

Federico Patellani



Por **MARIAROSARIA FABRIS**

Considerações sobre a exposição “O verão de 1945 na Itália: a viagem de Lina Bo nas fotografias de Federico Patellani”

Nos últimos dias de abril de 1945, finalmente a Itália se libertava do nazifascismo. A insurreição havia tomado conta quase concomitantemente das cidades que formavam o triângulo industrial no Norte do país: Gênova, Milão e Turim. Para comemorar a saída do conflito mundial, será escolhida simbolicamente a data de 25 de abril, primeiro dia do levante de Milão, capital organizacional da Resistência.

Com o fim da guerra, os italianos tinham diante de si a árdua tarefa de reconstruir um país reduzido a uma paisagem de ruínas, como anotava o fotojornalista Federico Patellani, num texto eivado de certo humor – *“La vita delle macerie”* –, escrito no calor da hora: “Se um viajante me perguntasse qual é o aspecto mais esquisito da vida italiana de hoje, não teria dúvida e lhe diria: a vida dos escombros [...]. Os moradores das cidades bombardeadas acostumaram-se a viver no meio dos escombros de sua cidade e souberam tirar proveito disso. Miséria, capacidade de adaptação, corrupção também. Quem, durante os bombardeios, debaixo de bombardeios – tendo se abrigado talvez num porão pouco seguro, o qual, ao primeiro deslocamento de ar, parecia prestes a desabar na cabeça de quem lá havia se refugiado –, podia imaginar que cada bomba que explodia criava dezenas de recantos apartados para os namorados de 1945 ou salas de espera para mulheres da rua desempregadas? Quem poderia imaginar então que sua sala de visitas no andar térreo, uma vez arrasada a casa, teria se transformado num dormitório ao ar livre para os desvalidos? O rapaz de fino trato, cuja casa tinha um lindo corredor com arcos, não podia supor que um daqueles arcos – o único destinado a ficar de pé – viria a adquirir a aparência de uma ruína do Foro Romano; nem o construtor das casas populares 1915 [podia supor], que, trinta anos depois, no pátio que ele havia projetado para as brincadeiras da numerosa prole dos operários, a polícia e os bandidos iriam trocar rajadas de submetralhadora. Isso tudo é a vida no meio dos escombros. Faz-se amor e pratica-se banditismo, dorme-se e joga-se baralho. Em geral, pode se dizer que hoje, no meio dos escombros se faz o que outrora se costumava fazer nos gramados das periferias. E poderia se dizer também que, hoje, a verdadeira periferia está no centro da cidade, no meio dos escombros”.

O cenário de desolação que se observava em toda a península levou a revista *Domus* de Milão a encomendar ao fotojornalista uma reportagem sobre os danos causados pela guerra e as condições de moradia no país, cujos textos estariam a cargo dos dois codiretores do renomado periódico ideado por Gio Ponti, prestigioso arquiteto e designer. Em 1941, Gio Ponti havia deixado *Domus* para fundar *Lo stile nella casa e nell'arredamento*, levando consigo os dois jovens colaboradores, os quais, porém, em 1943 voltarão para a revista anterior. Em *Documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggio nel su*, Federico Patellani anotava que empreendeu uma viagem rumo ao sul, “no final do verão de 1945, quando de carro, na companhia dos arquitetos Lina Bo e Carlo Pagani, deixei Milão às voltas com gravíssimas ruínas causadas pelo desespero alemão e pela lentidão dos Aliados na fase conclusiva da guerra na Itália e nas batalhas para a libertação de Roma”.

Registrando ainda, na mesma publicação: “É a primeira vez que desço para o sul, no pós-guerra, na companhia dos arquitetos milaneses Bo e Pagani. O reconhecimento dos monumentos destruídos torna-se logo uma enquete sobre as ruínas causadas aos homens pela guerra, especialmente no último ano da lenta aproximação dos Aliados a Roma. Em Valmontone, as sombras das duas torres da Colegiada da Assunção perdem-se no meio dos escombros de um lugarejo já sem vida. Mais da metade de seus habitantes encontrou abrigo entre os periclitantes muros setecentistas do palácio Doria.

Descendo para Cassino, destacam-se na paisagem as plantas dilaceradas e as aldeias devastadas nas alturas”.

A reportagem, que se iniciou na capital da Lombardia, prosseguirá pela Emília-Romanha – Marzabotto (que Pier Paolo Pasolini evocará em *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, 1975), uma deserta Marzabotto, depois do massacre de civis perpetrado por uma divisão nazista, entre 29 de setembro e 5 de outubro de 1944, em represália ao apoio de seus habitantes aos *partisans* –, pela Toscana (Florença; Buonconvento e Radiocofani, ambas na província de Siena) e pelo Lácio – Acquapendente (na província de Viterbo); a própria Viterbo; Cassino (na província de Frosinone) e Valmontone (na província de Roma) –, região na qual terminou, quando os três viajantes quase coetâneos (Patellani era de 1911; Pagani, de 1913; Bo, de 1914) alcançaram a capital do país.

É o que está registrado na exposição “O verão de 1945 na Itália: a viagem de Lina Bo nas fotografias de Federico Patellani”, organizada por Francesco Perrotta-Bosch e realizada pelo Instituto Italiano de Cultura de São Paulo de 10 de agosto a 7 de outubro deste ano. No jardim da instituição, foi montada uma estrutura de metal que serviu de suporte às quarenta e cinco fotos expostas e a painéis explicativos que continham praticamente as mesmas informações do folheto distribuído ao público. A disposição da estrutura, vazada, permitia a visão concomitante de um conjunto de obras, possibilitando uma interação similar à obtida com o uso dos cavaletes de vidro criados por Lina Bo Bardi para a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo. Referência intencional, alusão involuntária ou uma simples associação de ideias provocada pela montagem?

Ao tentar reconstruir, quase oito décadas depois, uma viagem tão acidentada, o próprio curador da mostra assinala algumas imprecisões: “Há dúvidas a respeito da sequência do itinerário: o trio pode ter ido direto para Roma ou antes visitou alguns municípios ao sul para depois retornarem à cidade eterna”. A foto “Roma, Campo Marzio – arquitetura fascista – edifício sede do Studio d’Arte Palma, galeria de arte de Pietro Maria Bardi” (que não integrou a exposição, mas está disponível no site do Museu de Fotografia Contemporânea), na qual Lina Bo é retratada na companhia de seu futuro marido e de homem não identificado, não serve para esclarecer muita coisa, pois pode ter sido tirada entre 8 de agosto e 30 de setembro de 1945, conforme assinalado em sua ficha. Bo e Pagani conheciam Bardi “a distância” desde o início dos anos 1940, quando este passou a colaborar com a nova revista editada por Gio Ponti. Um texto publicado no catálogo da mostra “Patellani Valmontone 1945”, em 2003, tampouco ajuda a resolver o enigma, uma vez que, por não ser datado, tanto pode ter sido escrito pelo fotógrafo na época quanto pode ser uma constatação *a posteriori*:

Do alto da igreja
visão de Valmontone
em direção
da estrada Casilina
Que diferença há
entre essas ruínas
e as dos foros romanos
vistos do Palatino?
Nenhuma, exceto que
em Roma com o tempo
a grama voltou a nascer
entre uma ruína e outra.

