archivio dell'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso*, ds., Azienda di promozione turistica n. 11, Treviso, Archivio di Stato, [s.d.].

ELENCO S.D.

TVFM, AGM, ds. elenco, EPT Treviso, *Elenco delle località esistenti nei vari album di fotografie*, Treviso, s.d. Il dattiloscritto si presenta non inventariato.

EPT2 S.D.

FAST, Fondo EPT, ds. inventario, EPT TREVISO, *Album n° 2: Stampe antiche e documenti della provincia*, Treviso, s.d., 8 p. Il dattiloscritto, con alcune note manoscritte, si presenta non inventariato.

EPT3 S.D.

FAST, Fondo EPT, ds. inventario, EPT TREVISO, *Album n° 3: Quadri, statue, opere d'arte*, Treviso, s.d., 6 p. Il dattiloscritto, con alcune note manoscritte, si presenta non inventariato.

EPT5-7 S.D.

FAST, Fondo EPT, ds. inventario, EPT TREVISO, *Album n° 5-6-7: Conegliano e dintorni*, Treviso, s.d., 9 p. Il dattiloscritto, con alcune note manoscritte, si presenta non inventariato.

EPT22 S.D.

FAST, Fondo EPT, ds. inventario, EPT TREVISO, *Album n° 22: Treviso - opere monumentali e chiese*, Treviso, s.d., 6 p. Il dattiloscritto, con alcune note manoscritte, si presenta non inventariato.

FAST S.D.

FAST, Fondo EPT, ds. inventario, S.A., *[Inventario degli album fotografici dell'EPT trevigiano]*, Treviso, s.d., 1 p. Il dattiloscritto, con alcune note manoscritte, presumibilmente, di Tiziana Ragusa, si presenta non inventariato.

RAGUSA S.D.

FAST, Fondo EPT, ms. inventario, TIZIANA RAGUSA, *[Inventario degli album fotografici dell'EPT trevigiano]*, Treviso, s.d., 1 p. Il manoscritto si presenta non inventariato.

d. Documenti fotografici

d. Documenti fotografici

Avvertenze

Le schede dei documenti fotografici sono redatte in ordine cronologico discendente in base alle date della ripresa dei fototipi. Titoli (*Propri* o *[Attribuiti]*) e datazioni ivi riportati corrispondono a quelli segnalati nelle tavole comparative ove si tratti di documenti fotografici inediti. Al contrario, ove si tratti di documenti fotografici editi, è indicata la data di pubblicazione del volume, del dépliant o della guida di riferimento e i titoli così come in essi riportati.

Legenda

FGV *Fondazione Gianpaolo Vajenti*, Vicenza [fonte: <<http://archivio.vajenti.com>>];

AFS *Archivio fotografico storico*;

FAST *Foto Archivio Storico Trevigiano*;

FGM *Fondo Giuseppe Mazzotti*;

FGF *Fondo Giuseppe Fini*;

FEPT *Fondo Ente Provinciale per il Turismo* di Treviso.

d. Documenti fotografici

1981

MAZZOTTI 1981 [extra tavv., in apertura al testo]

FAST, FGM, [*Giuseppe Mazzotti*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 7, ante 1981.

1964

MÜLLER 1964 [tav. XX:1]

FAST, FGM, PRESSEFOTO SCHULDA - MÜLLER - VIENNA, [*Allestimento della mostra Le ville venete a Vienna*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 16830, 1964.

1961

DÜSSELDORF 1961 [tav. XXI:1]

ASTV, Fondo EPT, busta 325, s.a., [*Mostra "Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest", Düsseldorf*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 10x15 cm, inv. non rilevabile, 1961.

DÜSSELDORF 1961.1 [tav. XXI:2]

ASTV, Fondo EPT, busta 325, s.a., [*Due donne alla mostra "Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest", Düsseldorf*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 10x15 cm, inv. non rilevabile, 1961.

DÜSSELDORF 1961.2 [tav. XXI:4]

ASTV, Fondo EPT, busta 325, s.a., [*Dépliant, mini-guide e altro materiale promozionale dell'EPT trevigiano alla mostra "Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest", Düsseldorf*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 10x15 cm, inv. non rilevabile, 1961.