O fato de não haver imagens de Lina Bo em Cassino ou em Valmontone, como aponta Perrotta-Bosch, não significa que ela não tenha visitado os dois lugarejos, pois a exposição nem sempre apresentou registros fotográficos que atestassem sua presença ao longo de toda a viagem. Se a arquiteta foi retratada em Milão, em Buonconvento, em Roma e, ao que tudo indica, em Acquapendente, o mesmo não aconteceu nas outras localidades: Marzabotto, Florença, Radiocofani, Viterbo, Valmontone e Cassino. Nesta, Patellani visitou tanto o mosteiro beneditino empoleirado no topo do monte Cassino quanto a cidadezinha a seus pés, o que fica meio embaralhado no *folder*.

Contudo, em “*La vie dans le cimetière (Cassino e Montecassino)*”, texto datilografado de setembro de 1945, o fotógrafo havia relatado claramente suas impressões: “Dizem: Cassino e Montecassino são um único cemitério. Cinco mil e quinhentos anglo-saxões lá em baixo, na planície, entre os meandros do [rio] Garigliano, os que morreram na tentativa de ataque frontal ao monte. O lugarejo, sem casas. As encostas, na ladeira que leva ao mosteiro, com os inúmeros esqueletos negros das oliveiras. O mosteiro reduzido a um bastidor de teatro em ruínas e, em seguida, nas encostas setentrionais, os dois mil poloneses mortos na manobra de envolvimento que deu aos atacantes a posse do bastião, por longos meses inexpugnável. Os escombros no topo do morro são a morada dos monges. As poucas celas que sobraram estão sepultadas debaixo de minúsculas lascas de mármore preciosas e a embocadura da escada de acesso aflora inesperada entre os rostos de anjos caídos, decapitados. Os monges, debruçados no chão, transcorrem seus dias catando fragmentos, deslocando pedras, tornando mais acessível uma passagem. Há ainda quem, todos os dias, tire o pó de um altar, que se tornou uma relíquia quase tão preciosa como as que encerra. À noite, os monges passeiam lentamente entre as pedras, lendo orações, e parecem ursos trancados numa nova jaula à qual não se adaptam as variações do itinerário, com as quais era possível uma espécie de viagem na superfície de poucos metros quadrados da jaula anterior. O passo dos monges não confia no antigo hábito – as pedras, as lascas e os detritos são demasiados –, mas aceita a nova realidade e dá vida a um novo hábito. Nas encostas, os troncos menos enegrecidos exibem algumas folhas. Lá embaixo, mais tarde, surgiu um burgo, Nuova Cassino, feito de casas térreas, espécie de galpões de alvenaria a baixo custo, destinados a acolher ao menos uma parte dos desabrigados. Mas, não é esta construção de emergência que conta aos nossos olhos. Passeiem pelas trilhas que os soldados criaram com sua passagem entre os montes de escombros, na altura do forro das lojas. Vocês encontrarão gente. Se uma casa tem um andar, coisa rara em Cassino, espiem pelas janelas que se encontram na altura de seus olhos: está habitada. O instinto trouxe de volta o animal à própria toca. A mulher que regressa carregando água, traz na cabeça uma pilha de tijolos intactos, apanhados aqui e ali, entre os escombros desabitados. Na paisagem coberta de poeira, a vida voltou lentamente, rebelde e raivosa. Concluindo, de realmente morto só há os dois cemitérios de guerra”.

A datação da viagem tampouco é muito precisa. O verão boreal vai de 20-21 de junho a 22-23 de setembro, portanto, se Patellani reportava que o início da viagem para o sul se deu no “final do verão de 1945”, seria de pressupor-se que ela se realizou por volta de setembro. Fotos da exposição, entretanto, trazem datas de outros meses. O artigo “O verão de 1945”, divulgado pela revista *Zum* em sua edição de 30 de setembro deste ano, reproduz o texto do folheto e as mesmas quatro imagens, além da que serviu de cartaz à exposição, acrescentando, porém, datas mais específicas em três delas: se a de “A sombra da igreja de Santa Maria Maggiore em Valmontone” e a de “Lina subindo um pequeno barranco na Piazza Augusto Imperatore em Roma” trazem um genérico 1945, são datadas de julho de 1945 a de “Lina Bo no bairro Baia del Re em Milão” e “Crianças no bairro Baia del Re em Milão” (a do cartaz), e de agosto de 1945 a de “Prédios escorando-se em rua de Florença”. Outras fotos da devastação da capital da Toscana situam a presença de Patellani na cidade entre 30 de julho e 31 de agosto, conforme o site *LombardiaBeniCulturali*.

“Prédios escorando-se em rua de Florença”, ao ser publicada na revista *Zum*, perdeu o destaque que lhe foi dado no *folder*, onde, ao ocupar todo o verso da folha, funciona como uma espécie de pôster. É uma imagem emblemática para compreender a futura trajetória da arquiteta no Brasil, pois, como salta aos olhos dos que conhecem sua obra e como assinala o próprio autor do texto, as vigas de madeira que se cruzam transversalmente no alto de dois prédios de uma estreita rua florentina remetem de imediato ao Sesc Pompeia, com suas elevadas passarelas de concreto protendido que ligam os dois grandes volumes edificadas ao lado dos galpões de uma antiga fábrica, podendo acrescentar-se ainda que as janelas irregulares do prisma maior e as “desalinhadas” do menor lembram os vãos e os rombos abertos pelas bombas na edificação que serve de fundo à foto de Federico Patellani.

Voltando à questão anterior, como as datas relativas à estada em Florença (agosto) e nas localidades ao sul de Roma (setembro) são confirmadas pelas fichas de outras fotos ou por um punhado de textos, pode-se pressupor que Federico Patellani guardou em sua memória apenas o último mês da viagem, talvez pelo fato de ter-se defrontado com uma realidade mais impactante. Quanto ao início dessa longa jornada, falta traçar algumas considerações a respeito dos registros milaneses. Como assinala Perrotta-Bosch, em 12 de julho, Patellani, Bo e Pagani dirigiram-se ao bairro *Baia del Re* e, naqueles dias, ainda visitaram as *baraccopoli*, ou seja, as favelas, para documentar as condições de moradia nas áreas periféricas.

Ao que tudo indica, a tarefa foi realizada em três etapas e não em duas. Em 10 de julho, o trio esteve nas favelas; no dia 11, foi a vez das *case di ringhiera* – em que várias pequenas habitações dão para um mesmo corredor externo, com grades, que

serve também de sacada – na região dos *navigli* (antigos canais artificiais construídos para fins comerciais), terminando a enquête em *Baia del Re*. Uma vez que as reportagens foram realizadas em dias consecutivos, é de se supor que as três integrassem o mesmo projeto. A exposição, no entanto, deu pouca importância aos moradores dos barracos, nenhuma às edificações ao longo dos canais (cenário do filme *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti, em 1960), concentrando-se mais na comunidade de nome exótico.

O atual bairro de Stadera surgiu em 1926 num grande descampado onde o Instituto Autônomo Casas Populares construiu 1886 apartamentos para abrigar famílias pobres, despejadas ou de operários, e moradores vindos das favelas de Lambrate, Bullona e Crescenzago, nos arredores de Milão, ou alojados na prisão desativada da rua Parini, na área central. O nome oficial do bairro era 28 de outubro, em homenagem à marcha sobre Roma, realizada em 1922, naquela data, por milhares de sequazes de Benito Mussolini, evento que marcou o início da era fascista. Os primeiros moradores chegaram em 1928, mesmo ano em que a população de Milão deu uma nova denominação ao lugar, *Baia del Re* (Baía do Rei), para indicar ironicamente uma comunidade no meio do nada, tendo em vista a distância que a separava não só do centro da cidade, mas também de sua periferia. O apelido vinha lembrar a malograda expedição do Comandante Umberto Nobile, que, em 15 de abril de 1928, partiu de Milão rumo ao Polo Norte no dirigível Itália, o qual, na volta, ao fazer uma escala em Kongsfjorden (fiorde ou enseada real), na Noruega, em vez de pousar, se chocou com a superfície gelada.

Tanto nos bairros milaneses como em todas as demais localidades visitadas, as lentes de Federico Patellani flagraram ruínas e miséria, mas também a retomada da vida, depois da devastação causada pela guerra, a vontade de reconstruir o país, por parte de homens e mulheres que se igualaram na execução das tarefas mais árduas, como descrito no já citado texto “*La vie dans le cimetière* (Cassino e Montecassino)”, ou clicado, por exemplo, na foto em que três mulheres dessas mesmas cercanias carregam baldes de cal (presumivelmente) ou pedras na cabeça, subindo por tábuas inclinadas ou escada de madeira de encosto, para auxiliarem dois pedreiros na reedificação de um prédio danificado.

Por isso o fotógrafo se indignou com um comentário do coronel Harold Stevens, um dos locutores das transmissões no idioma itálico da Rádio Londres, desde 13 de julho de 1943, que parecia desconhecer a pertinácia dos italianos para sanear as mazelas deixadas pelo conflito mundial: “Meus amigos me perguntam se não tenho vergonha de enviar ao exterior essas fotos e me recriminam por estar sempre pronto a documentar nossa corrupção e, especialmente, nossa miséria. Confesso com toda franqueza que não tenho vergonha alguma e que não me arrependo de frequentemente ficar à espreita com minha Leica. Nosso país e nossa gente talvez estejam vivendo os momentos mais dolorosos e miseráveis de sua história. Dizem também que merecemos isso. Mesmo assim, não se deve bancar o avestruz. Minha amargura foi profunda, mas eu não fiz isso. Em todo caso, minhas fotos algo demonstrarão. Alguns meses atrás, durante seu plantão na Rádio Londres, o coronel Stevens fazia um apanhado da situação interna dos diferentes países da Europa devastados. Na França, se renasce – dizia ele; na Alemanha, se trabalha duro. Na Itália, se dança. Com certeza, o coronel estava gracejando. A Itália não dança, não mesmo”.

Harold Stevens, decerto, estava exagerando, pois relatava uma meia verdade. Vários autores italianos se referiram a certo frenesi que tomou conta do país, como observou o escritor Raffaele La Capria, por exemplo, ao referir-se à sua cidade, a qual, uma vez livre do jugo nazifascista já em outubro de 1943, vivia uma “breve degenerada vitalidade”: “Nápoles era uma cidade animadíssima, explosiva, percorrida por uma carga de vitalidade tão febril que quase parecia querer recuperar em poucos meses todos os anos de torpor e de ruínas, que tinham acabado de passar. Era uma vitalidade maravilhosa, era como se os napolitanos vivessem seguindo o ritmo frenético dos *boogie-woogies*, que as *signorine* dos bairros populares sabiam dançar com uma variedade de evoluções e com uma energia superior à de qualquer soldado americano”.

Não eram apenas as denominadas *signorine* – o termo era uma corruptela de *signorina* (= senhorita), ou seja, aquelas mulheres que tinham relações sexuais com militares estrangeiros, em geral, prostitutas –, mas também homens e mulheres que davam duro a semana inteira e buscavam um pouco de diversão. Nesse sentido, bastaria lembrar do filme *Arroz amargo* (1949), de Giuseppe De Santis, rodado em 1948 nos arrozais piemonteses da planície do rio Pó, em que as mondadeiras e os homens empregados em trabalhos sazonais, à noite, depois de uma jornada exaustiva de trabalho, ainda encontravam forças para dançar o *boogie-woogie*.

Ou seja, a diversão não impedia que se trabalhasse tenazmente para a retomada do crescimento do país, como o próprio Federico Patellani registrou, em janeiro e em fins de maio-início de junho de 1946, em imagens que acompanham os textos *La vita delle macerie* e *L'Italie ne danse pas*. As duas fotos da primeira reportagem – peões retirando escombros com pá e

estes mesmos trabalhadores empurrando um grande carrinho de mão em que recolheram o entulho –, reproduzidas no site *LombardiaBeniCulturali*, continuavam evidenciando um pendor presente desde a reportagem realizada na Etiópia e na Eritreia, em 1935, quando Federico Patellani estava servindo ao exército. Algumas dessas imagens ilustrarão uma matéria jornalística do diário milanês *L'Ambrosiano*. Como assinalou Paola Chiodi: “Nesta primeira experiência já se consegue deslumbrar o estilo narrativo que caracterizará constantemente seu trabalho fotográfico; um gosto pelo desenrolar da narrativa, derivado também de sua intensa paixão pela literatura”.

E, talvez, ainda mais de sua admiração pelo cinema, em cujo exemplo a fotografia devia se mirar, sem deixar-se levar pela tentação de imitar “composição e claros-escuros” da pintura (pela qual ele havia se interessado anteriormente), como escreveu em *“Il giornalista nuova formula”* (1943), acrescentando: “é necessário alcançar certo automatismo, seja ao fazer funcionar o aparelho, seja no gosto pelo enquadramento. E, no que diz respeito à escolha do tema, aos poucos se formará dentro de nós um instinto fotográfico. [...] a rapidez é a chave da boa fotografia moderna; se for acertada minha aspiração de fazer fotografias que pareçam vivas, atuais, palpitantes, como o são geralmente os fotogramas de um filme, julgo necessário encontrar no cinema a inspiração para a fotografia de hoje. [...] A ‘fotografia de movimento’ requer a escolha de um momento narrativo como só o cinematógrafo nos acostumou a ver [...]”.