DÜSSELDORF 1961.3 [tav. XI:3]

ASTV, Fondo EPT, busta 325, s.a., [*Una presentazione svolta durante la mostra "Venetianische Villen Schlösser und Burger von den Dolomiten bis Triest", Düsseldorf*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 10x15 cm, inv. non rilevabile, 1961.

1957

INGRESSO 1957 [tav. XIV:1]

FAST, FGM, s.a., [*Ingresso della Mostra del paesaggio asolano*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, inv. 100308, 1957.

MAZZOTTI 1957 [tav. XXIV:1 e 4]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Campanile di guerra a Santo Mama del Montello*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 25431, ante 1957;

d. Documenti fotografici

MAZZOTTI 1957.1 [tav. XXV:2]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Villa Pisani (Stra). Portale d'ingresso al giardino con loggetta belvedere*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 24016, ante 1957;

MAZZOTTI 1957.2 [tav. XXVI:1-3]

FAST, FEPT, GIUSEPPE MAZZOTTI / GIUSEPPE FINI (stampatore), *Il Piave a Vidor (Treviso)*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 50x70 cm, inv. non rilevabile, ante 1957 / 1961.

1955

ROITER 1955 [tav. XXVIII:1]

FAST, FGM, FULVIO ROITER, *Le scuderie della Villa Pisani, opera di Gerolamo Frigimelica*, gelatina ai sali d'argento su carta, positivo, BN, 30x40 cm, inv. 99147, 1955-1970 ca.;

1954

FINI 1954 [tav. XVI:4 e XXI:3]

FAST, FEPT, GIUSEPPE FINI, *Asolo (Treviso) - Villa Contarini ora dei Padri Armeni*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 50x70 cm, inv. non rilevabile, ante 1954;

FINI 1954.1

FAST, FEPT, GIUSEPPE FINI, *Paese (Treviso) - Villa veneta (In un quadro di F. Guardi)*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 50x70 cm, inv. non rilevabile, ante 1954.

NERI 1954

FAST, FEPT, FOTO NERI, *Castelgomberto (Vicenza) - Villa Piovene - da Schio (quadriportico) settecentesco*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 50x70 cm, inv. non rilevabile, ante 1954

1953

FOTOATTUALITÀ 1953 [tav. XVIII:1]

FAST, FGM, FOTOATTUALITÀ, *Giuseppe Mazzotti con Ivo Furlan*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 102824, 1952-1953.

PUBLIFOTO 1953 [tav. XIV:2]

FAST, FGM, PUBLIFOTO (ROMA), [*La Mostra delle Ville Venete a Roma*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 103471, 1953.

1952

FINI 1952 [tav. XIV:4]

FAST, FGM, GIUSEPPE FINI, [*Villa Barbaro a Maser*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 88465, ante 1952;

d. Documenti fotografici

MAZZOTTI 1952 [tav. XV:1]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Villa degli Armeni, Asolo*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 34431, ante 1952;

MAZZOTTI 1952.1 [tav. XVIII:1]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Volpago del Montello, Venegazzù: Villa Spineda, ora Gasparini-Loredan*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 33504, ante 1952;

MAZZOTTI 1952.2 [tav. XXVIII:1-3]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Il Piave verso le Prealpi dal Montello*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 25434, ante 1952.

SOPRINTENDENZA 1952 [tav. XXV:1]

FAST, FGM, FOTO SOPRINTENDENZA (AI MONUMENTI DI VENEZIA), [*Villa Malcontenta*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 97619, ante 1952;

VAJENTI 1952

FGV, AFS, GIANPAOLO VAJENTI, [*Villa Cordellina Lombardi*], negativo, BN, pellicola, 6x6 cm, codice identificativo: I-C-23-49, ante 1952;

VAJENTI 1952.1

FGV, AFS, GIANPAOLO VAJENTI, [*Villa Da Porto Barbaran*], negativo, BN, pellicola, 9x12 cm, codice identificativo: I-C-23-69, ante 1952;

VAJENTI 1952.2

FGV, AFS, GIANPAOLO VAJENTI, [*Villa Da Porto Barbaran*], negativo, BN, pellicola, 9x12 cm, codice identificativo: I-C-23-55, ante 1952;

VAJENTI 1952.3

FGV, AFS, GIANPAOLO VAJENTI, [*Salone d'onore a*] [*Villa Da Porto Barbaran*], negativo, BN, pellicola, 6x9 cm, codice identificativo I-C-23-105, ante 1952;

VAJENTI 1952.4

FGV, AFS, GIANPAOLO VAJENTI, [*Villa Ricci Manfredini detta Ca' Brusà*], negativo, BN, pellicola, 9x12 cm, codice identificativo: I-C-23-63, ante 1952.