Isso depois de ter resumido como a fotografia foi conquistando espaço nos jornais, passando de mera ilustração a complemento dos textos e propiciando o surgimento do fotojornalismo, graças também a novas exigências ditadas pelo cinema nos leitores: “Precedido apenas pelos semanários esportivos ilustrados, foi o cinema documental e de atualidades a impor definitivamente seu gosto e seu sistema [...]. Se o espectador gostava de ver determinado acontecimento ou certo tema ilustrado por uma fita comentada pela voz do locutor, por que não se poderiam fazer jornais com o mesmo critério, ricos de matérias fotográficas comentadas por legendas e artigos? Na Itália, a tentativa foi levada a cabo por *Tempo* e a difusão alcançada na Europa pelo semanário italiano comprova a vitória da fórmula ‘jornal semanal fotográfico’ também na Itália”.

Foi a partir de 1939 que, ao abandonar o curso de Direito e ao dedicar-se de vez à sua profissão, Federico Patellani começou a colaborar com o periódico *Tempo*, contribuindo para a afirmação de um novo tipo de fotojornalismo na Itália, à maneira daquele praticado por outras revistas: as nacionais *L'Illustrazione Italiana*, *Omnibus* e *Oggi*; a francesa *Vu*; as alemãs *Berliner Illustrierte Zeitung* e *Müncher Illustrierte*; a inglesa *Picture Post*; as norte-americanas *Look* e *Life*, sendo esta última o grande modelo a ser imitado. Na redação, entrou em contato com figuras proeminentes do cenário cultural italiano: Alberto Mondadori, fundador e diretor da revista; Indro Montanelli, chefe de redação; os então redatores Alberto Lattuada e Cesare Zavattini; os poetas Salvatore Quasimodo e Leonardo Sinisgalli; o designer Bruno Munari, dentre outros.

Apesar das funções específicas de cada colaborador, o diretor do semanário praticamente exigia que os fotógrafos fossem também jornalistas e estes, por sua vez, deviam bancar os fotógrafos, porque imagem e texto se complementavam, como na reportagem *“Minatori di Carbonia”*, assinada pelo jornalista Lamberti Sorrentino, autor também das fotos, uma das quais estampada na capa do primeiro número da revista, em 1º de junho de 1939. Nasciam, assim, os fototextos, isto é, reportagens fotográficas nas quais a imagem, não mais secundária em relação à escrita, ganhava destaque, enquanto o texto se tornava uma anotação, de tamanho variado, a respeito da foto. Embora o termo passe a ser empregado a partir do número oito de *Tempo* (20 de julho daquele mesmo ano), para referir-se à matéria *“La cava di Giuseppino”*, do então jornalista Domenico Meccoli, em geral, a paternidade do fototexto é atribuída a Federico Patellani, que soube se destacar em seu campo de atuação, em virtude da qualidade de suas imagens e de seus comentários.

Nesse novo tipo de jornalismo, a escrita podia ser confiada ou não ao próprio fotógrafo, mas estavam proibidas as redundâncias: o que era contado pelas fotos não podia ser repetido pelo texto, o que nem sempre era seguido pelos colaboradores, conforme lembrava Bruno Munari, salientando que os fotógrafos entendiam melhor o que significava narrar por imagens e como construir um texto em cima disso. E o caso de Patellani era excepcional porque, sempre na opinião do designer, “sendo originalmente um pintor, sabia bem o que é um enquadramento, o que é uma imagem em relação a seu espaço”.

Além disso, apesar de ser aquele o período da grandiloquência fascista, o fotógrafo havia forjado um estilo em que predominavam “a simplicidade, o imediatismo, a ausência de retórica”, nas palavras do ensaísta e crítico Goffredo Fofi: “Federico Patellani continua sendo um exemplo bastante raro de fotojornalista, graças a sua capacidade de ser ao mesmo

tempo um grande fotógrafo e um grande jornalista, preocupado em contar, com critério objetivo, o que vê e compreende a um público o mais amplo possível, com as palavras e as imagens em estrita e recíproca dependência. Seu método é a honestidade, a obstinação, é a atenção àquelas ocasiões que obrigam à descoberta, é o interesse pelos homens e suas coisas do dia a dia, seus ritos, seu ambiente; é a humildade diante da verdade, é o amor pelo produto bem feito, é o fato de considerar-se mais artesão do que artista, é o respeito pelos encomendantes, mas, antes disso, pela realidade”.

A essencialidade de suas fotos em sintonia com a concisão e a concretude de seu texto estão na origem, ainda segundo Fofi, de “um modelo de jornalismo que sabe estabelecer instintivamente o justo equilíbrio, sempre, entre identificação e distanciamento, entre narrativa e moral, entre simplicidade e complexidade”. Nele, “a imagem prevalece sempre, mesmo nas matérias mais longas: a imagem não consegue dizer tudo, mas é ela quem diz o que é fundamental, e o resto é mais informação do que narrativa, mais prosa do que poesia, mais complemento do que núcleo”.

1939 foi também o ano em que Federico Patellani, junto com Carlo Ponti, fundou a produtora cinematográfica A.T.A., que financiará *Pequeno mundo antigo* (1941), de Mario Soldati, do qual Alberto Lattuada foi um dos roteiristas, além de assistente de direção. Patellani registrou os bastidores da realização, enquanto o futuro diretor fotografou locações, set e a intérprete principal, Alida Valli, em intervalos das filmagens. O encontro entre os três lombardos (todos nascidos na província de Milão: Patellani era de Monza; Ponti, de Magenta; Lattuada, de Vaprio d’Adda) foi lembrado em 2002 por este último, em texto parcialmente reproduzido por Giovanna Calvenzi: “Conheci Federico Patellani em Milão, nos anos 1930. Estávamos em Milão e queríamos fazer cinema. Eu vinha de cinco anos de Politécnica, ele de outras escolas, sobretudo de outras experiências de vida. Queríamos fazer cinema em Milão, com o produtor Carlo Ponti. Mas o cinema, em Milão, não decolava, era necessário ir para Roma. Sempre nos dizíamos: “Temos que fugir de Milão”. Mas só eu fugi, com Carlo Ponti, depois do 8 de setembro [de 1943]. Patellani, em vez disso, ficou e fez sua extraordinária carreira de fotógrafo na *Tempo* e em tantos outros jornais”.