1951

MAZZOTTI 1951 [tav. I:4]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*La Sentinella Passo della Sentinella Gruppo del Popera (Belluno)*], positivo, BN, 20x30 cm, gelatina ai sali d'argento su carta, inv. 58364, ante 1951.

d. Documenti fotografici

1948

BASSO 1948

FAST, FGM, GUALTIERO BASSO, *Il Sile*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 3918 (altro esemplare positivo inv. 3919; negativo inv. 66225; un altro esemplare positivo è presente anche nell'*Archivio fotografico De Giorgis*), ante 1948;

BASSO 1948.1 [tav. X:4]

FAST, FGM, GUALTIERO BASSO, [*Paesaggio n. 1*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 3920 (negativo inv. 58639), ante 1948;

BASSO 1948.2 [tav. X:3]

FAST, FGM, GUALTIERO BASSO, [*Paesaggio n. 2*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 460 (altro esemplare positivo inv. 3926; negativo inv. 5), ante 1948;

BOTTER 1948

FAST, FGM, MARIO BOTTER, [...] *Maser*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 44,1x23,9 (49,8x39,9) cm, inv. 99312, ante 1948.

BOTTER 1948.1

FAST, FEPT, MARIO BOTTER, *Treviso: Ricostruzione*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 36,6x23,9 (49,7x39,9) cm, inv. non rilevabile, ante 1948;

DE GIORGIS 1948

FAST, FGM, RENATO BASSO ("DE GIORGIS"), *Barcone sul Sile*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 41168 (altro esemplare positivo inv. 3946; negativo inv. 59789), ante 1948;

DE GIORGIS 1948.1

FAST, FGM, RENATO BASSO ("DE GIORGIS"), *Il Canale della Polveriera verso S. Polo*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 465 (negativo inv. 66232; un altro esemplare positivo è presente anche presso Toni Basso, Treviso), ante 1948;

DE GIORGIS 1948.2 [tav. X:2]

FAST, FGM, RENATO BASSO ("DE GIORGIS"), *Il Sile*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 3942 (negativo inv. 59788), ante 1948;

DE GIORGIS 1948.3 [tav. X:5]

FAST, FGM, RENATO BASSO ("DE GIORGIS"), *Motivi di barche sul Sile*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 457 (altro esemplare positivo inv. 3902; negativo inv. 66234), ante 1948;

d. Documenti fotografici

DE GIORGIS 1948.4

FAST, FGM, RENATO BASSO ("DE GIORGIS"), *Il Sile a Treviso*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 3933 (altro esemplare positivo inv. 424; negativo inv. 66230; un altro esemplare positivo è presente anche nell'*Archivio fotografico De Giorgis*, Treviso, inv. Varia 16), ante 1948;

DE GIORGIS 1948.5 [tav. X:1]

FAST, FGM, RENATO BASSO ("DE GIORGIS"), *Treviso. La pesca sul Sile: Il Sile verso la fiera*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 3903 (negativo inv. 59787), ante 1948;

1939

MAZZOTTI 1939 [tav. V:10]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Giorni di guerra*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 4490, ante 1939;

1938

BRESOLIN 1938 [tav. VI:14]

FAST, FGM, ANGELO BRESOLIN, *Salita di San Rocco a Possagno*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 94477, ante 1938;

MAZZOTTI 1938 [tav. V:7]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Crespano del Grappa, croce coi simboli della Passione del Signore*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 41196, ante 1938;

MAZZOTTI 1938.1 [tav. VI:18]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Lughignano: particolare della Villa Dall'Aglio*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 33770, ante 1938;

MAZZOTTI 1938.2 [tav. VI:17]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Monumento all'isola dei Morti sul Piave*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 25588, ante 1938;

MAZZOTTI 1938.3 [tav. VI:19]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Resti della cupola dell'abbazia di S. Eustachio a Nervesa*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 25590, ante 1938;