A colaboração entre o fotógrafo e o diretor continuou no início da década seguinte, quando Alberto Lattuada dirigiu *A loba* e Federico Patellani foi assistente de direção, além de realizar fotos de cena e de locações, que, posteriormente, deram origem ao livro *Matera 1953*, assinado pelos dois. Na qualidade de fotojornalista da revista *Tempo*, Federico Patellani já havia acompanhado o nascimento do filme *Stromboli* e do clamoroso romance entre Roberto Rossellini e Ingrid Bergman, realizando uma série de imagens que, em parte, integraram o artigo “Tormentato amore allo Stromboli” e, sete décadas depois, deram origem ao volume *Stromboli 1949*.

Antes da fuga de Lattuada e Ponti para Roma, em 1941, Federico Patellani, convocado de novo pelo exército, seguiu para a Rússia no esquadrão dos operadores de câmeras fotográficas e cinematográficas, tendo realizado na ocasião também imagens para a revista *Tempo*. Em consequência do armistício de Cassibile, divulgado em 8 de setembro de 1943, quando a Itália, ao cessar as hostilidades contra os Aliados, transformou as forças armadas alemãs estacionadas no país em tropas de ocupação, o fotojornalista, como milhares de italianos, foi internado num campo de prisioneiros na Suíça até o fim da guerra, experiência que não deixou de documentar.

Ao regressar a Milão, Federico Patellani retomou suas atividades fotográficas e cinematográficas, aventurando-se também na direção de documentários. Além de trabalhos citados anteriormente, em 1954-1955, realizou, no Sul da Itália, dois curtas-metragens para a televisão – *Viaggio in Magna Grecia* e *Viaggio nei paesi di Ulisse* – e, em 1956, numa longa viagem no México, na América Central (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica, Panamá) e no Equador, percorreu o itinerário da civilização maia, dirigindo, em colaboração com o escritor Aldo Buzzi, *America pagana*. Este longa-metragem deu origem também, no ano seguinte, a uma reportagem com o mesmo título, publicada em capítulos pela revista *Epoca* e ao livro *I Maya* (Milão: Aldo Martello Editore).

Embora sua experiência no campo da sétima arte tenha sido breve, a relação do fotógrafo com as imagens em movimento sempre foi intensa desde o início, como já referido e como evidenciou Ennery Taramelli: “Mais do que a um cinema ficcional, Patellani aspira a um cinema documental, como o de Flaherty e, antecipando os resultados realistas da fotografia do pós-guerra, já propugnava, nesses anos, uma visão documental. Seu interesse principal parece estar ligado a uma imagem que seja a síntese narrativa de um fato ou acontecimento captado e devolvido em sua essencialidade. Nesse sentido, a escolha da fotografia enquanto imagem capaz de fixar no gesto instantâneo do clique uma *tranche de vie*, captada e surpreendida em sua fragrância de fato narrativo, terá sua atuação mais autêntica no pós-guerra. Em 1945, quando *Tempo* voltará a ser publicada sob a direção de Arturo Tofanelli, Federico Patellani continuará sendo a

personalidade de maior prestígio da equipe jornalística. E será pelas páginas de *Tempo* que Federico Patellani irá narrar a Itália do pós-guerra, numa série de matérias que devolvem a devastação do território italiano do pós-guerra, do Norte ao Sul. A escolha de endereçar sua pesquisa visual para o mundo da imprensa e da informação, se o aparta do mundo da fotografia autoral, faz dele uma personalidade de destaque por aquela inflexão para a narração que caracterizará a fotografia do Neorrealismo”.

Sem discordar da análise de Taramelli, não se pode deixar de observar que algumas imagens de Federico Patellani são capazes de sugerir outras interpretações. Atendo-se apenas a fotografias expostas em “O verão de 1945 na Itália”, pode-se destacar, por exemplo, o efeito de uma luz quase caravaggesca que irrompe entre os muros do palácio Doria-Pamphilj em Valmontone, ou dizer que a vista do alto desta mesma localidade com a silhueta das torres da matriz que se projeta sobre o casario semidestruído, num jogo sagaz de luz e sombra, somada ao ângulo selecionado e à escolha do que captar, não deixa de sugerir uma leitura da imagem que vai além do mero registro fotográfico: o de uma ameaça que ainda paira sobre o local. Diga-se o mesmo de uma imagem de Acquapendente, sobretudo se a pose da mulher deitada for comparada à espontaneidade dos corpos largados no chão durante uma pausa da labuta no campo, em pleno verão, em fotos intituladas “Ferragosto” (Comacchio, 1953), de outro fotógrafo neorrealista, Pietro Donzelli.

Como salientou Eugenio Giannetta em 2015, ao comentar uma exposição dedicada a Federico Patellani: “Ao clique nu e cru da reportagem, porém, soube misturar com sabedoria a lição do cinema e uma sensibilidade artística fora do comum. Por esse motivo, seus retratos não são apenas testemunhos de eventos, mas se transformam num olhar curioso e particular sobre o mundo, narrado por meio de uma poderosa capacidade evocativa, perfeitamente representada pela mulher deitada de costas na frente da carcaça de um avião em ‘*Acquapendente (Viterbo) 1945*’. Não é possível ver seu rosto, mas basta o contexto, o cuidado dos detalhes, a leve tensão de uma postura quase inatural e ao mesmo tempo real para poder afirmar que estamos diante de um desenho maior, graças ao qual a mente está livre para imaginar”.

As fotos supracitadas trazem de volta a mostra realizada em São Paulo sobre a qual há ainda alguns reparos a serem feitos. A exposição em si funciona, pela seleção e sobretudo pela força dos registros fotográficos, e cumpre o papel de documentar o anunciado em seu subtítulo: “a viagem de Lina Bo nas fotografias de Patellani”. O mesmo, porém, não se pode dizer do texto de apresentação, focado na arquiteta e na descrição das fotos, com um punhado de observações factuais e nenhuma explicação relativa a Pagani e a Patellani, a não ser que um era arquiteto e o outro fotógrafo, e nenhum dado sobre a publicação da reportagem, a qual, provavelmente, não aconteceu, pois, em 1946-47 a revista *Domus* suspendeu suas atividades.

De Carlo Pagani poderia ter sido ao menos lembrado, em linhas gerais, o período em que conviveu com Lina Bo. Os dois se conheceram em Roma, na Faculdade de Arquitetura, que ele frequentou em 1938-1939 e onde ela se formou em 1939. No ano seguinte, Lina mudou-se para Milão e passou a trabalhar no estúdio Bo-Pagani, no número 12 da *via del Gesù*, destruído em agosto de 1943 durante os bombardeios que arrasaram a cidade. Na qualidade de ex-aluno de Gio Ponti na Faculdade de Arquitetura de Milão, havia sido Pagani a apresentar, em 1940, ao grande arquiteto a colega, à qual estava ligado “por uma estima recíproca e, provavelmente, por uma amizade sentimental”, segundo Sarah Catalano. A colaboração entre os dois terminou em 1946, quando Lina Bo voltou para Roma, onde se casaria com Bardi.