MAZZOTTI 1938.4 [tav. VI:15]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Stradina della Madonna della neve al Castello di Conegliano*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 18x24 cm, inv. 25579, 1935-1938 ca.;

d. Documenti fotografici

MAZZOTTI 1938.5 [tav. V:7]

FAST, FGF, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Crespano del Grappa, croce coi simboli della Passione del Signore*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 13x18 cm, inv. 302, ante 1938;

MAZZOTTI 1938.6 [tav. VII:23]

FAST, FGF, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*La strada del Consiglio*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 9x12 cm, inv. 1155, ante 1938;

MAZZOTTI 1938.7 [tav. VII:20]

FAST, FGF, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*La strada del Passo di San Boldo*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 9x12 cm, inv. 1158, ante 1938;

MUNARI 1938

FAST, FGF, ANTONIETTA MUNARI, [*Il Lago di Revine*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 9x12 cm, inv. 1154, ante 1938;

ZORZI 1938 [tav. V:1]

FAST, FGF, ZORZI, [*Le torri e le cupole del Duomo (Treviso)*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 10x15 cm, inv. 13788, ante 1938;

1935

ARSIÈ 1935 [tav. III:1]

FAST, FGM, [GIANNI ARSIÈ/LINO PEZZÈ], [*La torre di Piazza (Treviso)*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 11x11 cm, inv. 2037, ante 1935.

BOTTER 1935 [tav. V:2]

FAST, FGM, GUIDO BOTTER, [*L'abside e il campanile di San Nicolò (Treviso)*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 16, ante 1935;

BOTTER 1935.1 [tav. IV:1-3; tav. V:4]

FAST, FGM, GUIDO BOTTER, [*Sottoportico dei Buranelli (Treviso)*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 39, ante 1935;

BOTTER 1935.2

FAST, FGM, GUIDO BOTTER, [*Via Commenda*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18 cm, inv. 289, ante 1935;

BOTTER 1935.3 [tav. V:3]

FAST, FGF, GUIDO BOTTER, [*Barbacani in via Tolpada (Treviso)*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 9x12 cm, inv. 13998, ante 1935;

BOTTER 1935.4 [tav. V:5]

FAST, FGF, GUIDO BOTTER, [*Sottoportico in pescheria (Treviso)*], negativo, BN, gelatina ai sali d'argento su vetro, 9x12 cm, inv. 1056, ante 1935;

d. Documenti fotografici

DALL'ARMI 1935 [tav. VII:21]

FAST, FGM, GIULIO DALL'ARMI, *Valdobbiadene - Borgata Ron e colle S.Floriano*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 30x40 cm, inv. 99190, ante 1935;

MAZZOTTI 1935

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, [*Treviso poco nota: vicolo degli sbirri*], positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 10x15 cm, inv. 103, ante 1935;

1931

MAZZOTTI 1931 [tav. I:2]

FAST, FGM, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Il camoscio (Vai[o]let)*, positivo, BN, gelatina ai sali d'argento su carta, 19x29,3 (313x433) cm, inv. 99228, ante 1931.

e. Filmografia

e. Filmografia

MCDOWALL 2011

CAROLYN MCDOWALL, *The Palladian Style, in pursuit of the perfect house*, 8.07 min., 2011. Accessibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=D3u_VinejO8>.

KIRBY 2008

TIM KIRBY, *The perfect house the life and work of Palladio*, Inghilterra, BBC, 2008. Con la partecipazione e il commento di Jancis Robinson. Fotografia di Enrico Pergolini, Andrew Thompson, Luca Coassin.

NEUMANN 2007

STAN NEUMANN, *The Villa Barbaro - Villa di Maser*, Arte France, Les films d'ici, 26 min., 2007.

COASSIN 1991

GABRIELE COASSIN (testo e regia), *Andrea Palladio, Primi progetti di villa*, Blow up audiovisivi, Treviso, 1991. Fotografie Emanuela Mattiazzi e Archivio Mediateca Regionale del Veneto.

DI GIACOMO 1981

VITTORIO DI GIACOMO (testo e regia), *Andrea Palladio architetto*, prod. Trans World Film, 1981. Filmato promosso dalla *Regione del Veneto* e realizzato con la consulenza di Renato Cevese e con la fotografia di Emanuele di Stefano, Ernesto Lanzi, Memmo Vincioni.