“A maestria de Federico Patellani, precursor do moderno fotojornalismo italiano” foi destacada apenas por Michele Gialdroni (diretor do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo) na apresentação do *folder*. Se no folheto, destinado a um público geral, pode-se relevar a redundância do texto de Perrotta-Bosch em relação às imagens, ao divulgá-lo também em *Zum - revista de fotografia*, o autor não se preocupou em fornecer dados sobre Patellani, não muito conhecido no Brasil, embora suas obras já tenham sido expostas na 3ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, realizada entre 5 de outubro e 26 de novembro de 2000.

Foram dez os participantes da mostra “Neorrealismo na fotografia italiana”, cada um com dez obras: Mario De Biasi, Pietro Donzelli, Mario Giacomelli, Nino Migliori, Enrico Pasquali, Tino Petrelli, Franco Pinna, Fulvio Roiter e Enzo Sellerio, além de Federico Patellani, que apresentou fotos sobre as condições dos transportes públicos em Milão, em 1945, quando passageiros viajavam espremidos ou pendurados em caçambas de caminhões, e sobre Carbonia, uma cidade mineradora fundada em 1938 para explorar reservas carboníferas na Sardenha, cujos habitantes, no pós-guerra, tiveram de enfrentar a crise do setor. Nove das imagens captadas durante a reportagem integraram o artigo “*Il drama di Carbonia*”, publicado pela revista *Tempo* (n. 5, 4-11 fev. 1950, p. 10-13).

Uma amostra bem significativa, à qual poderiam ser acrescentados, dentre muitos outros, os nomes de Cesare Barzacchi, Carlo Bavagnoli, Gianni Berengo Gardin, Alfredo Camisa, Mario Cattaneo, Pasquale De Antonis, Plinio De Martiis, Caio Mario Garrubba, Sante Vittorio Malli, Cecilia Mangini, Giuseppe Pagano, Stefano Robino, Giacomo Pozzi-Bellini, Ermanno Rea, Antonio Sansone, Nicola Sansone, Ferdinando Scianna, Roberto Spampinato, Pablo Volta e, ainda, de Alberto Lattuada, que se dedicou à fotografia antes de passar para o cinema, tendo publicado, em 1941, o livro *Occhio quadrato*, e, por que não?, de um jovem Michelangelo Antonioni, na época crítico cinematográfico, o qual, em 25 de abril de 1939, publicava, na revista *Cinema*, o artigo “Por um filme sobre o rio Pó”, ilustrado por nove fotos que ele mesmo havia tirado, texto e imagens que estarão na base de seu primeiro documentário *Gente do Pó* (1943).

Alguns dos nomes citados tiveram obras apresentadas na exposição “*NeoRealismo: the new image in Italy 1932-1960*”, realizada em Nova York entre 6 de setembro e 8 de dezembro de 2018, na galeria *Grey Art* e na Casa Italiana Zerilli Marimò. Ao lado de umas 175 imagens de mais de 60 fotógrafos, reportagens (instaladas em vitrines, como no caso de “*Il dramma di Carbonia*”), foram exibidos cartazes cinematográficos, trechos de filmes ou obras completas – *Obsessão* (1943) e *A terra treme* (1948), de Visconti, *Roma, cidade aberta* (1945), de Rossellini, *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, *Arroz amargo*, *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini –, e realizados debates, palestras e um catálogo, a cargo de Enrica Viganò, curadora da mostra, com prefácio de Martin Scorsese e textos de Fabio Amodeo, Gian Piero Brunetta, Bruno Falcetto e Giuseppe Pinna.

Não se pode deixar de notar que a datação foi ampliada com a inclusão de um eixo dedicado ao Realismo durante o Fascismo, quando os meios de comunicação de massa estiveram a serviço da propaganda governamental, escondendo frequentemente as verdadeiras condições políticas e socioeconômicas da Itália. Por isso, torna-se legítimo questionar qual era o significado do termo “realismo” no período fascista e se o prefixo “neo-” se referia a uma retomada da vertente realista das artes italianas ou a um novo olhar lançado sobre uma realidade que, liberta dos ditames do regime, se revelava em toda sua crueza. É claro que houve exceções, como a reportagem *Realizzazioni' del regime: i casoni*, levada a cabo entre 1936 e 1937 e publicada em Paris em 22 de dezembro de 1938, na revista socialista *La voce degli italiani*, em que Eugenio Curiel e Fernando De Marzi denunciavam as condições precárias dos trabalhadores rurais na província de Pádua (Vêneto), que conviviam com seus animais em casas miseráveis de pau a pique e telhados de palha, desmentido assim a apologia da vida no campo apregoada pelo governo, ou o documentário *Il pianto delle zitelle* (1939), de Pozzi-Bellini, que também desafiou o *status quo* ao levar para as telas um grupo de peregrinos pobres, desgrehados e esfarrapados, num registro sem filtros.

Comentando a mostra de Curitiba, Ana Maria Guariglia, ao salientar que o Neorrealismo fotográfico se dedicou a “documentar a vida de personagens reais”, anotava ainda: “As imagens em preto-e-branco não expressam apenas a fome e a miséria do povo italiano, mas a força da vida que se abre passo a passo apesar das adversidades”, estabelecendo, em seguida, um paralelo com alguns filmes do mesmo período – de *Roma, cidade aberta* a *Rocco e seus irmãos*, passando por *Ladrões de bicicleta*, *A estrada da vida* (1954), de Federico Fellini, e *O homem de palha* (1958), de Pietro Germi, num espectro um pouco menos dilatado da exposição nova-iorquina do que seria o Neorrealismo cinematográfico.

Gialdroni também, ao falar da viagem empreendida em 1945 pelo fotógrafo e pelos dois arquitetos, sublinhará como a imagem que se tem daqueles anos é a “da Itália reconstruída em nosso imaginário pelo cinema neorrealista. As imagens das cidades bombardeadas e das aldeias devastadas trazem à mente as histórias de *Sciuscià* e de *Paisà*”. De fato, o segundo episódio (Nápoles) e o quarto (Florença) de *Paisà* (1946), de Rossellini, têm como cenário os escombros das duas cidades devastadas pelos bombardeios. São sequências impressionantes, sobretudo pelo estilo praticamente documental das tomadas, que Rossellini levará ao extremo em *Alemanha, ano zero* (1948), onde as perambulações de Edmund, um garoto de doze anos, por Berlim, descortinam toda a destruição da cidade.

Em *O bandido* (1946), Lattuada também ambientou nesse mesmo tipo de cenário as sequências iniciais, em que o protagonista, depois de voltar de trem de um campo de prisioneiros na Alemanha, ao concluir a viagem na caçamba de um caminhão, vai vislumbrando as marcas da guerra, e a de sua chegada ao pátio do prédio em que morava em Turim, quando seu olhar percorre todas as ruínas que sobraram, numa sugestiva panorâmica de 360º. São filmes que dialogam com obras de Federico Patellani que mostram os danos causados pelo conflito mundial, captados na referida viagem de 1945 e em outras ocasiões.