ACKERMAN ET AL. 1980

JAMES ACKERMAN, JOHN TERRY, *Palladio: the Architect and His Influence in America*, prod. Fogg Fine Arts Films Harvard University, in collaborazione con il *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* (CISA) Vicenza, sound and still photography Patricia Terry, 48 min., 1980. Accessibile online: <<https://www.youtube.com/watch?v=avjFrdPvUj8>>.

BENTON 1978

TIM BENTON, *Palladio: Three Villas*, San Diego California, Media Guild, 1978.

PETRUCCI 1959

ANTONIO PETRUCCI, *Scenari palladiani*, Documento Film, 35 mm, 10 min., Ferraniacolor, 1959. Fotografia di Angelo Filippini, montaggio di Giuliana Bettoja.

BATACCHI ET AL. 1952

FRANCO BATACCHI, BEPI FINI, GIUSEPPE MAZZOTTI, *Case di villa venete*, cortometraggio, Garbuio Film, B/N, 1952. Il filmato è stato digitalizzato ed è oggi conservato al *Foto Archivio Storico Trevigiano* (FAST).

e. Filmografia

ANCILLOTTO 1949

ALBERTO ANCILLOTTO, *Palladio architetto: Le ville*, Cristallo Film, Crocetta di Montello (Treviso), 35mm, B/N, 11 min, 1948-1949. Fotografia di Alberto Ancillotto, aiuto regia di Donatella Giuriati, montaggio di C. A. Chiesa, consulenza artistica e commento del prof. Antonio Dalla Pozza. Accessibile *online* <<http://www.archivioluca.com/archivio/>>.

VAJENTI 1948

GIANPAOLO VAJENTI, *L'Olimpico*, Vafra Film, Vicenza, 35 mm, B/N, 14 min., 1948. Sceneggiatura di Antonio M. dalla Pozza, R. Ghiotto, L. Magagnato.

DELL'ANNO 1942

Antonio dell'Anno, *Vicenza città del Palladio*, Incom, B/N, 1942. Fa parte di: LUCE documentary and short film collection. Fotografia di Arturo Giordani con pellicola *Ferrania Pancro C.6*. Organizzazione di Renato Tonini con la collaborazione dell'Ente Turistico di Vicenza. Accessibile *online* <<http://www.archivioluca.com/archivio/>>.

f. Sitografia

f. Sitografia

(ultime consultazioni effettuate entro il 20 novembre 2015)

Alliance Internationale de Tourisme <<http://www.ait-touringalliance.com>>;

Agenzia Nazionale del Turismo (ENIT) <<http://www.enit.it/it/>>;

Archivio Storico Luce <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>;

La photothèque du Tourisme (Archives Nationales de France) <<https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/cms/content/display.action?uuid=0d1b8bf2-a38f-4ceb-9e1a-9b596cf173de&version=2&preview=false&typeSearch=&searchString=>>;

Centro di Studi sui Castelli <<http://www.castellimontagnana.it/wordpress/>>;

Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (CISA) <<http://www.palladiomuseum.org>>;

Dizionario biografico degli italiani <<http://www.treccani.it/biografie/>>;

Istituto Regionale ville venete (IRVV) <<http://www.irvv.net/nc/it/home.html>>;

Fondazione Mazzotti per la civiltà veneta <<http://www.fondazionemazzotti.org>>;

Fondazione Vajenti, Archivio fotografico storico <<http://archivio.vajenti.com> >;

Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST) <<http://fast.provincia.treviso.it/Engine/RAServePG.php>>;

New York Times <<http://www.nytimes.com>>;

Touring Club Belgique <<http://www.touring.be/fr/corporatesite/asp/home.asp>>.

Touring Club de France, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine <http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/touring_club_de_france.html>;

Touring Club Italiano <<http://www.touringclub.it>>;

f. Sitografia

Touring Club Italiano, Archivio storico <www.digitouring.it>;

Touring Club Suisse <<http://www.tcs.ch/it/>>;

Villa Pisani <<http://www.villapisani.beniculturali.it>>;

The Wallace Collection <<http://www.wallacecollection.org>>.