Os dois garotos molambentos, um dos quais carregando um saco rasgado nos ombros, que Pasquali flagrou de costas em

“Crianças, periferia de Comacchio” (1955), são irmãos dos jovens engraxates (*sciuscìa*, corruptela do termo inglês *shoe-shine*), que circulavam por Roma cobertos de andrajos em *Vítimas da tormenta* (1946), de De Sica. Ao clicar de costas um gari milanês empurrando uma carreta de lixo, Spampinato em *N.U.* (1955) conferiu a seu instantâneo o mesmo tom lírico alcançado por Antonioni ao narrar a árdua jornada dos garis romanos num documentário de 1948, *N.U. (Nettezza urbana)*. Os casebres erguidos por Totó e seus companheiros num terreno baldio em *Milagre em Milão* (1951), de De Sica, em nada diferem dos registrados por Patellani na periferia da mesma cidade em 1945, onde Dino Risi também documentou a vida dos sem-teto no curta *Barboni* (1946). A sequência de imagens intitulada “Gigione e Mercuri” (1953), em que Pinna clicou uma diminuta trupe circense exibindo-se a transeuntes em Roma, era de pouco anterior a *A estrada da vida* (1954), em que Zampànò e Gelsomina, para ganhar uns trocados, entretinham as pessoas ao ar livre.

Embora Enrica Viganò, em entrevista à *Zum*, tenha afirmado que “muitos fotógrafos tiveram impressa em seus olhos a forte poética dos filmes neorrealistas”, os exemplos acima arrolados mostram que não se tratava de uma via de mão única, mas de um diálogo mais articulado entre os dois campos, e esse reconhecimento aos temas candentes que os fotógrafos neorrealistas souberam captar se manifestou em outro acontecimento lembrado pela mesma autora: “nos anos 50, os cineastas pediram aos fotógrafos sugestões de filmes e a revista *Cinema Nuovo* publicou em cada edição um ‘Fotodocumentário’ assinado por diferentes fotógrafos com potenciais ideias para roteiros”.

Na verdade, os foto-documentários foram idealizados pelos críticos cinematográficos Guido Aristarco e Renzo Renzi, diretor e membro do conselho de redação de *Cinema nuovo*, respectivamente, com o intuito de fornecer temáticas criativas a realizadores ainda ligados ao Neorrealismo, buscando uma saída para a crise daquela vertente do cinema italiano. O material foi reunido no volume *I fotodocumentari di Cinema Nuovo* (Milão: Cinema Nuovo, 1955), com uma introdução de Cesare Zavattini e dentre seus artigos destacam-se “25 persone” (do próprio Zavattini e do fotógrafo norte-americano Paul Strand), “*Le bellissime*” (de Antonio Ernazza e de Pinna), “*Borgo di Dio*” (do jornalista Michele Gandin e de Sellerio, que retrataram um bairro degradado de Trappero, localidade nos arredores de Palermo), “*Le invase*” (da fotógrafa Chiara Samugheo e do pintor Emilio Tadini, atualizando uma reportagem de Pinna e do antropólogo Ernesto De Martino sobre as possuídas pela tarântula), “*I bambini di Napoli*” (de Samugheo e do escritor Domenico Rea), “*L’operaio del porto*” (de Tadini e do fotógrafo Carlo Cisventi), “*Ieri hanno vinto così*” (de Mangini), “*Narrare la Lucania*” (de De Martino e do cineasta Benedetto Benedetti) e “*Fronte della Libertà*” (do crítico cinematográfico Ugo Casiraghi).

Nesse intercâmbio entre as duas artes, as imagens produzidas pelos fotógrafos são, em geral, mais impactantes, porque ao captarem instantes fugazes, se colocaram sob o signo do registro e não da representação, ao qual os filmes ficcionais neorrealistas não se subtraíram, embora, em momentos em que prevalece um tom documental, a realidade nua e crua surja na tela. Um caso exemplar é *O teto* (1956), em que De Sica focaliza de novo o drama de quem é obrigado a invadir um terreno público para construir sua modestíssima morada. Depois da noite de núpcias na aldeia natal da noiva, um jovem casal regressa para Roma de ônibus.

A câmera, que estava acompanhando os protagonistas, durante alguns minutos os deixa de lado para focalizar, não pelo olhar deles, mas por conta própria, as paisagens que se descortinam por uma das janelas do veículo, antes a marítima e, em seguida, aquela urbana que vai modelando a periferia da cidade. Voltando ao tema central deste artigo, a ideia de uma fotografia neorrealista subordinada ao cinema, portanto, não se sustenta. Como salientou Fofi: “A fotografia, que, entre os anos quarenta e sessenta do século passado, narrou aos italianos o próprio país e os ajudou a descobrir a variedade da própria história e da própria cultura, a fim de que pudessem enfrentar as perspectivas comuns e contribuir para um projeto compartilhado, foi uma grande fotografia. Grande, pelo menos, quanto o foram, no mesmo período, o cinema e a literatura, e a enquete entre o jornalístico e o literário. Torna-se necessário, então, considerar a obra de Patellani neste contexto, do qual faz parte integralmente e do qual acaba sendo um dos frutos mais maduros e bonitos”.

Diante destas últimas palavras de Fofi, causa um estranhamento ainda maior o fato de Federico Patellani não ter merecido nenhum destaque na exposição paulistana, por mais que se entenda que, para o público brasileiro, talvez fosse mais interessante salientar a presença de Lina Bo na viagem empreendida no verão de 1945. Com isso perdeu-se a oportunidade de homenagear um grande profissional, que continuou trabalhando até sua morte precoce em 1977, aos 65 anos, trilhando vários outros caminhos da fotografia, os quais não foram objeto deste artigo, onde o que interessou foi focalizar sua participação naquele contexto cultural fervilhante de ideias, que foram os anos do Neorrealismo.

***Mariarosaria Fabris** é professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora,

dentre outros livros, de O Neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura (Edusp).

Referências

- ANELLI, Renato. "Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália". *Pós*, São Paulo, v. 17, n. 27, jun. 2010, p. 86-101.
- CALVANZI, Giovanna. "Federico Patellani". Disponível em <http://centrofotografia.org/informations/centro_cifa/2>.
- CAPRIA, Raffaele. *False partenze*. Milão: Mondadori, 1995, p. 156, 113.
- "Carbonia" (26 fev. 2021). Disponível em <<http://www.lafotografiacomeattopolitico.it/2021/02/26/carbonia/>>
- CARNEIRO, Elisa Marília. "Imagens neo-realistas". *Folha de Londrina*, 10 out. 2020. Disponível em <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/imagens-neo-realistas-304444.html>>.
- CATALANO, Sarah. "Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti", *Engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale*, n. 195, set. 2020. Disponível em <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3976>.
- CHIODI, Paola. "Gli anni africani". Disponível em <<https://www.lombardiabeniculturali.it/blog/percorsi/guerra-e-dopo-guerra-nelle-immagini-di-federico-patellani/>>.
- FABRIS, Mariarosaria. "'Invisíveis', 'desaparecidos', 'possuídos' e vida popular nos primeiros filmes de Michelangelo Antonioni e nas fotografias de Franco Pinna" (2021-2022), inédito.
- FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo: novo em relação a qual realismo?"; O teto", in FRANCO, Gisella Cardoso (org.). *Olhares neo-realistas*. São Paulo/Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, p. 8-9; 100-101.
- "Federico Patellani" (mar. 2022). Disponível em <https://it.wikipedia.org/wiki/Federico_Patellani>.
- "Federico Patellani. Il dramma di Carbonia". Disponível em <<https://www.nemesismagazine.it/federico-patellani-il-dramma-di-carbonia/>>.
- FOFI, Goffredo. "La matrice dell'essenziale", in PATELLANI, Federico. *Un fotoreporter in Sardegna 1950_1966*. Nuoro: Imago, 2007, p. 11-19
- "Fondo Federico Patellani". Disponível em <<http://www.mufoco.org/en/collections/federico-patellani-fund/>>.
- "Fondo Federico Patellani/America Pagana". Disponível em <<http://www.mufoco.org/en/collections/federico-patellani-america-pagana-fund/>>.
- "I fotodocumentari di Cinema Nuovo". Disponível em <<https://www.abebbooks.it/fotodocumentari-Cinema-ZAVATTINI-Cesare-Luzzara-1902/31139964222/bd>>.
- "A fotografia neorrealista italiana é tema de exposição em Nova York. *Zum*, 24 out. 2018. Disponível em <<https://revistazum.com.br/radar/enrica-vigano-fotografia-neorrealista/>>.
- F. P. [Sem título], in SPAZIANI, Stefano (org.). *Federico Patellani "Valmontone 1945" Libro fotografico - Immagini dopo la guerra*. Valmontone: Museo L'Officina di Valmontone, 2003, p. 18.
- GARDIN, Piero Berengo (org.). *Alberto Lattuada fotografo: dieci anni di occhio quadrato, 1938-1948*. Florença: Alinari, 1982.
- GIALDRONI, Michele. [Apresentação], in PERROTTA-BOSCH, Francesco. *O verão de 1945 na Itália: a viagem de Lina Bo nas fotografias de Federico Patellani*. São Paulo, Istituto Italiano di Cultura, 2022, folheto.
- GIANNETTA, Eugenio. "Federico Patellani e l'Italia che non c'è più. Al Palazzo Madama di Torino" (25 maio 2015). Disponível em <<https://www.tribune.com/report/2015/05/federico-patellani-palazzo-madama-torino-fotoreporter-fotogiornalismo-ingrid-bergaman-toto-bruno-munari>>.
- GUARIGLIA, Ana Maria. "Imagens do neo-realismo mostram italianos do pós-guerra". *Folha de S. Paulo/Ilustrada*, 11 out. 2000. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11102000.htm>>.
- "Lattuada-Fotografo-Lombardia Beni Culturali". Disponível em <<https://www.lombar>

diabeniculturali.it/fotografie/immagini-fondi/FON-6x010-0000002/?sort=sort_date_int> [contém fotos do set de *Pequeno mundo antigo* tiradas por Patellani].

LEPRI, Sergio. “13 luglio”. Disponível em <<https://www.sergiolepri.it:443/13-luglio-1943/>>.

“NeoRealismo: the new image in Italy 1932-1960” (2018). Disponível em <<https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/neorealismo-new-image-italy-1932-1960/>>.

PATELLANI, Federico. “Il giornalista nuova formula”, in SCOPINICH, Ermanno Federico (org.). *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*. Milão: Gruppo Editoriale Domus, 1943. Disponível em <lombardiabeniculturali.it/docs/percorsi/Il-giornalista-nuova-formula.pdf>.

PATELLANI, Federico. [Introdução]; “1945 verso Cassino”, in “Documenti e notizie raccolti in trent’anni di viaggio nel sud”. Suplemento de *Il Diaframma/Fotografia italiana*, Milão, n. 224, mar. 1977, [p. 1, 4].

PATELLANI, Federico. “La vie dans le cimetière (Cassino e Montecassino)” [texto 16bis, em italiano], set. 1945. Disponível em <<https://www.lombardiabeniculturali.it/blog/percorsi/guerra-e-dopo-guerra-nelle-immagini-di-federico-patellani/viaggio-nellita-lia-ravageedevastata/>>.

PATELLANI, Federico. “La vie des décombres (La vita delle macerie)” [texto 19, em italiano]; “L’Italie ne danse pas (L’Italia non danza affatto)” [texto 10, em francês], 1945. Disponíveis em <<https://www.lombardiabeniculturali.it/blog/percorsi/guerra-e-dopo-guerra-nelle-immagini-di-federico-patellani/i-testi-di-patellani-vita-tra-le-macerie/>>.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. “O verão de 1945 na Itália”. Zum, 30 out. 2022. Disponível em <revistazum.com.br/category/exposições>.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. *O verão de 1945 na Itália: a viagem de Lina Bo nas fotografias de Federico Patellani*, cit.

SCHWARZ, Angelo. “Tempo 1939-1946 - interviste con: Paolo Lecaldano, Arturo Tofanelli, Bruno Munari”, in PATELLANI, Federico. “Documenti e notizie raccolti in trent’anni di viaggio nel sud”, cit., [p. 36-39].

SCHWARZ, Angelo. “Tempo un settimanale italiano”, in PATELLANI, Federico. “Documenti e notizie raccolti in trent’anni di viaggio nel sud”, cit., [p. 33-35].

SMALL, Zachary. “How Fascism complicates the beauty of Italian postwar photography” (7 dez. 2018). Disponível em <<https://hyperallergic.com/474008/how-fascism-complicates-the-beauty-of-italian-postwar-photography/>>

TARAMELLI, Ennery. “Il bazar della memoria perduta Barzacchi Longanesi Patellani”, in *Viaggio nell’Italia del neorealismo: la fotografia tra letteratura e cinema*. Turim: Società Editrice Internazionale, 1995, p. 109.

TORRE, Giulia Della. “Patellani, Federico” (2014). Disponível em <[https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_(Dizionario-Biografico))>.

“Umberto Nobile”. Disponível em <https://it.wikipedia.org/umberto_nobile>.

**O site A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.
Ajude-nos a manter esta ideia.
[Clique aqui e veja como](#)**